

MANUEL DO CARMO

DA ACADEMIA DE LETRAS DO RIO GRANDE DO SUL

**CONSOLIDAÇÃO DAS LEIS
do VERSO**

TRATADO DE VERSIFICAÇÃO

O MAIS COMPLETO EM LÍNGUA PORTUGUEZA

EDITORIA
CASA DUPRAT

RUA SÃO BENTO, 2-B
SÃO PAULO

MANUEL DO CARMO

DA ACADEMIA DE LETRAS DO RIO GRANDE DO SUL

DO AUTOR:

Publicado:

CAMINHO DA LUZ (poema), 1909.

O SANCHISMO (prosa), 1913 (Exg.).

HYMNO Á INVEJA (poemeto), 1915.

SETEMBRO (versos), 1917.

Para breve:

SERÕES DE INVERNO (poemas).

QUE FAMILIA! (comedia, em verso).

O PASSADIÇO (lever-de-rideau, em verso).

EU PENSO ASSIM!... (prosa).

GARGAMEL (poema).

CONSOLIDAÇÃO DAS LEIS

******* DO VERSO**

TRATADO DE VERSIFICAÇÃO

O MAIS COMPLETO EM LÍNGUA PORTUGUEZA

EDITORA

CASA DUPRAT - RUA SÃO BENTO, 21

SÃO PAULO - 1919

Aos poetas novos do Brasil
e de Portugal

Com o carinho que sempre
me despertaram aquelles que
se iniciam no culto da mesma
arte que eu humildemente of-
ficio,

offereço

M. L.

PREFACIO

O presente trabalho nada mais é do que um modesto compendio de versificação, que, se muito tem de original na forma, pouquissima originalidade apresenta nos conceitos, quasi todos bebedos em autorizadas fontes.

O nosso esforço consistiu na compilação e na synthese da opinião dos mestres.

A forma imperiosa de Código que lhe demos, era a que mais convinha á consolidação das opiniões diversas de tantos autores consultados. Não podemos deixar de confessar que sorrimos a primeira vez que nos assaltou a idéa de dar esta forma ao nosso modesto compendio. E foi ainda a sorrir que traçámos aquella

“Disposição preliminar”, bem como a sorrir lançámos o titulo da obra. Que fazer! E’ a feição do nosso espirito. Aprendemos com Sterne que “nada neste mundo se deve levar a serio... completamente.” Poder-nos-iam tomar pelo Conselheiro Accacio, ou por Monsieur Prud’homme!

Pouca cousa nossa apresentamos, e, quando o fazemos, é procurando basear a nossa opinião na experiençia e na observação daquelles pequenos nadas que as artes poeticas não ensinam.

Desse criterio nasceram alguns artigos, bebidos em obras alheias á metrica, mas cuja leitura é indispensavel para se comprehender a creaçao artistica, taes como “L’Art de Penser”, de Clement Goh, “L’Imagination Créatrice”, de Th. Ribot, além de outros.

A leitura attenta da obra dos mestres, a observação da sua MANEIRA, para conseguir belleza, deram origem tambem a alguns artigos em que se corrigiram

regras por demais arbitrárias, substituindo-as por outras mais logicas.

Trabalho de compilação, manda a lealdade declaremos, de muito nos valeram, pois, pezar de ás vezes grandemente modificados, não deixaram de ser a base de cada estudo:—para o valor das letras: Castilho (muito ampliado pela observação e pelo estudo de varios autores); para a contagem das syllabas: Bilac e Guimarães (tambem grandemente ampliados); para o Livro que trata da cesura: Dorchain (modificado e adaptado a nossa lingua); para a applicação do verso ao theatro: Voltaire, Ferrigni, Bataille; para o Livro em que se estuda o Rythmo, Guyau; bem como serviram de base ao conceito do que seja o poema os estudos de Edgard Pöe, e ao estudo da “arte decadente” e da evolução do verso, as opiniões de Th. Gauthier, Anatole France, Mario Pilo, Rodembach, Remi de Gourmont, Adolphe Boschot, além de outros.

Não repetimos servilmente nenhum

desses autores, nem tampouco quaesquer outros. Do choque das suas opiniões fizemos resaltar muitas vezes um conceito novo.

O nosso principal trabalho foi, como dissemos, de compilação e de synthese, adaptando o que de mais moderno, de mais serio, de mais util ha sobre o assumpto.

Tendo, outrosim, a intenção de dar principalmente a quem se inicia na grande arte, tão difficult, do verso, um guia util, procurámos imprimir ao nosso trabalho um cunho eminentemente pratico, deixando de parte o que poderíamos dizer sobre a historia, as origens do verso, para ocupar o espaço com exemplos e o tempo com commentarios elucidativos.

Como se verá pelo methodo adoptado procurámos fazer este compendio o mais pratico possivel. Na citação dos autores com que exemplificamos os varios artigos, buscámos mais a qualidade do que a quantidade, sendo que o mesmo autor repe-te-se innumeras vezes, como acontece com

Bilac, Alberto, Raymundo, Eugenio de Castro, mestres incontestados.

Além disso, sendo elle o primeiro tratado em lingua portugueza, no qual secura do verso livre moderno, que chamarímos "decadente", nelle terão os "novos" um guia para a feitura deste verso tentador e difficult, do qual são mestres Verhaeren, Eugenio de Castro, Dannunzio, no qual se ensaia a grande pleiade dos vates portuguezes actuaes, e grande numero de poetas da nova geração brasileira.

MANUEL DO CARMO

Na Paulicéa

30 - 8 - 1918.

A Emoção crea o Rythmo;

O Rythmo produz a Belleza;

A belleza desperta a Emoção!

Un vers bien scandé, sonore, qui semble tout fremissant d'émotion, prêt à chanter, et qui pourtant ne nous chante rien au cœur, ressemble à un rossignol mis en cage, dont la voix est tombée avec les ailes; nous pensons à tout ce qu'il pourrait nous dire si un coup d'aile le soulevait tout à coup, s'il lui revenait quelque sentiment de l'air libre, et nous n'éprouvions plus devant lui que tristesse et pitié.

Guyau.

J'ai jadis récité dévotement, en bon parnassien, les litanies de Sainte-Beuve à Notre Dame la Rime, "rime tranchant airon, frein d'or, agrafe de Venus, anneau de diamant, clé de l'arche"... — Je ne renie pas ma foi. Mais je puis, sans apostasie, reconnaître que la prosodie qui s'en va était bien livresque quand elle exigeait que la rime fut aussi exacte pour les yeux que pour l'oreille. Le poète à ce coup, accorde trop au scribe. On voit trop qu'il est homme de cabinet, qu'il travaille sur du papier, qu'il est plus grammairien que chanteur. C'est le malheur de notre poésie d'être trop littéraire, trop écrite...

Anatole France.

Quoi qu'en pensent nos "parnassiens" modernes, le calcul, la patience, la méthode, la bonne volonté sont impuissants à produire une grande œuvre: — dans la morale, la bonne volonté est tout, a dit Schopenhauer, dans l'art et surtout dans la poésie, elle n'est rien.

Guyau.



INTRODUCÇÃO

Art. 1. BELLO é tudo aquillo que, impressionando os nossos sentidos, desperta em nós uma sensação agradavel.

— “Le beau pour le crapaud c'est la crapaude”.
VOLTAIRE.

Art. 2. GOSTO é a faculdade peculiar a cada um de gozar aquillo que lhe apraz.

— “*De gustibus et coloribus non est disputandum*”, diz o proverbio.

O gosto não é entretanto arbitrario, em se tratando de arte. As boas leituras, de obras de incontestavel belleza, fazem o — bom-gosto. A admiração pelas obras mediocres e secundarias denota a falta de gosto. Assim: — *de gustibus et coloribus non est disputandum* — é uma verdade relativa.

E só é verdade entre pessoas de gosto apurado com criterio semelhante. Entre um homem de bom gosto e um mediocre apreciador sem gosto — *de gustibus et coloribus*, — pelo contrario, — *est disputandum*.

Art. 3. ESTHETICA é a sciencia do bello e do gosto.

Art. 4. EMOÇÃO é o gozo profundo de uma sensação estheticá.

— Poderíamos dizer que é “*o gozo intenso e rapido*”; e então seguiríamos a lição de Ribot: “L'émotion se définit par deux caractères principaux: l'intensité, la brièveté”.

Art. 5. IDÉA é a concepção que o nosso espirito tem de alguma coisa, depois da percepção de tudo que pôde de aprehender a respeito dessa mesma coisa.

Art. 6. SENTIMENTO é a sensação profunda do jubilo ou da dor, do affeçto ou da aversão.

Art. 7. EXPRESSÃO é a materialização pela arte da idéa preconcebida ou do sentimento experimentado.

Art. 8. ARTE é a representação de alguma coisa vista, ou sentida, segundo o gosto e a imaginação de cada um.

Art. 9. POESIA é a arte de exprimir e de acordar emoções por meio da palavra rythmada.

Art. 10. POÉTICA é o conjunto das regras concernentes á poesia.

Art. 11. VERSIFICAÇÃO é a arte de augmentar o mais possivel á linguagem as qualidades agradaveis e expressivas dos sons, auxiliando o menor esforço.

PARTE GERAL

DISPOSIÇÃO PRELIMINAR

Art. 1. Esta Consolidação trata das regras que têm servido aos poetas para despertar a Emoção por meio do verso.

— Não ha nella preoccupações de escolas, antes procura-se harmonizar a todas, condenmando excessos sem base e aceitando as regras logicas de cada uma.

LIVRO I Dos versos

TITULO I

Do verso em geral

Art. 2. O verso é formado por uma ou mais palavras, cujas syllabas se devem succeder rythmicamente.

Exs.:

— E á noite se faz sol a lua cheia... (NOBRE).

— Aguadeira a regar lyrios de prata...

(GOULART DE ANDRADE).

Art. 3. Para que um verso seja bello mister se faz que tenha uma bella cadencia.

— “De la musique encore et toujours”.

VERLAINE

Art. 4. A cadencia, que é dada pelas syllabas tonicas e atonas, será tanto mais bella, quanto maior for a variedade dellas. (Art. 96).

Ex. :

O' sol, ó sol, que pintas d'ouro as uvas
E fazes moreninas as mulheres.

(AFFONSO LOPES VIEIRA).

TITULO II

Da constituição do verso

CAPITULO I

Dos requisitos essenciaes do verso

Art. 5. São requisitos essenciaes do verso: syllabas que se succedem; cesuras; numero de syllabas; rythmo; rima.

Art. 6. Das syllabas tonicas (art. 4), algumas são mais fortemente accen-tuadas que as outras: são as cesuras.

Ex. :

Da *paina* os vagos *flócos* cor de *neve* (ALBERTO).

Art. 7. Nas cesuras, pois que são as syllabas que mais resaltam no verso, devem-se pôr aquellas palavras que exprimem as idéas para as quaes se quer chamar mais a attenção.

Ex. :

Sonho que sou um cavalleiro andante.
Por desertos, por sôes, por noite escura,
Paladino do amor, busco anhelante
O palacio encantado da ventura. (ANTHERO).

Art. 8. Só o verso dá ao espirito este duplo gozo de sentir — a perpetua surpreza (art. 11) unida á segurança constante (art. 9).

— “la surprise dans la sécurité...” (DORCHAIN).

Art. 9. A segurança e firmeza que o verso traz resultam: do numero regular de syllabas, da volta regular á

rima e tambem da harmonia do sentido com o rythmo.

— Dos dois primeiros elementos de segurança nos fala Dorchain, do segundo porém descura; e é no entanto essencial.

Numa poesia em que haja alguns "enjambements", que são um dos elementos de "surpreza", mister se faz que a harmonia do sentido com o rythmo venha trazer a segurança, sob pena de ser sacrificada a emoção.

Além disso nas poesias em metros variados, tão cheias de surpresas, a segurança muitíssimo se apoia nessa harmonia do sentido com o rythmo.

Art. 10. A um verso isolado só podem dar aquelle cunho de *aere-perennius* o rythmo e mais a idéa ou o sentimento.

Exs.:

- Sob o placido olhar das estrelas de prata...
(BILAC).
- Cantando, os rouxinóes lembram o céo...
(GOMES LÉAL).

Art. 11. A surpreza, que traz o encanto, resulta: da variedade das rimas, da flexivel modulação das syllabas

que se succedem, dos "encadeamentos" (enjambements), da mobilidade das censuras, da variedade de metros.

— Dorchain nos enumera os dois primeiros elementos, mas os outros não se podem esquecer, tão encantadora surpreza trazem elles.

Veja-se o exemplo do Art. 131.

CAPITULO II

Dos requisitos accidentaes do verso

Art. 12. Accidentalmente concorrerão para a belleza, segurança e surpreza do verso: alliterações, variedade de vogaes, maior numero dellas, onomatopéas, harmonia suggestiva, assonancias.

Art. 13. A Alliteração, repetição de consoantes, e a Assonancia, repetição de vogaes, são defeitos que, em principio, se devem evitar. (Arts. 197 a 258; Livro VI).

Art. 14. Sendo, em principio, defeitos, podem, entretanto, usadas com talento, concorrer, tanto a Alliteração

como a Assonancia, para a belleza do verso, não usadas arbitrariamente, porém, de acordo com o estabelecido no Livro VI, buscando a onomatopéa ou a harmonia suggestiva.

Art. 15. A Onomatopéa, reminiscencia da primitiva linguagem humana, procura sugerir, imitando, por meio de sons, as vozes da natureza.

Exs.:

— Ribomba o céo, além. Rouco pampeiro horrendo
Rufa no espaço azul o seu tambor de guerra...

— Tibios flautins finissimos gritavam... (BILAC).

Art. 16. O exagero no uso desta figura redundante em preciosissimo e, em vez de sugerir, torna-se grotesco.

Art. 17. A virtude está no uso parcimonioso das figuras. (Livro VI).

Art. 18. A Harmonia imitativa muitas vezes vae além da simples e

rudimentar imitação dos sons, das vozes da natureza, e busca *imitar* a cadencia imaginaria deste ou daquelle sentimento se elle se pudesse materializar. (Livro VI).

Ex.: (Languidez):

A' luz suavíssima da sala,
Que ao sonho languido convida,
Ouve-se alguém cantar esta canção que exhala
A volupia do amor e a doçura da vida...

Art. 19. Quanto maior numero de vogaes e de elisões tiver o verso, tanto mais cheio nos parecerá elle.

— Assim o verso:

“Sonho que sou um cavalleiro andante”
que já é cheio, mais cheio se tornará introduzindo-lhe mais algumas vogaes e elisões e transformando-o neste:

“Sonhei que eu era um cavalleiro andante”

E se accrescentarmos a est'outro

“Vae-se a primeira pomba despertada”
algumas vogaes, tel-o-emos incontestavelmente mais cheio:

“Vae-se altaneira a pomba alvoroçada”.

Art. 20 A variedade de vogaes, concorrendo para a surpreza, aumenta o encanto do verso.

Ex.:

Nize mimosa como as graças pura,
Amavel Nize como as graças bella... (BOCAGE).

CAPITULO III

Dos defeitos mais notaveis do verso

Art. 21. Dos innumeros defeitos que podem prejudicar o verso, quebrando-lhe o encanto, resaltam os seguintes:

- I. Cacophaton.
- II. Homophonia, pela alliteração.
- III. Homophonia, pela assonancia.
- IV. Frouxidão (Hiatus).
- V. Dureza (Elisão forçada).
- VI. Palavras de difficult encaixe.
- VII. Palavras rebuscadas ou de pronuncia difficult.
- VIII. Figuras que alteram a pronuncia.
- IX. Rimas imperfeitas.
- X. Bordões ou *cheville*.
- XI. Prolongamento demasiado da surpreza, pelo “encadeamento” (enjambement) ou pelo abuso de

metros heterogeneos, retardando a segurança.

XII. Monotonia, pela falta de variedade de cesuras.

Art. 22. Deve-se evitar não só o cacophaton que forme uma palavra obscena, como aquelle que faça lembrar qualquer idéa fóra do que se quer suggestionar, pois quebrar-se-ia o encanto.

Art. 23. A variedade de consoantes e de vogaes é regra que só pode ser transgredida quando, propositalmente, se procura a harmonia e a onomatopéa (Arts. 13 a 18; Livro VI: art. 251 e segs.).

Art. 24. Toda a repetição de consoantes ou de vogaes fóra destes casos, é defeito, pois concorre para a dureza do verso.

Art. 25. Duro se torna tambem o verso cujas syllabas não se elidem naturalmente, cuja elisão é forçada (art. 74 e seguintes e principalmente 77 e §§).

Art. 26. A falta de elisão das vogaes, formando hiatus, determina a frouxidão do verso.

Exs.:

A frouxidão no amor é uma offensa.

A estrella baixou no horizonte.

Art. 27. A accentuação forçada de syllaba por onde naturalmente a voz deslizaria na pronuncia, muito concorre para tornar o verso frouxo. (Art. 117 e 119).

Exs.:

Testemunho do meu animo grato.

Lei não conheço que possa obrigar-a.

Art. 28. Se a simplicidade é a regra a observar pelo poeta, os termos rebuscados, ou de difficult pronunciaçāo, podem concorrer para a exquisitice, porém nunca para a belleza.

Art. 29. As figuras que autorizam suppressão ou accrescimo de letras, autorizam vicios e estão ipso-factos condenados.

Art. 30. Excluem-se da condemnação aquellas palavras que, pelo uso, já adquiriram os fóros de antiguidade, e são, por assim dizer, novos vocabulos derivados dos primeiros.

Ex.:

Mór em vez de *maior*; *té* em vez de *até*; *inda* em vez de *ainda*, etc.

Art. 31. A rima, pois que é a uniformidade de som, deve ser perfeita. (Livro IV, art. 170 e segs.).

§ Unico. A transgressão desta regra concorre para quebrar o encanto do verso.

Art. 32. A determinação previa de um certo numero de syllabas, dá lugar a que o poeta tenha de recorrer muitas vezes a artificios: bordões e *chevilles* que enfeiam o verso.

Art. 33. A desharmonia proposital trazida pelo “encadeamento” (enjambement) não deve ser muito prolongada, para que se não prejudique a segurança (arts. 80 a 85).

Art. 34. Se a mobilidade de cesuras traz encanto ao verso, a semelhança de accentuações só pode acarretar a monotonia.

— Ver a nota do art. 49.

TITULO III

Differentes especies de versos

CAPITULO I

Do verso em relação com as varias escolas litterarias

Art. 35. As escolas litterarias, procurando modificar a maneira de se exprimirem as idéas, muito têm influenciado na feitura do verso.

§ Unico. Conforme as escolas podem-se classificar os versos em quatro tipos principaes: classicos e romanticos; parnasianos e decadentes.

Art. 36. Do classico ao decadente tem variado o verso, evoluindo sensivelmente para a liberdade e para a mais ampla e natural correspondencia da linguagem com a idéa e o sentimento.

Art. 37. No verso classico o sentido e o rythmo marcham accordes e parelhos, dando uma impressão de ordem e de harmonia, que, comquanto nobres e bellas, não deixam de se tornar um tanto monotonas, desde que se extendam por algumas paginas.

Art. 38. No verso romantico, que se distingue pela “concordancia retardada”, pois termina o sentido muitas vezes antes de terminar o verso, dando logar ao “encadeamento” (enjambement), ha uma desharmonia momentanea que muito concorre para a “surpreza”.

— Esta “concordancia retardada” integrou-se na poesia e dá verdadeira beleza ao verso.

Ex.:

“ Fulge e dardeja o sol nos amplos horizontes
Do céo d’Africa...—Ao largo, em plena luz, dos montes
Destacam-se os perfis...—

(BILAC).

Art. 39. Outro caracteristico do verso romantico é a mobilização da censura da sexta syllaba dos alexandrinos

para a oitava ou outra, o que, aumentando a liberdade, dá mais azas ao rythmo.

— No estudo do verso segundo as escolas, Dorchain fica no classico e no romantico. Aceitando aquella classificação ampliamos-a com um estudo sobre a diferenciação das duas escolas que actualmente dominam: parnasiana e decadente.

Acceitamos o termo "decadente" para caracterizar o "verso livre moderno" como o usam Verhaeren e outros.

Art. 40. O verso parnasiano é a integração das innovações dos românticos e caracteriza-se pelo apuro da forma, sacrificando ás vezes pela expressão que deve ser bella, a simplicidade de uma idéa, a delicadeza de um sentimento.

— Assenta nessa diferença profunda da maneira de encarar a arte, a propria diferença dos versos de ambas as escolas.

O parnasiano, pela Expressão, é capaz de sacrificar a idéa ou, diremos melhor abafal-a com bellas vestes; o decadente acha preferivel sacrificar a Expressão desde que o Sentimento ou a Idéa brilhem. O parnasiano é o cultor da forma. O decadente deixa que a Emoção conduza o Rythmo.

Art. 41. O verso decadente caracteriza-se pela espontaneidade e pelo triunfo perenne do rythmo, deixando que a forma ondule com o pensamento, flexivel, irregular, por vezes brusca.

Art. 42. No verso parnasiano é grande o uso da concordancia retardada; no decadente, não.

Art. 43. O verso decadente assemelha-se ao classico na maneira de fazer o sentido e o rythmo marcharem accordes, mas com esta diferença: que o classico aparava as azas ao pensamento para que coubesse no verso e o decadente adapta-se á idéa e a acompanha flexivel, sem tolhel-a.

— Vejam-se algumas poesias insertas no respectivo lugar: Parte Especial.

CAPITULO II

DOS VERSOS EM CONJUNTO

Art. 44. Os versos de um poema podem ser classificados de diferentes maneiras, attendendo:

- I. á maneira pelo qual se agrupam no mesmo poema;
- II. aos metros ou ao rythmo;
- III. ás rimas;
- IV. á concatenação das idéas.

CAPITULO III

Dos versos quanto á maneira pela qual se agrupam no poema

Art. 45. Conforme a sua posição no poema os versos podem ser:

- I. Agrupados fixamente em estrofes;
- II. Dispostos livremente:
 - a) á maneira dos classicos;
 - b) á maneira decadente.

— De ambas as classificações do art. 45 tratamos desenvolvidamente na Parte Especial.

Art. 46. Ainda numa estancia regular, não deve um verso se parecer em tudo ao verso que o precede ou segue, quanto ás cesuras, para evitar a monotonia (arts. 34 e 49).

— Veja-se como são moveis as cesuras nesta quadra:

*Se a colera que espuma, a dor que móra 2-6-10
Nalma, e destróe cada illusao que nasce 1-4-8-10
Tudo que punge, tudo que devora 4-10
O coração, no rosto se estampasse 4-6-10*

(RAYMUNDO CORRÉA).

Ora cae na 2.^a, 6.^a e 10.^a syllabas, ora na 1.^a, 4.^a, 8.^a e 10.^a ora na 4.^a e 10.^a, etc.

Art. 47. Os versos, dispostos sem a simetria das estancias regulares, contrabalançam o que perdem em "segurança" pelo que adquirem em liberdade.

— Veja-se como é simples e deliciosa aquella "Alma em flor", de Alberto, em que os versos livres trazem tanta belleza ao poema. Alli, nos proprios sonetos, o poeta desprezou os exageros da sua escola.

CAPITULO IV

Dos versos relativamente ao metro

SECÇÃO I

Art. 48. Conforme o numero de syllabas podem os versos de um poema ser:

- I eguaes (isometricos);
- II com duas medidas;
- III deseguaes (heterometricos):

- a) á maneira dos classicos;
- b) á maneira decadente.

Art. 49. Mesmo eguaes em medida devem os versos variar na accentuação e na cesura, para que, variando o rythmo, se evite a monotonia. (Arts. 34 a 46).

— Vejam-se os artigos em que se trata da variabilidade das cesuras, no Livro III.

O "encadeamento" (enjambement) nos versos isometricos é um bello recurso para evitar a monotonia. Bem combinado com a mobildade das cesuras traz ao poema uma belleza seductora.

Art. 50. A combinação de dois ou mais metros diversos traz ao poema um certo encanto e, a quem lê, um descanso que deleita.

— Ha uma certa semelhança entre a combinação de metros e o prolongamento de sentido pelo "encadeamento" (enjambement). Ambos concorrem para a maior liberdade de expressão, dando mais liberdade ao pensamento.

Art. 51. Usa-se a combinação de dois metros: ou finalizando estrophes ou alternando uns com outros.

Exs.:

Finalizando a estrophe:

— A um sincero psychologo moderno

Qual a séde do affecto perguntei.

"Bem sei que o affecto é um propulsor interno;

Mas onde está, não sei".

(AUGUSTO DE LIMA).

Alternadamente:

— O incendio devorou inteiramente

A casa onde eu nasci;

Para esquecer o tragicó accidente,

Embarquei e parti.

(ANTONIO FEIJÓ).

Art. 52. A combinação de um metro menor no fim da estrophe, dá, pelo inesperado, um qué de epigrammatico, e tira-se com ella um bello effeito, quando se deseja gryphar um conceito, para o qual se quer chamar a attenção.

Ex.:

— Esta mão, esta mão, que ré parece,

Ah não foi uma vez, não foi só uma

Que em defeza dos bens, que são do estado,

Moveu a sábia pluma.

(DIRCEU).

Art. 53. Os versos, cuja combinação é mais frequentemente usada, são: os

de 10 e 12 syllabas, com os de 4, 6 e tambem de 8 syllabas.

Art. 54. A liberdade ampla conquistaram-na os poetas com o verso livre, em que são usados todos os metros. (Art. 64).

Ex.:

— Um chão de folhas sob um céo de flores,	10
Eis a matta. Recebe-nos á porta	10
Do templo de verdura	6
Azul, trefega, leve borboleta,	10
Que volateando inquieta	6
Vae pelo atalho, o espaço corta,	8
E nos guia na selva espessa e escura.	10

(ALBERTO).

SECÇÃO II

Art. 55. O numero de syllabas do verso, em portuguez, pode variar de uma, frequentemente até 12. (Art. 65).

§ 1.^º Na contagem das syllabas do verso vae-se até o ultimo accento tonico, que é a ultima e necessaria cesura do verso.

§ 2.^º Os metros podem ser — simples: até 4 syllabas; e compostos: desse numero em diante.

§ 3.^º O que divide o verso é a cesura. (Liv. III).

Art. 56. Os metros mais frequente mente usados são: o de 7 syllabas, o de 10, o de 12 e o de 8, sendo os outros, mais usados alternadamente, ou combinados.

§ unico. Os de 4, 5 e 6 admittem-se em composições pequenas, como canço netas e odes anacreonticas.

Art. 57. O verso de 7 syllabas, chamado redondilha, é frequentemente usado em quadrinhas, villancetes e tri olets, e é um dos que mais se prestam ao canto. (Art. 151 e segs.).

Art. 58. O verso de 10 syllabas é o verso heroico portuguez, tão nobre como o alexandrino, e é dos poucos que ainda se podem tolerar sem rima. (Arts. 154 a 161).

Art. 59. O verso de 12 syllabas (alexandrino) equipara-se ao decasyllabo, pela pompa e nobreza, sendo que

se não admitte sem rima. (Arts. 162 a 169).

Art. 60. Poemas longos, em que se não alternem metros, só em decasyllabos ou alexandrinos se toleram.

Art. 61. Para as obras theatraes, em que se exige a naturalidade do dialogo, o alexandrino, se impõe (Parte especial: Livro I - Tit. III), por ser o mais amplo e de mais recursos.

§ unico. Para as operas, operetas, etc., em que o canto predomina, o verso deve ser apropriado á musica e variado.

Art. 62. O verso de 8 syllabas é nobre e cheio, prestando-se admiravelmente aos pequenos poemas, já usados uniformemente, já alternadamente.

Art. 63 Os versos de 9 e 11 syllabas devem ser usados parcimoniosamente, porque a pouca variedade e a fixidez das cesuras torna monotono o seu rythmo num longo poema.

—Não fizemos livro especial para tratar do metro porque este depende das Syllabas e das Cesuras e ao tratar de ambas, mais desenvolvidamente trataremos do metro.

SECÇÃO III

Art. 64. Irmão gêmeo do verso livre, á maneira dos classicos (art. 54), é o verso decadente, em que predomina o rythmo, em que se não indaga da medida, mas sim da “musicalidade”.

— E' recommendavel a leitura dos mestres do verso decadente: Verhaeren, Dannunzio, Eugenio de Castro, Henri de Regnier, Ruben Dario, Villaespesa; Teixeira de Pascoaes e alguns outros novos portuguezes como Jayme Cortesão; Antonio Patriacio e outros.

Art. 65. Alem de doze syllabas não se usa prolongar o verso em portuguez, excepção feita para o verso decadente que, sendo baseado no rythmo e na cadencia, admite maior distenção.

Art. 66. Para o desejado effeito, que se procura obter com o verso prolongado alem de doze syllabas, mister se faz que a primeira cesura seja fortemente accentuada em relação ás outras.

Ex.

— E a donsella, que esperava a vinda flava das estrelas
 (E. DE CASTRO).

— A saudade é carinhosa como tremula velhinha.
 — Mister se faz, como dissemos, a accentuação forte da primeira cesura (em substantivo) para que o resto do verso fique a vibrar como um accorde que morresse, smorzando.

Art. 67. As cesuras seguintes não devem cair em substantivo, para evitar que outra qualquer accentuação forte venha perturbar esse smorzando linguistico que se quiz obter.

Art. 68. Além do verso prolongado acima de 12 syllabas, e feito á maneira dos dois artigos anteriores, ha outro feito com tres cesuras, que o dividem em tres partes iguaes.

Ex.:

— O vosso gesto chora, o vosso gesto gême, o vosso [gesto canta!
 (EUGENIO DE CASTRO).

Art. 69. Jamais deve o verso de numero de syllabas superior a 12, ser usado em companhia de outro de igual

numero, pois só alternado com outros, pode elle conseguir o fim a que se propõe, sob pena de acarretar a monotonia.

— Por mais bellas que sejam algumas poesias de vates hespanhoes ou hispano-americanos, feitas em versos isometricos de numero superior a 12 syllabas, não deixam de ser intoleravelmente monotonas. E' só ler para sentir essa monotonia.

Parodiando poderemos dizer que "neste verso não se pode tocar senão por momentos", como dizia Mallarmé", do "grande órgão do alexandrino".

CAPITULO V

DOS VERSOS RELATIVAMENTE Á RIMA

SEÇÃO I

Art. 70. No tocante á rima podem os versos de um poema ser:

I rimados:

- a) methodicamente;
- b) á vontade.

II não rimados.

Art. 71. No primeiro dos casos, rimados methodicamente, estão os poemas dispostos em estrophes e os de forma-fixa. (Parte especial. Livros II e III).

Art. 72. Relativamente ao n.^o I b) do artigo 70 não ha regras fixas, mas o bom gosto manda que se não ponham as rimas tão distantes que prejudiquem a percepção do som accorde.

Art. 73. Sendo a rima um dos requisitos essenciaes do verso (art. 5), necessário se faz que nos versos sem rima seja suprida a falta della com os recursos de cesura, rythmos e variedade de sons.

Art. 74. A rima, uniformidade perfeita de som (art. 31), quanto mais methodica fôr, tanto mais concorrerá para a “segurança”; quanto mais inesperada, para a “surpreza”. (Livro IV).

SEÇÃO II

Art. 75. Os versos são chamados agudos, graves ou esdruxulos, conforme a sua rima é aguda, grave ou esdruxula.

Exs.:

Agudo: Espumam, fervendo ao sol...;

Grave: E no oratorio — pequeno...;

Esdruxulo: E rola o comboio funebre...

Art. 76. Em portuguez as palavras graves são as mais numerosas, além de serem as mais sonoras, devendo por isso os versos graves formar a base dos poemas.

Art. 77. Agudos e esdruxulos devem ser usados parcimoniosamente e principalmente entremeados com os graves.

Art. 78. E' tão condemnavel um poema em que se abuse dos agudos como dos esdruxulos, só sendo toleravel o seu uso exclusivo, quando se querem tirar effeitos humoristicos, comicos ou satyricos.

Art. 79. Os agudos são muito usados finalizando estrophes em que se entremeiam graves:

Ex.:

Vamos, doce companheira;
Deixa os prazeres e a dor
E accendamos a lareira
Da nossa casa de amor.

Olha o sol pela clareira:
O seu vivido esplendor
E' uma nota alviçareira
Contra os pezares e a dor...
Accendamos a lareira
Da nossa casa de amor!
(LINDOLPHO COLLOR).

CAPITULO VI

Dos versos quanto á concatenação das idéas

Art. 80. Muitas vezes a phrase que traduz um pensamento termina antes de finalizar um verso, ou se prolonga até parte do verso seguinte, formando uma cadeia, dando logar ao “encadeamento” (art. 38).

Ex..

— Estala o raio. Estronda espedaça a fragua
Dos trovões. O universo, etc...
(ALBERTO).

Art. 81. Este “encadeamento” corre para que se possa condensar num mesmo verso, duas ou tres phrases, accumulando, portanto, mais idéas, mais sentimento, mais força nervosa, mais emoção.

Ex.:

— Não cançam no trabalho os musculosos braços
Dos guerreiros. Oscilla o muro. Os estilhaços
Saltam das pedras... etc.

(BILAC).

Art. 82. A “desharmonia momentanea” que traz o “encadeamento” não deve ser muito prolongada, pois transformaria uma virtude num defeito, aquelle da “insegurança”.

Art. 83. A “concordancia retardada” não se deve prolongar muito, pois transforma a mais bella das poesias em pura prosa.

— Abstemo-nos de citar exemplos. Achamos que para os defeitos elles são desnecessarios, além disso evitamos ferir susceptibilidades.

Art. 84. Após um certo numero de versos de “concordancia retardada”, deve-se dar a sensação da concordancia, por assim dizer, classica, podendo immediatamente a esta seguir-se um novo periodo de momentanea desharmonia.

— Assim fazem os mestres. Consulte-se, por exemplo: “Volupia”, de Alberto; “Morte de Tapyr”

e "Delegenda Cartago", de Bilac; "As pombas", de Raymundo Corrêa.

Art. 85. No defeito se assemelham: o verso com encadeamento e o verso decadente (art. 21, n.^o XI), e os conselhos dos artigos anteriores para a volta á concordancia após um certo periodo de "surprezas" pode ser applicado ao decadente.

Art. 86. A segurança pela harmonia de rythmos deve ser trazida após um certo periodo de metros heterogeneos.

Ex..

A tarde chora, reza... Fico a ouvir...
Oh! vento dos vanfragios a rugir!...
Vento de desvario,
Vento de evocação,
Que á hora dos crepusculos afflictos,
Sopras num arrepião,
Em rajadas de gritos,
Sobre o meu lusitano coração!

A minh'Alma conhece toda a vida,
E' feita de camadas como a terra;
E o vento, quando sopra, desenterra
Toda a Dor toda a angustia adormecida.
(JAYMÉ CORTESÃO).

LIVRO II

Das syllabas

TITULO I

Da syllaba em geral

Art. 87. Relativamente ao verso, syllaba é o som produzido por uma só emissão de voz, differençando-se portanto do sentido grammatical, em que basta haver uma vogal ou um diphthongo, para que haja syllaba.

Assim a phrase:

Sonhei que andava em passeio grammaticalmente tem dez syllabas:

— So nhei que an da va em pas sei o porém em poesia tem apenas sete:

— So nhei quean da v'em pas sei(o)

Art. 88. O versificador só ao ouvido obedece na contagem das syllabas.

TITULO II

Da contagem das syllabas

CAPITULO I

Disposições geraes

Art. 80. Na contagem das syllabas, quando ha vogaes em frente uma da outra, estas ora se devem elidir, ora se repellem, ora lhes é facultativa a elisão.

Art. 90. A absorpção ou repulsão das vogaes no verso pode-se dar já no vocabulo, já na concorrencia de duas palavras.

Art. 91. Occorrem por esse facto quatro figuras distinctas:
duas no interior do vocabulo: synérese e diérese;
duas na concorrencia das palavras: elisão e hyatus.

Art. 92. Pela synérese e pela elisão absorvem-se vogaes; pela diérese e pelo hiatus as vogaes se repellem.

Exs.:

Synérese: *sau da de*;

Elisão: *mi nhaal ma*;

Diérese: *cre an ça*;

Hiatus: *já hon tem*.

Art. 93. O guia incontestavel, em qualquer dos casos, para se fazer ou não fazer a elisão, é o ouvido, que deve portanto ser educado.

§ 1.º O rythmo do verso exigirá ora a absorpção ora a independencia das vogaes, não se podendo dar uma regra absoluta.

Ex.:

Minha patria i de al! Em vão estendo os braços...

Poesias, pag. 107.

L'aira o espirito i deal que a purifica e anima...

Idem pag. 139 (BILAC).

§ 2.º O poeta deve ter por norma as elisões que são feitas naturalmente na pronuncia, pois que não são forçadas.

§ 3.º A mesma concorrencia de vogaes pode não formar diphongo, quando o accento tonico cárde numa dellas e pode formar diphongo se o accento tonico cárde fóra.

Exs.:

Re al — rea li da de;
Vi a — via du cto;
tu a — a ctua li da de;
pi a no — pia nis si mo.

Dos exemplos acima se pode tirar a conclusão de que, se o rythmo do verso o levar a isso, o poeta pode fazer ás vezes da mesma concorrecia de vogaes, ora uma syllaba, ora duas.

CAPITULO II

Da synérese (ou diphthongo)

Art. 94. Quando duas vogaes se encontram juntas numa mesma palavra, a mais branda absorve-se na outra, quer esteja antes quer depois.
 Ex.: saudade; piedade; pac; lealdade; quando.

Art. 95. Ha tanto mais facilidade para a absorpção de que fala o artigo anterior, quanto mais accentuada fôr a cesura que se lhe segue, ou que a precedeu.

Ex.:

— Estrellas da sandade, ardei perpetuamente...
 (BLAC).

Art. 96. Baseia-se o dispositivo do art. anterior na propria formação natural de cada diptongo, pois que elle é tanto mais facil de formar quanto mais forte o accento tonico da palavra.

Exs.:

Leal só com violencia forma diptongo naturalmente; porém *le al* forma diptongo naturalmente; porém *le al* só com violencia forma diptongo, pois que o accento tonico não está fóra da concorrecia das letras que o devem formar. Para que o diptongo se forme, nesse caso, é preciso que as cesuras que o precedem ou seguem (art. 95) sejam bem accentuadas.

Art. 97. A observancia da escala das vogaes: a, é, i (y), o, u, é um bom guia para a formação dos diptongos, não esquecendo o disposto no artigo seguinte.

Art. 98. Quando duas vogaes ocorrem num mesmo vocabulo, para que haja facil absorpção é preciso que o accento caia sobre aquella que na escala ocupa o primeiro logar, em relação á outra, quer esteja antes quer depois. (Artigo 100).

Sirvam de exemplos aquelles dos artigos 94 e 95.

Art. 99. Quando occurrem algumas vogaes e duas delas por si já formam diphongo, para que se dê a synérese é preciso que o accento cáia no referido diphongo e este venha em ultimo logar (art. 102).

Exs.:
eguaes; geniaes; desconfiae; manuseae.

§ unico. As palavras curtas formam excepção e só se elidem com violencia.

-- Veja-se a nota no art. 96. Ex.: *Le aes; fi ei.*

CAPITULO III

Da diérese

Art. 100. Se se der o inverso do art. 98, isto é, se a vogal que na escala (art. 97) occupa o segundo logar for tão accentuada como a outra, não forma diphongo e temos a diérese.

