

História e atualidade do enjambement

Organização: Alckmar Luiz dos Santos e Isabela Melim Borges

HISTÓRIA E ATUALIDADE DO ENJAMBEMENT

ALCKMAR LUIZ DOS SANTOS
ISABELA MELIM BORGES

[organizadores]

HISTÓRIA E ATUALIDADE DO ENJAMBEMENT

Florianópolis
UFSC
2022

Organizações

Conselho Editorial

Alckmar Luiz dos Santos
Isabela Melim Borges

Dolores Romero López (Universidad Complutense – Madrid); Mário Armando Valência Cardona (Universidad del Cauca – Colômbia); Claudia Kozak (Universidad de Buenos Aires); Giovanna di Rosario

Revisão

Alckmar Luiz dos Santos
Isabela Melim Borges

(Universidade de Barcelona); Pablo Gobira (Escola Guignard – Universidade Estadual de Minas Gerais); Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ); José Luiz Jobim de Salles

Capa

Chico Marinho

Fonseca (UFF); Emanuel Cesar Pires de Assis (UEMA); Claudio Augusto Carvalho Moura (UFPI); Maria Eunice Moreira (PUCRS);

Editoração

Paulo Henrique Pergher

Gilberto Prado (USP); Philippe Bootz (Universidade Paris 8); Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa – Porto); Roberto Willrich (UFSC); Renato Fileto (UFSC); Almir Aquino (UEL); Saulo Cunha de Serpa Brandão (UFRPE); Alckmar Luiz dos Santos (UFSC); Isabela Melim Borges (UFSC)

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

H673 História e atualidade do enjambement [recurso eletrônico] / organizadores, Alckmar Luiz dos Santos, Isabela Melim Borges. – Florianópolis : UFSC, 2022.
221 p. : il., gráfs., tab.

E-book (PDF)

ISBN 978-85-8328-140-5

1. Literatura – História e crítica. 2. Poemas. 3. Enjambement.
4. Versificação. I. Santos, Alckmar Luiz dos. II. Borges, Isabela Melim.

CDU: 82-1.09

SUMÁRIO

Apresentação	6
O <i>enjambement</i> no mundo neolatino, da idade média ao oitocentos	10
Verso livre e <i>enjambement</i>	71
Ritmo e <i>enjambement</i>	89
Da marcação manual ao processamento de textos	126
Tentativas de automatizar a marcação de <i>enjambements</i>	142

APRESENTAÇÃO

Alckmar Luiz dos Santos

Um livro que trate especificamente de *enjambement*¹ parece inexistir na literatura crítica sobre a poesia em língua portuguesa. Nos catálogos reunidos pela Biblioteca Nacional de Lisboa não aparece nada com os termos de busca “*enjambement*” e “encavalgamento”. Tampouco na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Uma busca pela internet, através do *Google books* também não traz nada. Procurando pela *Estante virtual*, não se encontra nenhuma obra. No catálogo de teses e dissertações da CAPES, aparecem duas dissertações de mestrado, sendo que uma delas, repleta de equívocos e inconsistências, não tem como ser levada em conta. A outra, *A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral* (OSÓRIO, 2013) foi realizada em nosso grupo de pesquisas, o NuPILL², assim como a tese de doutoramento da mesma pesquisadora (OSÓRIO, 2019). Ambas trabalham com o *enjambement* tomando como *corpus* de análise poemas contemporâneos em versos livres. Ora, o *enjambement*, nos manuais de versificação e na prática dos poetas, sempre foi elemento associado ao verso tradicional. Os trabalhos de Júlia Osório mostram, brilhantemente, que não é bem assim. Ele, o *enjambement*, é bastante útil para fornecer perspectivas de análise inovadoras e muito

¹ Adotamos o galicismo, que consta como verbete no dicionário Houaiss, em vez do termo aportuguesado “encavalgamento”, por ser este bem menos frequente.

² Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística – <https://www.nupill.ufsc.br>. Acesso em: 20 set. 2022.

interessantes acerca do verso livre. Contudo, para chegar até aí, foi necessário estudarmos, com pesquisadores do nosso Núcleo, o *enjambement*: suas origens, suas diferentes estratégias de utilização ao longo do tempo, para chegar às possibilidades atuais de marcação automática utilizando estratégias de processamento automático de texto.