Exs.: *ca hótico; raiz; hiatus; sa ñde.*

Art. 101. Quando a absorpção acarrete perturbação do sentido deve-se evitar.

Ex.: *co ando* (part. pres.) não se deve elidir para não confundir com *quando*; etc.

Art. 102. Quando se dá o caso do art. 99, e o diphongo vem em primeiro logar, não se dá a absorpção.

Ex.: *fci o; desmai o; crei o; arroi o.*

Art. 103. Se ás vogaes prececer um grupo de consoantes aquellas difficilmente formam diphongo.

Exs.: *cre ança; pre ambulo.*

Art. 104. Para que o diphongo se realize, no caso do art. antecedente é preciso que se não perturbe o rythmo do verso e sejam observados os casos dos arts. 95 e 96: cesuras bem accentuadas.

CAPITULO IV

Da elisão

Art. 105. Quando o encontro das vogaes se dá, não no interior, mas, sim, na concorrência de duas palavras, dá-se a elisão, nos mesmos casos em que se daria a synérese (arts. 94 a 99).

Exs.:

- On deao pé deuma lapa cavernosa...
- Saudade, gos toa margo dein felizes...

Art. 106. Tanto mais facil a elisão, quanto mais brandas as vogaes, e quanto mais accentuadas as cesuras que a precedem ou seguem (art. 95).

Ex.:

- So prao vén toa gemér... Tre meen funá daa véla...
- (BILAC).

Art. 107. Quando entra na elisão alguma vogal tonica precisa que esta seja tão accentuada que absorva as outras.

Ex.:

- O musgo mais sedo soanís nea mais leve...
- (ALBERTO).

CAPITULO V

Do hiatus

Art. 108. Quando no caso do art. 100, as letras que se repellem pertencem a palavras diversas, formam hiatus.

Ex.:

- Dão-me a idéa da morte, ó ave, o teu lamento...
- (V. MAGALHÃES).

Art. 109. O hiatus é intoleravel, quando se tem de conservar a bocca aberta, para pronunciar as duas vogaes que o formam, como nestes dois casos: já ha annos; lá vae a agua a correr.

Art. 110. O hiatus é toleravel, quando, para a pronuncia da letra seguinte, se vae fechando a bocca, como nestes casos: já hontem; vaes lá hoje?

Art. 111. O hiatus passa despercebido e é portanto admissivel:

- I. Nas cesuras, nos hemistichios, entre dois versos: emfim onde pôde haver pausa que abrande o esforço.
- II. Quando o sentido fôr perturbado pela sua não observancia.
- III. Quando é formado por uma interjeição.

TITULO III

Do accento tonico

Art. 112. Cada palavra tem o seu accento predominante sobre uma syl-

laba, em que a voz se apoia, parecendo que sobre as outras desliza.

§ unico. Este accento, que recae sobre uma syllaba, mais que sobre as outras, chama-se accento tónico.

Exs.: *janella*; *candido*; *coraçāo*.

Art. 113. O accento tonico é dado, não pela duração, mas pela intensidade.

— A maneira actual de contar as syllabas no verso varia muitissimo da maneira pela qual os latinos as contavam. E varia porque variou a maneira de encarar a syllaba tonica. Os latinos a encaravam pelo lado da duração: uma longa valia duas breves; nós pelo da accentuação mais forte, sem que, por isso, seja mais longa.

Art. 114. Conforme a syllaba em que cár o accento tonico, a palavra é:

— *aguda* (se a voz se apoia mais fortemente na ultima).

Ex.: *ferrāo*.

— *grave* (se na penultima).

Ex.: *livro*.

— *esdruxula* (se na antepenultima).

Ex.: *codigo*.

Art. 115. Os monosyllabos, é claro, têm de ser agudos.

Art. 116. Ha entretanto palavras que, apezar de monosyllabas (as enclíticas) perdem a tonicidade, quando precedem outra, á qual se liguem no sentido: os pronomes, os artigos, as preposições, etc.

Art. 117. Nas palavras enclíticas a voz deve deslizar, como se elles fossem syllabas do vocabulo em que se absorvem, e nunca apoiar-se nellas, o que atrouxaria o verso (art. 27).

Art. 118. A tonicidade das palavras da, naturalmente, a tonicidade do verso.

Art. 119. Se, para a tonicidade do verso, se forçar a tonicidade de uma ou outra palavra, o verso ficará defeituoso (art. 27).

Art. 120. A variedade de vogaes, de que fala o art. 20, quando recahir nas syllabas tónicas do verso (cesuras), mais bello o tornará, pois que mais se notará tal variedade.

Art. 121. Da observancia dessas leis, se bem que tão simples, nasce o rythmo em todas a sua belleza (Livro V, Tit. II).

TITULO IV

Do modo de alterar o numero de syllabas.

Art. 122. As alterações das syllabas só devem ser consentidas quando a pronúncia já o autorizou e de acordo com os arts. 29 e 30.

— As figuras grammaticaes que autorizavam o accrescimo de letras, ou a suppressão dellas, cahiram em desuso. Tiveram a sua origem na propria physiologia. A pronuncia variava de um logar para outro e era natural que a palavra se modificasse. Assim os poetas portuguezes que usam supprimir o e do plural de *flores* obedecem ao uso do povo; nós brasileiros não o podemos fazer, porque escandidos todas as syllabas.

Hoje as figuras podem ser enumeradas como mera curiosidade. *Eram* elas (digamos assim!) as seguintes: *Próthése* (augmento no princípio); *Épenthese* (no meio); *Paragóge* (no fim). *Aphérèse* (supressão no começo); *Syncope* (no meio); *Apócope* (no fim).

LIVRO III

Da cesura

TITULO I

Da censura em geral

Art. 123. A cesura é o repouso da voz sobre a syllaba tonica de uma, ou mais de uma, das palavras que constituem o verso, accentuando deste modo tal syllaba mais do que as outras (arts. 6 e 7).

Art. 124. A variabilidade de censuras, nos varios versos de um poema, dá beleza à composição, quebrando a monotonia.

Veja-se o exemplo do art. 160

Bilac é, no tocante á variabilidade da cesura, um dos maiores mestres da lingua portugueza. A leitura attenta dos seus decasyllabos e alexandrinos é das mais convenientes a quem quer manejá-los.

Art. 125. A successão immediata de duas cesuras é interdicta, desde que entre elles não haja pontuação.

— Desde que haja pontuação admitte-se cesura consecutiva.

Exs.:

— Senhor brutal, pesa o aborrecimento.

— Juracy! Juracy! Virgem morena e pura.
(BILAC).

— E tudo me falou: tudo... Escutando, etc.
(BILAC).

— Ver nota no art. 153 e o art. 161, §§ e respectivos exemplos.

§ unico. Só se admite exceção quando se quer chamar a atenção para "duas palavras que, pelo effeito intellectual a produzir, devem ser bem destacadas".

Art. 126. A voz repousando mais sobre uma palavra, chama naturalmente a atenção para ella.

§ unico. Rasão porque se devem pôr nas cesuras as palavras para as quaes se quer chamar a atenção (art. 7).

Art. 127. As cesuras mais fortes são as que recaem sobre substantivos.

Art. 128. O uso intelligente das cesuras muito pode concorrer para a belleza da expressão.

Art. 129. A cesura que recahir sobre substantivo, além de ser a mais forte, exprimirá melhor a substancia;

Ex.:

— Formidavel clamor, como de mar e ventos,
Resfolgar de trovões, etc.

(ALBERTO).

a que recahir sobre verbo melhor exprimirá a acção;

Ex.:

— Sonhei que me esperavas e sonhando
(BILAC).

a que recahir sobre adjectivo melhor exprimirá uma qualidade que se deseja alientar.

Ex. — O musgo mais sedoso, a usnea mais leve.
(ALBERTO).

Art. 130. Se a cesura grypha a palavra sobre que recáe, na falta della o pensamento desliza, até que a primeira cesura chame a atenção para elle.

§ unico. E' o que acontece nas palavras longas, onde a voz desliza, sem se perceber o sentido que só se accentua e define com o accento tonico.

Art. 131. Sendo a cesura o accento tonico do verso e, portanto, a accentuação da idéa nelle contida, podemos, ás vezes, passar sem ella, e até devemos fazel-o, quando queremos prolongar a espera, chamando melhor a attenção para a idéa que se quer accentuar.

—Vejam-se, para exemplo, estes dois versos de Bilac em que o primeiro passa sem cesura alguma, nem quiçá a da rima, para que o primeiro accento forte venha cahir na primeira syllaba do verso seguinte, accentuando-o extraordinariamente:

Vaes desapparecendo,
Terra do nosso amor!
Berço dos nossos filhos!

E' um recurso admiravel. Vejam como aquella *terra* ficou saliente. Porque? Porque o factor inconsciente, a inspiração do grande vate fez com que a voz deslizasse por sete syllabas para vir apoiar todo o seu esforço, até então contido, na primeira cesura que se lhe deparou — *tér*.

Outro exemplo do mesmo poeta:

(...Espera que eu te sigo.)

— Quero tambem beijar as faces della!

A voz desliza por sobre os verbos para se accentuar eloquentemente, encantadoramente, sobre a expressão — as faces *della*, que é aquillo para que o poeta quer chamar attenção.

E' um dos recursos da prosa, da eloquencia, admiravelmente adaptados pela poesia, como alliás muitos outros.

Art. 132. Dos versos de sete syllabas em diante, quasi que o ouvido não pode dispensar a cesura, excepção feita para os casos previstos no artigo anterior, quando se quer accentuar uma idéa. (Livro V. Do rythmo).

Art. 133. A cesura pode ser:

- I. *Facultativa*: como nos versos de poucas syllabas;
- II. *Obrigatoria e fixa*: como nos versos de *nove* e *onze* syllabas e geralmente nos de *oito*.
- III. *Obrigatoria*, porém *movele* e até *dupla*: como nos decasyllabos e alexandrinos e, raramente, nos de *oito*.

§ unico. A superioridade do deca-syllabo portuguez sobre o francez repousa nisto: no portuguez a cesura é movel, no francez é fixa.

Art. 134. Cesura fixa não quer dizer que seja só uma a possivel, mas quer dizer que escolhida uma syllaba para cesura, nessa syllaba terá ella de cahir sempre em todo o poema.

— Vejam-se os exemplos do Título III.

Art. 135. Escolhida uma syllaba para nella recahir a cesura, assim se deve conservar por todo o poema sob pena de quebrar o encanto (art. 147).

TITULO II

Dos versos em que a cesura é facultativa

GENERALIDADES

Art. 136. Podem dispensar a cesura: frequentemente, os versos até CINCO syllabas, e até SETE, raramente.

— Nos versos de 6, 7 e tambem 8 syllabas, só por excepção (art. 131) se pode prescindir da cesura, e como um recurso de belleza.

Art. 137. A cesura começa a ser apreciavel, porque assim o requer o natural descanso da voz, do verso de TRES syllabas em diante.

Art. 138. Nos versos até SETE syllabas a cesura é mobilissima, podendo recahir variadamente em todas as syllabas, respeitado o dispositivo do art. 125.

Art. 139. A base da cesura é o accento tonico; e o accento tonico das palavras graves de ORTO syllabas, por exemplo, só cae na setima, deslizando a voz nas outras.

Art. 140. Dahi, por analogia, o poder o ouvido dispensar a cesura nos versos de um certo numero de syllabas.

— Na metrica franceza a cesura é:

facultativa: nos versos até 5 syllabas;

obrigatoria: nos de 6, 7 e 8;

obrigatoria e fixa: nos de 9, 10 e 11.

Quanto ao alexandrino, ha, como amplamente explica Dorchain, o alexandrino de cesura fixa e o alexandrino de cesura movel.

Do verso de TRES syllabas

Art. 141. O verso de TRES syllabas pôde passar sem a cesura ou pôde ter cesura na 1.^a syllaba (art. 125).

Ex.:

	Cesura na:
Bal ccho, inspi ra!	1. ^a —3. ^a
Tan ge a ly ra,	1. ^a —3. ^a
Que suspi ra	—3. ^a
Sem falar !	—3. ^a
Vem ! impri me	1. ^a —3. ^a
Um subli me	—3. ^a
Som na ly ra!	1. ^a —3. ^a

Do verso de QUATRO syllabas

Art. 142. O verso de QUATRO syllabas já possue mais recursos rythmicos, e pode passar sem cesura ou tel-a nas duas primeiras (art. 125).

Ex.:

	Cesura na:
Tol dam-se os a res	1. ^a —4. ^a
Mur cham-se as flo res,	1. ^a —4. ^a
Morrei , amo res	2. ^a —4. ^a
Que Ignez morreu .	2. ^a —4. ^a
Mi sero espo so,	1. ^a —4. ^a
Desa ta o pran to,	2. ^a —4. ^a
Que o teu encan to	—4. ^a
Já não é teu .	—4. ^a

(BOCAGE).

Sobre o uso desse versos de 4 syllabas, bem como sobre os de 5 e 6, ver o art. 56 § unico.

O verso de 4 syllabas é muito usado nas combinações de estrophes.

Do verso de CINCO syllabas

Art. 143. O verso de CINCO syllabas, chamado “de redondilha menor”, pode passar sem cesura, ou pode tel-a nas tres primeiras (art. 125).

Ex.:

	Cesura na:
Fulgidas estre llas	—5. ^a
Logo se amore cem,	—5. ^a
Tanto que appare cem	—5. ^a
De Titão os rai os.	—5. ^a
Tambem se Mari lia	2. ^a —5. ^a
Mostra a fa ce pu ra	3. ^a —5. ^a
Toda a formosu ra	—5. ^a
Pade ce desmai os.	2. ^a —5. ^a

Na a primeira quadra, pode-se dizer, passa a cesura, a não ser a das rimas.

Poderemos fazer cesura em FUL|GIDAS ou em MU|CHAM-SE para accentuar essas idéas, mas poderemos dispor elas tambem na leitura. Se deixarmos desse modo, entretanto, na 1.^a quadra sem accentuar

nenhuma syllaba, mais forte, muitissimo mais forte resaltará o — TAMBÉM da comparação que começa na quadra seguinte.

Essas pequeninas coisas é que dão belleza aos poemas.

Art. 144. E' commum, neste verso fazer a cesura fixa na 2.^a syllaba (e na 5.^a) por todo um poema, compensando a falta de variedade pela “segurança”.

Ex.:

	Cesura na:
De lo to e de mur tas	2. ^a —5. ^a
Num lei to viren te,	2. ^a —5. ^a
Beben do conten te,	2. ^a —5. ^a
Me vou recostar :	2. ^a —5. ^a
 E os co pos ale gres	2. ^a —5. ^a
Me ve nha Cupi do,	2. ^a —5. ^a
De ga la vesti do	2. ^a —5. ^a
Aqui ministrar .	2. ^a —5. ^a

(GARRETT).

Do verso de SEIS syllabas

Art 145. No verso de SEIS syllabas, em que a cesura pode cahir nas quatro primeiras, os recursos rythmicos são já bem grandes.

Ex.:

	Cesura na:
Adeus , aguas queri das	2. ^a —6. ^a
Do Te jo encantador .	2. ^a —6. ^a
Adeus , casaes riso nhos,	2. ^a —4. ^a —6. ^a
Pelo pendor descen do	4. ^a —6. ^a
Dás encos tas flori das!	3. ^a —6. ^a

Vaes desapparecendo	— —
Te rra do nosso amor ,	1. ^a —6. ^a
Ber ço dos nossos filhos !	1. ^a —6. ^a

(BILAC).

Duas coisas são dignas de nota no exemplo acima: a cesura dupla do terceiro verso que lhe dá tanta amplidão e a falta de cesura no sexto de que já nos ocupamos commentando o art. 131.

Tambem este verso, que se presta ás pequenas odes e cançonetas, é muitissimo usado, como os de 4 e 5 syllabas, em combinação com outros de maior numero.

TÍTULO III

Dois versos em que a cesura é obrigatoria e fixa

Art 146. São versos de cesura obrigatoria e rigorosamente fixa (arts 134 E 135) os de NOVE e os de ONZE syllabas.

Do verso de NOVE syllabas

Art. 147. O verso de NOVE syllabas apresenta dois rythmos diversos, conforme a fixidez escolhida para a cesura.

§ 1.^º O poema pode ser composto de versos com a cesura fixa na 3.^a-6.^a e 9.^a syllabas.

Ex.:

Sou o tempo que pa|ssa, que pa|ssa. 3.^a-6.^a-9.^a
 Sem prin|cipio, sem fim|, sem medi|da. 3.^a-6.^a-9.^a
 Vou levan|do a ventu|ra e a desgra|ça 3.^a-6.^a-9.^a
 Vou levan|do as vaida|des da vi|da. 3.^a-6.^a-9.^a
 (BILAC).

— É de notar o maravilhoso effeito conseguido pelo poeta, que deu a idéa perfeita de uma corrida, no uso do rythmo citado.

— Este é o metro mais usado na composição dos hymnos que se destinam ao canto.

§ 2.^º Pode a cesura recahir tambem na 4.^a e 9.^a syllabas.

Ex.:

Além nos a|res, tremulamen|te 4.^a-9.^a
 Que visão bran|ca das nuvens sâe|! 4.^a-9.^a
 Luz entre as fran|ças, fria e silen|te; 4.^a-9.^a
 Além nos a|res, tremulamen|te, 4.^a-9.^a
 Balão acce|so, subindo vae|... 4.^a-9.^a
 (RAYMUNDO CORRÊA).

Cesura na:

E' esta a maneira mais usada pelos decadentes.

O que a outra disposição tem de monotona, tem esta de encantadora. A primeira foi muitissimo explorada; a segunda é relativamente moderna.

Do verso de ONZE syllabas

Art. 148. O verso de ONZE syllabas apresenta tambem dois rythmos diversos, se bem que em ambos a cesura forte caia na 5.^a syllaba.

§ 1.^º O que faz variar o rythmo é uma leve cesura anterior á da 5.^a syllaba e que num recae na 3.^a e no outro na 2.^a

§ 2.^º O verso de 11 syllabas, mais usado pelos romanticos foi o que tinha as cesuras na 3.^a, 5.^a e 11.^a

Ex.:

Ventani|a horri|vel. Noite de inverna|da 3.^a-5.^a-11.^a
 Pelo can|cho anti|go, sob a ramalha|da 3.^a-5.^a-11.^a
 Das manguei|rás ne|gras—tragico tropel|... 3.^a-5.^a-11.^a
 As folha|das zu|nem, folhas séccas vo|am, 3.^a15.^a-11.^a
 Palme|ra len|tos arrastados so|am, 3.^a-5.^a-11.^a
 Outra acelerá|dos como os de um corcel|. —5.^a-11.^a
 (ALBERTO).

§ 3.^º O outro rythmo, mais moderado, aquelle em que ha possibilidade de

cesura na 2.^a e cesura forte na 5.^a syllaba.

Ex.:

Cesura na:

Além| na tapa|da das Quatorze Cruzes 2.^a-5.^a-11.^a

Que triste velhi|nha que vae a passar|! 2.^a-5.^a-11.^a

Não le|va candei|a; hoje o Céo não tem

[lu|zes 2.^a-5.^a-11.^a

Cau|ta, velhi|nha, não vás tropeçar|! 2.^a-5.^a-11.^a

(ANTONIO NOBRE).

— Antonio Nobre usa com rara felicidade este rythmo combinado com versos de cinco syllabas em varias poesias dignas de uma attenta leitura.

TITULO IV

Do verso de oito syllabas, em que a cesura pode ser fixa ou movele

Art. 149. O verso de oito syllabas é frequentemente usado com a cesura fixa, na 4.^a (e 8.^a).

Ex.:

Cesura na:

Vi-te peque|na: ias rezan|do 4.^a-8.^a

Para a primei|ra communhão|: 4.^a-8.^a

Toda de bran|co murmuran|do, 4.^a-8.^a

Na fronte o véo|, rosas na mão| 4.^a-8.^a

Não ias só|; grande era o ban|do... 4.^a-8.^a

(BILAC).

Art. 150. O verso de oito syllabas pode tambem ser classificado entre os de cesura movele e então ella pode recahir nas seis primeiras syllabas.

— Podemos dizer que ao verso de oito syllabas portuguez acontece como ao alexandrino francez; isto é: que ha dois versos de oito syllabas: o de cesura fixa, de que trata o art. 149, e este de cesura movele que possue menos segurança, mas muito mais inesperado.

Ex.:

Cesura na:

A's vezes pa|sso horas intei|ras 4.^a-8.^a

Olhos fi|tos nestas brazei|ras 3.^a-8.^a

Sonhando o tem|po que lá vae|. 4.^a-8.^a

No arame oscillante do fi|o, 8.^a

Ama|vam (era o mez do cijo) 2.^a-8.^a

Levandis|cas e tentilhões|. 3.^a-8.^a

Descança, minha Avó|, que sim|! 6.^a-8.^a

(ANTONIO NOBRE).

O effeito conseguido com a dispensa da cesura no quarto verso citado é surprehendente. Dá idéia da oscillação, pela inconsistencia, que a falta de cesura trouxe ao verso.

Machado de Assis usou tambem, na primeira poesia das *Phalenas*, o verso octosyllabo com cesura movele.

TÍTULO V

Dos versos em que a cesura pode ser
móvel e além disso dupla

CAPITULO I

Do septisyllabo

Art. 151. O verso de SETE syllabas ("redondilha maior"), que raramente pode prescindir da cesura interior, pode tel-a indistinctamente nas cinco primeiras syllabas (e na 7.^a).

Ex.:

	Cesura na:
Sauda des mal compensa das	2. ^a —7. ^a
Porque moti vo as tomei ?	4. ^a —7. ^a
Como agora as deixarei ?	— 7. ^a
Ho je por coupas passa das	1. ^a —7. ^a
E só por vosso respei to	— 7. ^a
Vara do vejo o meu pei to,	2. ^a —7. ^a
Senho rá, por se te espa das.	2. ^a —5. ^a —7. ^a

(GOURLART DE ANDRADE).

— Como se vê no 3.^º verso a cesura da terceira syllaba é fraca e quasi não se deve accentuar na leitura. Outra coisa digna de mensão é a bella cesura dupla do 6.^º verso e a do 7.^º, onde o apoio da voz na quinta syllaba salienta mais a expressão — *sete espadas*.

Art. 152. A cesura dupla no interior do verso septisyllabo, como alliás acontece a todos, traz um extraordi-nario encanto ao poema.

Ex.:

	Cesura na:
U lha de atro zes degre dos!	1. ^a —4. ^a —7. ^a
Cinge um mu ro de roche dos	— 3. ^a —7. ^a
Seus flan cos. Gross o, a espumar ,	2. ^a —4. ^a —7. ^a
Contra a dura penedi a,	— — 7. ^a
Ha te, arreben ta, assobi a,	1. ^a —4. ^a —7. ^a
Retum ba, estrodei a o mar .	2. ^a —5. ^a —7. ^a

(RAYMUNDO CORRÊA).

O grande poeta attingiu nos tres ultimos versos da estrophe o ponto culminante a que podia chegar no verso septisyllabo: Variedade de vogaes: u, a, e, i, ü, ei, ar; dispensa da cesura no 4.^º verso, preparando o effeito para o verso seguinte; cesura dupla e além disso móvel nos dois ultimos versos, um na 1.^a e 4.^a outro na 2.^a e 5.^a.

Art. 153. Se o verso septisyllabo, com cesura dupla, adquire maior belleza, aquelle em que, além de dupla, concorrer o recinto do art. 125 § unico, tornar-se-á eloquente e encantador.

Como vimos, a transgressão do preceito que manda evitai duas cesuras consecutivas, parado-

xalmente concorre para a belleza. E' que são poucos os casos em que a regra pode ser desobedecida, e quando o é, a rasão é tão forte que por si justifica a excepção.

Alliás não é o unico caso, em poetica, em que a transgressão de uma regra geral pode concorrer para a producção de uma belleza: na onomatopéa o mesmo se dá. A homophonia deve ser evitada; a homophonia proposital, que é a excepção, pode produzir bellezas.

Reatando, diremos: a successão de duas cesuras tambem no verso de sete syllabas, pois que, por assim dizer, grypha a segunda cesura, augmenta o encanto do verso.

Ex.:

	Cesura na:
Sí no, coração da aldeia;	1. ^a —5. ^a —7. ^a
Coração , sí no de gen te	3. ^a —4. ^a —7. ^a
Um a sentir , quan do ba te	1. ^a —4. ^a —(5. ^a)—7. ^a
Ou tro a bater , quan do sen te.	1. ^a —4. ^a —(5. ^a)—7. ^a
(CORRÉIA DE OLIVEIRA).	

— Nos dois ultimos versos, o fazer a cesura na 1.^a e na 4.^a ou na 4.^a e na 5.^a é mera questão de gosto. Quem quiser salientar a comparação de *um... — outro...* é só accentuar taes vocabulos. Quem, entretanto, desejar fazer a semelhança de ambos mais pelas acções, pelos verbos, ahí então adquire mais energia, deslizando pelas primeiras syllabas, fazer cesura em *sentir* e *bater* e logo após nos dois *quandos* da comparação.

CAPITULO II

Do decasyllabo

Art. 154. Antes da introducção do alexandrino, foi sempre o decasyllabo o verso heroico portuguez.

Art. 155. A incontestavel superioridade do decasyllabo portuguez sobre o francez está nisto de que a cesura do francez é fixa (4.^a-10.^a, 5.^a-10.^a, 6.^a-10.^a) e a do portuguez além de mobilissima pode ser até dupla (sem falar na rima: cesura final).

Art. 156. Acontece por isso com o decasyllabo portuguez quasi o que acontece com o alexandrino francez:

- (i) pela mobilidade das cesuras, maiores effeitos de rythmo;
- (ii) pela duplicidade das cesuras, accentuação de mais uma idéa no mesmo verso.

Art. 157. Pela mobilidade das cesuras pode se marcar a evolução do decasyllabo portuguez, que partiu da

accentuação comum na 6.^a até á mobilidade completa num crescendo de liberdade e de belleza.

Art. 158. A accentuação mais comum entre os antigos é: 2.^a-6.^a-10.^a, ou 3.^a-6.^a-10.^a, ou ainda 4.^a-6.^a-10.^a

— O verso de Camões pode ser dado como o modelo daquella accentuação, que chamaremos clásica.

Ex.:

As ar|mas e os barões| assignala|dos, 2.^a-6.^a-10.^a
Que da occidental prai|a Lusita|na —6.^a-10.^a
Por ma|res nunca dan|tes navega|dos 2.^a-6.^a-10.^a
Passa|ram inda além| da Taproba|na; 2.^a-6.^a-10.^a
Em perigos, e gue|rras esforça|dos 3.^a-6.^a-10.^a
Mais do que prometti|a a força huma|na; —6.^a-10.^a
E entre gen|te remo|ta edifica|ram 3.^a-6.^a-10.^a
Novo rei|no, que tan|to sublima|ram: 3.^a-6.^a-10.^a
(CAMÕES).

Prosperamen|te os ven|tos assopran|do, 4.^a-6.^a-10.^a
Quando uma noi|te estan|do descuida|dos. 4.^a-6.^a-10.^a
(CAMÕES).

— Este é o typo do verso dos Lusiadas; e é o typo clásico.

Art. 159. Mais modernamente já se combinam aquellas cesuras com outras na 4.^a-8.^a-10.^a

— O de Bocage pode ser dado como o modelo desta nova accentuação.

Ex.:

Cesura na:
Nize mimo|sa, como as gra|ças pu|ra; 4.^a-8.^a-10.^a
Amavel Ni|ze, como as gra|ças bella 4.^a-8.^a-10.^a
Se inda em teus o|lhos me perten|ce aque|lla 4.^a-8.^a-10.^a
Mavio|sa affeiçõ| que fere e cu|ra. 3.^a-6.^a-10.^a

Ver todo o soneto, em que ha ainda outras cesuras na 4.^a-8.^a-10.^a

Art. 160. Hoje o decasyllabo attingiu á evolução completa pela mobilidade das cesuras:

O de Bilac, para citarmos um dos mestres mais populares, pode ser dado como exemplo dessa encantadora mobilidade.

Qualquer soneto da *Via-lactea* é um modelo, de rythmo moderno.

Ex.:

Cesura na:
sonhei que me espera|vas. E, sonhan|do —6.^a-10.^a
ahi, anioso por te ver|: corri|a... 2.^a-8.^a-10.^a
E tu|do, ao ver-me tão depressa andan|do, —2.^a-10.^a
vendo logo o logar| para onde eu i|a. 3.^a-6.^a-10.^a

E tudo me falou], tu|do! Escutan|do 6.^a-7.^a-10.^a
Meu pa|sso, atravéz| da ramari|a, 2.^a-6.^a-10.^a
Do despeitado pa|ssaro o ban|do: —6.^a-10.^a
"Vai mal depre|sa! Parabens!!" dizia|a. 4.^a-8.^a-10.^a

Disse o luar!: "Espe|ra! que eu te si|go: 4.^a-6.^a-10.^a
Quero tambem beijar as fa|ces de|lla!" —8.^a-10.^a
E disse o aro|ma: "Vae!, que eu vou comti|go!"
[4.^a-6.^a-10.^a

E cheguei|. E, ao chegar|, disse uma estre|lla:
[3.^a-6.^a-10.^a
Como és feliz! como és feliz|, ami|go 4.^a-8.^a-10.^a
Que de tão per|to vaes ouvi|l-a e ve|l-a!" 4.^a-8.^a-10.^a
(BILAC).

— Os mais bellos sonetos decasyllabos modernos têm esta encantadora mobilidade. Os exemplos são innumeros.

Art. 161. A cesura no decasyllabo jámais pode cahir na 9.^a syllaba e só excepcionalmente na 5.^a e na 7.^a

§ 1.^o Na 5.^a só no caso de cesura consecutiva, quando se apoia tambem na 4.^a (art. 125).

Exs.: Cesura na:
— Senhor brutal|, pé|sa o aborrecimen|to... 4.^a-5.^a-10.^a
(BILAC).

— Chóro por vós|, ar|vores seculares... 4.^a-5.^a-10.^a
(ALBERTO).
— Correm veloz|, lar|ga e fogosamente... 4.^a-5.^a-10.^a
(RAYMUNDO).

§ 2.^o Na 7.^a só no caso de cesura consecutiva, quando ha apoio na 6.^a

Exs.: Cesura na:
— Dentro é tudo mudez|. Fle|bil murmu|ra 6.^a-7.^a-10.^a
(BILAC).

— Vesper fulgura além|... Ves|per! Só ella 6.^a-7.^a-10.^a
(RAYMUNDO).

— Que em chegando ao Pinhão| folge á direita
[6.^a-7.^a-10.^a
(ALBERTO).

CAPITULO III

Do alexandrino

Art. 162. Mais longo do que o decasyllabo, tem o alexandrino os mesmos requisitos daquelle, relativamente à mobilidade e pluralidade de cesuras, possuindo além disso maior numero delas e portanto muito mais recursos rythmicos.

Art. 163. O alexandrino classico é, como ainda o romantico, formado de versos de seis syllabas, ligados entre si pelo hemistichio da sexta syllaba.

Art. 164. A ligação dos dois versos obedeceu sempre entre os classicos e os romanticos a tres leis:

- quando o primeiro verso termina por palavra aguda o seguinte pode começar por vogal ou consoante;
- quando termina por grave esta deve ser singular e a palavra seguinte tem de começar por vogal ou h mudo para haver elisão;
- o primeiro não pode terminar em esdrúxula.

Exs.: — a) Hemistichio em aguda:

—Que arde no eterno *azul*, como uma eterna vela!
—Enfara-me este *azul* e desmedida umbella...

(MACHADO DE ASSIS).

b) Hemistichio em grave:

—Que da grega *columna* á gothica *janella*,

—Bailando no ar, *gemia* inquieto vagalume: —

(MACHADO DE ASSIS).

Art. 165. Como o decasyllabo clasico (art. 157) o alexandrino teve sem-

pre varias cesuras no interior do primeiro verso, porém sempre tambem com a cesura forte na 6.^a syllaba.

— Estes de Bilac obedecem á regra classica:
Ful|ge e darde|ja o sol nos am|plios horizon|tes
 [1.^a-4.^a-6.^a etc.
Do céo d'A|frica. Ao lar|go, em plena luz|, dos
 [mon|tes 3.^a-6.^a etc.
*Desta|cam-se os perfis]. Tremulamente ondei|a
 [2.^a-6.^a etc.
Vasto ocea|no de pra|ta, a requeimada arei|a.
 [3.^a-6.^a etc.
 (BILAC).*

Art. 166. A mobilidade das cesuras, mesmo conservando a tradicional possibilidade de parar na sexta syllaba, varia extraordinariamente o rythmo do alexandrino.

Art. 167. Excepcionalmente pode o alexandrino prescindir do accento na 6.^a syllaba.

único. Nesse caso ha necessidade de que as cesuras que o substituem sejam bem accentuadas.

Exs.:

Moços de Portugal], neste livro heis de achar| 6.^a-12.^a
 Alguma coi|sa que senti|sseis algum dia|a: 4.^a-8.^a-10.^a
 Gloria perdi|da, sonho al|to, alma a penar| 4.^a-8.^a-10.^a
 E o grande amor| da nossa Te|rra o alu-

Cesura na:

[mi]a. 4.^a-8.^a-12.^a

Têm do meu san|gue os versos to|dos
 [que aqui vêdes, 4.^a-8.^a-12.^a
 Como sahi|ram, bons ou maus|, assim
 [lá vão]. 4.^a-8.^a-12.^a
 (AFFONSO LOPES VIEIRA).

— Suspeita de sorri|so innocent disfar|ce — 6.^a-12.^a
 Sombra de alguem que vi|nha e recúia
 [indeci|so — 6.^a-12.^a
 Astro a pungir], longinquamen|te, o azul
 [do dia. 4.^a-8.^a-12.^a
 (AMADÉU AMARAL).

Art. 168. Sendo fixa a cesura na 4.^a-8.^a-12.^a, tornar-se-ia monotono um poema todo escripto naquelle rythmo e portanto deve ser usado parcamente e alternado com os outros.

— Assim o usou Affonso Lopes Vieira.

Art. 169. O alexandrino moderno attingiu, pelas conquistas que todas as

escolas nelle foram integrando, á plena evolução e maior vibratilidade possivel.

pela mobilidade e multiplicidade de cesuras;

pela cesura consecutiva: na 6.^a e 7.^a syllabas.

Exs. .

— Cesuras: — na 6.^a-12.^a:

Vinha tombando a noi|te, escuridão sem fim|.

— na 4.^a-8.^a-12.^a:

Rapazes d'hol|je, este poe|ma é p'ra voceis|.

— na 3.^a-6.^a-9.^a-12.^a:

Sobre as on|das osci|lla o batel,| docemen|te.

— na 3.^a-8.^a-12.^a:

Gigantes|ca, estirando o cor|po, de repen|te.

— na 3.^a-6.^a-10.^a-12.^a:

Mudo e tris|te Scipião], longe dos mais], no emtan|to.

— 1.^a-4.^a-6.^a-8.^a-12.^a:

Inf|ge e dardel|ja o sol] nos amplos horizon|tes.

— na 2.^a-4.^a-6.^a-8.^a-10.^a-12.^a:

sem ar|! sem luz|! sem Deus|! sem fé|! sem pão|!

[sem lar|!]

na 6.^a e 7.^a, além de outras:

Juracy! Juracy|! Vir|gem morena e pura.

Do alexandrino disse o brilhante critico portuguez Fidelino de Figueiredo:

Verso extenso, dum caracter retumbante e apesar o metro alexandrino contem todos os recur-

sos para a expressão de sentimentos exaltados, para as imagens arrojadas, para as idéas imprecisas, mas violentas, para a adjectivação superabundante, ousada até a extravagancia".

— Jamais se deve esquecer o sabio conselho de Alberto de Oliveira, que o acha grandioso demais para as coisas pequeninas:

"O alexandrino, poeta,
De que outras vezes te vales,
Não cabe dentro do calix
De uma violeta.

Arreda esse metro austero
Dessa creança formosa;
E' o mesmo que deitar Nero
Junto a uma rosa..."

LIVRO IV

Da rima

TITULO I

Da rima em geral

Art. 170. Rima é a uniformidade de som nas cesuras finaes de dois ou mais versos (arts. 70 a 79).

Art. 171. A rima, que nasceu da propria cadencia, pois que é uma censura, é reclamada por aquella, como um descanso, marcando fortemente para o ouvido o finalizar de um periodo rythmico.

Art. 172. A rima é necessaria (art. 1), principalmente agora que o verso não tem mais aquella rigidez do verso

classico, e os encadeamentos e a mobili-dade das cesuras constituem alguns dos seus caracteristicos.

Art. 173. A rima é um auxilio, pois que ella é uma disciplina.

TITULO II

Das differentes especies de rimas

CAPITULO I

Relativamente á uniformidade de som.

Art. 174. As rimas podem ser *toantes* ou *consoantes*.

§ 1.^º Toante é a rima em que ha apenas semelhança de vogaes, da syllaba tonica em diante.

Exs.: claro—grato; candido—pallido.

§ 2.^º Consoante é a rima propriamente dicta, aquella em que ha perfeita conformidade de som, do ultimo accento tonico em diatne.

Exs.: bella—janella; pallido—cálido.

Art. 175. As rimas toantes cahiram em desuso.

§ unico. Ainda se toleram como auxilio, mas intercaladas com outras perfeitas, dependendo, para que consigam agradar, do talento do poeta.

Ex.:

Pensava em ti. Ante meus olhos *avidos*
Tua imagem sorria.)
Beijava-te estuante e afflito (eras tão *pallida*!)
Nella me embevecia;
Pois que és tu no areial dos dias *aridos*
De minha vida, a flor,
A sombra em que descansço, o oasis *magico*,
O meu unico amor.

(ALBERTO).

Art. 176. A uniformidade, pois que as rimas são feitas para o ouvido, deve ser, não de *letras*, mas sim de *som*.

Art. 177. Deve-se banir, de accordo com o art. antecedente, as pretenças rimas em que uma vogal aberta (*janella*) pretende rimar com uma fechada (*estrelha*).

— !º digno de nota que os cultores da forma por excellencia usem, contra todos os requisitos do bom gosto, rimas como aquellas apontadas. Já tive-

mos occasião de escrever nesse sentido, dirigindo um appelo aos novos para que fossem abolindo tão feio abuso!

Art. 178. Uma vogal accentuada e prolongada (*feri-o*) só mediocremente rimará com uma que forme diphthongo (*feriu*).

CAPITULO II

Relativamente á qualidade

SECÇÃO I

Da qualidade em geral

Art. 179. Rimar o quanto possivel palavras bem semelhantes como *som*, porém assaz differentes como sentido.

Art. 180. Na uniformidade de *som* repousa a “segurança”; na raridade do vocabulo, a “surpreza”.

Art. 181. Riqueza de rimas não é tanto a raridade dos vocabulos, como a variabilidade delles.

— Usamos a expressão — riqueza de rimas — não no sentido da *rima rica*, mas no sentido em que é oposição a — pobreza de rimas, pobreza essa caracterizada pelas rimas em *ão*, em *ado*, em *ente*, etc.

SECÇÃO II

Das qualidades “physicas” (segurança)

Art. 182. A uniformidade de som é exigida da vogal em que cár o accento tonico em diante.

Art. 183. Dará á rima um caracter de riqueza a uniformidade que abrange toda a syllaba, vindo desde a consoante que precede a referida vogal (consoante de apoio).