Alguns dos resultados desses estudos e dessas pesquisas estão aqui concretizados. Uma primeira grande dificuldade que deparamos está na enganosa facilidade da definição de *enjambement*. Não há muitas variações daquela que podemos encontrar, por exemplo, no *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, de Morier, que o define como a falta de coincidência entre verso e sintaxe (1998, p. 427), quase um lugar-comum que se espalha por um sem-número de manuais, livros, artigos que tratam de versificação. A par da teorização, é evidente que a prática dos poetas tem muito a ensinar e, em consequência, muito a complicar o trabalho de quem se dedica à análise do uso de *enjambements*. Entre a simplicidade da definição e o uso efetivo nos versos, vai uma grande distância que dificulta enormemente a marcação manual desse recurso. Os resultados variam enormemente, a depender de quem faz análise, bem como de quando ela é feita. De um pesquisador a outro as marcações mudam bastante; um mesmo pesquisador vai fazer marcações mais diferentes, quanto maior o período de tempo que as separa. Daí nosso objetivo, a médio prazo, de chegar a uma funcionalidade computacional que seja capaz de realizar automaticamente, com rapidez, essas marcações.

Em resumo, este livro traz, como já afirmado, os resultados dos estudos, das reflexões, das leituras de obras poéticas, com respeito ao *enjambement*, tentando entender o sentido e as estratégias de sua utilização por poetas de várias

origens. É assim que, no capítulo 1, Gabriel Esteves faz um impressionante e erudito panorama da presença do *enjambement* em poemas e tratados que vão da Idade Média ao século XIX. No capítulo 2, eu e Júlia Osório adentramos no século XX, trazemos um estudo de como o *enjambement* pode ter papel proeminente na prática e na análise do verso livre. No capítulo 3, proponho uma nova abordagem, analisando os efeitos do *enjambement* na estrutura rítmica dos versos. O intuito é chegar a um caminho de leitura que tire a ênfase do exame das quebras sintáticas e, em decorrência, do obscurecimento ou da pluralização da semântica do verso. Dito de outro modo, em vez da sintaxe e da semântica, a proeminência é dada aos efeitos do *enjambement* no ritmo dos versos. O capítulo 4 dá início às discussões sobre as marcações manuais, mostrando seus limites, discutindo seus problemas, para propor um caminho para a marcação automática de *enjambements*. O propósito é desenvolver uma funcionalidade na ferramenta *Aoidos*³, capaz de marcar e contar os *enjambements* em um dado *corpus* poético. O capítulo 5 dá sequência ao 4, apresentando o estado da arte no que se refere às estratégias para marcação automática de *enjambements* em outras línguas. Nesse caso, há uma necessidade prévia comum a todos os projetos: a marcação das funções sintáticas em todas as palavras dos versos. Apenas a partir daí se pode propor a marcação dos *enjambements*. Nesse capítulo, é apresentada uma lista que se pretende completa das situações sintáticas que, cortadas por uma quebra de verso, configuram certamente um caso a ser marcado.

3. Disponível em <https://aoidos.ufsc.br/>. Acesso em: 09 mar. 2021.

Este livro, em suma, pretende não apenas suprir uma lacuna nos estudos da versificação em língua portuguesa. Sua intenção é entender o *enjambement* como um elemento importante na história do verso, mas que continua a ser muito útil para analisar o verso contemporâneo, sem se reduzir a análises temáticas ou conteudistas, infelizmente tão predominantes nos estudos literários das últimas décadas. A partir daí, propõe-se uma estratégia para automatizar a marcação de *enjambements*, de forma a aumentar nossa capacidade de análise desse elemento, tão importante, tão frequente, mas tão mal compreendido ou mal empregado no estudo dos versos.

Ilha de Santa Catarina, quase primavera de 2022.

O ENJAMBEMENT NO MUNDO NEOLATINO, DA IDADE MÉDIA AO OITOCENTOS

Gabriel Esteves

Queremos aqui compor um breve panorama das transformações por que passaram a teoria e a prática do *enjambement* em alguns países de língua neolatina (Brasil, Portugal, Espanha, Itália e França) entre o alvorecer da poesia românica, no século XI, e o *fin de siècle* oitocentista. Eis o itinerário: começaremos com exemplos práticos do *enjambement* na poesia medieval em galego-português, *langue d'oïl*, *langue d'oc* e áulico siciliano; passaremos à teorização inicial do *enjambement* entre os séculos XVI e XVIII, sobretudo promovida pelos intelectuais ligados à consolidação da estética classicista; e chegaremos, por fim, à característica proliferação de manuais retóricos e poéticos no século XIX.

EXEMPLOS MEDIEVAIS

Não parece haver, nos tratados poéticos que a idade média nos legou, menções explícitas ao *enjambement* como recurso a ser evitado ou admitido na prática versificatória. A única exceção de que temos conhecimento está em uma passagem da *Arte de Trovar* (c. século XIII) que se refere a cantigas “ateúdas”, quer dizer, cantigas cujas estrofes estão ligadas pelo encavalgamento:

11 O ENJAMBEMENT NO MUNDO NEOLATINO, DA IDADE MÉDIA AO OITOCENTOS

Outrossi fizeram os trobadores algũas cantigas a que desinarom ateúdas, e estas podem seer tam bem de meestria come de refram. E chamarom-lhe ateúdas porque convém que a prestomeira palavra da cobra nom acabe [a] razom per fim, mais tem a prim[eir]a palavra da outra cobra que vem após ela de entendimento e fará conclusom. E toda a cantiga assi deve de ir até a finda, e ali deve d'ensarrar e concluir o entendimento todo do que ante nom acabou nas cobras.⁴

Elucidemos o procedimento com uma cantiga de Dom Afonso Sanches:

[...]
de mia senhor tod'este mal me vem,
[e] al me fez peor, ca me fez quem
servo servir e nom seer **amado**

por en; mais eu, que mal dia fui nado,
houvi a levar aquesto da melhor
das que Deus fezo, ca nom outro grado;
al m'er avém, de que me vem peor:
senhor u Deus nunca deu mal per rem
foi dar a mim, per que perdi o sem
e por que moir'assi **desemparado**

de bem; que, par Deus, que m'em poder tem...⁵

4. “Também fizeram os trovadores algumas cantigas a que designaram *ateúdas*, e essas podem ser tanto de maestria, quanto de refrão. E chamaram-lhe *ateúdas* porque convém que a última palavra da copla não acabe o raciocínio no fim, mas a primeira palavra da outra copla que vem em seguida e fará conclusão. E toda cantiga assim deve ir até a finda, e ali deve encerrar e concluir o sentido todo do que antes não acabou nas coplas”. Disponível no sítio <https://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>. Todas as cantigas galego-portuguesas também foram extraídas do sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, do Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa.

5. Não oferecemos as traduções dos versos em línguas medievais e modernas que foram citados neste capítulo, pois julgamos que o emprego de cada *enjambement* deve ser avaliado em seu contexto original, na língua em que ocorre. Por se tratarem aqui, ademais, de línguas neolatinas, não acreditamos que o leitor encontrará grandes dificuldades na identificação dos rompimentos entre um verso e outro.

Como, todavia, se pode notar pela leitura desse e outros inúmeros poemas compostos por menestrais e trovadores dos séculos XII e XIII, os poetas românicos, consciente ou inconscientemente, empregavam o *enjambement* não apenas entre estrofes, mas entre versos de qualquer sorte. Isso não significa que toda a Europa medieval compartilhasse o mesmo apreço pela técnica ou a empregasse com os mesmos propósitos (logo o veremos), mas indica que ela era vista como mais um simples recurso métrico à disposição de poetas nas penínsulas Ibérica, Itálica e em toda a França, sem que qualquer valoração positiva ou negativa estivesse ligada ao seu uso, como mais tarde aconteceria.