Art. 184. Não deve entretanto haver exagero nem esforço no uso da consoante de apoio, pois uma “rima rica” jámais salvou um verso mau.

— “Une rime-riche n'a jamais sauvé un mauvais vers”, diz Guyau.

Art. 185. As rimas não devem ser tão ricas que causem mais *admiração* que *emoção*.

Art. 186. São bellas as rimas que se apoiam em diphthongos, porque são cheias.

Exs.: Ouro; raio; repouso; receio, etc.

Art. 187. Dão grande realce ao verso aquellas rimas em que segue á vogal accentuada mais de uma consoante.

Ex.:

Do gorro azul o meu penacho branco
Agita-se de flanco.
Segue rente ao corcel, batendo a orelha,
Meu galgo, de parelha.

Mas como estimo que ninguem a estenda
Dou-lhe a forma de lenda!

(FONTOURA XAVIER).

— Veja-se ainda o canto VII do "Parahyba", de Alberto de Oliveira.

Art. 188. São pobrissimas, por vulgares, aquellas de que ha grande quantidade, como os vocabulos em *ão, ado, ar*.

Art. 189. Não ha consoante de apoio que salve as rimas referidas no artigo anterior, porém quando usadas com parcimonia ou em combinação, são toleraveis e podem dar realce.

Ex.:

Tra num a mosca azul, azas de ouro e granada,
Filha da China ou do Indostão,
Que entre as folhas brotou de uma rosa encarnada
Em certa noite de verão.

Cem mulheres em flor, cem nayras superfinas,
Aos pés delle, no liso chão,
Espreguiçam sorrindo as suas graças finas,
E todo o amor que têm lhe dão.

(MACHADO DE ASSIS).

SECÇÃO III

Das qualidades "intellectuaes" (surpresa)

Art. 190. A rima, que vem, como todas as cesuras, no tumulto das idéias deve ser "menos buscada que acceita".

Art. 191. O poeta que se preza, não deve desleixar na escolha, mas pelo contrario, deve pôr intelligencia e bom gosto no seleccionar as rimas, sem exagero.

Art. 192. A emoção nunca deve ser sacrificada pelas rimas difficeis (art. 184), ou rebuscadas (art. 185).

Cabe aqui o conceito de Boileau:
"La rime est une esclave et ne doit qu'obéir".

Art. 193. A variedade de rimas, já nas vogais, já nas consoantes, já nas agudas, ou graves, dá uma sensação vibrante de surpresa e de encanto.

Art. 194. A “surpresa” tanto mais aumenta, quanto mais variarem as espécies de palavras que entram na rima (art. 196).

Art. 195. Permitte-se que a mesma palavra rime quando tem sentido diverso.

Ex.: O “espaço”—com: — “de espaço a espaço”.

Art. 196. Deve-se procurar sempre rimar palavras de indole grammatical diversa.

Art. 197. Denotam não só pobreza de rimas, como, o que é ainda peor, pobreza de idéas, as palavras da mesma indole grammatical a rimarem entre si, e principalmente:

- I. adjectivos entre si;
- II. adverbios entre si;

III. substantivos com o verbo de que derivam (flamma — inflama).

IV. substantivos com os seus synonymos (tumba — catacumba: art. 179).

V. verbos nos mesmos tempos.

Art. 198. As rimas devem estar “surpresas de se encontrarem juntas mas satisfeitas do encontro”.

A expressão feliz é de Banville.

CAPITULO III

Relativamente ao accento tonico

Art. 199. Conforme cás o accento tonico na ultima, penultima ou antepe-ultima syllaba, é a rima:

aguda;
grave; ou
esdruxula.

Art. 20. As rimas graves em português formam a base, pois que são a maioria (art. 76), servindo as outras para temperar e dar variedade (artigos 77 a 19).

Art. 201. As rimas agudas, pois que terminam bruscamente o verso, têm algo de epigrammatico, como um *ferrão*, prestando-se por isso ao satyrico.

—Bocage, artista consumado do epigramma, tem grande numero de versos em rima aguda, feitos propositamente.

Art. 202 As rimas esdruxulas, pelo prolongamento do som, têm por si algo de empolado, lembrando-nos o *emphatico* e o *ridiculo* dos *vocabulos scientificos*, e prestando-se ao comico.

TITULO III

Da disposição das rimas

Art. 203. Differentes são os modos pelos quaes se podem dispor as rimas no poema:

I. em estrophes regulares;

— Como se podem ver nos poemas de forma fixa, no respectivo Livro.

II. intercaladas;

— Como geralmente se usam nas quadras dos sonetos. Ver o Capítulo que trata do Soneto, na Parte Especial.

III. entrecruzadas;

— Como nos tercetos em geral e como nalgumas quadrinhas.

Ex.:

Nos teus lábios carminados
Os meus pousei com amor.
Os meus ficaram pintados.

— E os teus ficaram sem côr.

(AUGUSTO GIL).

IV. misturadas sem ordem.

Ex.:

A flor azul pendia murcha; e, agora,
Ela-a, outra vez, erguida
N'hastea, a sorrir, fresca, cheirosa e bella.
Que Nume, com o aroma e a cor, a vida.
Ihe deu, de novo? A aurora?
A brisa? O orvalho? A luz?...

— Não! foi aquella
Pallida nympha, cujo olhar piedoso
Na flor poisára, ha pouco: — da saphira
Dele olhar, na do calice oloroso,
Uma lagryma tremula cahira...

(RAYMUNDO CORRÊA).

TÍTULO IV

De como usar as rimas segundo o genero de composição

Art. 204. As rimas ultra-ricas, rebuscadas e tambem as esdruxulas, prestam-se a tudo aquillo em que não ha emocioão a sacrificar.

— Estão neste caso o descriptivo e tambem o comicó; aquelle para se tornar pomposo, fazendo contraste com a simplicidade que deve presidir a conclusão a tirar; este, o comicó, porque o affectado, o emphatico, são alguns do recurso do risivel.

Art. 205. A farça, a parodia, o poeme heroi-comico, que é a affectação da grandeza, lucrarão em chiste se o poeta souber usar das rimas a que se refere o art. antecedente.

Art. 206. As rimas cheias vão bem nas odes, nas poesias heroicas e, além disso, emprestam muita graça aos versos humoristicos.

— Veja-se como exemplo no Livro I Tit. VI da Parte Especial o soneto de Arthur Azevedo, que começa:

“Tertuliano, frívolo peralta...”

Art. 207. Ao descriptivo cabem as rimas raras e que denotam certo capricho (art. 204 e nota).

Art. 208. A poesia amorosa, a candura, requerem rimas brandas e veladas.

Art. 209. A' poesia philosophica adaptam-se perfeitamente rimas escolhidas, sonoras, porém termos mais abstractos que descriptivos, além disso simples, sem affectação.

Art. 210. Ao dramatico convêm as rimas simples e seguras, sobretudo de acordo com o dialogo e com a indole do personagem.

Art. 211. As rimas agudas dão realce ao epigrammatico.

Art. 212. A' rima, pois que é a censura final dos versos, se pode applicar o que ficou dicto no Livro III, Título I sobre a “cesura em geral”.



LIVRO V

Do rythmo

TITULO I

Da origem do rythmo

Art. 213. A linguagem rythmada do verso que tem por fim exprimir emoções, tem ella propria como causa prima essa mesma emoção.

— "Le rythme du vers est comme le battement du coeur devenu sensible à l'oreille et réglant notre voix, si bien, que les autres coeurs finissent par battre à l'unisson". (GUYAU).

Art. 214. Quanto mais potente e rico se torna o pensamento, mais se apresenta a palavra rythmada e musical.

Art. 215. Pois que a causa do rythmo é a emoção não deve aquelle sobreviver a esta, sob pena de revestir um caracter affectado.

Art. 216. A expressão atinge pelo rythmo, com o minímo de esforço, o maxímo de exaltação.

Art. 217. Physiologicamente a Emoção tende a tornar a linguagem rythmada.

— Guyau e Dorchain deram-nos a base deste livro e alguns conceitos emittidos são quasi a traducção daquelles mestres.

TITULO II

Da constituição basica do rythmo

Art. 218. O rythmo nasce da successão das syllabas tonicas e atonas do verso, onde a voz ora se apoia ora desliza.

Art. 219. Cada palavra tem o seu accento tonico que se pode intensificar ou attenuar conforme a posição da palavra no verso.

— Veja-se o art. 6 e os arts. 112 a 121, em que se estuda o acento tonico base de todo o rythmo.

Art. 220. Os monosyllabos não accentuados (as enclíticas), concorrem para essa intermitência de syllabas tonicas, semi-tonicas e atonas, auxiliando a variabilidade de cesuras e o embellecimento do rythmo.

Art. 221. Nascido da sucessão de syllabas, onde a voz se affirma ou desliza, assemelha-se o rythmo a ondulação das aguas.

Art. 222. A cesura, que é o accento tonico do verso, auxilia a ondulação do rythmo.

Art. 223. Se num verso pudermos pular sem a cesura, a idéa nelle contida não se accentua e a idéa seguinte mais realçará (art. 131 e notas).

— O efeito produzido por este recurso rythmico é dos mais encantadores. Não é demais o afirmá-lo. Os poetas decadentes levam nisso a ~~lma~~ a quaequer outros.

TITULO III

Da idéa em relação com o rythmo

Art. 224. A idéa ou o sentimento emocionantes determinam o rythmo de cada verso, e o acceleram ou retardam, creando a lentidão ou rapidez, quer da palavra, quer do verso, quer da estrophe.

Art. 225. A potencia ou variedade do pensamento fazem a harmonia do verso.

Art. 226. A mobilidade das cesuras, provando que uma emoção profunda creou o rythmo, dá ao verso a propria vida fremente e mysteriosa que magnetiza e encanta.

Art. 227. O poeta deve deixar ao pensamento e á emoção que communiquem ao verso as ondulações da sua propria sensibilidade.

— Não se infira dahi que se aconselhe a abandono completo. Não! Ao poeta cabe o papel de

guitar, de seleccionar, porém no momento de ebullição em que no dizer de Charles Albert:

"L'idée naissante cherche à tâtons le mot pour s'affermir"; no momento em que "le verbe, pour paraître dans toute sa gloire, attend la pensée".

Ahi a occasião opportuna de intervir o bom gosto do artista no seleccionar a expressão que deve revestir o seu pensamento. E' nesse momento em que idéa e forma estão em ebullição completa, que o artista deve intervir. Quando a intervenção se faz depois, a frio, toma geralmente o caracter de artificio, e dahi resulta, muitas vezes "que seja peior a emenda que o soneto".

Para melhor comprehensão recommendamos a leitura da "Imagination Créatrice", de Ribot.

Art. 228. Ha idéas que se não accentuam e que se exprimem como que entre parenthesis; e se a idéa crea o rythmo, estas, que se não querem accentuadas tanto a sua expressão completa na supressão das cesuras de acordo com o positivo dos artigos 131 e 132 (e respectivas notas).

Art. 229. Os sentimentos delicados brandos, como a candura e outros, reputam-se de leve.

Art. 230. Os sentimentos fortes e energicos, como o odio, a vingança, accentuam-se fundamente e requerem cesuras em que se apoiem.

Art. 231. A propria emoção fará com que a palavra accentuada, que representa a idéa principal, caiá na censura.

Art. 232. Sendo as cesuras o sublinhar das palavras em que recáem, muito podem auxiliar a expressão das idéas e dos sentimentos (arts. 123 a 131).

TÍTULO IV

Dos effeitos conseguidos pelo rythmo

Art. 233. A mobilidade das cesuras, cahindo num verso em certas syllabas, no seguinte em syllabas diversas e assim por diante, dá ao leitor o encanto da perpetua surpresa (art. 124).

Art. 234. A cesura methodica, cahindo na mesma syllaba durante um certo numero de versos, trará, contrariamente ao artigo anterior, a segurança.

Art. 235. O uso simultaneo dos recursos de que nos falam os artigos anteriores muito concorre para o encanto da obra d'arte, evitando tambem a monotonia, variando o rythmo.

Art. 236. A emoção pode ser conseguida usando: primeiro a cesura movel depois a methodica, por pequenos intervallos, quer "durante o poema", quer "dentro da mesma estrophe".

Não um bello exemplo e um recommendavel estudo as quadras da poesia — "De volta do baile", de Dirceu, em que o exímio metrificador traz a cesura sempre em syllabas diversas durante uma porção medida, prolongando a "surpresa", para depois da sua quadra completa e mais alguns versos traz a methodica, como um descanso, para depois novamente a mobilidade até nova pausa, e assim sucessivamente.

Este eonfiança na mesma estrophe é um bello exemplo a lyrá de Dirceu:

Bu Marti|ba, não sou alguma vaquei|ro, —3.^a-10.^a
lhos de guardar| alheio ga|do. 2.^a-6.^a-10.^a
Mato tanto de expressões| grossoiro, 4.^a-8.^a-10.^a
tive gelho e dos sóes| queimado". 4.^a-8.^a-10.^a

Duo iniciais e logo duas methodicas.

Art. 237. Inversamente ao art. anterior, pode conseguir-se o efecto usando: primeiro a cesura methodica depois a movel, quer “durante o poema”, quer na estrophe.

— O exemplo da mudança no poema é comum. Dentro da estrophe pode servir de exemplo o soneto de Bocage:

Nize mimo|sa, como as gra|ças pu|ra; 4.^a-8.^a-10.^a
Amavel Ni|ze, como as gra|ças be|lla; 4.^a-8.^a-10.^a
Se inda em teus o|lhos me perten|ce aque|lla 4.^a-8.^a-10.^a
Mavio|sa affeiçao| que fere e cu|ra... 3.^a-6.^a-10.^a

A mudança pode-se operar por pequenos intervallos ou por grandes, ao gosto do poeta.

Art. 238. Semelhantemente ao que se dá com as cesuras, pode a mudança de rythmos ser operada, da “surpresa para a segurança” (art. 236) ou da “segurança para a surpresa” (art. 237) pelo uso ou não uso do encadeamento (enjambement).

Art. 239. O encadeamento, que quebra a monotonia, pela “harmonia retardada” pode vir em primeiro logar (surpresa), trazendo uma certa instabilidade

onde que, alliás, não deve ser muito prolongada (arts 82, 83, 84).

Art. 240. Contrariamente pode começar pelo rythmo methodico (segurança) e depois ter uma intermittencias de encadeamento, que trará certa surpresa.

Art. 241. Analoga á mudança de rumos pela cesura e pelo encadeamento, é a que se consegue pelo uso do verso decadente (arts. 85 e 86).

Art. 242. O efecto opposto, partindo da segurança para a surpresa, conseguindo usando primeiro: rimas methodicas metra semelhante, depois liberdade tanto de metros, como de collocação de rimas.

— no caso dignas de leitura e imitação — de Verhaeren.

Art. 243. Nos tres casos em que se consegue a instabilidade do rythmo, como um efecto que se prepara, a surpresa fica ligada á expectativa da imagem que a idea que succede á mesma instabilida-

Art. 244. Entra nos casos da instabilidade de que fala o artigo anterior a suppressão da cesura, neste ou naquelle verso, deixando o proprio pensamento á espera do verso seguinte, para se firmar, como um passaro que pousa (art. 131).

Art. 245. O rythmo que se baseia ou se resolve em numero par tem mais estabilidade, ao passo que o impar é inconsistente e instavel.

Art. 246. Semelhantemente ao que prescrevem os arts. 243 e 244, pode a instabilidade pelo numero ser usada com a mesma intenção de preparar o effeito, ou após a segurança como um smorzando rythmico.

Art. 247. Se a suppressão das cesuras, suspende o pensamento, a multiplicação dellas num verso, accentua as idéas todas que esse verso pode conter.

Art. 248. Uma mudança brusca de rythmo grypha a idéa que enche a phrase onde a mudança começou.

unico. É o que se dá com as cesuras consecutivas em que a segunda começa numa phrase já gryphada (art. 243 e 244 unico).

Juracy! Juracy! Virgem morena e pura

Chora por vós, arvores seculares...

Tuquin! Tuquin! Pude com a mão tremente...

Tapir! Tapir! Tapir! Morre tambem com ella.

Art. 249. A idéa determinando a forma crea o rythmo, que deve ondular com ella, com ella accentuar-se ou desfilar, por vezes supprimindo a cesura (art. 248), por vezes prolongando a inconsistencia do proprio pensamento, como quem tactea (art. 246), por vezes riplando e frizando phrases inteiras (art. 247), por vezes accentuando inesperadamente uma idéa (art. 248).

Art. 250. Que a emoção anime sempre a catastrophe e que a expressão procure seguir a idéa, sem tolhel-a, e o rythmo surgiá como por encanto.

LIVRO VI

Do papel das letras no verso

TITULO I

Da sonoridade em geral

Art. 251. Entre os requisitos mais notáveis para o embellecimento do verso, ocupa logar proeminente a sonoridade, que se consegue pela maior ou menor variabilidade de vogaes (art. 12).

Art. 252. A variedade, de que depende a belleza, mais se accentua quando o tom que varia recorre nas cesuras.

Art. 253. Os versos em que se não respeitou a regra que manda variar as sonoridades, ou ficam duros (art. 24) ou se tornam monotonos pela homophonia (art. 21 ns. II e III).

TÍTULO II

Da homophonia proposital

CAPITULO I

Da homophonia em geral

Art. 254. Na linguagem primitiva a palavra buscava pelo som exprimir a idéia.

Art. 255. Esta imitação se dava: ora com a vogal (assonancia);

Ex.: lugubre, funebre, em que o *u* dá a imitação.

ora com a consoante (alliteração);

Ex.: pampeiro; ribombo, em que o *p* e o *b* concorrem para a onomatopéia.

ora com ambas combinadas;

Ex.: ullular; cicio. Aqui a combinação salta aos olhos; não precisamos, pois, repizar.

Art. 256. Para a expressão das idéias por meio do som buscava a linguagem primitiva o maior valor representativo desses mesmos sons em onomatopéia.

Art. 257. Seguindo as regras que presidiram a formação da linguagem, pode o poeta buscar expressões imitativas, por meio da semelhança de sons.

Art. 258. A regra geral é a variedade (art. 253): a homophonia, a exceção, só se tolera quando buscada pelo poeta.

Art. 259. Torna-se ainda mais intolerável a homophonia quando é buscada pelo artista e este não consegue sugerir aquillo que desejava.

H^o comum, entre alguns senhores que se creem grandes artistas do verso, o abuso ou melhor o mau uso da onomatopéia. Pensam atingir á grande arte e são apenas ridiculos. Não citamos exemplos para não ferir susceptibilidades; apenas aconselhamos aos principiantes que sejam parcenos no uso da homophonia proposital enquanto não adquirirem pelo estudo um grande apuro de ouvido... e de bom gosto.

Art. 260. De dois modos pode o poeta usar do recurso da imitação: ou usando as palavras que tenham já aquelle

valor imitativo ou creando expressões novas, baseado nas leis que presidiram á formação daquellas palavras.

Art. 261. O poeta pode attingir o seu fim que é emocionar, auxiliando a expressão, de dois modos: ou procurando imitar ou procurando sugerir.

Art. 262. No primeiro caso de que fala o art. anterior temos a "Harmonia imitativa" ou Onomatopéa (capítulo II); no segundo, temos a "Harmonia suggestiva", bem mais delicada que a precedente (capítulo III).

CAPITULO II

Da Harmonia imitativa: Onomatopéa

Art. 263. A onomatopéa, que é a mais rudimentar das harmonias a que se refere o art. 262, busca imitar propriamente o som.

Art. 264. Para o efecto da onomatopéa deve haver no verso a combinação que presidiu á formação das palavras que estão no caso do art. 254.

Art. 265. A onomatopéa deve ser usada como um auxilio de expressão e não como um fim unico do verso, o que seria ridículo.

Art. 266. A letra ou palavra, por si, não tem a virtude immutavel de exprimir pelo som esta ou aquella idéa, dogmaticamente.

Bastam para comprovar a affirmativa os dous termos — *Morticínio* e *Mortadela*, em que o segundo tem mais recursos de som e, no entanto, Mortadela é apenas... mortadela...

Art. 267. A escolha deve ser dirigida intelligentemente pelo talento e pelo bom gosto do poeta.

Art. 268. O sentimento, a emoção de que se acha possuido o artista ao cantar, não de forçosamente seleccionar em grande parte os vocabulos que o auxiliem na expressão do seu sentir, da sua idéa.

Art. 269. Ao poeta cabe no momento de objectivar o seu pensamento, dirigir

a selecção das vozes que possam servir para augmentar a belleza da expressão.

— Cabe aqui, *mutatis mutandis*, o commentario do art. 227, para o qual pedimos attenção.

Art. 270. Se a emoção não presidir ao rythmo, o verso será frio, apezar de todos os recursos de que se lance mão.

CAPITULO III Da Harmonia suggestiva

Art. 271. A harmonia suggestiva, que nasceu da onomatopéa, é mais deliciada do que esta, e não se contenta com a rudimentar imitação dos sons.

Art. 272. Pela harmonia suggestiva procura o poeta levar a outro cerebro, por meio do auxilio de sons seleccionados, a suggestão do sentimento ou da idéa que deseja.

Art. 273. A sensibilidade e a emoção conduzem a harmonia suggestiva em grande parte, como a idéa e o pensamento conduzem o rythmo.

Art. 274. Auxiliar a expressão, nas condições do art. anterior será talento; forçal-a, estulticie.

TITULO III

Do valor de algumas letras

CAPITULO I

Do valor imitativo ou suggestivo em geral

Art. 275. Ha letras que, mais do que outras, se prestam a auxiliar o poeta no seu desejo de sugerir, e a escolha, em exagerto, nas normas do Tit. anterior, denota bom gosto.

Art. 276. Em portuguez não ha syllaba sem vogal, sendo ella que marca principalmente o fundamento de cada syllaba.

Art. 277. Se bem que a vogal seja a base da syllaba, pode no entanto a consoante modificar o valor suggestivo do som, de acordo com os seguintes Capítulos.

CAPITULO II

Das vogaes

SECÇÃO I

Do som A

Art. 278. A vogal *a* é *clara* e *alacre*, prestando-se ao entusiasmo e á admiração; bem como aos affectos maviosos e agradaveis.

— Castilho exemplifica com Camões:

As armas e os Barões assignalados
Que da occidental praia Lusitana,
Por mares nunca dantes navegados
Passaram inda além da Taprobana...

— Alberto canta com entusiasmo: —

Da serra da Bocaina até São João da Barra,
Onde o Atlântico o sorve, onde o rumor bravio
Se lhe abafa da voz, monstro a levar na garra...

— Para os affectos agradaveis e maviosos basta o exemplo de Bilac:

Na agua mansa do mar passam tremulamente
Aureos traços de luz, brilhando esparsos nella.
Lá desponta o luar. Tu, palpitante e bella,
Canta... etc.

SECÇÃO II

Do som E

Art. 279. A vogal *e* é *verde* e *secca*, mas tambem *tenue*, *leve*, prestando-se á languidez, á tristeza, bem como á serenidade e tambem á imprecisão.

— O que ha de leve, ou imponderavel no voo de uma borboleta exprimiu-o Raymundo Corrêa:

...esvoaça, esvoaça,
Como um leve papel solto á mercé do vento;
Pousa aqui, voa além, até vir o momento
Em que de todo emfim, se rasga e dilacera...
O' borboleta, pára! O' mocidade, espera!

— A languidez, a frouxidão de uma rête que se embala suggeriu-a Bilac, quando cantou divinamente:

— A doce Juracy a rête suspendera,

— A rête que, com as mãos finissimas, tecera
Para elle, seu senhor e seu guerreiro amado!

SECÇÃO III

Do som I

Art. 280. A vogal *i* é *gris* e *triste*, e tambem *subtil* e *minima*, prestando-se á coisas tristes e pequeninas, bem como á delicadas; e ainda á timidez, á sensibilidade.

— A expressão das idéas de tristeza muito podem lucrar com a insistência sobre a vogal *i*.

Vêde Camões:

— Alma minha gentil que partiste...

Vêde Raymundo Corrêa:

— Mas verei com pesar e com remorso infindo
Esquecidos de mim os sítios que esqueci!
E uma voz ouvirei das arvores sahindo:
— Quem és tu? De onde vens, que vens buscar aqui...

Quanto á pequenez,vêde o exemplo que nos dá Castilho:

Agora vemos capinhas
Muito curtos pelotinhos,
Golpinhos e sapatinhos,
Fundas pequenas, mulinhas,
Gibôesinhos, barretinhos, etc.

(GARCIA DE REZENDE).

— Como exemplo de timidez, sensibilidade pode-se ver toda aquella poesia de Ruben Dario em que ha esta quadra:

En mi jardín se vió una estatua bella;
Se juzgó mármol y era carne viva;
Uma alma joven habitava en ella,
Sentimental, sensible, sensitiva.

(De "Cantos de vida y esperanza").

SECÇÃO IV

Dos sons ô e ô

Art. 281. A vogal *ó* é *rósea, sonóra* e *forte*, prestando-se aos sentimentos fortes e impetuósos.

— A Raymundo Corrêa foi-lhe poderoso auxílio aquelle som, no caracterizar e sugerir os sentimentos de que falamos: Lêde o "Hymno á Colera":

.

Toda a grandeza de um colosso rhódio.
Odeio o Odio, que n alma se invetera,
Cancrea incurável; e o Rancor odeio,
Pois não é mais que a vil placenta do Odio!
Não! A Colera, a Colera é que eu canto!
Seu brado acorda os echos estridentes, etc.

Art. 282. A vogal *ô* é *rôxa e turva*, prestando-se aos mesmos sentimentos, e mais aos tempestuosos.

Ex.:

Vento, que em noite de medonho aspecto
Ruge e passas no arvoredo triste,
Rachando os troncos formidaveis, fartos
De sombra protectora;

SECÇÃO V

Do som U

Art. 283. A vogal *u* é *escura* e *lútria*, prestando-se ao lugubre e aos sentimentos funestos.

Ex.:

— E os sinos dobram a defuntos,
Todos juntos!
E os sinos dobram todos juntos,
A defuntos!

(ANTONIO NOBRE).

Machado de Assis na sua admirável tradução do "Corvo" de Ed. Pôe, consegue tirar grande partido deste som, por várias vezes.

Ex.:

Vae-te não fique no meu casto abrigo
Pluma que lembre essa mentira tua.
... e fóra
Daquellas linhas funeræs
Que fluctuam no chão a minhalma que chora
Não sae mais, nunca, nunca mais!

SECÇÃO VI
Dos diphongos

Art. 284. Os diphongos, pois que nelles ocorrem duas ou mais vogais, são por isso mais cheios e a vogal predominante dá o som que pode servir à onomatopéia.

Art. 285. Os diphongos nasalados, ou em que predomine letra fechada, têm muito mais resonância que os outros.

CAPITULO III
Das consonantesSECÇÃO I
DAS LABIAES
Do som B

Art. 286. Como todas as letras, o *b* pode variar as suas qualidades onomatopéicas e suggestivas conforme a combinação que o poeta com elle fizer (art. 280).

Art. 287. As palavras e os versos que insistir na reپição exclusiva

do *b* darão idéa de—frouxidão, languor, molleza.

Exs.: baba, bobo, bobó, babão, bebê, basbaque.

Art. 288. O *b* combinado com outros sons, como *d*, *t* e *k*, presta-se á representação de sons repentinos e breves.

Exs.: baque, abocar, bater.

Art. 289. O *b* na combinação com outras letras pode soffrer-lhes a influencia: ora abrandando o som (como na combinação com *l*);

Exs.: labio, balar (das ovelhas), bello; beijo, ora prolongando-o (como na combinação com *rr*);

Exs.: berro, berreiro, rebater.

ora augmentando-lhe a resonancia (como na combinação com *m*).

Exs.: bombo, ribombo, retumbo.

Do som P

Art. 290. O que se diz do *b*, exceção feita do art. 287, pode-se applicar ao *p*, notando-se que este é ainda mais forte e secco.

Exs.:

— Para a regra do art. 288 applicada ao *p*: tata, patada.

— Para a do art. 289:

- apalpar, repellir; pejo;
- empurrão, esparramar;
- pompa, pampeiro, pampano.

Do som M

Art. 291. O *m* tem grande propriedade para exprimir os affectos, a meia-
louco e tambem o languor nos mesmos
casos do *b*, no art. 287.

Exs.: mae, mamãe, mimo, amo, maminha.

Art. 292. O *m* depois da vogal prolon-
ga-lhe a resonancia, e antes de *b* e *p*
presta-se á expressão dos sons retum-
bantes (art. 289).

Exs.: retumbar; romper.

Art. 293. As idéas de fausto e de
grandesa ganham com a combinação do
m anterior.

Exemplos de palavras apontadas bastam
para que se diga o art. O verso em que se fiz-
eram essas combinações torna-se pomposo.

Ex.: *Quem de que rei potente ao retumbar de um trono,*

Das combinações — *bl*, *pl*,

Art. 294. As palavras em que entra o som *bl* auxiliam a expressão das idéas de coisas cheias e amplas, (bem que assim o sejam, às vezes, ridículamente).

Exs.:

- a) bloco, blasphemia;
- b) blasonar, "blageur", "hablar".

Art. 295. O som *pl*, além do valor semelhante ao *bl* do art. anterior, por ser mais forte, presta-se a exprimir as pancadas rápidas e os estalos.

Exs.: aplauso, applicar (uma bofetada); planitar (um tapa); "planchão" (de espada).

SECÇÃO II

DAS LABIO-DENTAES CHIADAS

Dos sons *F* e *V*

Art. 296. O som *f* auxilia a expressão das idéias:

- a) de assoprar, de fole;

Exs.: forja, fogo, facho de fogo, foguete, inferno, fumo, fon-fon.

- b) de fortaleza, de resistencia, quando bem combinada com *d*, *t*, *rr*.

Exs.: forte, fortidão, ferro, ferrar, triumphantemente, fanfaria, fanfarrão.

Art. 297. O mesmo combinado com sons brandos, e as combinações *fl*, *fr*, auxiliam a expressão de idéias de *brisas frescas*, de *perfumes* que *fluctuam*, de sopros leves.

Exs.: frescura, insuflar, flauta, flautim, perfume, Hebil, melifluo; e, mais fortemente: fremito, tremente, tremir.

Não nos podemos furtar ao desejo de transcrever esta joia de Victor Hugo:

"Un *fragrant* parfum sortait des touffes d'asphodèles;
Les *souffles* de la nuit flottaient sur Galgala".

Art. 298. As idéias de vento, de sopros leves, de vôo, de velas a fugir e a voar, etc. adquirem vida quando auxiliadas pelo som *v*, usado com arte e não exagero.

Exs.: vôo das aves, soprar do vento, fugir das velas, cheir, veado.

Entrava o vento a uivar nas velhas azinhasgas.
(GOMES LEAL).

— Uma das paginas mais lindas da litteratura portugueza, que conhecemos e que mais comprovam esta idéa de vôo, de leveza de passaro, é um soneto de Bilac, em que a attitude da mulher amada nos é sugerida num crescendo, como se fôra uma ave assustadiça. Deve-se a suggestão ao uso, á combinação do *v*, feito pelo mestre com inimitavel talento:

— Quando advinha que *vou vel-a*, e á escada
Ouve-me a voz e o meu andar conhece,
Fica pallida, assusta-se, estremece,
E não sei porque foge envergonhada.

Volta depois. A' porta, alvoroçada,
Sorrindo, em *fogo* as *faces*, apparece:
E talvez estendendo a muda prece
De meus olhos, adianta-se apressada.

Corre, delira, multiplica os passos;
E o chão, sob seus passos murmurando,
Segue-a de um hymno, de um rumor de festa...

E ah! que desejo de a tomar nos braços,
O movimento rapido sustando
Das duas *azas* que a paixão lhe empresta.

E' de notar que só no ultimo verso appareça a idéa de *azas*, quando já nos dois quartetos, pela suggestão dos sons, nós tinhamos a sensação perfeita da leveza, do vôo, do esvoaçar de uma ave assustadiça. Exemplos desses é que se devem imitar.

Art. 299. O som brando de *f* e *fl*, combinados com *v*, etc. dão a mesma idéa de vôos e fugas aladas.

Exs.: *rufflar*, *flamma*, *flexa*.

— *Ruf/undo a pluma, em fuga, inda um volatil voa,*
Perindo em flexa o fundo espaço...

SECÇÃO III

DAS LINGUO-DENTAES

Des sons D e T

Art. 300. Os sons *d* e *t* auxiliam a onomatopéa e a suggestão de pancadas, de baques, bem como de estalidos, tiros, e pancadas repetidas e duras.

Exs.: *queda*, *topada*, *batida*, *saltitar*.

— Vede o exemplo seguinte que é de Bocage:
"Nos tectos saltitando a pedra soa..."

"*de Araguaya* o verso

"*O infernal retintim do embate d'armas...*"

Art. 301. Ambos os sons do artigo anterior, quando combinados, soffrem a influencia daquelles com que se combinam, e ora se accentuam ora se abrandam.

— Essas combinações, não só destes sons como de quaesquer outros, evitando o exagero, é que mais auxiliam o valor suggestivo de cada um e dependem do talento e do bom gosto do artista.

Das combinações: — *rd, rt; t-rr-, d-rr-*.

Art. 302. O *r* dá a estas combinações um quê de forte e de energico, como, alliás, a todas aquellas combinações em que concorre, com o som forte (*rr*).

Exs.: forte, morte, terror, aterrorizar, derramar, fartura, enterrar (uma lança, p. ex.).

— Quando soar na terra: a Consciencia é morta!
(GOMES LEAL).

Das combinações: — *ld, lt; d-l-, t-l-*.

Art. 303. O *l*, cuja missão é abrandar sons, serve aqui para abrandar o som das pancadas, prolongando-as, sem estrondo.

Exs.: saltitar, estalo, estalido.

Das combinações: — *nd, nt; d-n-; t-n-; tr-n-*.

Art. 304. O *n* (Seccão V), faz aqui o papel contrario ao do *l*; prolonga o som como sempre, com estrondo.

Exs.: estrondo; throno, potente.

— “Como de um rei potente ao retombar de um [throno].”

SECÇÃO IV

DAS PALATAÉS

Do som *L*

Art. 305. O som *l* é um dos mais proprios e evocadores, para exprimir e suggerir idéas de molleza, de brandura, de languidez.

Exs.: *collo, vascillar, oscillar,*

Sobre as ondas *oscilla* o batel docemente.

Sopra o vento a gemer, treme enfunada a *vella*

Nagna mansa do mar passam tremulamente

Antes traços de *luz* brilhando esparsos nella...

A desponta o *luar*. Tu palpitante e *bella...*

(BILAC).

Entre as outras harmonias que esta poesia encontra, a do *l*, dando a idéa da languidez que ha no *oscillar* de um batel, foi conseguida sem a insistência demasiada, e só com a collocação a propósito.

A mesma belleza deslumbrante se encontra em Alberto naquelles versos em que elle descreve o balanço da mangueira e que começam:

“*Bimba/la-me, balanço da mangueira*”,
 (“Segunda série” pag. 207).

Vede este exemplo que é de Stecchetti:

Questa notte allungai la passeggiata
fino al balcon della fanciulla mia...

Art. 306. As propriedades que o *l* tem para sugerir a molleza, a languidez, mais se accentuam se se combinar este som com *b* e *m* (arts. 286, 291).

Exs.: balar, balido, bello, embalar, molleza.

— E' encantador o exemplo de Olegario Mariano:

*"Sobe ao beiral. E' um berço e balanceia
Ao vento", etc.*

Do som R (brando)

Art. 307. O *r* (brando) auxilia e muito a suggestão de idéas e sentimentos de doçura e caricia.

Exs.: sereno, sonoro, odorifero, doçura, murmurio.

— Bulhão Pato, traduzindo Lamartine conservou o mesmo encanto do francez nestes versos:

— "Sob a praia sonora onde murmura
Das aguas do Sorrento
A vaga, ao pé dos laranjaes floridos..."

— Viu-se no exemplo do art. anterior alguns sons de *r* auxiliando a onomatopéa e a suggestão da doçura.

"Sobe ao beiral. E' um berço", etc.

Do som R (forte)

Art. 308. O *r* (forte) presta-se á expressão de idéas de fortaleza, de guerra, de raiva, por ser um som rouco e que suggera taes sentimentos.

Exs.: rouco, raivoso, raio; hurrah; guerra.

...Um rolo

De plumbeo e denso fumo ennegrecido em torno
Se estende, como um véo, do comburente forno.
Na horrorosa eversão, dos templos arrancado;
Vibra o marmore, salta; abre-se, estilhaçado,
Tudo que o incendio aperta... E a fumarada cresce,
Sobe vertiginosa, espalha-se, escurece
O firmamento. . E, sobre os restos da batalha,
Arde, voraz e cubra a colossal fornalha...

(BILAC).

Unico. O mesmo som acima, quando bem achado e combinado, pode sugerir tambem idéa de doçura, de caricia, de corregos a correr.

arrulho, sussurro, pequerruchos.

Ainda Bilac:

...Ante elle agora um rio
Corria; e a agua tambem, ao crebro murmurio
Da corrente a rolar, gemia anciosa e clara:...

Veja-se todo o resto do trecho.

Do som lh

Art. 309. O *h* empresta, na combinação, a resonância ao estalido que o *l*, por vezes, representa, fazendo com que o *lh* se preste à expressão de idéias de marulho, de ramalhar, de espalhar, de esfolhar, etc.

Exs.: batalha, desgalhar, escangalhar; além dos termos citados no próprio artigo.

Das combinações: — bl, pl, fl; br, pr, fr.

Art. 310. Aplica-se às combinações acima o que se disse sobre o *l* e o *r* brando, (arts. 305 e 307).

Exs.: pluma, placido; frouxo, trote, etc.

SECÇÃO V**DAS LINGUO-DÉNTAES NASALADAS****Do som N**

Art. 311. Como o *m*, o *n* presta-se à expressão dos afectos, da meiguice;

Exs.: menino, pequenino.

bem como aos sons retumbantes, quando combinado com *d*, *t* e outros (art. 304).

Exs.: estrondo, vingança.

Da combinação: — nh

Art. 312. O *nh* presta-se a exprimir sons de líquidos;

Ex.: vinho.

ou de coisas miudas;

Ex.: assimzinho

e, bem combinado, a ternura e a meiguice.

Exs.: pequenininho, carinho, gracinha.

SECÇÃO VI**DAS CHIADAS****Do sons J e Ch (X)**

Art. 313. Os sons *j* e *ch* prestam-se a sugerir as idéas de chuva, de repuxo, de jorro.

Ex.: estas palavras e mais: chafariz, chocalho, cheio, enxame; (cascata, quando pronunciada á portuguesa).

Alberto consegue, no "Parahyba", sugerir a impetuosidade e a chuva de uma maneira deslumbrante pelo uso combinado de *j* e *ch*:

...Fusis rápidos resplandecem,
Como o relamejar de uma forja de Brontes.

...
Como que a estranho impulso, em cada serra
A encantada brutal vê-se (ou chorado pranto)
Bahir de cada fenda..., etc.

SECÇÃO VII
DAS SICIADAS
Do som **S** (Ce)

Art. 314. O som produzido pelas letras *s* e *c* (ce) prestam-se á expressão das idéias de silvo, cicio, etc.

Exs.: sibilo, açoite.

— Araguaya diz:

— “o sibilo das balas que gemiam...”

Art. 315. Bem combinado, o som das ciciadas presta-se á suggestão dos sentimentos de doçura e caricia.

Exs.: doce, docil, caricia, doçura.

— Na traducção de Lamartine, feita por Bulhão Pato e de que citamos alguns versos no art. 307, o *s* auxilia o *r* de maneira admirável, no sugerir caricias:

Sob a praia sonora, onde murmura
Das águas do Sorrento
A vaga, ao pé dos laranjaes floridos,
Perto do atalho existe entre espessura
Da sebe rescente.
Lapide, humilde, etc.

E' outro exemplo encantador aquelle de Ruben Dario citado atraç no art. 280.

Do som Z

Art. 316. O som *z* presta-se á onomatopéia de zunidos (de balas), zumbidos (de insectos), vozeio (de multidão).

— bezerro, voz, zumzum, vozeiar, zabumba.

Bilac como sempre, é o mestre perfeito da onomatopéia:

...“Enrijam-se esticadas
As arcas, a ringir as cordas. Aceradas,
Partem setas, zunindo. Os dardos, sibilando,
Crujam-se...”

O *z*, combinado com o *s* attingiu á perfeição.

SECÇÃO VIII

DAS GUTTURAES
Dos sons **G(ue)**, **Q(ue)**

Art. 317. Ambos os sons *gue* e *que* servem a exprimir idéias de aspereza, brutalidade.

— choque, brusco, baque, barranco, descarrilho, guerra, claque, escangalhar.

— choque de queda em queda, em baques aos dormentes

— combater o herói dos valles no regaço...

LIVRO VII

Das licenças poeticas

TITULO I

Das licenças em geral

Art. 318. Em principio todas as licenças poeticas são condemnaveis.

Art. 319. Só se devem acceptar aquellas que concorrem para a belleza e harmonia do verso ou para a clareza e simplicidade do poema, de accordo com o disposto no Tit. que segue.

Art. 320. O genero satyrico e o humoristico, o estylo jocoso toleram mais que os outros algumas licenças.

Comprehende-se o porque: — não ha embaraço sacrificar no caso.

TITULO II

Das licenças acceptaveis

FIGURAS DE PALAVRAS

Art. 321. Entre as licenças acceptaveis podem enumerar as figuras,

nos casos previstos nos arts. 29, 30 e 122.

Exs.: mór, por maior; inda, por ainda.

Art. 322. De acordo com o disposto no art. 122 consagraram os mestres que a concorrência dos sons *com o* devia ser pronunciada *co'o*.

Ex. -

"E um dia inteiro, ao sol, paciente esteve
Com o destro bico a architectar o ninho".
(ALBERTO).

FIGURAS DE SYNTAXE

Art. 323. As figuras toleradas na prosa, como a ellipse, o pleonasmo, toleram-se também no verso, desde que estejam no caso do art. 319.

Exs.: Ellipse:

...Tremulamente ondeia,
Vasto oceano de prata, a requeimada areia.
(BILAC).

Pleonasm:

— Vi, claramente visto, o lume vivo...
— No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas onde o mar se esconde.
(CAMÕES).

Art. 324. Se o uso intelligente das figuras denota bom gosto, o abuso, e mesmo o uso sem cuidado, são vícios condemnaveis.

Art. 325. A inversão, que, em princípio, é condemnável, quando logica deve ser aceita e até recomendada, pois é um meio elegante de chamar a atenção para uma ou outra idéa que se deseja salientar (art. 331).

A propria prosa admite a inversão nalguns casos, semelhantemente ao que dizemos no art. acima. É de necessário o exemplo, tão commum é elle.

FIGURAS DE RHETORICA

Art. 326. O euphemismo e a periplíxia, cujo abuso é condemnável, são incorreto, quando usados para evitar termos chulos, de calão ou por demais proibidos.

TÍTULO III

Das licenças condemnaveis

Art. 327. São condemnaveis todas as figuras, quer de palavras, quer de

syntaxe, quer de rhetorica, quando viam a palavra ou o discurso.

Art. 328. Jamais se deve alterar uma palavra em sua pronuncia por necessidade de rythmo ou de rima.

Art. 329. Não se admittem licenças ortographicas, sob pretexto algum.

Art. 330. As rimas de vogal aberta com vogal fechada devem ser banidas (art. 177).

Art. 331. A inversão que não seja aquella admittida em prosa, para realce, deve ser evitada (art. 325).

Art. 332. No genero dramatico e nos poemas dialogados não se admittem inversões que não sejam aquellas proprias das palestras, para evitar a affeção.

Art. 333. Toda a periphrase desnecessaria (art. 326) deve ser banida do verso.

PARTE ESPECIAL DOS VERSOS EM CONJUNTO E SUA APPLICAÇÃO

LIVRO I

Do verso segundo o genero litterario

TITULO I

Do Genero Epico

CAPITULO I

Fundamento deste genero

Art. 334. Todo o sentimento que desperta emoções profundas é creador de belleza e base de obra d'arte.

Art. 335. As façanhas nascidas do patriotismo, do heroismo, da bravura, tem de existir enquanto houver poetas que com ellas se emocionem.

Art. 336. Não pode morrer um genero de poesia, quando elle é fecundo em emoções.

Art. 337. O poema épico não morreu, nem pode morrer enquanto houver emoção.

— Contestamos a opinião de Sylvio Romero de que o épico é genero morto. O que caiu em desuso foi o poema segundo a concepção classica, como procuraremos provar no cap. seguinte. A moderna concepção do poema justifica a nossa asserção. Estamos neste ponto com Edgard Pöe que feriu a questão com extraordinaria lucidez e logica, fazendo depender cada poema do regular desenvolvimento de uma acção, tendente a despertar uma certa emoção intensa. Conseguida ella, a excitação se enfraquece, e a continuação do poema só pôde servir de preparo a outra emoção nova, e assim successivamente.

Foi o que fizeram os classicos com os seus "longos poemas" hoje em desuso.

CAPITULO II

Do seu característico

Art. 338. O poema épico é a narração poetica em que se celebram acções heroicas: lendarias ou historicas.

— Sejam exemplo moderno: "Delenda Cartago", de Bilac; "Palmares", de Goulart.

Art. 339. Todo poema é feito para elevar a alma, proporcionando uma emoção intensa.

Art. 340. Não ha poemas longos, porque, physiologicamente, toda a excitação intensa é de curta duração.

— V. nota no art. 337.

Art. 341. Os chamados poemas longos são sucessões de *episodios*, que são, illa, os verdadeiros poemas, mais ou menos autonomos, concatenados artificialmente pelo assumpto.

Assim são nos "Lusíadas" os poemas a que se deram os nomes de episodios: "Batalha de Aljubarrota", "Os doze de Inglaterra", a "Morte de Luís de Castro", o "Adamastor", etc., unidos pela narracão do Gama, ou pela do poeta. A unidade de verso que caracteriza cada um desses poemas fal-os-á falso. Ali se affirma a genial intuição de Camões.

Art. 342. Esta artificiosa concatenação é que caiu em desuso, pela razão mesma de que era artificio.

Em sua origem esta concatenação não existia. Os poemas eram destacados; eram "epopéias naturais", criadas por varios poetas e por varias ge-

rações. Depois é que se foram reunindo e se transmittiram atravez dos tempos. Só mais tarde surgiram as epopéas devidas a um só poeta: "epopéas artificiales".

Art. 343. Outra causa do desuso em que caiu o chamado poema longo (successão de poemas) foi a preoccupação da unidade metrica muito prolongada, sendo todos os poemas (episódios) tratados no mesmo estylo, no mesmo metro, nas mesmas estrophes.

Art. 344. Os poemas épicos, no verdadeiro sentido da palavra poema, estão em pleno uso e serão eternos.

— Ex.: "Monte de Tapyr", de Bilac; "Fugindo ao Captiveiro", de Vicente de Carvalho; "Palmares", de Goulart.

Art. 345. O que os distingue é o seu carácter objectivo e real.

— Empregamos aqui a expressão *real* no sentido de verdadeiro, já nas descripções, já na psychologia.

Art. 346. O poeta não deve deformar o herói, procurando fazel-o, subjetivamente, á sua imagem.

— Isto o que faz com que não seja épico "O Desejado", de Nobre. O seu herói, feito subjectivamente é uma bella creação, porém lyrical.

Art. 347. A sua arte deve tender para fazer salientar o valor do herói, sem lhe esquecer a personalidade.

Art. 348. A acção deve mostrar o herói, que aparecerá naturalmente como tal.

Art. 349. Para isto deve o poeta proceder como um "realista", fazendo com que as façanhas brilhem por si.

CAPITULO III

De alguns requisitos de forma

Art. 350. Ao poema épico convém o estylo grandioso.

Art. 351. O verso deve ser cheio, as rimas colhidas e os recursos de harmonia imitativa e suggestiva usados com arte.

Vejase o respectivo Livro, na Parte Geral.

Art. 352. As narrações devem ser bem feitas e cuidadas (art. 349).

— Como se vê no art. 349, dizemos que deve o poeta proceder como um realista. Deve portanto evitar as “descripções conjecturais”, (a expressão é do brilhante crítico snr. Fidelino de Figueiredo) para usar as “descripções reais”.

Art. 353. O poema épico pode ser feito em estrophes regulares, o que auxilia a unidade.

— Ex.: Os “Lusiadas”, de Camões; “O Caçador de esmeraldas”, de Bilac; “Palmares”, de Goulart.

Art. 354. O poema em estrophes irregulares tem os inconvenientes e as vantagens apontadas adiante: Livro II, Tit. I.

Art. 355. O verso branco dá liberdade à execução, mas é um tanto monotonio.

Art. 356. O poema épico pode com vantagem ser tratado em verso livre, onde a emoção dirigirá a forma sem peias.

TÍTULO II

Do Gênero Lírico

CAPÍTULO I

Do seu característico

Art. 357. O que caracteriza o gênero lírico é o ser elle subjectivo, pessoal, emocional.

Art. 358. O gênero lírico presta-se a todos os sentimentos, sendo o mais usado em todos os tempos.

Art. 359. A este gênero pertence a maioria dos poemas de “forma fixa” (Livro III) e de “forma variável” (Livro IV), de que adiante nos ocupamos.

Art. 360. O gênero lírico abrange desde o arrosto da ode pindarica até a delicadeza e a ternura do villancete; desde a sombria nenia até a graciosa infantil comédia.

CAPÍTULO II

Das poesias de “longo folego”

Art. 361. A maneira das epopeias é a reunião de poemas sobre de-

terminado assumpto), usam os modernos longos poemas em que uma idéa, um assumpto philosophico ou moral, uma concepção symbolista, são tratados em varios episodios.

— Podem servir de typo a esta classe de poemas o "Sagramor", de Eugenio de Castro, a "Morte de D. João", de Guerra Junqueiro, e o "Anti-Christo", de Gomes Leal; se bem que estes dois ultimos participem mais do genero satyrico pela intenção que assim os fez.

Art. 362. Distinguem-se taes poemas do genero épico pelo seu caracter subjectivo e pelo desenvolvimento intencional.

Art. 363. O poeta cria os seus heróes ou defende uma these grandiosa, moral, philosophica ou social, encaminhando o seu poema para um desfecho que deve ser logico e de que sobresaia a idéa defendida.

Art. 364. Para aventurar-se a obra de tal folego deve o poeta apropiar-se da technica, podendo então dar variedade ao poema, quebrando a monotonia

o que as obras de vulto quasi sempre estão sujeitas.

Art. 365. Não deixam de ser pequenos poemas concatenados, e se os chamamos de poemas de "longo folego" é porque são todos encaminhados a um desfecho unico.

Art. 366. O bom gosto fará com que o poeta apresente os *episodios* em varios metros, ora em estrophes, ora em verso livre, apropriados a cada subdivisão que o assumpto comporta.

(Ex.: "A morte de D. João", de Guerra Junqueiro)

Art. 367. Dos dois artigos anteriores podemos extrair a fórmula: — unidade na concepção; variedade na execução.

Art. 368. O poema pode ser dialogo podendo tambem ser o dialogo enriquecido com as descripções em prosa.

Assim é o "Sagramor", de Eugenio de

Art. 369. Nos episódios, para maior variedade, pode ser usada a forma dos chamados "poemas de forma fixa".

Art. 370. Nestes poemas, mais do que em outro qualquer, a emoção, o assunto marcam a expressão apropriada.

Art. 371. Pode haver nelles episódios do mais puro lyrismo e outros do mais elevado tom épico.

Art. 372. O talento e o bom gosto do poeta far-lhe-ão buscar um assunto ou uma these de palpítante interesse universal.

— A escolha da these aqui equivale á escolha do heróe nos poemas épicos.

E ao poeta que fôr banal na escolha de sua these é cabível, *mutatis-mudandis*, aquillo de Boileau: "O le plaissant projet d'un poète ignorant, Qui, de tant des héros, va choisir Childebrand!"

Art. 373. Se bem que haja no fundo desses poemas a intenção satyrica, devem ser classificados no genero lyrico, porque a sua expressão obedece á feitura dos poemas lyrics.

TÍTULO III

Do Genero Dramatico

CAPITULO I

Do seu caracteristico

Art. 374. Consiste o genero dramatico em pôr ante o publico episódios da vida humana.

Art. 375. O primeiro requisito do poema dramatico é que haja nelle observação da vida real.

Art. 376. O segundo é que haja verdade, verdade psychologica, ou interior, e verdade de expressão, ou exterior.

Finalmente se deve esquecer aquillo de Bataille: "C'est toujours par ce qu'elle contient de vérité qu'une oeuvre nouvelle choque ses contemporains. C'est toujours et seulement pour ce qu'elle contient de vérité que cette oeuvre est appellée une œuvre d'avenir".

Art. 377. Dos dois artigos anteriores deduz logicamente o caracter objectivo do poema dramatico.

Art. 378. Jamais se deve notar, nem de leve, que o autor é poeta.

— E' a dificuldade dos subjectivistas a todo transe. Esquecem que quem está em scena são personagens, que elles procuram suprehender na vida real, e logo põem-lhes na bocca toda sua alma, e começam a fazer poesia, a romantizar, com gaudio das meninas romanticas, mas com grande sacrificio da verdade. Exageram as "tiradas" e fazem dizer ao personagem aquillo que elles diriam em caso semelhante.

Art. 379. A linguagem deve ser appropriada a cada personagem, procurando o poeta evitar as tiradas illogicas e subjectivas.

— Vide nota anterior.

Art. 380. Cada personagem deve ter a sua autonomia e deve conduzir-se livremente, tão livremente quanto o pode fazer na vida real.

Art. 381. Cada personagem deve falar a sua linguagem propria, para naturalidade e verdade do dialogo.

Art. 382. De acordo com os dois artigos precedentes, os personagens con-

duirão logicamente a acção, como na vida.

Art. 383. A correccão impeccavel de linguagem, a todo transe, não se dá na vida real.

único. Decorre deste principio, que o autor theatrical deve ter por mira: escrever bem, respeitando, por vezes, a incorreccão de linguagem deste ou daquelle personagem.

"Il faut, au théâtre, tâcher d'écrire bien avec la correction" — diz H. Bataille, judiciosamente.

Art. 384. A obra theatrical não deve ser uma mera photographia do real, mas deve presidir-a um tanto de philosophia e de critica, que a conduza a um interesse universal.

A verdade a que se refere o artigo 376, deve ter por auxiliar este espirito critico que a expurga do drama litterario e que a conduz áquella harmonia do mundo interior com o exterior de que nos fala o Bataille, e cujas relações o theatro deve reproduzir: "Rapports des vérités intérieurs de l'ame, générales et particuliers, avec les vérités extérieu-

Art. 385. O genero dramatico abrange desde o horrivel ao essencialmente burlesco, comtanto que a verosimilhança os presida.

Art. 386. O genero dramatico comprehende duas especies principaes: Tragedia e Comedia, de que trataremos em seguida.

— Aos que extranharem num livro de versificação ideias assim geraes sobre a obra theatrical, apressamo-nos em declarar que o fazemos para dar as bases, as linhas geraes que o verso não deve perturbar; pelo contrario deve fazer salientar, sob pena de transformar o poema dramatico numa obra ficticia.

Observação, Verdade, Objectivismo — jamais devem ser sacrificados, embora com versos bellos!...

CAPITULO II

Da Tragedia

Art. 387. A tragedia lembra a epopeia e destina-se a commover.

Art. 386. Na escolha do assumpto deve o poeta seguir o impulso da sua

emoção, para que na execução o calor proprio se communique á obra.

“cabível o preceito do velho Horacio: — Si de me tibi dolendum est, primum ipsi tibi”.

Art. 389. E' a especie theatrical em que a accão deve ser mais intensa, o dialogo mais elevado, os episodios mais empolgantes (art. 382).

Art. 390. A elevação do dialogo não deve ser affectada, mas depender da elevação moral do proprio personaggio.

Art. 391. Evitar o quanto possivel “theatral”, o declamatorio, o empolgado.

Parece paradoxal que, em theatro, se aconselle que se deva evitar o “theatral”. E' que o longo do declamatorio, da tirada para produzir effeito, faz com que a expressão deixasse de ser o que é a representação natural da vida, encarada imparcialmente, para se tornar a phrase bombástico, o termo sesquipedal. Dahi a aconselhável.

Art. 392. Sem esquecer os preceitos d'ap. anterior, deve o poeta procurar que os versos sejam cheios e sonoros.

§ 1.^º Isto será tanto mais facil, quanto mais o artista se compenetrar do personagem que procura fazer falar.

§ 2.^º Se o poeta encarnar o sentimento do seu heróe, o verso lhe sahirá com a possivel spontaneidade.

§ 3.^º Encarnado o personagem, a phrase lhe ha-de ocorrer com a necessaria clareza e o sentimento elevado dará a linguagem elevada, sem affectação.

CAPITULO III

Da Comedia

Art. 393. A comedia, mais do que tudo, deve ser a vida em scena, com toda a sua naturalidade.

Art. 394. Pode ser de costume, de enredo ou de these, procurando sempre ferir o ridiculo com chiste.

Art. 395. O poeta deve pôr em scena a vida real, encarada pelo seu lado ridiculo, sem esquecer o preceito geral, applicavel a obra theatrical, exposto no art. 384.

A comedia, fazendo rir, atinge ao fim nietzscheano. I.º disse o mestre no seu Zaratustra: "Com a cedra não, porém com o riso é que se mata". Tempera com um quê de espirito philosophico e a comedia é eterna.

Art. 396. A "Alta Comedia", a mais perfeita interpretação da vida no theatro, pode attingir o tom épico da tragédia em algumas scenas e o chiste da comedia propriamente dita em outras.

A Alta Comedia é especie relativamente moderna. De tal logica a evolução que a produziu. Da tragedia antiga, encarando a vida pelo lado funesto, antiga comedia em que se buscava ver só o ridículo da vida, surgiu naturalmente a hoje chamada Alta Comedia. Para ninguem, classe alguma da sorte, e em tempo algum, a vida pode ser uma tragedia ou uma tragédia perenne.

Vida em tempora de risos e de dores, de situações cardeais e de serias attitudes.

Alta Comedia que procura interpretal-a com o momento actual da evolução do theatro, perfeita especie do genero dramatico. "Cyrano de Bergerac" é um bello exemplo.

CAPITULO IV

Das especies menores

Farça, Burleta, Intermedio, Sainete.

Art. 397. Na Farça e na Burleta, por serem de um comico mais rasteiro, ha mais liberdade na feitura dos versos.

Art. 398. O Intermedio deve ser rapido, simples, de um desenlace sem complicações, como um poema que fosse dialogado.

Art. 399. O Sainete caracteriza-se pelo chiste e pela rapidez.

CAPITULO V

Do verso theatrical

Art. 400. Jamais o verso deve tolher ou perturbar os requisitos essenciaes do poema dramatico, expressos no Cap. I.

Art. 401. A preocupação estylistica perturbaria a expontaneidade do dialogo.

— Nunca foi tão verdadeira a "trouvaille" de Anthero de Quental, sobre a diferença entre *ter estylo* e *fazer estylo* (a proposito de Oliveira Mar-

tin), do que em referencia ao theatro e ao verso que lhe é proprio.

Para mim, diz o genial poeta, entre ter bom estylo e *fazer estylo* ha uma diferença essencial: o bom estylo significa ter o estylo proprio e conincidente às idéas que se expõem; *fazer estylo* significa encobrir a falta de idéas com phrases redundantes e apparatosas, com aquelles *persicos apparatos* que Hloracio queria banidos dos festins e, com tanto, tanto ainda do discurso.

.....
Difícilmente que o snr. O. Martins nunca faz mal, exactamente porque tem muitas idéas, etc.

Art. 402. Devem presidir a feitura deste verso tres grandes elementos: Simplicidade, Naturalidade, Sobriedade.

Art. 403. Toda a inversão que prejudique a naturalidade deve ser banida (art. 331 e 332).

É claro que quando o poeta quer pintar um personagem ridiculo e affectado, o uso da inversão na sua palestra ser-lhe-á um bello meio pelo contraste com a simplicidade dos outros.

Art. 404. As rimas devem ser simples e a linguagem clara.

Art. 405. Evitar as elisões forçadas, que se não usem na linguagem commun.

Art. 406. O verso theatrical é para ser *falado* e não para ser *dicto* ou menos ainda, *declamado*.

— O poeta dramatico deve esforçar-se por merecer conceito semelhante áquelle de H. Bataille sobre o grande actor Guitry:

"Guitry est donc un réaliste né. Il a l'horreur instinctive de ce qui n'est pas conforme à la vie apparent.

Observez comme sa diction prend soin d'être toujours parlée et pousse jusqu'au scrupule le souci de ne pas chanter le moindre mot, de ne pas se laisser aller à la moindre apparence de tirade. Il met de l'air, des temps, entre les répliques, quitte à ralentir le mouvement".

Antes já tinha dicto do mesmo: "Le public, en parlant de lui, s'exclame: "Comme il est naturel!"

Possa o publico dizer o mesmo do poeta que escreve para o theatro: "Como elle é natural!" Será o seu maior elogio.

Art. 407. Um dos requisitos da naturalidade reside no seguinte: procurar que o accento do verso (cesura) recaia sobre o accento da phrase.

É esta harmonia que dá, segundo M. Ferriol, superioridade ao verso theatrical de Sem Bello, tornando-o corredio, natural, fluente, sem tolher deslizar proprio da linguagem.

Art. 408. Approximar, consequentemente, o mais possivel o rythmo da phrase do rythmo do verso, para não intervir as cesuras.

Art. 409. A linguagem theatrical deve consistir em "discorrer em verso" e não "fazendo verso".

Art. 410. No theatro sobretudo se deve evitar a "cheville": uma exclamação muitas vezes equivale e até diz mais do que uma phrase.

TITULO IV Do Genero Satyrico

CAPITULO I

Da Satyra em geral

Art. 411. Caracteriza o genero, o propósito de corrigir costumes, castigar os faltos, apontar ridiculos.

Não se distingue á comedia, pela intenção que é a ambas, com a diferença apenas da ma-

neira de os executar. A comedia é o genero objectivo, em que o autor procura suprehender em flagrante, pondo em scena, tal como é na vida, aquelle ridiculo que quer ferir, para que o vejam. O autor não apparece. A Satyra é o genero subjectivo com as mesmas intenções, porém nella o autor apparece, indignado ou ironico, mordaz ou humoristico e castiga por suas mãos. Não fica impassivel, age. Não photographa para que vejam. Pelo contrario, viu e se indignou, por isso empunha o azorrague.

Art. 412. A Satyra pode ser contra os costumes ou contra certas individualidades.

Art. 413. Quando contra uma individualidade, deve o autor ter o maximo cuidado de não descambiar para a injuria ou a calumnia.

— Nunca esquecer a verdade d'aquelles versos de Bocage ao seu rival Agostinho de Macedo, quando este procurou feril-o, faltando, porém, ao preceito que consolidamos no art. 413.

"Satyras prestam, satyras se estimam,
Quando nellas calumnia o fél não vérté,
Quando voz de censor, não voz de zoilo,
O vicio nota, o merito gradúa..."

Art. 414. No genero satyrico o estylo pode ser indignado ou humoristico,

dependendo isso mais do temperamento do poeta.

Art. 415. Do art. anterior decorre que de duas maneiras se pode exercer a satyra: ou ferindo directamente (Satyra e Epigramma) ou levando ao ridiculo (Poema heroi-comico e Parodia).

Art. 416. Além dos poemas referidos são excellentes auxiliares da satyra: a Comedia e a Fabula.

V. a nota no art. 411.

CAPITULO II

Da Satyra

Art. 417. O tom da Satyra é geralmente serio e indignado, ou ironico.

Art. 418. O sentimento que inspira a satyra dar-lhe á forçosamente o tom, fundindo o verso.

"Indignado ou ironico", — dissemos. E de fato o sentimento que dicta a Satyra é aquelle que volta contra uma instituição ou contra um homen, contra os defeitos de uma época ou contra os defeitos de um character. E esse sentimento propõe de forçosamente encher o verso, empres-

tando-lhe a eloquencia. Já em seu tempo clamava Juvenal, o mestre deste genero: "Facit indignatio versum!" — A indignação faz o verso!

Art. 419. A Satyra requer versos cheios e escolhidos.

Art. 420. Os conceitos expendidos devem ser caracterizados pela energia tanto do fundo como da expressão.

Art. 421. O tom ironico empresta á Satyra um quê de inesperado que auxilia grandemente o effeito a conseguir.

CAPITULO III

Do Epigrama

Art. 422. O epigrama, auxiliar poderoso da satyra, é por essencia ferino e contundente.

— Caracteriza-o a concentração num ponto, que elle fere. Tem um simile perfeito na ferretoada dos insectos. Veja-se o exemplo adiante no Livro IV.

CAPITULO IV

Do Poema Heroi-comico

Art. 423. Caracteristico: uma accão ridicula em verso heroico.

Como se vê, na especie de satyra, de que trata o artigo acima, explora-se o contraste em todos os seus recursos. Os requisitos são os exigidos para a pompa do verso, com mais liberdade, é claro.

CAPITULO V

Da Parodia

Art. 424. A parodia é o aproveitamento de uma obra seria, de que se faz um pasticho comico, para ridicularizar alguém ou alguma accão.

único. A obra parodiada deve ser instantaneamente conhecida para causar effeito.

TITULO V

Do Genero Didactico

Art. 425. Genero naufragado, de que salvou a Fabula (arts. 649 a 653).

TITULO VI

Do Genero Humoristico

Art. 426. Para melhor o classificar, dividimos o humorismo em *antigo* e *moderno*.

O antigo vem de humor, ou melhor, de *bom humor*; o moderno vem de *humour*.

Art. 427. Caracteriza o humorismo antigo o predominio do riso, sem que uma nota de tom mais serio, mais philosophico o venha perturbar.

Art. 428. O humorismo antigo creou o carnaval, e tinha um deus: Momo.

— Chegada a época do riso, Momo imperava e o serio era banido. E' que os antigos separavam nitidamente o serio do risivel; o pensar profundo, da alegria.

Art. 429. Os poetas antigos fizeram deste genero um auxiliar do satyrico e neste caso temos o castigo pelo riso.

Art. 430. Neste sentido é o humorismo o pae da comedie.

— Castigar por meio do ridiculo. *Ridendo castigat mores!* é a divisa do poeta comicó, que empunha o azorrague ainda em nome de Momo, o inspirador fecundo da galhofa.

Art. 431. Ainda neste sentido antigo ha um humorismo em que só predomina o riso mas com o desejo apenas

de fazer rir, sem intenção immediata de castigo.

São modelos alguns contos em verso de Arthur Azevedo, o nosso grande humorista (no sentido antigo).

Art. 432. No sentido moderno, o humorismo é um sentimento, em muitos pontos contrario ao humorismo antigo, e onde o riso e a compaixão caminham paralelos.

Uma lição preciosa, entre outros, de James Hall:

Art. 433. O humorista é um forte que ri e ao mesmo tempo tem pena, ou contrariamente: tem grande pena, mas não pode deixar de rit.

Lembrae um homem que tem ao collo uma ferida que tomou um grande susto e a quem elle conta. No meio da compaixão com que lhe dizem o seu consolo, erra por vezes um sorriso, deslizando pelo ridiculo daquelle choro que já não tem mais causa.

Art. 434. O humour está no ponto fulminante donde se vê que nem tudo merece um riso franco, mas tambem,

por outro lado, nem tudo merece ser levado a serio "completamente".

Art. 435. O humorista moderno é um pensador que raciocina e se contem.

Art. 436. O humorista moderno já não desce á gargalhada que é physica e presupõe o predominio do riso: o riso do humorista é espiritual e se esboça num sorriso, sempre prompto a ceder lugar ao serio.

— "Os autores mais espirituosos produzem um sorriso apenas sensivel" — disse Nietzsche.

Art. 437. Se o humorismo antigo é um auxiliar da satyra, o humour é o contrario della: — a satyra castiga: o humour perdoa.

— O poeta satyrico não tinha complacencias. Punha-se no ponto de vista de um carrasco a vingar a sociedade. E em nome della, indignado, vibrava os seus açoites. A indignação o movia: *Facit indignatio versum!*

O humorista contrariamente é um ser de compaixão. Encara a vida mais do alto e mais a fundo, sendo por isso mais indulgente para os prazeres humanos. A divisa do humour é absolutamente con-

traia aquella. A sua piedade o move: *Facit indulgentia versum!...*

Art. 438. O humorista fere com pena de o fazer.

Art. 439. Creou o humour um sentimento determinista, pois o humorista — que o "sentenciado" é por sua vez uma victima de causas determinantes dos seus actos, e que a culpa não lhe pode caber totalmente; por isso ao mesmo tempo que fere já perdoa.

O Determinismo creou assim o humour, como o Livre Arbitrio, por sua vez, já havia criado o humorismo antigo.

E efectivamente. Quando se escolhia para castigo o riso, ria-se impiedosamente. E' que se cria que o merecedor do castigo assim obrou "porque podendo tel-o feito de outro modo", não havendo portanto compaixão. Hoje ha mais indulgência na propria pena criminal, quanto mais no castigo as transgressões moraes!

Art. 440. A satyra é o ferro em lama o humour também, por vezes, queima, mas leva já, conjunctamente, um balsamo.

Art. 441. Fere, mas envolve em veludos o estylete.

— Alguem assim procurou cantal-o:

— *Humour, humour* que eu beindigo,
Tu és o Apollo moderno,
Capaz de descer o Inferno,
Rindo ás ventas de Plutão!...

Apollo, symbolo antigo
Da magestade do verso,
Vibrava, enchendo o Universo,
As settas com perfeição!
Mas de Apollo a flecha hervada
Trazia a ponta molhada
Do Lethes na lympha azeda...

E tu, sorrindo, com chiste,
Ao envial-a cobriste
Com leve manto de seda!...

Art. 442. Do final do art. 433 e do final do art. 434 decorre outra modalidade do humorismo moderno, inversa da que tratamos nos artigos anteriores: um sorriso em meio das coisas sérias.

Art. 443. Deste sentimento do humour nasceu a formula artística do humorismo moderno: temperar o riso com um quê de gravidade: temperar a gravidade com um leve sorriso.

Assim como a primeira modalidade nasce da visão determinista por que se encaram as coisas, esta nasce da visão mais profunda que o humorista tem das coisas humanas, cuja imperfectibilidade melhor ensérga.

Os antigos castigavam totalmente, mas também admiravam totalmente; dahi a concepção do herói, sublime totalmente, totalmente intangível; dahi a concepção da comédia: sempre riso, e da tragédia: sempre choro.

O humorista, que é um pensador (art. 435), nem castiga totalmente, como vimos, nem totalmente admira, porque é da essencia do humour o marcar em paralelos o riso e a gravidade: a gravidade é sempre (art. 432).

Art. 444. O humorista vê nos grandes e nas grandes acções o calcanhar de Achilles, descobrindo nas perfeições aparentes o ponto imperfeito.

Art. 445. Decorre do art. 435 que quando a dor assalta ao humorista, elle impõe com um sorriso.

que precisamos accentuar o quanto é humano
de promoverem sorrir as almas tristes, como
o campo, como um allívio. Os exemplos dos
fatos do humour são sem conta. Assim o foi
que Horídan dizem que o era.

Art. 446. Quando a dor assalta um temperamento philosophico gera o humour.

— Eis porque os nossos poetas brasileiros não nos deixaram nada, nemhuma pagina de humour: não tinham temperamento philosophico. Não eram “pensadores que se contivessem” (art. 435); quando a dor lhes sobrevinha tomava conta do seu estro e era um chorar sem treguas...

Art. 447. Quando o humorista, em meio á gravidade da sua dor, esboça um sorriso, é natural que este saia dolorido.

— São um exemplo maravilhoso algumas paginas do grande Antonio Nobre. A Morte, a *Velha*, já lhe mandara o seu aviso e elle já a sentia ao seu lado.

São de um requintado sabor algumas paginas de humour que elle traça, sorrindo á Morte, que já com elle passeia braço dado. Fez-se intimo da *Velha* e dela piparotes. Nasceu assim, entre outras, a *Baldada do Caixão*:

“O meu vizinho é carpinteiro,
Algibebe de Dona Morte.
Ponteia e coze, o dia inteiro,
Fatos de pau, de toda sorte...”

que termina:

“Oh meus amigos! Salvo-erro,
Juro-o pela alma, pelo Céo:
Nenhum de vós, ao meu enterro,
Irá mais dandy, olhae! do que eu!...”

Zefirino Brasil, o delicioso poeta sulista, sorri, por vezes, com o mais requintado humour, á sua dolorosa neurasthenia. Basta para comproval-o o sorriso que se estampa naquelle joia que é: “A Señhora Minh’Alma”.

Art. 448. Caracteriza o genero humoristico (no sentido moderno) este contraste da gravidade e do sorriso, contidos ambos num equilibrio que jamais se rompe.

Não é mais a gargalhada physica (art. 436); elle se exercita no terreno das idéas. E', segundo Redith, citado por J. Sully, “o riso do espirito”.

Art. 449. O genero humoristico não é um genero aparte, pelo contrario, manifesta-se em doses ligeiras em todos os outros generos, temperando-os.

Assim brilha na propria tragedia moderna, como nos de Ibsen, por exemplo; encanta nalgumas das de Molière, principalmente no “Misanthro-

po", comedia em que não perpassa o riso franco do comicó antigo; infiltra-se no didactico (fabulas); dá brilho a toda a classe de poemas dos mais serios — como um sorriso em meio á gravidade: Antonio Nobre, Zeferino Brasil, nos poemas já citados (nota ao art. 447) e esse grande Edgard Pöe, entre outras poesias, em "O Corvo" traduzido por Machado de Assis, o mestre do humour no Brasil.

LIVRO II Dos poemas em estrophes

TITULO I

Da estrophe em geral

Art. 450. Estrophe é o agrupamento fixo de dois ou mais versos, offerecendo sempre a mesma disposição de rimas e de metros.

Algumas estrophes "decadentes" como, por exemplo, quadras com versos irregulares, participam das estrophes regulares pela disposição das rimas e pelo numero de versos, porém das irregulares (art. 131), em parte, pela variedade de medidas.

"Lydia, ó toda de espinhos,
Toda de fel!
Forma os teus desdens em tepidos carinhos,
E de vinagre em mel.
Forma em velludo
Teus dictames, geladas açucenas,
Põe-te em brando colchão de pennas
E no coração, gelado escudo..."

(EUGÉNIO DE CASTRO).

Art. 451. A estrophe pode ser *isometrica* (versos de igual medida), ou *heterometrica* (versos de medidas diferentes).

Art. 452. A unidade rythmica de um poema em estrophes não é mais dada pelo verso em si, mas pelo conjunto que forma a estrophe ou estancia.

Art. 453. As estrophes podem ser ainda, relativamente ao poema, regulares ou irregulares.

Art. 454. As estrophes regulares dão mais unidade ao poema; as irregulares mais "surpresa", porém perdendo muito em unidade.

Art. 455. Quando um poema é feito em estrophes irregulares, estas devem encerrar um sentido acabado sob pena de ser a emoção sacrificada.

— E' um bello exemplo de poema em estrophes irregulares, mas em que a regra foi obedecida o de Alberto de Oliveira: "Por amor de uma lagrima", 1.^a serie das suas "Poesias" edição definitiva.

Art. 456. Toda a combinação de versos e rimas que o poeta fizer, consti-

tuirão uma estrophe regular, desde que elle a repita durante um poema regularmente.

Art. 457. Bellissimo fica o poema feito em estrophes irregulares (art. 455), quando a mudança delas obedece à successão dos episódios.

— Estão nestes casos os poemas de que fala o I. Tit. II, Cap. II, Poemas de "longo folego".

TITULO II

Da constituição da estrophe

Art. 458. Deve-se attender, na constituição da estrophe, — ao numero de versos, á collocação das rimas, que devem ser fixas e ao *encadeamento* (encajamento).

Art. 459. As rimas de uma estrophe podem ser diversas das de outras, devendo, entretanto, conservar a mesma disposição.

Art. 460. Nos poemas curtos as rimas podem se conservar as mesmas até

um

Art. 461. As orações devem formar algum sentido apreciavel ao fim de cada estrophe, salva a excepção do art. 463.

Art. 462. Os *encadeamentos* que dão belleza no interior da estrophe, constituem defeito imperdoavel, de uma estrophe para outra.

Art. 463. Deixa de ser defeito o *encadeamento* entre estrophes, quando elle é a conclusão de um sentido que ficou suspenso, e que se termina em toda a estrophe seguinte como se fosse uma explicação da primeira.

TITULO III

Das diferentes especies de estrophes

CAPITULO I

Generalidades

Art. 464. As estrophes em portuguez podem constar de 2 até 10 versos.

— Raramente as estrophes excedem de 10 versos, pela difficultade de reter o rythmo estrophicco (art. 452).

Art. 465. As estrophes heterometricas podem variar indefinidamente,

dependendo as combinações dos varios metros, do bom gosto do poeta.

— São bellos exemplos de estrophes heterometricas regulares: — o "Beijo eterno", de Bilac; o "Corvo", de Machado de Assis (trad.):

Art. 466. As estrophes em verso decadente trazem pela variedade de rythmos uma encantadora surpreza.

Ex.:

Só os teus olhos, teus olhos fundos
Na treva densa.
Apagam-se astros, calam-se os mundos!
Mas nos teus olhos claros e fundos
Que sonho pensa?

(JOÃO DE BARROS).

Art. 467. As estrophes mais usadas em portuguez têm nome proprio derivado do numero de versos de que se compõem: tercetos, quadras, quintinhas, ottavas, decimas.

Art. 468. Algumas felizes combinações de estrophes fixaram-se de maneira permanente e assim se têm perpetuado: são as "Poemas de forma fixa" (Livro III, adiante).

Ex.: Soneto, ballada, villancete, etc.

CAPITULO II

Das estrophes de dois versos: parelhas

Art. 469. Nas estrophes de dois versos estes, geralmente, rimam entre si, mas para que haja verdadeiramente uma unidade rythmica, é preciso que, ao fim de cada dois versos exista uma parada apreciavel de sentido (art. 461), ao menos frequentemente, se o poema é mais ou menos longo.

— E' um bello exemplo o "Romance", de Affonso Lopes Vieira (citado no Livro IV, Tit. II, Cap. IV); a "Lagrima", de Guerra Junqueiro; "Alcacer-Quibir", de Mario Beirão; o "Enviado", do mesmo.

Art. 470. Não é só porque rimeem dois a dois os versos, que formarão estrophes, mas porque o sentido para isso tambem concorre.

— Assim, se bem que rimeem dois a dois não podem ser consideradas estrophes os versos da "Defenda Cartago", de Bilac, da mór parte dos "Oaristos", de Eugenio de Castro; dos alexandrinos em geral, tanto do theatro francez, como daquelles usados pelos nossos poetas.

Art 471. Desde que dois a dois, conservem os versos um sentido apreciavel (art. 461), podem rimar alternadamente, que não deixarão de ser "parelhas", formando estrophe.

— E' a reciproca do art. 470 e confirma o que dissemos anteriormente.

Pode servir de exemplo a linda ballada de João Ribeiro: "D. Branca", citado adiante no Livro III, Tit. II, Cap. I.

Art. 472. As parelhas em verso heterometrico emprestam grande variedade ao poema, tornando-o encantador.

— São exemplos dignos: a "Oração ao Pão", de G. Junqueiro; "D. Anna", de Fontoura Xavier.

CAPITULO III

Das estrophes de tres versos: tercetos

Art. 473. Originariamente, nos tercetos, os versos de cada estrophe rimavam entre si.

— Assim o usaram antigamente os franceses. O celebre *Dies irae* biblico foi escripto em estrophes de tres versos com uma só rima:

Dies irae, dies illa
Solvet saeculum in favilla
Teste David cum Sibylla. etc.

Art. 474. O terceto classico português tem as rimas cruzadas: o verso do centro com os dos extremos do seguinte e assim por diante, finalizando com um verso isolado que rima com o do centro do ultimo terceto.

Ex.:

Nessa noite, no rancho, á voz do oceano
Juntou a sua, a dar-me a despedida,
A viola gemedora do serrano.

Ouvi-a com uma lagrima sentida.
Sôou a cantiga, em suspiroso accento,
Nas quebradas da serra adormecida,

E no meu coração, como um lamento:
(ALBERTO DE OLIVEIRA).

— Trata-se novamente do terceto nos "Poemas de forma fixa".

Art. 475. Como se dá com a parelha, tambem o terceto pode sahir fora da exigencia classica da rima entre-cruzada e ser dividido mais pelo sentido.

— Estão neste caso aquelles da poesia "Tiradentes", de Fontoura Xavier:

Era horrivel de ver-se o monstro enfurecido,
Heroico, marcial, esplendido e ferido,
Bramindo de feroz, rasgando-se de dor...

Quando a lava descia essa eminencia estranha
Formava a legião: chamava-se *Montanha*,
Gironda, *Cordelliers*, — phantasmas do *Terror*. etc.

Art. 476. Applicam-se ao terceto os dispositivos dos artigos 461, 470, 471, 472, sobre o sentido apreciavel ao fim de cada estrophe e sobre a estrophe heterometrica.

Art. 477. O terceto é usado em varias combinações, principalmente nos sonetos.

CAPITULO IV

Das estrofes de quatro versos: quadras

Art. 478. As quadras são as estrofes de uso mais frequente em português, sendo feitas em quasi todos os metros e entrando nas combinações mais variadas.

Art. 479. As duas rimas que se alternam nas quadras e que chegam quando esperadas, dão á estrophe um quê de certa firmeza que causa um bem estar ao ouvido e á emoção que se satisfaz plenamente.

Art. 480. As quadras rimam geralmente dest'arte: ABAB; ou ABBA.

Ex.: ABAB:

Da serra azul, onde a palmeira medra,
Onde pária a neblina, se deriva,
Entre abertos lisins de esconsa pedra,
Um fio de agua viva.

(ALBERTO).

— ABBA:

Não ha quem a emoção não dobre e vença,
Lendo o episodio da leôa brava,
Que sedenta e famelica, bramava,
Vagando pelas ruas de Florença.

(RAYMUNDO).

§ 1.^º Raramente se dispõem as rimas da maneira seguinte: AABB; ou ABBC com DEEC.

Ex.: AABB:

Fabio, ao cahir da noite humida e fria,
Do chupado carão despe a alegria;
Não porque chore o sol, do dia enfeite;
Mas porque accende a luz, que gasta azeite.

(FR. MANUEL).

— ABBC ou DEEC:

Sahiu da toca aturdido,
Damníinho, pequeno rato,
E foi cahir, insensato,
Entre as garras de um leão.

Eis o monarca das feras
I,he concedeu liberdade,
Ou por ter delle piedade,
Ou por não ter fome então.

(CURVO SEMMÉDO).

§ 2.^º Alguns usam nas quadras só duas rimas: segundo e quarto verso: ABCB.

— Desto modo rima geralmente as quadrinhas populares. São assim rimadas as deliciosas "Cantigas", de Corrêa de Oliveira:

Sendo Maria o teu nome,
Fiz peccado de heresia:
Esqueci o Padre-Nosso
A resar a Ave-Maria...

Art. 481. Os lyrics portuguezes tiveram da quadrinha septisyllaba, apesar da sua pequenez um "poema de forma fixa" de surprehendente belleza. (Livro III, Tit. II).

Ex.:

Quando eu canto, o povo em massa,
Chora ouvindo a minha voz;
Novo Camões da Desgraça,
Canto a dor de todos nós.

(MARIO BEIRÃO).

Art. 482. Um poema em alexandrinos, dispostos em estrophes de quatro versos tem um cunho de serenidade e um quê de perpetuo.

— O "Parahyba", de Alberto é escripto nessa especie de quadras.

Art. 483. As quadra heterometricas em que entrem os alexandrinos ou os decasyllabos, unem áquelle serenidade uma deliciosa surpreza.

— É exemplo admiravel a "Mosca Azul", de Machado de Assis. Muitissimas poesias do "Cancioneiro Chinez", de Antonio Feijó encantam por essa disposição.

Ao som de flauta, aos homens que passavam
Cantei uma canção;

Mas nunca me entendiam, nem prestavam
A minima attenção...

Erguendo então a flauta, abri os labios
Para o céo a cantar;
Mostravam grande regosijo os Sabios
Nas nuvens a dansar.

E agora os homens já me entendem, quando,
Tocado de saudade,
Vou as minhas canções acompanhando
Com a flauta de jade.

(ANTONIO FEIJÓ).

Art. 484. A superioridade da quadra decadente sobre a heterometrica, com a qual se assemelha está nisto: a heterometrica não decadente obedece geralmente a dois metros sobre os quaes tem de voltar de vez em vez; a decadente obedece ao proprio pensamento do poeta e a sua emocioão é que marca o rythmo.

— Sirvam de exemplo inumeras quadras em que Eugenio de Castro vasou a sua grande emocioão no "Sagramor".

CAPITULO V

Das estrofes de cinco versos: quintilhas

Art. 485. As quintilhas rimam indiferentemente sendo, porém, mais agradaveis ao ouvido aquellas que têm as rimas dispostas deste modo: ABAAB.

Em tive a iniciação para a alegria
Num templo primitivo de paysagem,
Em que num fundo aberto de bahia,
Da argila das montanhas, emergia
A forma azul de um idolo selvagem.

(FELIPE D'OLIVEIRA).

Art. 486. Os antigos usavam muito a rima alternada dest'arte: ABABA.

— Assim as usaram: Sá de Miranda ("Carta a D. João III"); Tolentino, (na "Autobiographia" a S. Alteza); Bocage, (em varias fabulas).

Wenceslau de Queiroz, á maneira dos antigos, assim dispôz as rimas da poesia "No Sertão":

O meu cavallo impaciente
Galopando pela estrada,
Caminha presto na frente,
E á mansa luz da alvorada
Sacode a crina luzente.

(WENCESLAU DE QUEIROZ).

Art. 487. As quintilhas septisyllabas prestam-se muito á satyra e ao gênero humorístico e jocoso.

Art. 488. Alguns poetas deixam de rimar o primeiro verso, rimando os quatro restantes alternadamente.

Ex.:

Bebeste para esquecer
As magoas do coração;
Mas elle é que não se esquece,
Elle é que não adormece,
Como adormece a rasão.

(JOÃO DE DEUS).

CAPITULO VI

Das estrofes de seis versos

SECÇÃO I

Das sextinas

Art. 489. As sextinas, cahidas em desuso, eram mais um jogo de palavras para mostrar engenho do que uma forma propria a vasar grandes emoções.

— Não se devem confundir com as sextilhas, de que trataremos em seguida. V. as sextinas nos "poemas de forma fixa". Foram estas que Castilho condenou e não as sextilhas como por engano afirmaram Bilac e Guimarães.

SECÇÃO II

Das sextilhas

Art. 490. Ao contrario das insulsas sextinas, as sextilhas são dignas de todo acatamento, juntamente com a quadra e a oitava.

Art. 491. A sextilha classica rimava só o 2.^º, 4.^º e 6.^º versos.

Era a maneira adoptada por Gonçalves Dias para as suas "Sextilhas de Frei Antão":

Bom tempo foy o d'outr'ora
Quando o reyno era christão,

Quando nas guerras de mouros
Era o rey nosso pendão,
Quando as donas consumiam
Seus teres em devoção...

Art. 492. Hoje as sextilhas rimam á vontade, sendo, porém, as disposições mais recommendaveis as seguintes: ou ABABAB, ou dois a dois, ou AABCBC.

Ex. da primeira maneira:

Os olhos claros pelos céos perdidos
Ella os deixa, tristíssimos, vagar.
— Corsarios, buscam sonhos foragidos
Pelas ondas do céo — nuvens do mar.
Vem a noite, e os seus olhos doloridos
Regressam sem os sonhos encontrar.

(BELEMIR BRAGA).

— O poeta além dessa feliz disposição, ainda usou outra coisa recommendavel: a alteriação de rimas graves com agudas, em toda a linda poesia.

Ex. da segunda maneira: versos dois a dois:

Mnezarete, a divina, a pallida Phrynéa,
Comparece ante a austera e rigida assembléa
Do Areopago supremo. A Grecia inteira admira
Aquella formosura original, que inspira
E dá vida ao genial cinzel de Praxiteles,
De Hyperides á voz e á palheta de Apelles.

(BILAC).

— Ex. da terceira: AABCCB:

Ilha de atroz degredos!
Cinge um muro de rochedos
Seus flancos. Grosso a espumar,
Contra a dura penedia,
Bate, arrebenta, assobia,
Retumba, estrondeia o mar.

(RAYMUNDO CORRÊA).

Ainda se pode usar de varios outros modos, como ABACBC, ABCABC, ABBACC, etc.

Art. 493. Adoptada uma disposição de rimas, deve a uniformidade ser observada em todo o poema.

CAPITULO VII

Das estrophes de sete versos

Art. 494. As estrophes de sete versos rimam geralmente assim: ABBAACCC, e são usadas mais frequentemente nos villancetes.

Ex.:

Voltando ao Tejo, opulentas,
Com gemmas, oiros e pratas,
Eram pressas p'los piratas,
Quebradas pelas tormentas;

CAPITULO IX

Das estrophes de dez versos: decimas

Art. 501. As decimas classicas, hoje quasi em desuso eram septisyllabas e rimavam: ABBAACCDDC.

— Veja-se adiante Livro III, Tit. III, Cap. I.

Art. 502. Hoje usam-se estrophes de dez versos, isometricos e heterometricos, mas sem o minimo rigor de construcção das classicas.

— Exemplo de uma estrophe moderna composta de dez versos:

Em certo dia, á hora, á hora
Da meia noite que apavora,
Eu, cahindo de sonno e exhausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina, agora morta,
Ia pensando, quando ouvi á porta
Do meu quarto um soar devagarinho,
E disse estas palavras taes:
“E’ alguem que me bate á porta de mansinho:
“Ha de ser isso e nada mais”.

(MACHADO DE ASSIS — Trad.).

CAPITULO X

De outros tipos de estrophes

Art. 503. Podem-se ainda fazer estrophes de nove, onze e doze versos, mas sem caracteristico apreciavel que as distinga (art. 456).

Art. 504. Algumas odes classicas eram feitas em estrophes de quatro versos sem rima, sendo os tres primeiros de dez syllabas e o ultimo de seis ou de quatro.

Ex.:

Quem atrevido quer luctar com Pindaro,
Fia-se em azas que pegou com cera
A arte dedálea — e ha de ir dar seu nome
Ao vitreo pego.

(GARRETT — Trad.).

Art. 505. O iambo, que pela sua uniformidade pôde ser collocado entre os versos estrophicos e os versos soltos, compunha-se de um verso longo e um curto, alternado.

— O iambico era usado commumente pelos poetas mais antigos em odes e satyras imitadas dos latinos e dos gregos, que frequentemente traduziam.

Ex.:

Oh meu amparo, oh doce gloria minha,
 Tu com quem me achei sempre
 Na desgraça, na magua e nos pezares
 Para me consolar;
 Que me dás voz, suspiros, desaffôgo
 Quando a ventura é tanta
 Que pesa nalma — e o coração é cheio
 A estalar se não falla!

(GARRETT).

LIVRO III

Dos poemas de "forma fixa"

TITULO I

Generalidades

Art. 506. Os poemas de forma fixa são combinações, mais ou menos engenhosas, de estrophes diversas, cujo uso se perpetuou.

— Assim, por ex., o soneto é formado de duas quadras e dois tercetos; o villancete: um terceto que serve de motte e uma, duas ou mais estrophes de sete ou oito versos.

Art. 507. Os poemas de forma fixa prestam-se ás poesias leves e lyricas.

§ unico. Alguns prestam-se tambem ao epigramma.

Art. 508. Os grandes surtos, bem como as grandes emoções, requerem liberdade e simplicidade.

Art. 509. O poeta deve procurar que a inspiração encha os seus poemas, sob pena de se tornarem meros jogos de rimas, que, por mais elegantes que sejam, não se salvam.

Art. 510. Dos poemas de forma fixa os mais usados em portuguez são os seguintes: Ballada, Pantum, Rondó, Rondel, Soneto, Terza-Rima, Villancete, Triolet, Quadrinha e Canto-Real.

TITULO II

Dos poemas mais usados

CAPITULO I

Da Ballada

Art. 511. A ballada caracteriza-se pela repetição de um verso, de um conceito, ao fim de cada estrophe.

Art. 512. As balladas mais usadas actualmente, e as mais galantes, são aquellas feitas em versos de oito syllabas: tres oitavas e um quarteto com as mesmas rimas.

—É a ballada classica franceza fixada por François Villon no seculo XV e continuada por Clément Marot no seculo XVI. Melhor regra é o seguinte exemplo:

Vi-te pequena: ias rezando
Para a primeira communhão:
Toda de branco, murmurando,
Na fronte o véo, rosas na mão.
Não ias só: grande era o bando...
Mas entre todas te escolhi:
Minh'alma foi-te acompanhando,
A vez primeira em que te vi.

Tão branca e moça! o olhar tão brando
Tão inocente o coração!
Toda de branco, fulgurando,
Mulher em flor! flor em botão!
Inda, ao lembrai-o, a magua abrando,
Esqueço o mal que vem de ti,
E o meu rancor estrangulando,
Bemdigoi o dia em que te vi!

Rosas na mão, brancas... E, quando
Te vi passar, branca visão,
Vi com espanto, palpitando
Dentro de mim, esta paixão...
O coração puz ao teu mando...
E, porque escravo me rendi,
Ando gemendo, aos gritos ando,
— Porque te amei! porque te vi!

Depois fugiste... E,inda te amando,
Nem te odiei, nem te esqueci:
— Toda de branco... ias rezando...
Maldito o dia em que te vi!
(BILAC).

Art. 513. Usa-se fazer tambem a ballada em verso decassyllabo: tres decimas e uma quintilha.

— A disposição das rimas pode ser a da ballada seguinte. O caracteristico é o mesmo da anterior, apenas o torneio é mais amplo, se bem que não seja mais encantador. Ganhá em amplitude de expressão o que diminue em delicadeza.

Ex.:

Pela rosácea do vitral, desfeito
Em côres, entra o pallido luar!
Dorme! Entre as nevoas do teu alvo leito
Vejo-te o seio brandamente arfar...
Dorme! Lá fóra dorme o velho mar.
Na muda noite a abobada infinita
Apenas véla, e, tremula, palpita.
Dorme! Nos campos adormece a flor,
E a ave no ramo que o favonio agita,
Como tu, adormece, meu amor.

Em vão procuro ouvir, em vão espreito
Si nesse innocentissimo sonhar
O meu nome se escapa de seu peito,
E a minha imagem tentas abraçar...

Ah! si estiveras tu no meu lugar!
Dorme! Das rimas a caudal bemdita
Desta bocca febril se precipita
Num som dulcissimo e acalentador...
A alma que eu trouxe antigamente afflita,
Como tu, adormece, meu amor.

Dorme! Nem sabes como contrafeito
Vejo-te os labios sem os não beijar...
Com que desejo, mas com que respeito
Contemplo a tua carnäo sem par!
Dorme! Como tu dorme o nenuphar
Da fria lympha na prateada fita...
Só de meu coração a surda grita
Se escuta no silencio esmagador!
A lembrança das horas de desdita
Como tu, adormece, meu amor.

OFFERTORIO

Rainha deste sér, dorme e acredita
Que aos brancos pés te deixo a alma precita
Mixto de ciumes, de extasis, de ardor...
Ai dorme... a voz que estes cantares dita...
Como tu... adormece... meu amor...

(GOURLART DE ANDRADE).

Art. 514. Desde que haja repetição de um conceito e as mesmas rimas, temos ballada, mesmo que não obedecam à disposição classica.

Ex.:

I

"Tu vaes partir, Dom Gil! Sus, cavalleiro!
"Essa tristeza da tua alma espanca!
"Deixa o penhor de um beijo derradeiro
"No retrato gentil de Dona Branca!"

II

Mas tanto fel no longo beijo havia,
E tanta incomparavel amargura,
Que o solitario beijo aos poucos ia
Roubando á téla a pallida figura.
Cresce, recresce as linhas devastando,
Nodoa voraz pela figura entorna.
Dom Gil, onde se vae, que demorando
Não apparece, aos lares não retorna?
E o beijo avulta devorando a trama
Do quadro haurindo a pallida figura...

III

Tarde chega Dom Gil. De longe exclama:
— Vou ver-te agora, ó santa creatura!
Funda tristeza o rosto lhe annuvia;
Quem de Dom Gil esta tristeza espanca?
Havia um beijo — eis tudo quanto havia!
A téla estava inteiramente branca.

(JOÃO RIREIRO).

Art. 515. Podemos dar o nome de ballada a qualquer composição em que o pensamento do poeta voeje em torno de uma idéa só, mesmo que, ás vezes, saia fóra nalguma pequena divagação.

— Como se vê pelos dois artigos, 514 e 515 o conceito da ballada já não é o mesmo dos tempos passados. Poderíamos dizer que ha duas classes de balladas: uma — poema de forma fixa, que é a ballada classica; outra — poema de forma variavel. Só por uma razão de methodo, para não ter que fazer dois titulos para o poema, é que deixamos os exemplos do art. 514 e o que se vae seguir, neste lugar, quando deviam estar entre os poemas de forma variavel.

Ex. de ballada de acordo com o conceito do artigo 515:

Batem leve, levemente
Como quem chama por mim...
Será chuva? Será gente?
Gente não é certamente
E a chuva não bate assim...
E' talvez a ventania;
Mas ha pouco, ha poucochinho,
Nem uma agulha bolia
Na quieta melancolia
Dos pinheiros do caminho...

Quem bate assim levemente
Com tão estranha leveza
Que mal se ouve, mal se sente?...
Não é chuva, nem é gente,
Nem é vento com certeza.

Fui ver. A neve caia
Do azul cinzento do céo
Branca e leve, branca e fria...
— Ha quanto tempo a não via!
E que saudade, Deus meu!

Olho-a atravez da vidraça,
Poz tudo da cõr do linho.
Passa gente e quando passa
Os passos imprime e traça
Na brancura do caminho...

Fico olhando esses signaes
Da pobre gente que avança
E noto, por entre os mais,
Os traços miniaturaes
Duns pézitos de creança...

E descalcinhos, doridos...
A neve deixa inda vel-os
Primeiro bem definidos,
— Depois em sulcos compridos,
Porque não podia erguel-os!...

Que quem já é peccador
Soffra tormentos, emfim!

Mas as creanças, Senhor,
Porque lhes daes tanta dor!...
Porque padecem assim!...
É uma infinita tristeza
Uma funda turbação
Entra em mim, fica em mim presa.
Cae neve na natureza...
— E cae no meu coração.

(AUGUSTO GIL).

Art. 516. Pois que o verso que encerra o conceito de que falamos no art. 511 é necessário e repetido, e os outros, em ultima analyse, *cheville* engenhosa, deve o referido verso ser cheio e bello para que a ballada tenha encanto.

— Claro é que nos referimos principalmente á ballada classica. A outra tem mais liberdade, podendo o poeta buscar outros recursos de belleza além deste.

Sendo a intenção dos commentarios elucidar os artigos e dar aos principiantes exemplos dignos de imitação, não nos podemos furtar ao desejo de apresentar a linda ballada do duello de Cyrano, na qual também é de notar que a disposição de rimas differe daquella do art. 512:

Je jette avec grace, mon feutre,
Je fais lentement l'abandon

Du grand manteau que me calfeutre,
 Et je tire mon espadon;
 Élégant comme Céladon,
 Agille comme Scaramouche,
 Je vous préviens, cher Mirmydon,
 Qu'à la fin de l'envoi je touche!

Vous ariez bien dû rester neutre;
 Où vais-je vous larder, dindon?...
 Dans le flanc, sous votre maheutre?...
 Au coeur, sous votre bleu cordon?...
 — Les coquilles tintent, ding-don!
 Ma pointe voltige: une mouche!
 Décidément... c'est au bedon,
 Qu'à la fin de l'envoi, je touche.

Il me manque une rime en eutre...
 Vous rompez, plus blanc qu'amidon?
 C'est pour me fournir le mot pleutre!
 — Tac! je pare le pointe dont
 Vous espériez me faire don; —
 J'ouvre la ligne, — je la bouche...
 Tiens bien ta broche, Laridon!
 A la fin de l'envoi, je touche.

ENVOI

Prince, demande à Dieu pardon!
 Je cart du pied, j'escaramouche,
 Je coupe, je feinte...

Hé! là donc
 A la fin de l'envoi, je touche!

(ED. ROSTAND).

Art. 517. Concorrerão para a beleza da ballada, além da escolha do verso a repetir, a escolha das rimas, que devem ser cheias, sonoras.

— Além do exemplo anterior (todo repleto de rimas cheias: *cute*, *ouche*, combinados com a aguda *don* também cheia), podemos dar este que preenche os requisitos tornando a ballada encantadora:

Por noite velha, no Castello,
 Vasto solar dos meus avós,
 Foi que eu ouvi, num ritornello
 Do pagem loiro a doce voz.
 Corri á ogiva para vel-o:
 Vitraes de par em par abri,
 E ao ver brilhar o meu cabello,
 Elle sorriu-me, e eu lhe sorri.

Venceu-me logo um vivo anhelo
 Queimou-me logo um fogo atroz;
 E toda a longa noite vélo,
 Pensando em vel-o e ouvil-o a sós.
 Triste, sentado no escabello,
 Só com a aurora adormeci...
 Sonho, e no sonho, haveis de crel-o?
 Inda o meu pagem me sorri!

Seguindo a amal-o com desvelo,
 Por noite velha, um anno após,
 Termina enfim o meu flagello,

Felizes fomos ambos nós...
 Como isto foi, nem sei dizei-o!
 No collo seu desfaleci...
 E alta manhã no seu morzello,
 O pagem foge... E inda sorri.

Dias depois, do pagem bello,
 Junto ao solar onde eu o ouvi,
 Ao golpe horrivel do cutello
 Rola a cabeça — e inda sorri!

(FILINTO DE ALMEIDA).

— Prolongamos propositalmente o numero de exemplos da ballada, para que o principiante tivesse modelos dignos de imitação. Ella é uma das especies mais deliciosas, porém quando obedece ás regras estabelecidas: rimas cheias e sonoras, verso forte. Sahindo fóra disso é simplesmente uma insulsa repetição de rimas.

CAPITULO II
 Do Rondel e do Rondó
 SECÇÃO I
 Do Rondel

Art. 518. O Rondel é feito de duas quadras e uma quintilha, sendo que os dois primeiros versos da primeira serão os dois ultimos da segunda e o ultimo verso do poema a repetição do primeiro.

Ex.:

Sobre as ondas oscilla o batel docemente...
 Sopra o vento a gemer. Treme enfunada a vela.
 Na agua mansa do mar passam tremulamente
 Aureos traços de luz brilhando esparsos nella.

Lá desponta o luar. Tu, palpitante e bella,
 Canta! Chega-te a mim! Dá-me essa bocca ardente!
 Sobre as ondas oscilla o batel docemente...
 Sopra o vento a gemer. Treme enfunada a vela.

Vagas azues, parae! Curvo céo transparente,
 Nuvens de prata, ouvi! — Ouça na altura a estrella
 Ouça de baixo o oceano, ouça o luar albente:
 Ella canta! — e, embalado ao som do canto della,
 Sobre as ondas oscilla o batel docemente.

(BILAC).

Art. 519. As rimas cheias e sonoras, o verso cantante, bem rythmado concorrerão para a belleza do rondel.

— A elle se podem aplicar os dispositivos dos arts. 516 e 517.

Art. 520. Presta-se o Rondel aos conceitos galantes e madrigalescos, ás gentilezas amorosas, aos sentimentos delicados.

Art. 521. Os metros usados geralmente são o septisyllabo e o octisyllabo, sem exclusão dos outros.

— O exemplo que demos acima, como se vê, é feito em alexandrinos. O Rondel referido é além de tudo pela beleza da descrição, pela amplidão do quadro, uma admirável marinha, no sentido pictural, e pela sonoridade uma barcarolla encantadora. Da mesma poesia tratamos no Livro V, para o qual chamamos a atenção.

SECÇÃO II

Do Rondó (francez)

Art. 522. Forma-se o Rondó de uma quintilha, um terceto e outra quintilha, repetindo a locução inicial ao fim das duas ultimas estrophes.

Art. 523. Não sendo a repetição tão ampla como no poema anterior, o poeta, além de ter mais liberdade, pôde pôr n'elle mais idéas, o que concorrerá para tornar mais agradavel o poema.

Ex.:

Na rête de ouro alcandorada,
Do sonho meu, em que depôr

Logrei tu'alma enamorada,
Longes dos males e da dor,
Das intemperies segregada...

Alli te quero, ó doce amada,
Tendo a embalar-te o meu amor,
Toda num sonho... e repousada
Na rête de ouro...

Em quanto a lyra apaixonada
Vou eu tangendo em teu louvor,
Para trazer-te enfeitiçada,
Longe dos males e da dor,
Pelos meus versos embalada
Na rête de ouro...

— Ha além deste o Rondó dobrado, constituído por seis quadras de duas rimas e só depois do ultimo verso repetindo a locução inicial. "A Flor Maravilhosa", de Homero Prates, na "Torre Encantada", é um bello exemplo.

SECÇÃO III

Do Rondó (portuguez)

Art. 524. Ha em portuguez outra classe de rondós, formados de uma quadra que se repete entre as oitavas que constituem o poema.

Art. 525. Applica-se á quadra que serve de *ritornello* o dispositivo do art. 516.

§ unico. Caracteriza-se essa quadra pela repetição da rima de cada verso no meio do verso seguinte.

Ex.:

Louco amante e sem ventura
De ternura suspirando,
Vou buscando entre estas flores
Os amores que perdi.

Art. 526. A oitava dos Rondós tem tambem a sua maneira caracteristica de rimar, melhor explicada no exemplo seguinte.

Ex.:

Quando os risos e os *amores*
Apparecem nos teus olhos
Até d'asperos abrolhos
Vejo *flores* rebentar.
Mas se deixas este *prado*,
Ai de mim! crueis pesares!
Sinto escuro o céo e os ares
E *enlutado* o bosque e o mar.

Art. 527. Esta classe de rondós tem mais amplitude que a anterior,

prestando-se aos vôos mais arrojados, pois o numero de oitavas pode variar á vontade.

Art. 528. O verso usado é comumente o septisyllabo.

Ex.:

O prazer, a singeleza,
A belleza que em ti via,
Num só dia ingrata sorte!
Tudo a morte me roubou.

Esculpido na memoria
Amo, ó Glaura, o teu semblante;
Nelle vejo a cada instante
Essa gloria que passou.
Volve o rio as puras aguas,
Vae correndo e não descança;
Assim foi minha esperança,
E só maguas me deixou.

O prazer, a singeleza,
A belleza que em ti via,
Num só dia, ingrata sorte!
Tudo a morte me roubou.

Neste bosque, em verde leito,
Que já foi por ti ditoso,
Leio o nome teu saudoso,
Que em meu peito o amor gravou.

Este moute, que já viste
Pelas graças habitado,
Dellas hoje desprezado,
Feio e triste se tornou.

O prazer, a singeleza,
A belleza que em ti via,
Num só dia, ingrata sorte!
Tudo a morte me roubou.

Gaura chamo sem conforto,
E só écho me responde:
Gaura busco e não sei onde,
Nem se morto ou vivo estou.
Assim triste passarinho
A consorte em vão procura,
Que farpada setta dura
Do seu ninho arrebatou.

O prazer, a singeleza,
A belleza que em ti via,
Num só dia, ingrata sorte!
Tudo a morte me roubou.

Voraz tempo não consome,
Nem abranda meus pezares,
Nem eu deixo estes lugares
Que o teu nome eternizou.
Entre os concavos rochedos
Chorarei enternecidão,
Onde amor compadecido
Meus segredos sepultou.

O prazer, a singeleza,
A belleza que em ti via,
Num só dia, ingrata sorte!
Tudo a morte me roubou.

(M. I. DA S. ALVARENGA).

CAPITULO III

Do Villancete

Art. 529. O Villancete é uma espécie de rondó, porém onde ha mais liberdade de movimentos.

Art. 530. Presta-se como o rondó e o rondel ás cantigas amorosas e é de um sabor cheio de encanto.

Art. 531. Os Villancetes a que o poeta consegue emprestar um cunho quinhentista são de uma belleza rara.

Art. 532. O Villancete é composto de um "mote" geralmente de tres versos, seguido de uma ou mais estrophes que glosam aquelle e que tomam o nome classico de "voltas".

Art. 533. As voltas podem ser de cinco, seis, sete e oito versos, geralmente septisyllabos.

Ex.:

Embora, Senhora, andeis
De finas telas vestida,
Por meus olhos sois despida.

VOLTAS

De clara hollanda vestis
Vosso corpo, linda Infanta,
Bello rocal de rubis
Véla-me a vossa garganta;
Trazeis manto de velludo,
Garbosa saia comprida,
Mas, apezar disso tudo,
Por meus olhos sois despida.

Atravez das ricas vestes
Que vos vestem, linda Infanta,
Adivinho os dons celestes
Do vosso corpo de santa;
Vossas vestes de setim,
De brocado ou lã garrida,
De vidro são para mim:
Por meus olhos sois despida.

Vejo-vos só mãos e cara
Mas não preciso ver mais
Para calcular a rara
Graça do que me occultaes...
Para quê rendas e fólios,
Senhora da minha vida,
Se por estes tristes olhos,
Por meus olhos sois despida.

(EUGÉNIO DE CASTRO).

Art. 534. Os versos do "mote" podem ser repetidos: um em cada estrophe, um só em todas, ou com variante que conserve a mesma palavra da rima, ao fim de cada estrophe.

Ex.:

Quando as naus iam á India,
Se eram cem as que abalavam,
Vinte apenas regressavam...

VOLTAS

Voltando ao Tejo, opulentas,
Com gemmas, oiros e pratas,
Eram presas p'los piratas,
Quebradas pelas tormentas;
E ao fim de luctas cruentas,
Se eram cem as que abalavam
Vinte apenas regressavam.

Com fé na vossa clemencia,
Mandei-vos naus de esperanças,
Senhora de loiras tranças,
Martyrio desta existencia;
E no caes da paciencia
Os meus dias suspiravam
Mas as naus não regressavam...

No mar das vossas friezas
Todas se viram quebradas,
Pobres naus! mais desgraçadas

Que as velhas naus portuguezas;
 Que destas se em más emprezas
 Muitas vezes se encontravam,
 Inda algumas regressavam...

(EUGENIO DE CASTRO).

Art. 535. Muito concorre para a beleza do poema a terminação das "voltas" numa maxima, um conceito moral, que feche o poema com "chave de ouro".

— Sobre o conceito da "chave de ouro" — veja-se o soneto.

Ex.:

Esta só rasão me ajuda
 Para ter gran soffrimento:
 Saber certo que se muda
 A fortuna como o vento.

VOLTAS

Tenho já certo, sabido
 — Nisto não ha diferença —
 Que o homem bem soffrido
 Nunca pode ser vencido,
 Nem ha coisa que não vença.
 Quem do mal quer vencimento,
 Com paciencia se escuda,
 Porque tam presto se muda
 A fortuna como o vento.

Nunca ninguem desespere
 Enquanto lhe a vida dura;
 Na memoria se tempere,
 Que o mal que então o fere
 Por tempo pode ter cura;
 Ninja algum contentamento,
 Desmaio de si sacuda,
 Porque tam presto se muda
 A fortuna como o vento.

Das "Trovas de Crisfal".

— Propositalmente puzemos um exemplo quiñentista. Ha nas voltas uns tres versos um pouco trouxos pela falta de elisão de uma ou outra vogal. Copite-se entretanto que no tempo de Bernardim não se faziam as elisões como agora e perdõe-se o pequenino defeito para apreciar a beleza do poema. A compensação é grande.

CAPITULO IV

Do Triolet

Art. 536. O Triolet é uma oitava de um torneio original, com duas unicas rimas, tendo como caracteristica a repetição dos dois primeiros versos.

único. A repetição se faz da seguinte forma: o primeiro verso repete-se na quarta linha e os dois primeiros finalizam a estrophe.

Ex.:

Saltem os *clowns* empoados
Batendo os guizos da rima.
Gwinplaines sarapintados,
Saltem os *clowns* empoados!
Metros desarticulados
Pelo exercicio da esgrima,
Saltem os *clowns* empoados
Batendo os guizos da rima.

(FONTOURA XAVIER).

Art. 537. A repetição dos versos é que empresta o chiste ao pequeno poema.

Art. 538. A dificuldade, o esforço são compensados pelo maravilhoso efeito obtido, na accentuação da idéia inicial, cuja graça resalta pela repetição.

— São celebres os triolets de Fontoura Xavier, mestre nessa especie de poemas. O seguinte, ao poeta Silvestre de Lima é um modelo de chiste e de leveza:

Ai, que perfume de lima!
Ai que perfume silvestre!...
Até me provoca a rima,
Ai, que perfume de lima!...

Dize, Silvestre de Lima,
Donde este cheiro, Silvestre?...
Ai, que perfume de lima!
Ai, que perfume silvestre!

Art. 539. O Triolet tem qualquer coisa de garoto e presta-se pela repetição, que é como um grypho, e pela leveza, que é como uma setta, ao genero epigrammatico, do qual se torna um auxiliar terrivel.

— Os seguintes — “A um orador e jornalista pequenitato!” — podem servir de exemplo:

Quando fala, na “Tribuna”,
Da asneira rebenta os diques...
Parece mosca importuna
Quando fala, na “Tribuna”.
Não ha mosquito que zuna
Nem pinique qual piniques...
Quando fala, na “Tribuna”
Da asneira rebenta os diques.

Quando fala é um periquito
Pequenino e palrador.
Se a zunir elle é mosquito,
Quando fala é um periquito.
Nos discursos é perito
Qual realejo massador.
Quando fala é um periquito
Pequenino e palrador.

Pequeno, pedante e pulha,
Palrador, parlapatão.
Mil parvoices engrulha,
Pequeno pedante e pulha!
Quer ser rouxinol que arrulha
Mas é papagaio anão...
Pequeno, pedante e pulha,
Palrador, parlapatão!

Art. 540. O Triolet pode ser usado isoladamente ou em grupo, formando como que as estrofes de um poema.

— Estão neste caso alguns de Fontoura Xavier, como "Falam as flores" e "Rosita", o primeiro contendo seis e o segundo cinco estrofes.

Art. 541. Os metros geralmente usados são o septisyllabo e também o octisyllabo.

— Com a mesma intenção expressa em nota ao art. 516, transcrevemos abaixo os formosos triolets da apresentação dos cadetes da Gasconha, no segundo acto do "Cyrano" de Rostand:

Ce sont les cadets de Gascogne
De Carbon de Castel-Jaloux;
Bretteurs et menteurs sans vergogne,
Ce sont les cadets de Gascogne!
Parlant blason, lambel, bastogne,

Tous plus nobles que des filous,
Ce sont les cadets de Gascogne
De Carbon de Castel-Jaloux:

Oeil d'aigle, jambe de cigogne,
Moustache de chat, dents de loups,
Fendant la canaille qui grogne,
Oeil d'aigle, jambe de cigogne,
Il vont — coiffés d'un vieux vigogne,
Dont la plume cache les trous! —
Oeil d'aigle, jambe de cigogne,
Moustache de chat, dents de loups!

Perce-Bedaine et Casse-Trogne
Sont leurs sobriquets les plus doux;
De gloire, leur âme est ivrogne!
Perce-Bedaine et Casse-Trogne,
Dans tous les endroits où l'on cogne
Ils se donnent des rendez-vous...
Perce-Bedaine et Casse-Trogne
Sont leurs sobriquets les plus doux!

Voici les cadets de Gascogne
Qui font cocus tous les jaloux!
O femme, adorable carogne,
Voici les cadets de Gascogne!
Que le vieil époux se renfrogne:
Sonnez, clairons! Chantez, coucous!
Voici les cadets de Gascogne
Qui font cocus tous les jaloux!

Art. 542. As rimas escolhidas e cheias, o verso sonoro, concorrerão imensamente para a beleza do triolet.

— Sirvam de exemplo os de Rostand, que acima transcrevemos.

— Os seguintes *Biolets* de Wenceslau de Queiroz são uma modalidade do poema que acabámos de estudar.

Ha nelles o mesmo chiste dos triolets e a elles se pode applicar o que dissemos nos arts. 537, 538 e outros:

I

Disseste-me, flor, um dia,
Que não gostavas do inverno:
— Era frio e que um eterno
Nevoeiro os céos encobria —
Disseste-me, flor, um dia,
Que não gostavas do inverno.

II

E eu sempre te respondia:
— Bella estação que é o inverno!
Mas, num gesto meigo e terno,
Replicavas: — Como é fria!
E eu sempre te respondia:
— Bella estação que é o inverno!

III

Hoje, porém, me excrucia
A longa estação do inverno...
E's de outro... e adoras o eterno
Nevoeiro que os céos cobria...
Hoje, porém, me excrucia
A longa estação do inverno!...

CAPITULO V

Da Quadrinha

Art. 543. A Quadrinha portugueza como "poema de forma fixa", tem a sua base na estrophe homonímia (artigo 481).

Art. 544. Caracterizam a Quadrinha, como "poema", a harmonia e delicadeza do conceito casadas com a delicadeza da estrophe, pequena como uma joia.

Ex.:

Marias da minha aldeia,
Todas vós sabeis urdir
De um certo linho uma teia
Onde todos vão cahir.

(AUGUSTO GIL).

Art. 545. Sem exagero podemos comparar a feitura da Quadrinha por-

tugueza com a feitura lógica do soneto (art. 549).

Art. 546. Na Quadrinha como no Soneto (art. 550), prepara-se o efeito pela narração nos dois primeiros versos,

No céo ha uma janellinha,
Vê-se Portugal por ella:

seguindo naturalmente para o desfecho pela elevação do assumpto no terceiro,

Quando Deus se sente triste
e tirando a conclusão no quarto, com
um conceito elevado

Vae sentar-se a essa janella...

que é como a “chave de ouro” da Quadrinha.

— Outro exemplo:

Mar, eu bem comprehendo a tua
Magua, que em ondas estalla:
Toda a noite olhas a lua...
E não logras alcaçal-a!

(MARCELLO GAMA).

Art. 547. Com esta feitura lógica, é a Quadrinha portuguesa um dos “poemas de forma fixa” mais característicos e de mais encantadora delicadeza,

o que é bastante a assegurar-lhe existência eterna.

Exs.:

Eu bem sei qual é a tinta
Que dás ás faces mimosas:
E' o carmim com que pinta
Deus nosso Senhor ás rosas.

(JOÃO DE DEUS).

* *

Maria da Piedade!...
Que nome te foram pôr...
Tu que não tens piedade
De mim que te tenho amor!

(AFFONSO LOPES VIEIRA).

* *

Soldado que vaes á guerra,
Põe os olhos na Bandeira;
— Como Deus está na Hostia,
Nella está a Pátria inteira...

(A. CORRÉA D'OLIVEIRA).

CAPITULO VI

Do Soneto

Art. 548. Dos poemas de forma fixa é o Soneto o mais usado em todas as línguas e o que mais se presta a todos os gêneros literários, desde o épico até ao humorístico.

Art. 549. O Soneto para ser bello deve obedecer á regra tradicional: do parallelismo das duas rimas dos quartetos, dos dois tercetos bem destacados e do conceito no ultimo verso, fechando o poema.

Ex.:

Vi queixosos de Amor mil namorados
E nenhuns inda vi com seus louvores;
E aquelle que mais chora o mal de amores,
Vejo menos fugir de seus cuidados.

Se das dores de Amor sois maltratados
Porque tanto buscaes de Amor as dores?
E se tambem as tendes por favores,
Porque dellas fallaes como aggravados?

Não queiraes alegria achar alguma
No Amor, porque é composto de tristeza,
Na fortuna que acheis mais agradavel.

Nella e nelle achei sempre a mesma lua,
Em quem nunca se viu outra firmeza,
Que não seja a de ser sempre mudavel.

(CAMÕES).

— Note-se a rima de *alguma* com *lua*. Hoje aquellas duas palavras não rimam, porém, ao tempo de Camões a pronúncia era *alŷma* e *lŷa*: rimas perfeitas.

Art. 550. Obedecendo aquella regra, que é logica, consegue o poeta preparar: — nos dois quartetos o effeito, pela narração, prolongada em oito versos; — no primeiro terceto, a elevação do assumpto, que, seguindo a marcha natural, é como um resumo, para o desfecho que vem no segundo terceto, que deve encerrar com um conceito forte e justo: "chave de ouro".

— Veja-se o excellente exemplo que nos fornece este profundo soneto que em tudo obedece á regra seguida pelos mestres:

Meu ser evaporei na lida insana
Do tropel das paixões, que me arrastava;
Ah! cego eu crio, ah! misero eu pensava
Em mim quasi immortal a essencia humana.
De que innumeros sóes a mente ufana
Existencia fallaz me não dourava!
Mas eis succumbe a natureza escrava
Ao mal que a vida em sua origem damna.
Prazeres, socios meus e meus tyrannos,
Esta alma, que sedenta em si não coube,
No abysmo vos sumiu dos desenganos.
Deus! ó Deus! quando a morte a luz me roube,
Ganhe um momento o que perderam annos,
Saiba morrer o que viver não soube!

(BOCAGE).

Art. 551. As rimas alternadas, de acordo com o art. 479, devem ser evitadas no soneto pela mesma razão de que satisfazem plenamente a emoção, e os quartetos são destinados sempre a preparar o efeito para o desfecho.

— Só obedecendo à regra clássica que damos no art. 550 pode o soneto merecer o conceito de Boileau:

"Un sonnet sans défaut vant seul un long poème".

Art. 552. No soneto a disposição das rimas deve ser aquela genialmente achada pelos criadores desta espécie de poema, e que ajudam a prolongar o preparo do efeito pela insegurança.

Ex.:

Na tua mão sombrio cavalleiro,
Cavalleiro vestido de armas pretas,
Brilha uma espada feita de cometas,
Que rasga a escuridão como um lufeiro.

Caminhas no teu curso aventureiro,
Todo envolto na noite que projectas...
Só o gladio de luz com fulvas betas
Emerge do sinistro nevoeiro.

— "Se esta espada que empunho é coruscante,
(Responde o negro cavalleiro-andante)
E' porque esta é a espada da Verdade.

Firo mas salvo... Prostro e desbarato,
Mas consólo... Suberto mas resgato...
E' sendo a Morte, sou a liberdade".

(ANTHÉRO DE QUENTAL).

— Propositalmente demos como exemplos sonetos de Camões, Bocage e Anthero que marcam as três fases do desenvolvimento do soneto português.

No Brasil os mestres do Soneto são: Raimundo Corrêa, Bilac, Alberto, Luiz Edmundo, Guimarães Passos, Zéferino Brasil, Victor Silva sem esquecer Annibal Theophilo que cultivou o soneto camponiano com raro talento. Entre nós aliás sempre teve o soneto e continua a ter ardentes e talentosos cultores, destacando-se ultimamente: Humberto de Campos, no Rio, Cassiano Ricardo, em São Paulo, Irineu Trajano, em P. Alegre, além de outros.

Art. 553. Excepcionalmente podem as rimas ser dispostas de outro modo, desde que se não perturbe o preparo do efeito a que se destinam os quartetos.

único. Neste caso deve o requisito do art. 551, que se transgrediu, ser suprido com "encadeamentos", ou com pontuação que auxilie a preparação do efeito.

— Sirva de exemplo este bello soneto de Luiz Edmundo, que além disso é tambem excellente amostra de soneto em alexandrinos:

Olhos tristes, vós sois como dois sóes num poente,
Cançados de luzir, cançados de girar,
Olhos de quem andou na vida alegremente
Para depois soffrer, para depois chorar.

Andam nelles agora a vagar lentamente,
Como as velas das náus sobre as aguas do mar,
Todas as illusões do vosso sonho ardente.
Olhos tristes, vós sois dois monges a rezar.

Ouço ao vos ver assim, tão cheios de humildade,
Marinheiros cantando a canção da saudade
Num côro de tristeza e de infinitos ais.

Olhos tristes eu sei vossa historia sombria
E sei quanto chorais cheios de nostalgia,
O sonho que passou e que não torna mais.

CAPITULO VII

Da Terza-Rima

Art. 554. Tem a Terza-Rima, ou Terceto, a sua base na estrophe do mesmo nome e a ella se applica o que da referida estrophe se disse no respectivo capitulo (arts. 473 a 477).

Art. 555. A concordancia do sentido com a estrophe não deve ser retardada, a não ser no verso final, em que o sentido sae fóra da ultima estrophe para ir acabar no verso separado que conclue o poema.

Art. 556. O que se diz do verso final do Soneto (art. 550, fim), igualmente se pode applicar ao do Terceto.

Ex.:

— Ris do Tinguy, porém, vingo a montanha!
Ris, de seu alto, abaixo o olhar agora
Cirennivagando á perspectiva estranha,

Vejo ora campos e lavouras, ora
Dua faixas azues: a da lagôa
E a do mar grosso a rebentar lá fóra.

E porcio o animal que infrene vôle,
P'rando a ourela do despenhadeiro,
Onde caudal torrente o espaço atrôa.

Em breve atraç me fica e sobranceiro
A' estrada o monte. Já pela campina
Sorvo ás canemas e alecrins o cheiro.

E' ja de minha terra esta collina,
Aquelle capão de arvores defronte,
Aquelle rio e ponte que o domina.

E' della esta cantiga ao pé da fonte,
De onde vôle saudosa e vae na toada
Magnar os échos do sopé do monte.

Sinto-a nesta bafagem perfumada
Bebida aos austos, em continuo anceio...
Um passo ainda e ó terra antiga e amada,
Meu verde Palmital, eis-me em teu seio!
(ALBERTO DE OLIVEIRA).

CAPITULO VIII

Do Pantum

Art. 557. O Pantum é um poema em quadras encadeadas pela repetição de versos, dois a dois.

§ unico. A repetição se faz deste modo: o 2.^º e o 4.^º versos de cada estrophe formarão o 1.^º e o 3.^º da estrophe seguinte, finalizando o poema com o mesmo verso que o iniciou.

Art. 558. A repetição de dois versos arrancados de uma estrophe para constituirem metade da estrophe seguinte faz com que duas idéas marchem paralelas, enchendo o poema.

Art. 559. O Pantum tem, pela originalidade da repetição, um sabor exquisito que agrada e enleva.

Art. 560. Para conservar o encantamento proprio deve a idéa ir num crescendo.

Um qualquer metro pode ser vasado o Pantum. Assim é, que o "Pantum" de Bilac é feito em verso decasyllabo, o que transcrevemos abaixo, "Serenata no Rio" é feito em redondilha e os franceses o usam geralmente em verso octissyllabo.

Ex.: 1

Desce a corrente do rio,
O barco sem remadores.
Que secreto murmúrio
Da ribanceira entre as flores!

O barco sem remadores
Oscilla á tôa, fluctua,
Da ribanceira entre as flores
Aos frios raios da lua.

Oscilla á tôa, fluctua...
Que figura inteiriçada,
Aos frios raios da lua
Vae nesse caixão deitada!

Que figura inteiriçada!
Vede-lhe os olhos sem vida!
Vae nesse caixão deitada
Toda de branco vestida.

Vede-lhe os olhos sem vida!
Que visão! que forma estranha!
Toda de branco vestida,
E' um marmor que a lua banha.

Que visão! que fórmula estranha!
Que neve esmaiada aquella!
E' um marmor que a lúa banha...
Soluça alguém junto della:

(Que neve esmaiada aquella!)
— Minha pallida neblina,
(Soluça alguém junto della)
Dorme que a noite é divina!

Minha pallida neblina,
A morte ao seio te estreita;
Dorme que a noite é divina,
E em breve estarás desfeita.

A morte, ao seio te estreita,
Tua essencia se evapora;
Em breve estarás desfeita,
Como as néblinas da aurora.

Tua essencia se evapora...
Cala-se a voz de repente.
Como as néblinas da aurora
Roxêa o clarão do oriente!

Cala-se a voz... De repente
Surge o dia esplendoroso;
Roxêa o clarão do oriente
O barco silencioso.

Surge o dia esplendoroso...
— Como um phantasma sombrio,
O barco silencioso
Desce a corrente do rio.

(ALBERTO DE OLIVEIRA).

TÍTULO III

Dos poemas menos usados

CAPITULO I

Da Oitava e da Decima

Art. 561. Muito em voga entre os Arcades e os Classicos, cahiram ambos estes poemas quasi em desuso actualmente.

Art. 562. Ambos têm a sua origem nas respectivas estrophes (arts. 500 a 502), e ambos prestavam-se geralmente ao genero epigrammatico.

— Exemplo de Oitava-rima :

Podes ter com Narciso igual ventura,
Mas na causa haverá desegualdade:
Elle morreu de ver sua figura,
Morrerás vendo a tua na verdade.
Elle de amor de sua formosura,
Tu de medo de tua fealdade...
E outra gran diferença em ti veremos:
Por elle se chorou, por ti riremos.

(CAMILHA).

Art. 563. Para que a Decima apresente inteireza e se não possa dividir facilmente em quintilhas (de que, em

ultima analyse se origina) deve ter o sentido suspenso no quarto verso.

Art. 564. Mais do que a Oitava presta-se a Decima ao genero epigrammatico e não deve por isso desapparecer.

Exemplo de Decima:

Ao Parnaso quer subir
Novo rival de Camões:
E das loucas pretenções
As musas se põem a rir.
Apollo sem se affligir,
Dest'arte diz ao casmurro;
-- "Póde entrar que o não empurro;
Não me vem causar abalo;
Já cá sustento um cavallo,
Sustentarei mais um burro".
(Contra o Padre José A. de Macedo).

CAPITULO II

Dos outros poemas cahidos em desuso

Art. 565. Muitos poemas de forma fixa desappareceram por serem jogos de palavras mais ou menos engenhosas que não compensavam pela belleza o esforço despendido.

— Díriamos melhor "pela emoção", pois ás vezes o poema não deixa de ser bello relativamente, mas não desperta a emoção. E se esta fraca mente corresponde ao esforço dispendido na fei-

tura do poema, é preferivel deixar cantar livremente a emoção, porque é tambem o meio de fazer cantar, de fazer vibrar de acordo com o nosso o coração de quem nos lê. Jamais se deve esquecer o que dissemos no art. 9 da Introducção. Tendo aquillo por norma é que a poesia será eterna.

Art. 566. Dentre os poemas cahidos em desuso procuraram alguns poetas restaurar o Canto-Real, a Sextina, a Villanella.

— Somente em homenagem aos poetas que tentaram restaurar essas especies de poemas é que lhes abrimos espaço nestas columnas.

Art. 567. O Canto-Real é uma especie de Ballada mais ampla do que aquella de que tratamos nos arts. 511 a 513.

O Canto-Real consta de cinco estrophes de quatro versos e uma estrophe menor (offertorio), resumo, synthese, conclusão do poema.

Cada estrphe é formada pela união de uma quadra de rimas crusadas, uma parelha e uma quintilha, como se vê no exemplo seguinte:

Rígida, heril, soberba, numa altura
Inacessível quasi, ergue o frontal
Para o azulado céo, sua moldura
Única, para o resplendor austral,
A cidadella em marmore rosado!
Sinistramente fulgem pelo eirado

De esguia e branca torre de marfim
As almenaras, sobre as quaes, por fim,
Fluctua, ovante, num deslumbramento,
Longo, escuro, luzente e de setim,
O augusto pavilhão largado ao vento!

Goulart de Andrade é um dos poucos poetas brasileiros que cultivam o Canto-Real, aliás com muita felicidade. Homero Prates que é dos nossos poetas um dos que com mais carinho e talento cultivam os poemas de forma fixa em geral, possue também bellos Cantos-Reaes, destacando-se o "Canto-Real da Torre", cujo estribilho é formado pelo seguinte verso:

"Quando nos meus jardins de sonho a noite desce.

Art. 568. A Villanella é escripta em tercetos sob duas rimas unicamente, repetindo o primeiro e o terceiro versos do 1.^º terceto, ao fim de cada terceto do poema, alternadamente e repetindo juntos ao fim do poema numa quadra.

Ex.:

O' Sombra linda e radiosa
Que escuto, em sonhos, cantar
Nos meus jardins côn de rosa!

Que historia maravilhosa
De um castello á beira mar,
O' Sombra linda e radiosa!

Me vens contar, silenciosa,
Todas as noites, ao luar,
Nos meus jardins côn de rosa?

De que estrella ou nebulosa
Desceste, para chorar,
O' Sombra linda e radiosa!

Sobre esta Vida enganosa,
O teu divino pezar,
Nos meus jardins côn de rosa?

Quando cantas, mysteriosa,
Vejo azas branças a vôar,
O' Sombra linda e radiosa!

— Em busca da luz preciosa
Do teu celeste pomar —
Nos meus jardins côn de rosa...

Que anciedade deliciosa
Me vem, então, de galgar,
O' Sombra linda e radiosa!

A bella Torre saudosa,
Onde vives a cantar
O' Sombra linda e radiosa!
Nos meus jardins côn de rosa...

(HOMERO PRATES).

CAPITULO III

Dos poemas cuja forma se pode fixar

Art. 569. A liberdade é como sempre fecunda e jamais deve ser sacrificada em torneios que tolham a imaginação e o estro.

Art. 570. Sem embargo do artigo anterior, pode a disciplina a que o poeta acostumar a expressão do seu sentir, leval-o a crear um ou outro arranjo que elle cultive e fixe.

Art. 571. Seguindo a norma do artigo precedente creou Stecchetti um poema formado de uma quadra e duas parelhas que é de um bello effeito.

Ex.:

Un organetto suona per la via,
La mia finestra è aperta e vien la sera
Sale dai campi alla stanzuccia mia
Un alito gentil di primavera.

Non so perchè mi tremino i ginocchi,
Non so perchè mi salga il pianto agli occhi.

Ecco, io chino la testa in sulla mano,
E penso a te che sei così lontano.

(LORENZO STECCHETTI).

LIVRO IV

Dos poemas de forma variavel

TITULO I

Dos poemas em geral

Art. 572. Antigamente era uso chamar-se poema só ás epopéas, que alliás não são mais de que uma série concatenada de episodios mais ou menos heróicos.

Art. 573. Em seu verdadeiro sentido, poema é toda a composição poetica apresentando um caracter de unidade, uma obra completa, quer como sentimento quer como narração. (V. nota ao art. 337).

Art. 574. O que caracteriza o poema não é a extensão, mas sim o surto

completo e solido, isto é, a harmonia do assumpto com essa mesma extensão.

— Assim em sentido moderno, de acordo com a opinião que esposamos, tanto é poema a "Morte de Tapyr", de Bilac, como uma quadrinha de Corrêa de Oliveira.

Art. 575. Em ultima analyse não ha poemas longos, mas successão alinhavada de poemas curtos (episódios).

— Bem andam alguns modernos em fazer em seus poemas longos (successão de episódios menores), a união dos varios poemas breves de que se forma a obra, em prosa, para não cançar. Ex. "Sagramor", já citado em outra nota.

Art. 576. A superioridade dos poemas de forma fixa está na segurança; a dos de forma variável, na surpresa.

Art. 577. Ainda outro superioridade dos de forma variável sobre os de forma fixa, está em que ha entre elles, nos de forma variável, mais liberdade.

§ unico. Além disto o equilibrio da surpresa e da segurança pode ser conseguido pelos meios indicados na Parte Geral desta obra.

Art. 578. A maior liberdade de feitura faz com que se exija mais dos poetas que não têm forma fixa.

Art. 579. Alguns poemas de forma variável não têm classificação rigorosa entre os enumerados nos capítulos seguintes.

Art. 580. Para que um poema preencha o seu papel de creador de emoção é preciso que vá num "crescendo" de belleza physica (fórmula) e moral (inspiração).

Claro é que "moral" aqui foi empregado no sentido simplesmente de "opposto a material", significando a belleza de fundo.

Art. 581. De conformidade com o artigo antecedente deve o poeta equilibrar pensamento e fórmula, de tal arte, que a ultima estrophe seja unia conclusão e como que uma "chave de ouro" do poema, sob pena de ser sacrificada a emoção.

É a lição de Edgard Pôe, a que em notas anteriores já alludimos.

Art. 582. Por ser de forma variavel não é que o poema deve deixar de obedecer á regra logica que torna as obras d'arte superiores em belleza, pela justa proporção, como acontece, por exemplo, ao soneto.

Art. 583. O poema deve ter narração mais ou menos prolongada; elevação do assumpto, na proporção 3:5 do poema, e conclusão obedecendo ao disposto no art. 581.

—Esta proporção encontra-se, como dissemos, no soneto que tem a sua elevação no 1.^o terceto obedecendo á regra.

E' a lição concretizada por João Ribeiro num dos capítulos das suas "Páginas de Esthetica".

TITULO II

Dos poemas mais em uso

CAPITULO I

Do Hymno e da Ode

SECÇÃO I

Generalidades

Art. 584. Ambos estes poemas eram antigamente destinados a celebrar façanhas de heróes.

Art. 585. Hoje servem ambos para cantar tudo aquillo que desperta entusiasmo.

Art. 586. Caracterizam-se pela exaltação e pelo cunho subjectivo e emocional.

Art. 587. Actualmente ha esta diferença: a Ode não se destina ao canto, como em sua origem, ao passo que o Hymno em geral é feito para ser cantado.

SECÇÃO II

Do Hymno

Art. 588. O Hymno ainda hoje usado nos casos atraç referidos (arts. 584 e 585), é proprio para excitar os sentimentos elevados, como o patriotismo, por exemplo.

Art. 589. Neste caso convém-lhe o tom elevado e um desdobramento rápido e vibrante.

Art. 590. O testribilho, que lhe é peculiar, deve ser como uma synthese do sentimento que lhe serve de assum-

pto e separa as estrophes que por sua vez devem ir num crescendo de exaltação.

Art. 591. As estrophes do Hymno devem ser regulares, podendo o estribilho ser feito em metro differente.

Ex.: HYMNO Á BANDEIRA NACIONAL

Salve, lindo pendão da esperança!
Salve, symbolo augusto da paz!
Tua nobre presença á lembrança
A grandeza da Patria nos traz.

Recebe o affecto que se encerra
Em nosso peito juvenil,
Querido symbolo da terra,
Da amada terra do Brasil!

Em teu seio formoso retratas
Este céo de purissimo azul,
A verdura sem par destas mattas,
E o esplendor do Cruzeiro do Sul...

Recebe o affecto que se encerra
Em nosso peito juvenil,
Querido symbolo da terra,
Da amada terra do Brasil!

Contemplando o teu vulto sagrado,
Comprehendemos o nosso dever:
E o Brasil, por seus filhos amado,
Poderoso e feliz ha-de ser!

Recebe o affecto que se encerra
Em nosso peito juvenil,
Querido symbolo da terra,
Da amada terra do Brasil!

Sobre a immensa nação brasileira,
Nos momentos de festa ou de dôr,
Paire sempre, sagrada bandeira,
Pavilhão da justiça e do amor!

Recebe o affecto que se encerra
Em nosso peito juvenil,
Querido symbolo da terra,
Da amada terra do Brasil!

(BILAC).

SECÇÃO III

Da Ode

Art. 592. A Ode caracteriza-se pela ardência, a viveza, o impeto da expressão.

Art. 593. Natural é que o impeto, a ardência do entusiasmo conduzam a ode aproveitando o que ha de bello e eloquente na propria desordem com que nela assaltam os surtos da inspiração.

Röleau muito bem o comprehendeu quando nos disse da Ode que "son style impétueux souvent marche au hasard"; e que "chez elle, un beaux désordre est un effet de l'art".

Art. 594. Duas classes de Odes ainda se usam:—a heroica, que canta assumpto grandioso, philosophico ou moral;—a anacreontica, que se destina aos assumptos lyricos, amorosos ou delicados.

Da Ode heroica ou pindarica

Art. 595. Destina-se a ode pindarica a cantar feitos de algum heróe, podendo ser em versos rimados ou soltos (brancos).

Ex.: NAPOLEÃO EM WATERLOO.

Eis aqui o logar onde eclipsou-se
O Meteoro fatal ás regias frontes!
E nessa hora em que a gloria se obumbrava,
Além o sol em trevas se envolvia!
Rubro estava o horizonte e a terra rubra!
Dous astros ao ocaso caminhavam;
Tocado ao seu zenith haviam ambos;
Ambos eguaes no brilho, ambos na queda.
Tão grandes como em horas de triumpho!

Waterloo!... Waterloo!... Lição sublime
Este nome revela á Humanidade!
Um oceano de pó, de fogo e fumo,
Aqui varreu o exercito invencivel,
Como a explosão outr'ora do vesuvio
Até seus tectos innundou Ponipéa.
O pastor que apascenta o seu rebanho;
O corvo que sanguineo pasto busca,

Sobre o leão de granito esvoaçando;
O eco da floresta e o peregrino
Que indagador visita estes logares;
"Waterloo!... Waterloo!..." dizendo, passam.
Aqui morreram de Marengo os bravos!
Entretanto esse heroe de mil batalhas,
Que o destino dos reis nas mãos continha;
Esse heróe que com a ponta do seu gladio
No mappa das nações traçava as raias,
Entre os seus marechaes ordens dictava.
O halito inflammando do seu peito
Intocava as phalanges inimigas
E a coragem nas suas accendia.

Ali aqui estava o Genio das victorias,
Medindo o campo com seus olhos de aguia!
O infernal retintim do embate de armas,
Os trovões dos canhões que ribombavam,
O sibilo das balas que gemiam,
O horror, a confusão, gritos, suspiros.
Iram como uma orchestra a seus ouvidos!
Nada o turbava! Ahobadas de balas,
Pelo munigo aos centos disparadas,
A seu pés se curvavam respeitosas,
Quais submissos leões, e, nem ousando
Fanal o ao seu ginete os pés lambiam.
Onde porque não venceu? Facil lhe fôra!
Foi destino ou traição? A aguia sublime
Que devassava o céo com o vôo altivo
Dele as margens do Sena até ao Nilo,
Avançando as nações com as largas azas,
Porque elevou aqui com os homens?
Onde porque não venceu? O anjo da gloria
O hymno da victoria ouviti tres vezes;

Elle vê esses reis, que levantára
Da linha de seus bravos, o trahirem.
Ao longe mil pigmeus rivaes divisa,
Que mutilam sua obra gigantesca,
Como do Macedonio outr'ora o imperio
Entre si repartiram vis escravos!...

Então um riso de ira e de despeito
Lhe salpica o semblante de piedade.
O grito ainda inocente de seu filho
Soa em seu coração, e de seus olhos
A lagrima primeira se desliza.
E de tantas coroas que juntára
Para dotar seu filho, só lhe resta
Esse nome que o mundo inteiro sabe!
Ah! tudo elle perdeu! a esposa, o filho,
A patria, o mundo, os seus fícis soldados!
Mas firme era sua alma como o marmor;
Onde o raio batia e recuava!

Jamais, jamais mortal subiu tão alto!
Elle foi o primeiro sobre a terra!...
Só elle brilha sobranceiro a tudo,
Como sobre a columná de Vendôme
Sua estatua de bronze ao céo se eleva;
Acima delle... Deus!... Deus tão somente!
Da liberdade foi o mensageiro.
Sua espada, cometa dos tyrannos,
Foi o sol que guiou a Humanidade,
Nós um bem lhe devemos, que gozamos;
E a geração futura agradecida:
Napoleão — dirá cheia de assombro.

(VISCONDE DE ARAGUAYA).

Da Ode philosophica

Art. 596. A ode, com a mesma alta elevação de vistas, pode cantar algum atumpto philosophico, moral ou social.

Podem servir de exemplo dessa classe de ode aquellas que Anthero de Quental enfeixou sob o título de "Odes Modernas". Tomamos uma ao acaso:

ET CAELUM ET VIRTUS

Um propheta, que esse céo perscrutam,
Outro, as noites, entre as trevas condensadas,
E tem visto brilhar igneas espadas,
Como d'anjos hostis que entre si luctam...

Outro em que, na orla do infinito,
Entre os astros, se vê errar sem tino
Um espectro que traz fulgor divino,
Como o vulto dum deus triste e proscripto...

Outro os sôes passa o espectro gemebundo,
Mormurando *morreram!* aos sôes vivos,
E compõe o brilho aos astros primitivos
De sua boca o alento moribundo...

Onde parou fez-se silencio e escuro.
Um manto sepulchral varre os espaços,
E arrasta, entre os celestes estilhaços,
A sciencia antiga e os germens do futuro!
A sciencia antiga! ó velho firmamento!
Como as almas vacillam e baqueiam!
As lucidas pleias volteiam,
Como a poeira que levanta o vento!

Mas quando o largo céo da crença avita
Desaba com fragor, e espanto, e treva,
E a luz, a paz, a fé, tudo nos leva
Nas ruinas da abobada infinita;

Quando um sopro fatal nos *deuses vivos*
Toca e em cinzas desfaz seus frios vultos,
E se ergue aquella voz cheia de insultos
Que brada aos deuses pallidos: "Sumi-vos!"

Homens de pouca fé! não tenhaes susto:
Fecunda é essa treva e essa ruina...
Palpita nesse pó vida divina...
Rebentam fontes do areal adusto...

Sim, podeis crér, ó gente pouco calma:
Não se aluiu no abismo este universo,
Se entre as cinzas de Deus e o pó disperso
Ficou de pé, heroica e firme, uma alma!

Quem bem souber olhar verá no fundo
Dessa alma forte outro infinito erguer-se...
Em espaços ideaes verá mover-se
Um Deus sem nome, ignoto ao velho mundo...

Verá, do interno cháo, constellada,
Surgir creaçao nova e palpitante,
Ao sopro ardente, á voz clara e vibrante
Do espírito de vida que alli brada...

Verá, por um céo novo, novos sóes
Que em novo firmamento o vôo desprendem;
E astros de luz estranha que se accendem
Na consciencia estrellada dos heróes!

(ANTHÉRO DE QUENTAL).

Da Ode anacreontica

Art. 597. Com o mesmo ardor, porém, cantando coisas amorosas, os práticos, a alegria, creou Anacreonte a ode que de si toma o nome.

Ex:

A LYRA

De gosto cantára Atridas,
E a Cadmo erguéra louvor;
Porém as cordas da lyra
Só sabem dizer amor.

Há pouco, mudando-a toda,
Novas cordas lhe assentava,
E de Alcides os trabalhos
A cantar principiava;

Mas contra as minhas tenções,
Eua vez de marciaes furores,
De teimosa e como a acinte,
Sempre vae soando amores...

Adeus, heróes! adeus, gloria!
Adeus, guerreiro furor!
As cordas da minha lyra
Só sabem dizer amor.

(ANACREONTE, trad. de Garrett).

Art. 598. A ode heroica atinge ao épico; a anacreontica approxima-se das canções, das lyras, dos rondós.

Outro ex.:

— Brando leito de verdura,
Linda alcatifa de flores,
Formoso verger, plantado
Pelas graças e os amores,

Recebe estas frescas aguas
Que te deve um grato amante,
Crôa-te de nova hervinha,
Viceja, lugar fragrante !

Quando lá no ethereo cume
Raios o sol dardejar,
Almos, benignos favonios
Te venham desaffrontar.

As debruçadas alfenas,
Presas num confuso enleio,
Miudo pranto da aurora
Distillem sobre seu seio.

Dobra-te ao suave peso
Da minha Armia engracada,
Dobra-te, relva mímosa,
De boninas matizada.

Mas depois ergue-te á pressa,
Que se os brincos amorosos
Amarrotada indicares,
Não faltarão invejosos.

(BOCAGE).

CAPITULO II

Do Cántico, da Canção e da Lyra

SECÇÃO I

Generalidades

Art. 599. O Cántico, a Canção, e a Lyra assemelham-se pela delicadeza que os deve revestir quando o assumpto é o amor.

Art. 600. Canções, Cánticos e Lyras, como acontece aos Hymnos, prescam-se ás expressões subjectivas e são geralmente destinados ao canto.

SECÇÃO II

Do Cántico

Art. 601. Em sua origem o Cántico era destinado como o Psalmo a louvar a divindade.

Art. 602. Hoje é um Hymno amoroso em que transparece um sentimento de adoração, de culto por um ente querido, levado á altura da divindade.

Como bem accentúam Bilac e Guimarães, não se pode definir precisamente o Cántico. Pode-se contudo dar esse nome a toda a especie de canções em que transpareça uma paixão vibrante. Estão

neste caso algumas de João de Deus. Dellas extraímos uma, ao acaso:

— Vi o teu rosto lindo,
Esse rosto sem par;
Contemplei-o de longe mudo e quedo,
Como quem volta de aspero degredo
E vê ao ar subindo
O fumo do seu lar!

Vi esse olhar tocante,
De um fluido sem igual
Suave como a lampada sagrada,
Benvindo como a luz da madrugada
Que rompe ao navegante
Depois do temporal!

Vi esse corpo de ave,
Que parece que vae
Levado como o sol ou como a lua
Sem encontrar belleza igual á sua;
Magestoso e suave,
Que surprehende e attrae!
Attrae, e não me atrevo
A contemplal-o bem;
Porque espalha teu rosto uma luz santa,
Uma luz que me prende e que me encanta
Naquelle santo enlevo
De um filho em sua mãe!

Tremo, apenas presinto
A tua apparição;
E se me approximasse mais, bastava
Pôr os olhos nos teus, ajoelhava!
Não é amor que eu sinto,
— E' uma adoração!

Que as azas providentes
Do anjo tutelar
Te abriguem sempre á sua sombra pura!
A mim basta-me só esta ventura
De ver que me consentes
Olhar de longe... olhar!

(JOÃO DE DEUS).

SECÇÃO III

Da Canção

Art. 603. A Canção, bem como a Cançoneta, é uma composição breve, que presta essencialmente ao canto.

As Modinhas brasileiras, os Fados portugueses são canções em que por vezes se reflecte a alma do povo.

Art. 604. A Canção deve encerrar um sentimento vibrante, onde transpareça amor, paixão, ou mesmo odio e vingança, mas onde se sintia que pulsa a alma do poeta.

Eu canto amores,
Ao sol e ao luar,
Eu canto amores.
Mas não posso amar.

Canto amores ao som da flauta e do pandeiro,
Mas já não posso amar...
O meu amor era marinheiro
E morreu no mar!

Tranças côr d'amora, tranças côr do linho,
Estou cheio de dores,
Estou entrevadinho,
Já não posso amar...
Mas canto amores
Ao sol e ao luar...

Tranças côr d'amora, tranças côr do linho,
Quando me ouvis cantar sob as ramagens,
Sou qual piloto entrevadinho
Descrevendo as suas viagens.

Eu canto amores,
Ao sol e ao luar,
Eu canto amores
Mas não posso amar.

Todas as flores são murchas,
E mortas todas as estrellas...
Sou como um doido, lindas Donzelas!
Que se enfeitassem com rosas murchas...

(EUGENIO DE CASTRO).

Art. 605. A Canção comporta todos os assumptos e todos os entusiasmos e, como os Hymnos, pode ser amorosa, guerreira, patriótica.

— Quando as canções patrióticas ou guerreiras conseguem interpretar o sentir de um certo momento histórico, atingem desde logo o seu fim prin-

cipal que é elevar a alma do povo que nelloas acha n'el a expressão do seu sentir. Foi o que se deu com a célebre e popular "Canção do soldado", que assim começa:

"Nós somos da patria a guarda,
Fieis soldados
Por ella amados.
Nas cores da nossa farda
Rebrilha a gloria,
Fulge a victoria.

Em nosso valor se encerra
Toda a esperança
Que um povo alcança.
No peito em que ella impera
Rebrilha a gloria,
Fulge a victoria.

Estríbilo:

À paz queremos com fervor,
À guerra só nos causa dor!
Porém como a patria amada
Foi agora ultrajada,
Luctaremos com valor.

Como é sublime
Saber amar,
Com a alma adorar
A terra onde se nasce;
Amor febril
Pelo Brasil..." etc.

Art. 606. Além das especies referidas no art. anterior, pôde a canção ain-

da ser humoristica ou satyrica e bacchica.

— E' neste caso a canção um dos mais poderosos auxiliares da satyra propriamente dita.

Sobre a ultima, V. o Cap. que trata do Dithyrambo.

Da Cantiga

Art. 607. A Cantiga é uma pequena canção em quadrinhas, quintilhas, oitavas, decimas, geralmente septisylabas.

— São mestres na Cantiga a maioria dos poetas portuguezes: João de Deus, Corrêa de Oliveira.

Luiz Coelho, um dos mais novos, já attingiu no genero a culminancia:

— A Cantiga é como a sombra,
Que para a tarde é maior...
— Canta cédo que mais longe,
Terás cantiga peor!

A cantiga é como o céo,
Em tamanho e maravilha!
— Só encontro a tua graça
Para encher a redondilha...

A cantiga é a maneira,
— Quando sorrindo se canta —
De cantar-se pelos olhos,
E chorar pela garganta...

* *

— Amor com amor se paga —
Eternas contas do amor!
Quer-se pouco a quem nos paga,
Quer-se muito ao devedor...

* *

— Amor com amor se paga —
O' meu amor, não me leveis
Muito a mal, mas já é tempo
De pagar o que me deves!

* *

A cantiga é para a gente,
— São para a gente as cantigas —
Como um modo de falar
P'los olhos das raparigas!

A cantiga é a maneira,
De chorar o que se sente,
Escondendo o sentimento,
Enganando toda a gente!

* *

— Quem porfia mata caça —
Porém na caça do amor,
Se elle sabe que porfias,
Ai de ti, ó caçador.

* *

— Ninguem sabe a sua sorte —
Olha a agua da corrente...
Senhora minha, anda vél-a!
— Lá vae a sorte da gente...

(LUIZ COELHO).

SECÇÃO IV

Da Lyra

Art. 608 A Lyra é uma canção em que se repete de ordinario um estribilho ao fim de cada estrophe.

Art. 609. As Lyras ás vezes approximam-se do Idyllio pelo bucolismo; ás vezes do Cantico pela elevação e subjectivismo; ás vezes da Ode pelo impeto e pelo grandioso e sempre da Canção pela vivacidade e pela harmonia.

Ex.:

— Não sei, Marilia, que tenho,
Depois que vi o teu rosto;
Poi quanto não é Marilia
Já não posso ver com gosto.
Noutra edade me alegrava,
Até quando conversava
Com o mais rude vaqueiro;
Hoje, ó bella, me aborrece
Inda o trata lisongeiro
Do mais discreto pastor:
— Que effeitos são os que sinto?
Serão effeitos de amor?

Saio da minha cabana
Sem reparar no que faço;
Busco o sitio aonde moras,
Suspendo de fronte o passo.
Fitos os olhos na janella,

Aonde, Marilia bella,
Tu chegas ao fim do dia;
Se alguém passa e te saúda,
Nem que seja cortezia,
Se acende na face a cor:
Que effeitos são os que sinto?
Serão effeitos de amor?

Se estou, Marilia, comtigo,
Não tenho um leve cuidado;
Nem me lembra se são horas
De levar á fonte o gado.
Se vivo de ti distante,
Ao minuto, ao breve instante
Fingo um dia o meu desgosto:
Juntas, pastora te vejo
Que em teu semblante composto
Não veja graça maior:
Que effeitos são os que sinto?
Serão effeitos de amor?

Ando já com o juizo,
Marilia, tão perturbado,
Que no mesmo aberto sulco
Metto de novo o arado.
Aqui no canteio pego,
Noutra parte em vão o ségo:
Se alguém commigo conversa,
Qui não responde, ou responde
Noutra cousa tão diversa,
Qui nexo não tem menor:
Que effeitos são os que sinto?
Serão effeitos de amor?

Se geme o bufo agoureiro,
Só Marilia me desvela,
Enche-se o peito de magua,
E não sei a causa della!
Mal durmo, Marilia, sonho
Que fero leão medonho
Te devora nos meus braços:
Gela-se o sangue nas veias,
E sólto do somno os laços
A' força da immensa dor.
— Ah! que os effeitos que sinto,
Só são effeitos de amor!

(THOMAZ GONZAGA — *Dirceu*).

CAPITULO III

Da Egloga e do Idyllo

Art. 610. Eram as Eglogas antigamente longas peças, dialogadas ou não, e destinadas a celebrar a beleza e a felicidade da vida campestre.

Art. 611. O abuso, a insistencia em ferir sempre a mesma corda e a imitação por poetas mediocres desacreditaram esta especie de poemas.

Art. 612. A insipidez e monotonia de algumas Eglogas e Idyllios não estão nos poemas em si, que comportam todos os metros, mas na monotonia e in-

ipidez mesmas das idéas de alguns poetas que os usam.

ambos poemas do genero pastoril em que brillaram Theocrito, Virgilio, Bernardim, Camões, Rodrigues Lobo. Muitas lyras de Gonzaga, muitos rondós de Alvarenga e, modernamente, dada a natural evolução do genero, que já não tem as incóvenientes antigas, muitas das poesias do nosso grande Alberto de Oliveira podem ser nelle classificadas.

Art. 613. Hoje pode-se classificar entre as Eglogas todo o poema em que se celebre o prazer simples e o encanto da vida bucólica, sem as exigencias do dialogo, sem o gosto arcadico, que quasi mataram esta classe de poemas.

Art. 614. Quando feitas obedecendo à indole tradicional do poema, um poe de ingenuidade e candura deve delas transparecer.

O seguinte poema de Eugenio de Castro é um bello exemplo de Egloga:

lame, a loira como os girasões,
lame, na puberdade,
lame, à sombra, fiando os candidos lençóis
lame que ha de amortalhar a sua virgindade.
lame eterna, doirada como o dia,
lame perto está dos seus cabellos bellos,

Que a gente fica sem saber o que ella fia,
Se o loiro linho, se os seus cabellos.
Vendo-me, Ignez, a côn de neve,
Sua delgada roca e seu fuso abandona,
E corre ao meu encontro alegre e leve,
Toda em sorrisos de belladona.

— “ Marcos, foi Deus
Que aqui te trouxe;
Deserta estou p'los beijos teus,
P'los doces beijos dessa bocca doce...
Destes limoeiros sob os verdes arcos,
Andava a scismar, fiando
Os lençóis onde dormiremos, quando
Formos casadinhos, meu amado Marcos.
Vens cançado, vens? chega aqui, descança...
Queres merendar? vem ao teu amor:
Aqui tens o mel desta loira trança
E o queijinho fresco deste seio em flor...
Senta-te comigo nesta verde gruta,
Dize-me o que queres, o que mais desejas...
Não queres mel nem queijo? gostas mais de fructa?
Aqui tens meus labios, aqui tens cerejas.
Que lindas cerejas, que brincos divinos
Para uma Princeza,inda a mais cimeira!
Que os teus labios, doidos, travessos meninos,
Venham colhel-os na cerejeira...
Mas não me beijas? Que te fiz eu? Estás mal co-
[migo]
Não me respondes? — Fazes-me louca...
Já não és meu amigo,
Já aborrees a minha bocca...”

— “ Ignez, mimo de graça e de frescura,
Põe um açaimo nos teus desejos... ”

Nas teus olhos, sé sempre ingenua e pura...
Bemolha magoas quem colhe beijos... ”

Da leira Ignez o labial rubim
estranha opala de lunar palor,
linda triste que se abriu assim:

“ Eu não me tens amor! O que é o amor!”
Com os olhos as mãos magrinhas, desmaiadas,
tristes, como convalescentes,
tristes como Rainhas doentes
voltando à molas pelas estradas...
“ Sabes o que é o amor?”

Aí com falei
“ Eu sou oido... Chorava o vento sobre nós...
Eu sou uma voz que era uma sombra de voz
Aí com me disse:
“ Marcos, não sei... ”

Vou ensinar-te o que é o amor. Vamos!”

Partimos,

Mos andando pela tarde terna,
que chegamos a uma cisterna
mantalhada de verdes limos.

O sol poente
que um incendio no mar alto,
do alto mar, em sobresalto,
Nervosamente, febrilmente,
tendas com seus mantos de cambraia
julam pedir socorro á praia.

Ignez, ingenha que te perdes
não vês uma estrellinha pura
andar no escuro da cisterna escura,
uma numia esp'rança nuns olhos verdes?... ”

— "Bem a vejo, Marcos, bem a vejo a arder,
Chamejando, ruiva, entre aguas de gelo;
Quem m'a déra ter
Para o meu cabello!!!

— "Pois bem! E' tua a estrella prateada,
Vae apanhal-a, se a appeteces tanto..."

— "Zombas comigo, meu encanto,
Se eu a fosse apanhar, morreria afogada..."

— "Disseste bem, Ignez, ingenua cabecinha,
Cuja innocencia me consterna...
Que tu saibas, porém, que o amor é uma estrellinha
A arder numa cisterna;
Não a queiras colher, sejam puros teus dias,
Sejam sempre puras tuas lindas faces,
Não a queiras colher, que, onde julgasses
A fortuna encontrar, a morte encontrarias.
Levanta os olhos ás Constellações,
Lava no luar as mãos,
Enfeita com jasmins as tuas ambições..."
E beijámo'nos como dois irmãos...

(EUGENIO DE CASTRO).

Art. 615. A maior simplicidade deve presidir á feitura de ambos os poemas, para auxiliar a suggestão da vida simples que elles celebram.

— O Idyllio pode ser exemplificado com a seguinte poesia:

- Terra florida. Estação nova. Tanta
Vida em redor! Ser folha quem me dera!
Cada arbusto que vejo é uma garganta,
Um grito de volupia á primavera!

Idyllo ao Sol que do alto céo flammeja
E desce lento pelas serranias...
O sol é um fauno que entrelaça e beija
Soltamente as arvores esguias.
Anda lento, pelo ar, espanejante,
Um turbilhão fantastico de abelhas
Que estonteadoramente paira deante
De corollas e petalas vermelhas.
Vida para o trabalho! Ouve-se o côro
Das lavradores e das raparigas...
Ondula ao Sol, como um tapete de ouro,
A cabelleira fulva das espigas.
Primavera! No teu aspecto amigo,
Mornante e triste muitas vezes,
Quando chegas pelo ar trazes contigo,
Fartura e calma para os camponezes.
Das desípios fortes e desejos...
Teu nome é seiva, é força, é mocidade.
A Terra anda a clamar pelos teus beijos
Que são sementes de fecundidade.
(OLEGARIO MARIANO).

CAPITULO IV

Do Romance

Art. 616. O Romance ou rimance é uma composição poetica que se assemelha um tanto á ballada, tendo, porém, maior amplitude que esta.

Art. 617. Caracteriza-se o Romance pela simplicidade da expressão com

que o poeta discorre sobre um assunto terno e tocante, com que desenvolve uma narração que deve ser singela.

Art. 618. Esta singeleza é um quê de monotonia, proposital, na expressão, darão ao romance um certo ar de narrativa popular que é a propria alma desta composição.

Ex.:

— Era noite escura, de ha muito fechada,
Nem fonte gemia, nem gallo cantava.

Que noite tão triste, quem por ella andava
Ia depressinha, p'ra traz não olhava.

Nem o sete-estrello pelo céo brilhava,
Nem estrellas d'oiro, nem lua de prata.

Ai que noite escura, não se via nada,
Nem fonte gemia, nem gallo cantava.

Mas dentro da casa onde *alguem* morava
Ouviam-se vozes, levava-as o ar.

Eram vozes tristes de quem se matava,
Em dores vivia, em penas lidava.

— “Que havia dez noites (a voz suspirava)
Que havia dez noites que sempre chorava...

Não tinha socego nem olho pregava,
Davam-lhe remedios, remedios tomava.

Remedios, remedios não faziam nada,
Era sempre o mesmo, nunca melhorava!

Que havia dez noites (mui bem se lembrava)
Que havia dez noites que sempre chorava.

Pelos dos seus olhos que a agua arrasava,
Pelos dos seus olhos que o pranto quebrava.

Eram fontes d'agua, já quasi cegava,
Que havia dez noites que sempre chorava!

Há alguém passando ia pela estrada,
Quemindo taes vozes logo se quedava.

O negro vestia, de vagar andava,
Cajar os doces olhos scismava, scismava.

No pé do postigo da casa parava,
Falar p'ta dentro para quem gritava:

“Que muito socêgo (por tudo jurava)
Paga as suas penas, a seus males dava.

Que fosse com elle, logo descansava,
Ai que rico sonmo, não mais accordava...”

Perguntam de dentro quem é que falava,
Respondem de fóra que a Morte alli estava.

Ai senhora Morte, já vos esperava,
“Me comivoso, vamos de longada”.

A Morte todo, todo se abraçava,
“Ai que rico sonmo!” e já não chorava...

— sed nascera, já o sol brilhava,
Fonte gemia, o gallo cantava.

(AFFONSO LOPES VIEIRA).

III. 619. A monotonia pode ser
pela insistencia das rimas,

pela semelhança do rythmo, pela repetição de alguns conceitos, como na balada.

— Outro exemplo:

O ENVIADO

- Donzella de olhos risonhos,
Por quem esperas em sonhos?
- Fantasmas, vindos de Além,
Sabeis de El-Rei, nosso bem?
- Romeiro de olhar cançado,
Serás El-Rei, disfarçado?
- Flor ingenua do caminho,
E's a sua alma... adivinho!
- Guitarra de cordas de ais,
A voz de El-Rei me lembraes!
- Ciprestes, pagens da Morte,
Elle tinha o vosso porte...
- Era assim: — prestae ouvidos —
Esbelho, de olhos perdidos!

E partiu... levou a luz
No seu olhar de Jesus!

Ai de vós! sempre, ás escuras,
A interrogar as alturas!
- Noviça, ás grades da cella:
Desponta, ao largo, uma vela!

Dize: não serão ainda
As caravelas da Vinda?

— Senhor de olhar peregrino,
Vem guiar nosso destino!

— Rei de divina ascendencia,
Quebra a cruz da tua Ausencia!

• • • • •
I, por entre a cerração,
Resurge Dom Sebastião...

(MARIO BEIRÃO).

Art. 620. O metro e o rythmo podem variar, desde que se conserve a unica, que é a simplicidade, auxiliada pela insistencia rythmica.

O genero é tão encantador, que não nos furtamos ao prazer de dar outro exemplo que sirva de guia ao principiante.

O "Rimance" (para adormecer Lydia), de Eugenio de Castro é um modelo admiravel. Delle extrahimos:

Meia noite, meia noite
Da velha torre cahia;
Em seu camarim real
Dona Mafalda cosia.
Tela que estava cosendo
De lina prata par'cia,
Junto della, sua mãe
Em cama d'ouro dormia...
Longo mantinho de lustro
Em svelto corpo envolvia,
Anel que tinha no dedo
Frechas de cor despedia.

Passos na escada se ouviram,
 Passos d'algum que subia,
 Ouvindo tal, a Princeza
 A abrir a porta corria.
 Ouvindo o gemer da porta,
 A mãe os olhos abria,
 Abriu-os mas não viu nada,
 Que o candil já se morria.
 — Quem é que anda abrindo portas,
 Filha, aqui ao pé de mim?
 — Senhora mãe, é o vento,
 Que abre as portas do jardim.

Segura com tal resposta
 Logo a mãe adormecia;
 Vendo-a dormitar, Mafalda,
 A' porta se dirigia.
 Logo a um gesto de Mafalda,
 Um cavalleiro apar'cia:
 De cochonilha mimoso
 Era o gibão que vestia.
 Em bello cinto bordado
 Punhal de prata trazia;
 Nos braços do cavalleiro
 Dona Mafalda cahia.
 Ao barulho dos abraços,
 A mãe os olhos abria,
 Abriu-os mas não viu nada,
 Que o candil já se morria.
 — Quem é que está aos abraços,
 Filha, aqui ao pé de mim?
 — Senhora mãe, são as arvores,
 Que se abraçam no jardim.

Segura com tal resposta,
 Logo a mãe adormecia,
 E, vendo-a dormir, Mafalda
 Ao seu amado sorria,
 Sorria e nos braços delle,
 Nos seus braços se mettia;
 Forte corrente de beijos
 Aquellas boccas prendia.
 Ao barulho desses beijos,
 A mãe os olhos abria,
 Abriu-os mas não viu nada,
 Que o candil já se morria.
 — Quem é que está dando beijos,
 Filha, aqui ao pé de mim?
 — Não são beijos, são as fontes,
 São as fontes do jardim.

Segura com tal resposta,
 Logo a mãe adormecia...
 Vendo-a dormitar, Mafalda
 Ao seu amado sorria,
 Sorria e nos braços delle,
 Nos seus braços se mettia.
 De seda lavrada era
 O corpete que a cingia;
 Contra o peito o cavalleiro
 Com tanta força que a seda
 Do seu corpete rangia.
 A esse ranger de seda
 A mãe os olhos abria,
 Abriu-os mas não viu nada,
 Que o candil já se morria.
 — Quem está machucando sedas,

*Filha, aqui ao pé de mim?
— E' o vento que arrasta folhas,
Folhas secas no jardim.*

Segura com tal resposta
Logo a mãe adormecia... etc.

Achamos que não será perdido mais um exemplo de Romance, tão encantador é o gênero.

O seguinte é de Villaespesa e é um modelo de delicadeza. O autor deu-lhe o nome de "La balada del amor". Comprova mais o que dissemos sobre a semelhança entre o Romance e a Ballada.

O pequeno poema de Villaespesa obedece em tudo o dispositivo dos arts. 618, 619, 620. Leiamos:

— Llaman a la puerta.
Madre ¿quien será?

— El viento, hija mia,
Que gime al pasar.

— No es el viento, madre,
¿No oyes suspirar?

— El viento que al paso
Deshoja un rosal.

— No es el viento, madre.
¿No escuchas hablar?

— El viento que agita
Las olas del mar.

— No es el viento. ¿Oiste
Una voz gritar?

— El viento que al passo
Rompió algún cristal.

— Soy el Amor — dicen —
Que aquí quiero entrar,
— Duérmete, hija mia!...
Es viento... no más!

CAPITULO V

Da Elegia, da Nemia, do Epitaphio e da Endechia

SEÇÃO I

Da Elegia

Art. 621. A Elegia é um poema em que se exprimem sentimentos tristes e melancólicos.

Bilac e Guimarães exemplificam com algumas passagens da Bíblia que são verdadeiras Elegias como "o adeus da filha de Jephté ás suas compadrenas", "o livro de Job", etc.

Art. 622. Em nenhum gênero é tanto recommendável a maxima que encontra os versos de Horacio: — se queres commover-me emociona-te primeiro.

"...me flere, dolendum est, primum ipsi tibi".
(HORACIO).

A bella poesia — "Adeus ao mundo", de Fernando Rabello, pode servir de exemplo de Elegia. Damos aqui alguns trechos:

— Já do batel da vida
Inte tomar-me o leme a mão da morte;
E perto avisto o porto

Immenso, nebuloso, e sempre noite,
Chamado — Eternidade!
Como é tão bello o sol! Quantas grinaldas
Não tem de mais a aurora!
Como requinta o brilho a luz dos astros!
Como são recedentes os aromas
Que se exhalam das flores! Que harmonia
Não se desfructa no cantar das aves,
No embater do mar e das cascatas,
No sussurrar dos limpídos ribeiros,
Na natureza inteira, quando os olhos
Do moribundo, quasi extintos, bebem
Seus ultimos encantos!

A morte é dura!...
Porém longe da patria é dupla a morte!...
Desgraçado do misero que expira
Longe dos seus, que molha a lingua, secca
Pelo fogo da febre, em caldo estranho;
Que vigiliás de amor não tem consigo,
Nem palavras amigas que lhe adocem
O tédio dos remedios, nem um um seio,
Um seio palpitante de cuidados,
Onde descance a languida cabeça!
Feliz, feliz aquelle a quem não cercam
Nesse momento acerbo indifferentes
Olhos sem pranto; que na mão gelada
Sente a macia destra da amizade
Num aperto de dór prende-lhe a vida!
Feliz o que, no arfar da aancia extrema,
De desvelada irmã piedoso lenço,
Humido de saudades, vem limpar-lhe
As frias bagas dos finaes suores!

Feliz o que repete a extrema prece,
Linhadada por ella, e beijar pode
O lenho do Senhor nas mãos maternas!

Desgraçado de mim!... Talvez bem cedo
Longe da mãe, de irmãos, longe da patria
Linha de me finar... Ramo perdido
Do tronco que o gerou, e arremessado
Pra mão de genio máu á plaga alheia,
Mortais esquecido! Os Céos o querem,
Os Céos são immutaveis; aos decretos
Do Senhor curvarei a fronte humilde,
Como christão que sou, Eternidade,
Recede me a teu bordo!... Adeus, ó mundo!

Já sento da geada dos sepulchros
O pavoroso frio enregelar-me...
A campa vejo aberta, e lá do fundo
Um esqueleto em pé vejo acenar-me...

Entremos Deve haver nestes lugares
Mudança grave na mundana sorte...
Quem sempre a morte achou no lar da vida,
Deve a vida encontrar no lar da morte.

SECÇÃO II

Da Nenia e do Epicédio

ATL. 023. A Nenia bem como o Epicédio, modalidades da Elegia, destinam-se a celebrar episódios funebres, como morte de alguém.

Ex.:

CANTICO AO CALVARIO

Eras na vida a pombra predilecta
 Que sobre um mar de angustias conduzia
 O rumo da esperança! eras a estrella,
 Que entre as nevoas do inverno scintillava
 Apontando o caminho ao pegureiro!
 Eras a messe de um doirado estio!
 Eras o idyllio de um amor sublime!
 Eras a gloria, a inspiração, a patria,
 O porvir de teu pae!... Ah! no entanto,
 Pomba — varou-te a flecha do destino!
 Astro — enguli-te o temporal do norte!
 Tecto — cahiste! Crença — já não vives!

Correi, correi, ó lagrimas saudosas,
 Legado acerbo de ventura exticta,
 Dubios archotes que a tremer clareiam
 A lousa fria de um sonhar que é morto.
 Correi! Um dia vos verei mais bellas
 Que os diamantes de Ophir e de Golgonda,
 Fulgurar na coroa de martyrios
 Que me circumda a fronte scismadora!
 São mortos para mim da noite os fachos,
 Mas Deus vos faz brilhar, lagrimas santas,
 E á vossa luz caminharei nos ermos!
 Estrellas do soffrer, gottas de magua,
 Brando orvalho do céo! sêde bemditas!
 O' filho da minha alma! Ultima rosa
 Que neste solo ingrato vicejava!
 Minha esperança amargamente doce!
 Quando as garças vierem do occidente,
 Buscando um novo clima onde pousarem,
 Não mais te embalarei sobre os joelhos,

Mem de teus olhos no ceruleo brilho
 Acharei um consolo a meus tormentos!
 Não mais invocarei a musa errante
 Meus retiros onde cada folha
 Era um polido espelho de esmeralda,
 Que reflectia os fugitivos quadros
 Dos suspirados tempos que se foram!
 Não mais perdido em vaporosas scismas,
 Escutarei, ao par do sol, nas serras,
 Vibrar a trompa sonorosa e ledá
 Do cagador que aos lares se recolhe!

Não mais! A areia tem corrido, e o livro
 Da minha infanda historia está completo!

Ouço o tanger monotono dos sinos...
 Enciso em meio de confusas vozes,
 Cheia de phrases pueris, estúltas,
 O funilo mortuário que retalham
 Para envolver teu corpo! Vejo esparsas
 Bandeiras e perpetuas, sinto o aroma
 Do incenso das egrejas, ouço os cantos
 Dos ministros de Deus que me repetem
 Que não és mais da terra!... E choro embaide!
 Mas não! Tu dormes no infinito seio
 Do Creador dos seres! Tu me falas
 Na voz dos ventos, no chorar das aves,
 Talvez das ondas no respiro flebil!
 Tu me contemplas lá do céo, quem sabe?
 O vulto solitário de uma estrella...
 Tu não tens raios que meu estro aquecem!
 Pois bem! Mostra-me as voltas do caminho!
 Brillia e fulgura no azulado manto!
 Mas não te arrojes, lagrima da noite,

Nas ondas nebulosas do occidente!
Brilha e fulgura! Quando a morte fria
Sobre mim sacudir o pó das azas,
Escada de Jacob serão teus raios
Por onde azinha subirá minha alma.

(FAGUNDES VARELLA).

SEÇÃO III

Do Epitaphio

Art. 624. O Epitaphio é uma composição breve que serve para gravar sobre a lapide funeraria.

— Sirva de exemplo este de João de Deus, na campa de Anthero de Quental:

Aqui... jaz pó; eu não; eu sou quem fui...
Raio animado de uma Luz celeste,
A' qual a morte as almas restitue,
Restituindo á terra o pó que as veste.

— Sobre o Epitaphio ver ainda o que adianta se diz dos Madrigaes, Disticos, Epigrammas, que todos têm certa semelhança pela brevidade.

SEÇÃO IV

Da Endecha

Art. 625. A Endecha pertence ao genero Elegia pelo assumpto triste, á Canção pela delicadeza do verso.

É um modelo, e dos mais encantadores, aquella que termina a "Cantata" a Ignez de Castro, de Bocage:

Toldam-se os ares,
Murcham-se as flores:
Morrei, amores,
Que Ignez morreu.

Misero esposo,
Desata o pranto,
Que o teu encanto
Já não é teu.

Sua alma pura
Nos céos se encerra;
Triste da terra
Porque a perdeu!

Contra a cruenta
Raiva ferina,
Face divina
Não lhe valeu.

Tem roto o seio,
Thezouro occulto;
Barbaro insulto
Se lhe atreveu.

De dor e espanto
No carro de ouro
O Numen louro
Desfalleceu.

Aves sinistras
Aqui piaram,
Lobos uivaram,
O chão tremeu.

Toldam-se os ares,
Murcham-se as flores:
Morrei, amores,
Que Ignez morreu.

CAPITULO VI

Da Cantata

Art. 626. A Cantata é um poema, mais ou menos longo, destinado geralmente ao canto.

Art. 627. A Cantata deve ser composta em metros diversos, podendo conter sólos, córos, arias, recitativos.

Art. 628. A Cantata é por assim dizer o libreto de uma pequena opera.

— E' um exemplo formoso aquella de Bilac, feita para o 4º centenario do descobrimento do Brasil e de onde extrahimos a primeira parte:

I

A PARTIDA

Côro:

Plange a dobrada voz dos sinos... Amanhece.
Salve, manhã dourada!
Sorrindo, resplandece
Em fogo o firmamento.
E, aos beijos da alvorada
E ás carícias do vento,

A face azul do Tejo arfa e estremece.
Ave do largo mar, sofregas aves,
Salve, formosas naves!
Propício o vento vos enfuna as velas,
Desdobra-vos as azas...
Esbeltas caravellas,
Tollemente vos beijam amorosas,
Cantando, as ondas rasas...
Salve, manhã de rosas!

Solo:

Plange a dobrada voz dos sinos tristemente...
Amanhece! ao mar que vos reclama!
O perigo te chama,
Aventureira gente!
As lagrimas de amor dos que ficaes, correi!
Ai de quem fica só! ai de quem perde o que ama!
Prantos de mãe, ardei!
Lágrimas da saudade, ardei perpetuamente!

Côro:

Farfalham palpitando
As bandeiras de guerra...
Uzam as trompas; trepidos, rolando,
Estremos atabaques e os tambores...
Adeus, formosa terra!
Adeus, noivas e flores!
Adeus, amigos e aves!
Plange, o dobrada voz plange dos sinos graves...
Palpitam no horizonte
Os velames anciosos...
Adeus, vida feliz!

Solo:

Gados do verde monte,
 Adeus! Nos frescos alcantis umbrosos,
 Tristonhas emmudecem
 As gaitas pastoris...
 Os vales adormecem...
 Ermaram-se as campinas...
 Adeus doces cantigas,
 A' sombra maternal
 Das arvores amigas!
 Adeus, verdes collinas,
 A tiritar no banho
 Do orvalho matinal!
 Ribeiros de agua clara,
 Entre o ouro da seara
 E a alvura do rebanho!

Côro:

Fulgura o sol nas armas dos guerreiros.
 Gritam, rindo, os frautins. Roucos, resoam
 Os sistros e os pandeiros...
 — E as grandes náus, de azas abertas, voam..

Solo.

Adeus, aguas queridas
 Do Tejo encantador!
 Adeus, casaes risenhos.
 Pelo pendor descendo
 Das encostas floridas!
 Vaes desapparecendo,
 Terra do nosso amor,
 Berço dos nossos sonhos!

Côro:

Plange a dobrada voz dos sinos graves, plange...
 Ao mar! Manhã de Março, acolha a tua luz!
 As grandes náus, que vão á procura de um mundo!
 Intriga o vento!... Ao largo! A cordoalha range...
 Largo! Protegei, astros do céo profundo,
 O estandarte da Cruz!

CAPITULO VII**Do Dithyrambo**

Art. 629. O Dithyrambo é um poema destinado a celebrar o vinho, os pratos da meza, o prazer em geral, a alegria.

Art. 630. Pode ser composto como a Cantata em varios metros, e affectando uma desordem apropriada a quem celebra em honra de Baccho.

Art. 631. Os versos devem ser cheios, rubicundos, avinhados.

Delle disse José Feliciano de Castilho: "O Dithyrambo demanda verso cheio, robusto, sonoro, enladrado, rubicundo como as faces do beberrão... os olhos devem scintillar mil cores alegres; as risadas devem resoar como calices que se chocam, e parecem entoar saúdes".

— Ao acaso, dentre os cultores do Dithyrambo,
extrahimos este de Garção, feito á maneira classica:

— Os brilhantes trançados enastrando
Com verde mirto, com cheiroosas flores,
Nos lindos olhos, vivo, rutilando

O doce lume
Do cego Nume,
Alvas donzellias,
A quem vos ama,
Da crespa ramia,
Que Bassareu
Ao mundo deu,

Com as brancas mãos no copo crystalino
Lançae ligeiras

Louro Falerno, rubido Sabino;
Eia, voae,
Deitae, deitae,
Gró gró, tá tá,
Que cheio está!

Ora brindemos
As gentis Graças, castos Amores:
No mar lancemos
Rixas, tristezas, maguas, temores.

Mas de coradas nuvens, afumados
Vejo em torno girar os negros montes:
Candida espuma
De purpureas fontes
Ferve, e se enleia
Na crespa veia,
Com que o ribeiro
Corre ligeiro.

Por entre as aveleiras buliçosas
Das balsas espinhosas,
Mil capripedes satyros auritos,
E mil faunos brincões,
Já vêm saltando,
À terra com o ruidoso pé trilhando.

Sobre o prado ameno
Tremilhicando o pávido Sileno,
Do ebrifestivo copo que transborda
Pela micante borda
Deixa entornar com rubicundo rosto,
O cheiroso rubi, o quente mosto:
Encrespou o nariz, e sacudindo
Os humidos bigodes, ficou rindo!...

Evoé,
O' padre Lyeu.
Saboé,
Evan Bassareu.

Com Tyrso potente,
Em carro luzente
De tigres puxado,
Dourando este dia,
Desterra o cuidado,
E traze alegria.

Evoé,
O' padre Lyeu...

Art. 632. O Dithyrambo pode também consistir numa simples canção bac-

chica em que se observem os requisitos do art. anterior.

Ex.:

— Compadres, nossa existencia
Não passa de um sonho vão,
Quando bebemos entramos
No dominio da rasão.
Compadres, não é assim?

— Sim, sim!

Quando bebemos entramos
No dominio da rasão.

Tudo no mundo é vaidade
Disse o grande Salomão...
Elle escreveu talvez isto
Num dia de indigestão.
Compadres, não é assim?

— Sim, sim!

Elle escreveu talvez isto
Num dia de indigestão.

Não é vaidade a belleza,
Nem o vinho tambem, não!
Vemos bons todos os homens
Atravez de um garrafão.
Compadres, não é assim?

— Sim, sim!

Vemos bons todos os homens
Atravez de um garrafão!

Quando as taças enxugamos,
Se aguça nossa attenção:
Da terra e dos astros todos
Sentimos a rotação.
Compadres, não é assim?

— Sim, sim!
Da terras e dos astros todos
Sentimos a rotação.

Depois de um jantar profuso,
De uma forte libação,
Quem não quer a monarchia?
Quem não respeita um barão?
Compadres, não é assim?

— Sim, sim!

Quem não quer a monarchia?
Quem não respeita um barão?
(FAGUNDES VARELLA).

CAPITULO VIII

Do Poema Epico ou Epopéa

Art. 633. A Epopéa é a celebração de acções héroicas: lendárias ou históricas (art. 338).

Art. 634. A Epopéa pode constar de um só ou de varios episodios concatenados, podendo ser feita em estrofes ou não; em verso rimado ou solto.

— Tendo já desenvolvido no Livro I, Tit. I desta parte, o estudo do Poema Epico, resta-nos apenas dar o exemplo que illustre estes artigos e que o principiante:

A MORTE DE TAPYR

Uma columna de ouro e purpuras ondeantes
Subia o firmamento. Accesos véos, radiantes

Rubras nuvens, do sol á viva luz, do poente
Vinhama, soltas, correr o espaço resplendente.
Foi a essa hora, — ás mãos o arco possante, á cinta
Do leve enduape a tanga em varias cores tinta,
A aiucára ao pescoço, o kanitar á testa, —
Que Tapyr penetrou no seio da floresta.
Era de vél-o assim, com o vulto enorme ao peso
Dos annos acurvado, o olhar fiscando acceso,
Firme o passo apezar da extrema idade, e forte.
Ninguem, como elle, em face, altivo e herculeo, a
[morte

Tantas vezes fitou... Ninguem, como elle, o braço
Erguendo a lança aguda atirava no espaco.
Quanta vez, do uapy ao ronco troar, ligeiro
Como a corça, ao rugir do estrepito guerreiro
O tacape brutal rodando no ar, terrivel,
Incolume, vibrando os golpes, — insensivel
A's preces, ao clamor dos gritos, surdo ao pranto.
Das victimas, — passou, como um tufão, o espanto,
O exterminio, o terror atraz de si deixando!
Quanta vez do inimigo o embate rechaçando
Por si só, foi seu peito uma muralha erguida,
Em que vinha bater e quebra-sé vencida
De uma tribu contraria a onda medonha e bruta!
Onde um pulso que, tal como o seu pulso, á lucta
Costumado, um por um, ao chão arremessasse
Dez combatentes? Onde um arco, que atirasse
Mais celere, a zunir, a fina flecha ervada?
Quanta vez, a vagar na floresta cerrada,
Peito a peito luctou com as fulvas onças bravas,
E as onças a seus pés tombaram, como escravas,
Nadando em sangue quente, e, em roda, o echo infinito
Despertando ao morrer, com o derradeiro grito!...
Quanta vez! E hoje velho, hoje abatido!

II

E o dia

Entre os sanguineos tons do occaso decahia...
Era tudo em silencio, adormecido e quedo...
De subito um tremor correu todo o arvoredo:
E o que ha pouco era calma, agora é movimento,
Treme, agita-se, accorda, e se lastima... O vento
Fala: "Tapir! Tapir! E' finda a tua raça!"
E em tudo a mesma voz mysteriosa passa;
As arvores e o chão despertam, repetindo:
"Tapir! Tapir! Tapir! O teu poder é findo!"

E a essa hora, ao fulgor do derradeiro raio
Do sol, que o disco de ouro, em lucido desmaio,
Quasi no extremo céo de todo mergulhava,
Aquella estranha voz pela floresta echoava
Num confuso rumor entrecortado, insano...
Como que em cada tronco havia um peito humano
Que se queixava... E o velho, humido o olhar, seguia
E, a cada passo assim dado na matta, via
Surdir de cada canto uma lembrança... Fôra
Desta immensa ramada á sombra protectora
Que um dia reposára... Além, a arvore annosa,
Em cujos galhos, no ar erguidos, a formosa,
A doce Juracy a rête suspendera,

A rête que com as mãos finissimas, tecera
Para elle seu senhor e seu guerreiro amado!
Ali... — contae-o vós, contae-o, embalsamado
Retiro, ninhos no ar suspensos, aves, flores!...
Contae-o, o poema ideal dos primeiros amores,
Os corpos um ao outro estreitamente unidos,
Os abraços sem conta, os beijos, os gemidos,

E o rumor do noivado, estremecendo a matta,
Sob o placido olhar das estrellas de prata...

Juracy! Juracy! virgem morena e pura!
Tu tambem! tu tambem desceste á sepultura!...

III

E Tapyr caminhava... Ante elle agora um rio
Corria; e a agua tambem, ao crebro murmurio
Da corrente a rolar, gemia anciosa e clara:
— “Tapir! Tapir! Tapir! Que é da veloz igara,
Que é dos remos dos teus? Não mais as rôdes finas
Vêm na pesca sondar-me as aguas crystallinas...
Ai! não mais beijarei os corpos luxuriantes,
Os curvos seios nús, as formas palpitantes
Das morenas gentis da tua tribu exticta!
Não mais! Depois dos teus de bronzea pelle tinta
Com os succos do urucú, de pelle branca vieram
Outros, que a ti e aos teus nas selvas succederam...
Ai! Tapyr! ai! Tapyr! A tua raça é morta! —”
E o indio, tremulo, ouvindo aquillo tudo, absorta
A alma em scismas, seguiu curvada a fronte ao peito...
Agora da floresta o chão não mais direito
E plano se extendia: era um declive; e quando
Pelo tortuoso anfracto, a custo, caminhando
Ao crepusculo, poude o velho, passo a passo
A montanha alcançar, viu que a noite no espaço
Vinha a negra legião das sombras espargindo...
Crescia a treva. A medo, entre as nuvens luzindo,
No alto a primeira estrella o calix de ouro abria...
Outra apôs scintillou na esphera immensa e fria...
Outras vieram... e, em breve, o céo, de lado a lado,
Foi como um cofre real de perolas coalhado.

IV

Então, Tapyr, de pé, no arco apoiado, a fronte
Ergueu, e o olhar passeou no infinito horizonte:
Acima o abysmo, abaixo o abysmo, o abysmo adiante...
E, clara, no negror da noite, viu, distante,
Alvejando no valle, a taba do extraneiro...
Tudo exticto!... Era elle o ultimo guerreiro...
Do valle, do céo, do rio, da montanha,
De tudo que o cercava, ao mesmo tempo, estranha,
Rouca, extrema, rompeu a mesma voz:

— E' finda

Toda a raça dos teus: só tu és vivo ainda!
Tapyr! Tapyr! Tapyr! morre tambem com ella!
Ia nôo fala Tupan no ulular da procella...
As batalhas de outr'ora, os arcos e os tacapes,
As florestas sem fim de flechas e acanguapes,
Tudo passou! Não mais a fera inubia á boca
Dos guerreiros, Tapyr, sóa medonha e rouca.
Ia nôo mundo o maracá. A tribu exterminada
Dorme agora feliz na Montanha Sagrada...
Nem nôo rôde o vento entre os galhos agita!
Nem nôo mais o vivo som de alegre dança, e a grita
Dos Paggés, ao luar, por baixo das folhagens,
Rompe os ares... Não mais! As poracés selvagens,
As guerras e os festins, tudo passou! E' finda
Toda a raça dos teus... Só tu és vivo ainda!”

V

Num longo soluço a voz mysteriosa
Esparou... Caminhava a noite silenciosa...
Era tranquillo o céo; era tranquilla em roda,
Immera em plumbeo somno, a natureza toda.

E no topo do monte, era de ver erguido
O vulto de Tapyr... Inesperado, um ruido
Secco, surdo, soou, e o corpo do guerreiro
De subito rolou pelo despenhadeiro...
E o silencio outra vez cahiu...

Nesse momento,
Apontava o luar no curvo firmamento.

(OLAVO BILAC).

— Do mesmo autor são ainda recommendaveis modelos: "Delenda Carthago" e o "Caçador de esmeraldas"; de Alberto: o "Parahyba"; de Vicente de Carvalho: "Fugindo ao captiveiro"; de Goulart de Andrade: "Palmares"; além das epopeias antigas.

CAPITULO IX

Da Satyra

Art. 635. A Satyra caracteriza-se pelo seu destino que é atacar seja o que fôr.

Art. 636. Satyra é propriamente o genero, podendo ser feita em forma de soneto, de canção, de ballada ou de outro qualquer modo.

Art. 637. Como poema é uma composição mais ou menos longa e em tom energico e vibrante, ou ironico, ou ainda humoristico.

Art. 638. O ser a Satyra em estylo ardente ou humoristico depende do temperamento do poeta; o essencial é ferir o ponto alvejado.

Ex.: "*Fala da Consciencia ao Anti-Christo*"
(Excerpto).

Mas ai do Imperador!... Ai do Sabio, o Nabábo,
A quem o orgulho faz risrido, agreste, e máu!...
Que olha Job com desprezo e Abel com menoscábo,
Que á força de gozar, empederniu ao cabo,
Tornou-se um peito ferreo e um ídolo de pau.
Assim te has feito tú. — Deus deu-te a omnipotencia,
Tal como outr'ora ao Rei Nabuchodonosor,
Como ao hebreu Salomão, concedeu-te a Scienza.
Deute oiro e cabochões como a Creso, e a Innocencia,
Lyrio Branco e Real, no teu lar, todo amor.

Mas o Oiro, o bem estar, as grandezas humanas,
O teu peito hão trancado aos carpídos e aos ais!...
Não te amargando o sol das lagrimas humanas,
Trituraste as Nações, fizeste obras insanas,
Os peitos arrancaste ás Filhas ante os Paes.

Dos bem. — Agora desce aos lamaças infectos,
Nas quaes a propria luz recusa o seu sorrir!...
Desce, desce, através dos reptis e insectos,
Dos brejos, dos paúes, dos caractéres abjectos,
Nos Sete Infernos vae aprender a carpir.

Quando nas glaciaes entranhas dessas cryptas
Do Horror, tiver's descido ás tórvas espiraes...
Quando cuides ter já exgottado as prescitas
Tremas afflictões e as lagrimas malditas,
Junto a ti clamarei: — Desce, desce inda mais!

Só quando emfim no pó, como um chacal rasteiro,
Chorar's na escuridão, contricto e humilde já...
E as lagrimas arando o teu peito altaneiro,
Der's teu ultimo pão a um pária, a um vil trapeiro...
Então te sorrirei e Deus te sorrirá

Dobra a altaneira fronte ao Fado Irresistivel.
Resgata pela Dór teu passado execravel.
—Sabe gemer, carpir, peito rude e impassivel.
—Beija a chaga com pús do roto e o desprezivel.
—Conhece a Angustia, o Pranto, os ais do Irreparavel.
(GOMES LEAL).

CAPITULO X

Do Epigramma e do Madrigal

Do Epigramma

Art. 639. O Epigramma é uma pequena composição satyrica e incisiva.

— “O epigramma é uma scentelha
Do espirito do Diabo,
Faisca como um pyrilampo; e ao cabo
Se assemelha
A uma abelha,
Por ter ferrão no rabo!...”

(FONTOURA XAVIER).

Art. 640. Não tem forma apropriada, caracterizando-se pelo final que deve resumir o conceito ferino e caustico.

Ex.: — *A um procurador*

Com tão má gambia andas tanto,
Tanto daqui para alli!
Procurador, não me enganas:
Tu procuras para ti.

(BOCAGE).

Art. 641. O Epigramma ganha muito em graça e causticidade quando obedece á regra logica da confecção dos poemas (V. Soneto) substituindo a “chave de ouro” pelo “ferro em brasa” do conceito final.

Art. 642. O Epigramma dialogado é tambem de grande effeito.

Ex.:

Alceo:

— Perdoa, tu tens, Elmano,
Um defeito, entre diversos,
Que cheira muito a doudice.

Elmano:

Sim? Qual é?

Alceo:

Fazeres versos...

Elmano:

Oh! Pois tu tambem tens outro,
E folgára de o não teres,
Que está mui perto da asneira.

Alceo:
Eu! Qual é?
Elmano:
Não os fazeres...
(BOCAGE).

Art. 643. A combinação de um metro menor no fim da estrophe é também de grande efeito pois já tem por si um quê de epigrammatico pelo tom brusco.

Do Madrigal

Art. 644. Ha uma certa semelhança de composição entre a feitura do Epigramma e a do Madrigal, já pela concisão, já pela graça, já pela delicadeza.

Art. 645. A diferença está em que o Epigramma é feito para ferir e o Madrigal para exprimir um galanteio, um pensamento espirituoso e fino.

— “Semelhantes em tudo — o Madrigal
E o ferino Epigramma:
Ambos possuem a chamma,
O mais ardente fogo no final.
Ambos nasceram do desejo ardente
De ferir, de maguar !

Depois de andarem ambos a voear,
Perdidamente,
Cáe o Epigramma sobre o meu rival,
E em vosso coração... o Madrigal”.

Art. 646. Todas as formas metrificas podem servir ao madrigal, sendo mais usados os versos de 10 e de 6 syllabas entremeados.

Ex.:

— Detesto cordealmente os madrigaes,
Que são, minha senhora,
Hypocritas antigos e banaes.
Não é, portanto, um madrigal dos taes
O que dirijo agora,
Curvado, á flor de petalas reaes.

Quando este leque se agitar, convulso,
Na corrente nervosa do seu pulso,
Fará lembrar de certo
Uma esmaltada borboleta, anciosa,
Que do seu rosto olympico anda perto
Porque o julga a corólla setinosa
O botão entreaberto

Duma fina camelia côr de rosa.
(MACEDO PAPANÇA).

— As duas especies de versos do cap. seguinte
tem tambem uma certa semelhança com as que acabamos de enumerar.

CAPITULO XI

Do Distico e da Maxima

Do Distico

Art. 647. Em sua origem o Distico era a reunião de dois versos formando sentido; hoje, por extensão, chama-se Distico a qualquer pequena composição poetica que encerre sentido perfeito.

— Assim é que hoje podemos classificar entre os Disticos, como fez João de Deus, os Epitaphios, as Maximas e até os Madrigaes, como fez Augusto Gil no "Canto da Cigarra".

Exemplo de Distico neste moderno sentido:

— Esta vida é um mar e neste mar
Qual é o astro que nos alumia?
Que norte, estrella, ou bussola nos guia?...
Um olhar de mulher, um terno olhar!

(JOÃO DE DEUS).

Da Maxima

Art. 648. A Maxima é um Distico, que encerra uma lição de moral, ou uma sentença philosophica.

Ex.:

Pobres! num só colchão podem caber uns tres;
Mas o maior imperio é pouco p'ra dois reis.

(FONTOURA XAVIER).

CAPITULO XII

Do Apólogo e da Fabula

SECÇÃO I

Generalidades

Art. 649. O Apólogo e a Fabula são narrações de episodio real ou inventado e de que se tira um ensinamento moral.

Art. 650. Em ambos, os personagens podem ser animaes ou seres inanimados.

Art. 651. Convém-lhes o estylo simples, a narração singela e concisa.

Art. 652. A ficção com animaes da lhe um cunho levemente humoristico que agrada pelo inesperado.

Ex.: "A Cabra, o Carneiro e o Cevado"

Uma vez

Uma cabra, um carneiro e um cevado
Iam numa carroça todos tres,
Caminho do mercado...
Não iam passear, é manifesto;
Mas vamos nós ao resto.
Ia o cevado numa gritaria,
Que a cabra e o carneiro
Não podendo na sua boa fé
Acertar com a causa do berreiro,

Diziam lá comsigo:
 Que mania!
 Cá este nosso amigo
 E companheiro
 Por força gosta mais de andar a pé!...
 O caso é,
 Que o cevado gritou tanto ou tão pouco,
 Que o carroceiro
 Perde a cabeça,
 Vae como um louco,
 Saca um fueiro
 E diz-lhe: — Hom'essa...
 Passa a mais!
 Eu inferneiras taes
 Não as aturo!
 Ouvir berrar ha tanto tempo é duro!
 Pois o senhor não vê que esta nem chora?!
 Nem ao menos as lagrimas lhe saltam,
 Como é tão natural numa senhora?!

Guellas não lhe faltam,
 E de ferro;
 O ponto é que ella as abra;
 Mas é cabra...
 Teve outra creaçao:
 Não dá um berro
 Sem alguma rasão!
 E julga que este cavalheiro é mudo?
 E' serio, tem proposito, é sizudo;
 A's vezes berra que estremece tudo,
 Mas só quando é preciso;
 Tem juizo...
 Miolo!

“Miolo! (exclama o outro); pobre tolo!
 Elle pensa que o levam á tosquia,
 E por isso nem pia.
 Esta pensa tambem que vae, de carro,
 Ao tarro,
 Vasar a teta;
 Pobre pateta!
 Deixa!-os! lá se avenham;
 Mas porcos não se ordenham!
 Cevados não se ordenham nem tosquiam!
 Demais sei eu o fim com que me criam...
 Demais sei eu!
 Por isso brado ao céo!
 Por isso choro a minha triste sorte!
 Por isso gritei, grito e gritarei,
 Do fundo da minha alma até á morte:
 Aqui d'el-rei!
 Aqui d'el-rei!
 Falava como um homem! Muita gente
 Não discorre com tanta discreção.
 Infelizmente
 Quando o mal
 E' fatal,
 A lamuria que vale!
 Que vale a prevenção!
 Antes ser insensato que prudente;
 Um insensato, ao menos, menos sente;
 Não vê um palmo adeante do nariz;
 Vê o presente
 E está contente...
 E' mais feliz!

(JOÃO DE DEUS).

SECÇÃO II

Da Fabula como auxiliar da Satyra

Art. 653. O mesmo poema pode ser: uma fabula pela feitura; uma Satyra pela intenção.

Ex.: "O macaco declamando"

Um mono, vendo-se um dia
Entre brutal multidão,
Dizem lhe deu na cabeça
Fazer uma prégação.

Creio que seria a thema
Indigno de se tratar,
Mas isso pouco importava,
Porque o ponto era gritar.

Teve mil vivas, mil palmas,
Proferindo á bocca cheia,
Sentenças de quinze arrobas,
Palavras de legua e meia.

Isto acontece ao poeta,
Orador, e outros que taes;
Nescios o que entendem menos
E' o que celebram mais.

(BOCAGE)

TITULO III

Dos poemas menos usados

CAPITULO I

Do Psalmo

Art. 654. O Psalmo é um cantico essencialmente religioso, é um hymno em louvor da divindade e destinado sempre ao canto, admittindo todos os metros, todos os rythmos.

Ex.:

— Quando ao longe em toda a terra,
O' meu Deus e meu Senhor,
Resplandece de teu nome
O magnifico esplendor.

Sobre os céos sóbe e se eleva
Tua ineffavel grandeza,
E por modos mil a entoa
Toda a vasta natureza.

Os meninos que de leite
Molham os beiços recentes
Desatam para louvar-te
Suas línguas innocentes.

Assim os impíos confundes,
De temor sobresaltados:
Teus inimigos se abatem,
De teu ser maravilhados.

Olho e vejo o sol brilhando,
Lavor de tuas mãos bellas,
Da lua o luzente globo,
E as rutilantes estrellas.

O que é, meu Deus, o homem,
Para delle te lembras?!
E com dons de tanto preço
Tão pequeno ser ornares?!

Quasi igual aos mesmos anjos
O fizeste, e meigamente,
Gloriosa, honrada c'roa
Lhe cingiste sobre a frente.

De todo o extenso universo
Soberano o declaraste;
Os bois e as tenras ovelhas
Sob os seus pés collocaste.

Quantas aves ao céo voam,
Quantos peixes que, a milhares,
Volvem corpos escamosos
Pelos vastos fundos mares!

Tudo, ó Deus, tudo lhe déste!
Como é certo, ó meu Senhor,
Que transluz por toda a terra
De teu nome o resplendor!

(SOUZA CALDAS).

CAPITULO II

Da Epistola

Art. 655. A Epistola classica era feita ora em tercetos, ora em decasyllabos brancos.

Art. 656. Hoje ha ampla liberdade na feitura da Epistola, que se pode prestar a todos os assumptos e é um poderoso auxiliar da Satyra.

— Alliás assim já o era desde os tempos passados. As satyras de Nicolau Tolentino "o Passeio" e "o Bilhar" foram feitas em forma de Epistola. As "Cartas Chilenas", attribuidas a Alvarenga Peixoto, pertencem tambem ao genero Satyrico e são Epistolais.

Art. 657. O tom que convém á Epistola é o familiar, devendo a simplicidade presidir á feitura dos versos que nunca devem ser rebuscados.

Ex.: "Carta a Manuel".

(Excerpto)

Manuel, tens rasão. Venho tarde. Desculpa.
Mas não foi Anto, não fui eu quem teve a culpa,
Foi Coimbra. Foi esta paysagem triste, triste,
A cuja influencia a minha alma não resiste.
Queres noticias? Queres que os meus nervos falem?
Vá! dize aos choupos do Mondego que se calem
E pede ao vento que não uive e gema tanto:
Que, enfim, se soffre, abafe as torturas em pranto,
Mas que me deixe em paz! Ah tu não imaginas
Quanto isto me faz mal! Peor que as sabbatinas
Dos ursos na aula, peor que beatas correrias

De velhas magras, galopando *Ave-Marias*,
Peor que um diamante a riscar na vidraça,
Peor eu sei lá, Manuel, peor que uma desgraça!
Hysteriza-me o Vento, absorve-me a alma toda,
Tal a menina pelas vesperas da boda,
Atarefada mail-a ama, a arrumar...
O Vento afoga o meu espirito num mar
Verde, azul, branco, negro, cujos vagalhões
São todos feitos de luar, recordações.
A' noite, quando estou, aqui, na minha toca,
O grande evocador do Vento evoca, evoca
O meu doido verão, este anno passado,
(E a um canto bate, alli, cardiaco, apressado,
O *tic-tac* do relogio do fogão...)
Bons tempos, Manuel, esses que já lá vão!
Isto, tu sabes? faz vontade de chorar.
E pela noite em claro, eu fico-me a scismar,
Triste, ao clarão da lamparina que desmaia,
Na existencia que tive este verão na praia,
Quando, mal na amplidão, vinha arraiando a aurora,
Ia por esse mar de Jesus Christo fóra,
No barco á vela do moreno Gabriel!
Vejo passar de negro, envoitos em burel,
Quantos sonhos, meu Deus! Quantas recordações!
Phantasmas do Passado, ophelicas visões,
Que, embora estejam lá, no seu paiz distante,
Oico-as falar na minha alcova de estudante.

(ANTONIO NOBRE).

CAPITULO III

Do Epithalamio

Art. 658. O Epithalamio era um poema composto para louvar os noivos ou celebrar um casamento.

Art. 659. Ha ampla liberdade na sua feitura, sendo que aquillo que o distingue é o assumpto.

CAPITULO IV

Do Canto Natalicio ou Genethliaco

Art. 660. Como ao poema anterior a este o que o distingue é o assumpto.

Art. 661. Relativamente a ambos, o conselho a dar é que todo o poeta deve fugir da banalidade e não procurá-la!

CAPITULO V

Do Acrostico

Art. 662. O que ha a admirar no Acrostico, não é que houvesse cahido em desuso, é que ainda haja quem o leia.

CAPITULO VI

Da Glosa

Art. 663. A Glosa é uma composição em que se desenvolve uma outra

mais curta que toma o nome de —
Mote.

Art. 664. A Glosa foi muito usada pelos poetas antigos em varios poemas como Vilancetes e Decimas.

Art. 665. Depende o numero de estrophes da Glosa do numero de versos do Mote.

Ex.:

Mote

"As amoras, que o nome têm de amores".
(CAMÕES).

Amigos e saudosos arvoredos,
Onde eu passei meus annos de alegria,
Guardae só para vós os meus segredos,
Como se eu fôra já na terra fria.

Ao pé de vós, nos rusticos penedos,
Quantas vezes não vi fechar-se o dia,
Lá quando fui pastor, em dias ledos,
Quando um rebanho de illusões tangia!

Não digaes nunca, a quem vos fale agora,
Neste pobre exilado, como eu era,
Me vistes namorado a colher flores!

As capellas que fiz deitei-as fora;
Mas fazem-me saudade as folhas de hera,
As amoras, que o nome têm de amores...

(JULIO BRANDÃO).

LIVRO V

Dos poemas em versos entrelaçados

TITULO I

Dos versos entrelaçados em geral

Art. 666. Diz-se que o poema é feito em versos entrelaçados ou seguidos, quando não é disposto em estrofes.

Art. 667. Os versos entrelaçados, ou seguidos, podem ser rimados ou não rimados.

Art. 668. Os versos não rimados chamam-se versos brancos e o metro que a elles mais se presta é o decasyllabo.

Art. 669. Os rimados podem ser dispostos:

em rimas paralelas;

Pode servir de exemplo a "Delenda Carthago",
de Bilac.

— Não confundir com a estrophe semelhante!
e em rimas misturadas.

Ex.:

Era um domingo da Resurreição,
Emma; e não foi por causa de preguiça
Mui desculpável de accordar tão cedo,
Nem foi por falta de religião,
Que nós deixamos de assistir á missa.
No sabbado, na vespera, em segredo,
Tinhamos combinado firmemente
Ir para aquelle fim á egreja; embora
Esta distante meia legua esteja
Do feliz sitio onde morava a gente.

(RAYMUNDO CORRÊA).

Art. 670. Os versos em rimas paralelas e os brancos se entrelaçam mais pelo "encadeamento" (enjambement); aquelles em rimas misturadas mais pelas rimas.

Art. 671. Os versos entrelaçados causam mais surpresa do que as estrofes, pois não se sabe onde e a que momento vão encadear; ao passo que cada estrophe forma um sentido já acabado.

Art. 672. Não se deve prolongar em demasia a surpresa para não dar a idéa de desaggregamento.

Art. 673. A "segurança" necessaria após algum periodo de "surpresa", pode ser conseguida pela maneira estabelecida no Livro V da Parte Geral.

Art. 674. O poema em versos entrelaçados pode ser "isometrico" ou "heterometrico".

Art. 675. Os versos "isometricos" são mais usados sem rima ou em rimas paralellas.

— São exemplos, respectivamente o "Ode a Napoleão" atraç citada, e a "Morte de Tapyr, também transcripta nos "Poemas de fórmula variável".

Art. 676. Nos "heterometricos" usam-se mais as rimas misturadas.

Art. 677. O verso heterometrico é o chamado verso livre.

Art. 678. Por uma diferença de escolas o verso livre divide-se em duas classes distintas: verso livre classicó e verso livre decadente.

Art. 679. Os versos entrelaçados dividem-se em quatro grupos: — em rimas paralelas (geralmente alexandrinos); brancos (geralmente decasyllabos); livre classico; livre decadente.

TITULO II

Dos Versos “em rimas paralelas”

Art. 680. Os versos entrelaçados que rimam dois a dois, differem das estrophes de dois versos, pelas razões já apontadas.

Art. 681. Nestes o pensamento tem mais liberdade, pois pelo “encadeamento” a oração pode fazer sentido antes de terminar o verso ou no interior do verso seguinte.

Art. 682. O metro mais usado em rimas paralelas é o alexandrino.

§ unico. O decasyllabo vae melhor em estrophes quando se quer rimar dois a dois.

Art. 683. Se se aproveitarem os recursos atraç apontados: de mudança

do hemistichio da 6.^a para a 4.^a e 8.^a syllabas, entremeando assim rythmos diversos; se se usarem os recursos de “encadeamento” e de “cesuras”, já referidos; se se applicarem as regras da onomatopéa e da harmonia suggestiva, consegue-se fazer do alexandrino o verso mais vibratil actualmente em lingua portugueza.

— E’ claro que nos referimos aos versos “isometricos”. Dos heterometricos correspondentes a estes em vibratilidade e belleza trataremos adiante.

TITULO III

Dos Versos Brancos ou Soltos

Art. 684. Os versos brancos em portuguez são geralmente usados em decasyllabos.

Art. 685. Os versos brancos que já foram muito usados em tragedias, poemas, satyras, odes, epistolulas, estão hoje em relativo desuso.

— “Em relativo desuso...” porque hoje ainda o usam grandes poetas em obras imperecíveis. Assim, para citar dois dos maiores, temos Corrêa de Oliveira em Portugal e Alberto de Oliveira no Brasil.

Aquelle fez em verso branco o seu profundo livro "Tentações de S. Frei Gil", este o bello poema "No Seio do Cosmos".

Art. 686. Prestam-se os versos brancos aos poemas em que uma idéa moral ou philosophica é desenvolvida.

— Estão neste caso os dois poemas acima referidos.

— A proposito do verso branco disse o grande Castilho que elle se presta mais que os outros "aos assumptos em que se expressam as paixões velhementes, como a tragedia, os que, como a comedia ou simples dialogo, têm indeclinavel dever de ser naturalissimos; deverão preferir o verso solto, porque a rima a cada linha nos está descobrindo artificio". — Discordamos nisso do grande mestre.

Para os assumptos acima referidos o alexandrino é o que mais se presta, pela amplitude, pelos recursos rythmicos, pela vibratilidade. Deve-se levar em conta que quando Castilho escreveu o seu "Tratado de Metrificação" ainda não tinha o alexandrino attingido, em portuguez, ao grão de evolução actual.

Art. 687. Os versos brancos são geralmente isometricos, podendo ser heterometricos por excepção.

Art. 688. Os versos brancos heterometricos são geralmente usados em iambos ou em estrophes.

— O iambus usado em portuguez é formado de um decasyllabo seguido de um verso de seis syllabas.

Podem servir de exemplo aquelles de Almeida Garrett, que começam:

— Oh meu amparo, oh doce gloria minha,
Tu com quem me achei sempre,
Na desgraça, na magua e nos pezares
Para me consolar;
Que me dás voz, suspiros, desaffôgo
Quando a ventura é tanta
Que pesa nalma — e o coração é cheio
A estellar se não fala!

Art. 689. O verso branco é um passo dado para a liberdade, mas a falta de rima o torna ás vezes monotonio, apesar dos recursos de "encadeamento", variedade de vogaes, cesuras multiplas, com que o poeta o pode dotar.

TITULO IV

Do Verso Livre Classico

Art. 690. A superioridade do verso livre é incontestavel.

Art. 691. A liberdade na collocação das rimas e no prolongar a expres-

são das idéas pelo “encadeamento”, no uso de varios metros alternados, traz a este verso grande variedade e surpreza que lhe emprestam muito encanto.

— Veja-se para exemplo: a “Missa da Resurreição”, de Raymundo Corrêa; o poema “Alma em flor”, de Alberto; grande parte da “Morte de D. João”, de Guerra Junqueiro.

Art. 692. O verso livre classico já é um passo mais para a liberdade fecunda, mas ainda o acompanham algumas regras arbitrárias.

Art. 693. Apezar da apparente liberdade o verso livre classico é ainda o leito de Pracusto, em que o pensamento por vezes deve ser cortado para caber no metro.

Art. 694. Os defeitos que ainda se notam neste verso são os proprios das varias escolas que o têm usado.

TITULO V

Do Verso Livre Decadente

Art. 695. Não se pode tratar das leis que presidem á feitura do verso

decadente, sem entrar no estudo da concepção mesma do verso, segundo a escola que o produz.

Art. 696. Aos poucos as convenções empyricas cedem lugar ás regras dictadas pela logica.

Art. 697. O conservantismo a outrance é ridiculo.

Art. 698. Toda a condenação systematica de uma lei por pertencer a esta ou aquella escola é arbitaria.

Art. 699. A evolução da metrica tem-se feito para a liberdade e para a simplicidade.

Art. 700. Do verso Classico para o Romantico já a forma se torna ondulante pelo encadeamento e pela harmonia retardada. (Arts. 35 a 43).

Art. 701. O verso Parnasiano aceitando e integrando as conquistas dos Romanticos, mantem ainda regras ilogicas e arbitrárias.

— Haja vista entre outras exigencias a conservação do hemistichio na 6.^a syllaba dos alexandrinos quando o verso logicamente delle não precisa.

Art. 702. O verso Livre Decadente é uma revolução pedindo a liberdade de rythmo.

— Não quer isto dizer que se devam aceitar as liberdades que na sua ancia de combater a escola decadente procura impôr. Não. E' preciso attentar para a restricção dos arts. seguintes.

Art. 703. Todo o exagero é condenável, mesmo em se tratando de liberdade poetica.

Art. 704. Do conservantismo das escolas combatidas e dos exageros e audacias dos revolucionarios que tudo pediam, uma coisa ficou: a obediencia ás regras da metrica quando logicas e a liberdade do rythmo.

Art. 705. As exigencias illogicas e arbitrárias de todas as escolas têm cahido para dar logar ás verdadeiras leis eternas, creadoras de belleza.

Art. 706. Nenhum conservantismo arbitrario se pode sustentar por longo tempo; nenhuma innovação sem base pode vingar.

Art. 707. Uma lei não é, não pode ser um capricho desta ou daquella escola, mas deve ter os seus fundamentos na physiologia de cujas exigencias deve ser a expressão, sob pena de não ser lei.

Art. 708. Quando obedecem ás leis eternas e indestructiveis que têm a sua base na physiologia, approximam-se todas as artes poeticas.

Art. 709. Dos arts. anteriores se deduz que: um bom verso é bello em todas as escolas.

Art. 710. A belleza da idéa deve coincidir com a belleza do rythmo.

Art. 711. Se a idéa se precipita o verso deve seguir-a; se ondula, deve ondular.

Art. 712. Physiologicamente a Emoção tende a tornar a linguagem rhythmada.

Art. 713. A Emoção deve, pois, encher a phrase; o Sentimento eterno e vibrante deve objectivar-se creando o rythmo.

Art. 714. O Pensamento deve fecundar a phrase musical formando o verso.

Art. 715. O Verbo humano em ebullição, buscando um meio de objectivar-se, deve crear a forma a sua imagem.

Art. 716. O verso deve amoldar-se a cada sentimento e não o sentimento a cada verso.

Art. 717. A forma não pode ser um leito de Procusto a esperar a Idéa e o Sentimento para amoldalos como um "sapatinho chinez", mas deve ser moldavel como a cera e obediente ás exigencias da Emoção.

Art. 718. Enquanto se não objectiva o Pensamento, cabe ao poeta dirigir a função cerebral da selecção e da escolha, para que o verso lhe saia o mais musical possível.

— Nisso concordam as Escolas: — "La fonction de toute poetique, au fond, consisterait donc à introduire le plus d'expression naturelle possible dans le langage, c'est-à-dire le plus de musique pos-

sible..." — diz o mestre parnasiano; (Sully Prudhomme);

— " De la musique encore et toujours!..." — exclama o grande decadente (Verlaine).

Art. 719. Só assim teremos o supremo encanto: a pedra preciosa da Idéa, brilhando no engaste apropriado da fórmia, como uma joia.

— Notae que escrevemos — "apropriado" — e não — formoso —, nem "engaste de ouro". E' que esse engaste, em que deve brilhar a Idéa, o Sentimento, por mais deslumbrante que se apresente, não emocionará desde que não seja o apropriado.

Art. 720. O que é concebido claramente enuncia-se por si e a palavra para exprimil-o accorre pressurosa.

— E' a velha sentença de Boileau, eternamente verdadeira, profunda:

"Ce que l'on conçoit bien s'enonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément..."

Art. 721. A Emoção será eternamente o Deus fecundo, de cuja visita depende a belleza creadora da obra d'arte.

Art. 722. A Emoção dará eternamente as supremas modalidades do rythmo.

Art. 723. A forma deve seguir a Emoção, alteando o tom no arroubo, tornando-se febril no delirio, suavizando-se na caricia.

Art. 724. Seguindo a Emoção deixará o poeta que o sentido marque a phrase musical.

— Da regra se conclue que no Verso Decadente a concordancia retardada é uma exceção.

Art. 725. Seguindo a Emoção verá o poeta que o seu Pensamento, creando o verso, dar-lhe-á a medida, a cadencia, o rythmo.

Art. 726. Foi essa necessidade de não cercear o Pensamento que creou o "encadeamento" (enjambement); é ella por sua vez que cria o verso livre moderno.

— E' que do encadeamento se fez novo verso para não quebrar o rythmo, como se verá mais adiante.

Art. 727. O verso Livre Classico é livre porque nelle ha variedade de metros; o verso Livre Decadente é livre porque ha nelle variedade de rythmos.

Art. 728. Fazer o verso desigual systhematically é voltar ao leito de Procusto dos Classicos e dos Parnasiannos.

Art. 729. Não deve haver preocupação em fazer o verso systhematically diverso do que o precede; a propria Emoção se encarregará dessa diversidade.

Art. 730. Se a forma se amoldar a cada sentimento; se o poeta conseguir no seu verso o "maximo de expressão natural possivel" (nota ao art. 718) e deixar que o sentido marque essas phrases musicaes, terá verso Livre Decadente sem preocupação de o fazer.

— Aquella joia que é a — "Marinha" — de Bilac pôde ser dada como um modelo de poesia decadente, bastando para isso dividir os versos pelo

sentido (art. 724 e 725), gryphando algumas idéas para as salientar. Vejamos:

"Sobre as ondas oscilla o batel docemente...
 Sopra o vento a gemer.
 Treme, enfunada,
 A vela.
 Na agua mansa do mar
 Passam,
 Tremulamente,
 Aureos traços de luz, brilhando esparsos nella.
 Lá desponta o luar.
 Tu,
 Palpitante e bella,
 Canta!
 Chega-te a mim!
 Dá-me essa bocca ardente!
 Sobre as ondas oscilla o batel docemente...
 Sopra o vento a gemer.
 Treme, enfunada,
 A vela.
 Vagas azues,
 Parae!
 Curvo céo transparente;
 Nuvens de prata,
 Ouvi!
 Ouça na altura a estrella,
 Ouça de baixo o oceano,
 Ouça o luar albente:
 Ela canta!
 E, embalado ao som do canto della,
 Sobre as ondas oscilla o batel docemente".

Art. 731. A liberdade dos rythmos se impõe para que no momento da concepção artistica, a "Idéa possa escolher a palavra sobre que se affirme".

— Le problème de la forme ne se présente pas comme un problème distinct. Aucun travail de style ne peut aboutir s'il ne répond à un besoin de pensée. Dans la lente marche de la production littéraire, l'un et l'autre vont ensemble, du même pas et se faisant oppui. — *L'idée naissante cherche à tâtons le mot pour s'affermir.* Et le verbe, pour paraître dans toute sa gloire, attend la pensée".
 (CHARLES ALBERT).

Art. 732. Ha sentimentos ondulantes, outros ha nervosos, caprichosos estes, serenos aquelles, e outros ha grandiosos e ainda outros magnificentes: o verso deve seguir a todas as variações.

Art. 733. Se a serenidade e a calma dictam versos serenos, iguaes, a nevrose, o capricho, a duvida, a incerteza, a anciedade, absolutamente não os podem dictar serenos, porque ellas são ondulantes, desiguaes, variaveis, e bruscas e nervosas.

Art. 734. Quem tem a intenção de emocionar, emociona-se primeiro.

Art. 735. A Emoção crea o Rythmo.

Art. 736. O Rythmo produz a Bela-
leza.

Art. 737. A Belleza desperta a
Emoção.

Art. 738. Os tres artigos anterio-
res resumem o circulo vicioso da arte
suprema.

Art. 739. Revogam-se todas as leis
arbitrarias das escolas antigas.

Art. 740. Integram-se todas as re-
gras logicas da escola Decadente.

NA PAULICÉA

29—8—1918

Lista dos autores consultados ou citados e respectivas obras

A

- ALBERT (Charles), *Qu'est-ce que l'art?*
ALENCAR (Mário), *Diccionario de Rimas* (Intr.)
ALMEIDA (Filinto de) *Cantos e Cantigas.*
ALVARENGA (M. I. da Silva), *Obras Poeticas.*
ALVARENGA PEIXOTO, *Obras.*
AMARAL (Amadeu), *Espanhas.*
ANACREONTE, varias traduções.

B

- BANVILLE (Th.), *Petit Traité de Versification française.*
BARROS (João de), *Anciedade e Oração á patria.*
BATAILLE (Henri), *Écrits sur le Théâtre.*
BEIRÃO (Mário), *Lusitania.*
BENELLI (Sem), *Theatro* (Varia-
rias obras de—).
BENSAUDE (Alfredo), *Uma con-
cepção evolucionista sobre a musica* (Canções de Schubert).
BILAC (Olavo), *Tratado de ver-
sificação e Poesias.*
BOCAGE, *Poesias* (Bibliotheca Classica).
BOILEAU, *Oeuvres.*
BOSCINOT (Adolphe), *Carta a Sully Prudhomme.*

BRANDÃO (Julio), *Nuvem de Oiro.*

BRAZIL (Zeferino), *Vovó Musa.*
BUJHÃO PATO, *Varias obras.*
BRAGA (Belmiro), *Rosas.*

C

- CAMINHA, *Obras.*
CAMÕES (Luiz de), *Obras.*
CAMPOS (Humberto de), *Poeira.*
CARVALHO (Adherbal de)—(Ci-
tado por Pinto da Rocha).
CARVALHO (Vicente de), *Poe-
mas e Canções.*
CASTILHO (Antonio Feliciano),
Tratado de Metrificação.
CASTILHO (José Feliciano), *No-
tas biographicas de Bocage.*
CASTRO (Eugenio de), Toda a
obra.
COELHO (Luiz), *Espelho do Céo.*
CORRÊA DE OLIVEIRA (Antonio),
Toda a obra.
CORRÊA (Leoncio), *Obras es-
parsas.*
CORRÊA (Raymundo), *Poesias.*
CORTESÃO (Jaime), *Gloria Hu-
milde.*
COLLOR (Lindolfo), *Elogios e symbolos.*

D

DANNUNZIO (Gabriel), *Varias
obras.*

- DARIO (Ruben), *Cantos de vida y esperanza e outros.*
 DEUS (João de), *Campo de Flores.*
 DINIZ (Julio) Pseud. Obras esparsas em selectas.
 DORCHAIN (Auguste), *L'Art des Vers.*
 DUQUE ESTRADA (Ozorio), *A Arte de fazer versos.*

E

- EDMUNDO (Luiz), *Poesias.*

F

- FALCÃO (Christovam), *Trovas de Crisfal.*
 FEIJÓ (Antonio), *Cancioneiro Chines.*
 FÉNÉON (Felix), (citado por Eugenio de Castro).
 FERRIGNI (Mario), *L'Arte poetica de Sem Benelli.*
 FIGUEIREDO (Fidelino de), *Histórias: da Literatura Realista e Clássica.*
 FINZI (Giuseppe), *Principi teorico-práticos di Stilistica, Versificação, etc.*
 FONTES (Hermes), *Metro e... metro (Prosas ephemeras)* e poesias.
 FONTOURA XAVIER, *Opalas.*
 FORT (Paul), varios tomos das *Ballades Françaises.*
 FRANCE (Anatole), *Vie Littéraire.*
 FREIRE (Francisco José), *Reflexões sobre a língua portuguesa.*

G

- GAYO (Manuel da Silva), *Prefácios a duas obras de Eu- genio de Castro.*
 GARCIA DE REZENDE, *Obras poéticas.*

GARRETT (J. M. S. Leitão de Almeida), *Flores sem fructo e outras obras.*

GAUTIER (Theophile), (cit.)
 GIL (Augusto), *Luar de Janeiro e Canção da Cigarra.*
 GOI (Clement), *L'Art de Pensar.*

GOHIN (Ferdinand), *La Langue Française.* (Premio da Academia).

GOMES LEAL, *O Anti-Christo.*
 GONÇALVES DIAS (Antonio), *Obras poéticas.*

GONZAGA (Thomaz Antonio), *Marília de Dirceu.*
 GOULART DE ANDRADE (J. M.), *Poesias.*

GOURMONT (Remi de), *La Belgique Littéraire e um artigo na Hachette de 1911.*

GUERRA JUNQUEIRO (Abílio), *A Morte de D. João e Os Simples.*

GUYAU (M.), *Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine.*
 GUIMARÃES PASSOS, *Tratado de Versificação.*

H

HUGO (Victor), *Varias obras.*
 HORACIO, *Obras*

I

IBSEN (Henrique), (cit.)

J

JUVENAL, *Satyras.*

K

KAHN (Gustave), *varias obras.*

L

LACERDA (Dr. J. M.), *Thesouro da Infancia.*

- LAMARTINE, (cit.)
 LEAL DE SOUZA (Ezequiel), *Bosque Sagrado.*
 LIMA (Augusto de), *Poesias.*
 LOPEZ VIEIRA (Affonso), *O Naufrago e outras poesias.*

M

- MACEDO PAPANCA *Poesias.*
 MACIADO DE ASSIS (J. M.), *Poesias.*
 MAETTERLINE (Maurice), *Estudo sobre o Drama Moderno.*
 MAGALHÃES (D. J. Gonçalves de), *Poesias.*
 MAGALHÃES (Valentim), *Obras.*
 MANUEL (Francisco). (Citado pelo Dr. Alfredo Cl. Pinto).
 MARCELLO GAMA, *Via Sacra.*
 MARIANO (Olegario), *Agua Corrente e Ultimas Cigarras.*
 MEDEIROS E ALBUQUERQUE (J. M.), *Pontos de vista.*
 MEREDITH, (citado por James Sully).
 MOLIÈRE, *Oeuvres.*
 MOREIRA (Alvaro), *Poesias.*

N

NIETZSCHE, (Fred.), *Humain, trop humain; Así hablaba Zarathustra.*

NOBRE, (Antonio), *Só e Despedidas.*

O

OLIVEIRA (Alberto de), *Poesias* (1.^a, 2.^a e 3.^a séries), Uma Conferencia e um artigo.
 OLIVEIRA (Felippe de), *Vida Extincta.*

P

PASCOAES (Teixeira de), *Sempre e Resposta a um Inquérito Litterario.*

- PASSOS (V. Guimarães Passos).
 PATRICIO (Antonio), *Oceano, O Fim.*
 PERES Y CURIS, *Architectura del verso.*
 PILO (Mario), *Estética: — Sul arte, Sul gusto, Sul bello.*
 PINTO (Dr. Alfredo Cl.), *Selecta em prosa e verso.*
 PINTO DA ROCHA (Dr. Arthur), *Talitha.* (Resposta á critica indigena.—Edição Rio Grandense).
 PÔS (Edgard), *O princípio poético* (confer.), *Genese de um poema.*
 PRATES (Homero), *Torre encantada.*
 PRUDHOMME (Sully), *Testament poétique.*

Q

- QUENTAL (Anthero de), *Oliveira Martins* (critica), *Odes modernas, Sonetos.*
 QUEIROZ (Wenceslau de), *Ver sos.*

R

- RABELLO (Laurindo), *Obras*
 REGNIER (Henri de), *Odelettes.*
 RIBEIRO (Bernardim), *Saudades e poesias.*
 RIBEIRO (João), *Paginas de Estheticas, Poesias.*
 RIBOT (Th.), *L'Imagination Creatrice.*
 RICARDO (Cassiano), *Evangelho de Pan.*
 RODEMBACH (George), *L'Élite.*
 RODRIGUES LORO, (cit.)
 ROMERO (Sylvio).
 ROCHA V. Pinto da Rocha.
 ROSTAND (Edmond), *Cyrano de Bergerac.*

S

SÁ DE MIRANDA, *Obras*.
 SCHLEGEL (Aug. Guilherme),
Ligações sobre a literatura e a arte dramática.
 SEIXAS (Aristóteo), varias obras e artigos.
 SEMMELDO (Curvo). (Citado pelo Dr. Cl. Pinto).
 SILVA (Victor), obra esparsa.
 SULLY (James), *Essai sur le Rire*.
 STECCHETTI (Lorenzo), *Le Ritme*.

T

THEOCRITO, (cit.)
 THEOPHILO (Annibal), *Rimas*.
 TOLENTINO (Nicolau), *Obras*.

TRAJANO (Irineu), obra esparsa.

V

VALMORE (Marcelline Desbordes—), toda a obra.
 VARELLA (L. N. Fagundes), *Obras poéticas*.
 VERHAEREN (Émile), Toda a obra.
 VERISSIMO (José), *Que é literatura e outros escritos*.
 VERLAINE (Paul), Toda a obra.
 VILLA (Vargas), *La libre Estética*.
 VILLEESPESA (Francisco), *Torre de Marfil*.
 VIRGILIO, (cit.)
 VOLTAIRE, *Lettres Philosophiques* e outras obras.

O desenho da capa é de Aplecina do Carmo

ÍNDICE

	Pag.
Dedicatoria	5
Prefacio.	7
Divisa	13
Epígrafe	15
Intródução.	17

PARTE GERAL

	21
Disposição preliminar	

Livro I — Dos Versos

	21
Titulo I — Do verso em geral	21
Titulo II — Da constituição do verso	22
Titulo III — Differentes especies de versos	32

Livro II — Das syllabas

	51
Titulo I — Da syllaba em geral	51
Titulo II — Da contagem das syllabas	52
Titulo III — Do accento tonico	59
Titulo IV — Do modo de alterar o numero das syllabas	62

Livro III — Da cesura

	63
Titulo I — Da cesura em geral	63
Titulo II — Dos versos em que a cesura é facultativa	68
Titulo III — Dos vs. em que a ces. é obrigatoria e fixa	73
Titulo IV — Do verso de oito syllabas	76
Titulo V — ...Cesura movel e dupla	78

Livro IV — Da rima

	91
Titulo I — Da rima em geral	91
Titulo II — Das differentes especies de rimas	92
Titulo III — Da disposição das rimas	100
Titulo IV — De como usual-as segundo o gênero	102

	<i>Livro V — Do rythmo</i>	Pag.
Título I	Da origem do rythmo	105
Título II	Da sua constituição basica	106
Título III	Da idéa em relação com o rythmo	108
Título IV	Dos efeitos conseguidos pelo rythmo	110
	<i>Livro VI — Do papel das letras no verso</i>	
Título I	Da sonoridade em geral	117
Título II	Da homophonia proposital	118
Título III	Do valor de algumas letras	123
	<i>Livro VII — Das licenças poeticas</i>	
Título I	Das licenças em geral	145
Título II	Das licenças aceitaveis	145
Título III	Das licenças condemnaveis	147
PARTE ESPECIAL, DOS VERSOS EM CONJUNTO		
	<i>Livro I — Do verso segundo o genero litterario</i>	
Título I	Do Genero Epico	149
Título II	Do Genero Lyrico.	155
Título III	Do Genero Dramatico	159
Título IV	Do Genero Satyrico	169
Título V	Do Genero Didactico	173
Título VI	Do Genero Humoristico	173
	<i>Livro II — Dos poemas em estrophes</i>	
Título I	Da estrophe em geral	183
Título II	Da constituição da estrophe	185
Título III	Das diferentes especies de estrophes	186
	<i>Livro III — Dos poemas de "forma fixa"</i>	
Título I	Generalidades	205
Título II	Dos poemas mais usados.	206
Título III	Dos poemas menos usados	245
	<i>Livro IV — Dos poemas de forma variavel</i>	
Título I	Dos poemas em geral	251
Título II	Dos poemas mais em uso	254
Título III	Dos poemas menos usados	319
	<i>Livro V — Dos poemas em versos entrelaçados</i>	
Título I	Dos versos entrelaçados em geral	325
Título II	Dos versos em rimas paralelas	328
Título III	Dos versos brancos ou soltos	329
Título IV	Do verso livre classico	331
Título V	Do verso livre decadente	332
Lista dos autores consultados ou citados		343