Folheando os cancioneiros galego-portugueses (o mais antigo deles, o *Cancioneiro da Ajuda*, data aproximadamente do início do século XIV) e o mais tardio *Cancioneiro Geral* (1516), não é nada difícil encontrar composições em que o *enjambement* seja abundantemente empregado:

Sei-m'eu est', e sei, mia **senhor**
fremosa, ca deste poder
 que mi Deus faz atal haver
 (que vos vejo) **fará-xe-m'en**
perda do corpo e do sem,
 u vos eu veer nom poder.

...e nom **rogarei**
Deus por mia morte, mia senhor.
 (Vasco Praga de Sandim. *A Deus grand'hoje*,
mia senhor)

A Deus gradesco, mia **senhor**
fremosa, que me vos mostrou;
 e pois vejo que se **nembrou**
de mim, enquant'eu vivo for...

Ca nom poss'eu desto **forçar**
Deus, que me vos faz muit'amar.
(Anônimo. *A Deus gradescio, mia senhor*)

Senhor fremosa, pois me non **queredes**
creer a coita'm que me tem Amor...

E por meu mal tam muito bem **oi**
dizer de vós, e por meu mal vos vi...

Como vos viss'e por meu mal **fiquei**
vivo, pois vós por meu mal rem non dades.
(Martim Soares. *Senhor fremosa, pois me non*
queredes)

Dom Bernaldo, quero-vos **conselhar**
bem, e creede-m'en, se vos prouguer:
que nom digades que ides **amar**
bõa dona, ca vos nom é **mester**
de dizerdes de bõa dona mal
ca bem sabemos, Dom Bernaldo, qual
senhor sol semp'r'a servir segrel.
(Abril Peres; Bernal de Bonaval. *Abril Peres,*
mui'hei eu gram pesar)

Chegava-se mesmo a separar, em casos excepcionais,
verbos e pronomes reflexivos, como nestes versos escritos pelo
jogral Lourenço contra João Vasques de Talaveira:

Que se perdia convosc'e **quitou-**
-se de vós; e nom trobades por en.
(Lourenço; João Vasques de Talaveira. *Joam*
Vaásquez, moiro por saber)

Atravéssemos agora os Pirineus. Chegando à terra
original dos *troubadours*, o Languedoc, encontramos versos
como estes, de Bertran de Born (c. século XII):

Quen vei per champanha **renjatz**
Chavaliers e chavaus armatz. (BORN, 1888, p. 133)

Ni anc nol vi bratz ni **flanc**
Trenchar ni chamba ni **testa**
Ferir de plaia dolenta... (ibid., p. 71)

Ou estes, de Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1126):

Pus vezem de novelh **florir**
Pratz o vergiers reverdezir... (D'AQUITAINE, 1913,
 p. 16)

Ou estes, de Cercamon (c. século XII):

Ab lo temps que fai **refreschar**
Lo segle e.ls pratz reverdezir... (CERCAMON *apud*
 SPINA, 1956, p. 101)

E se atravessarmos os Alpes, veremos que os italianos não fazem exceção ao cultivo do *enjambement*. Pelo menos desde o florescimento da escola siciliana, no século XIII, é possível encontrar decassílabos como estes, de Giacomo da Lentini:

Donna, vostri sembianti mi **mostraro**
isperanza d'amore e benvolenza. (LENTINI, 1915, p.
 70)

Che l'omo si diletta più di **dire**
Lo male che lo bene a la fiata. (ibid., p. 71)

Daí em diante, o *enjambement* nunca deixou de fazer parte da versificação italiana e, a bem da verdade, foi tão radicalmente explorado por ela que, entre os séculos XVI e XVIII, os literatos franceses se espantavam com a sua versatilidade. Além de não ser nada difícil encontrar

enjambements nas rimas de Dante, nas canções de Petrarca e nos Orlandos de Boiardo e Ariosto, alguns desses poetas chegam a experimentar o atravessamento de estrofes, o *enjambement* intralexical e a separação drástica de artigos e nomes. Em Dante, por exemplo, encontramos estrofes como estas:

Ed io: Maestro, già le sue meschite
Là entro certo nella valle cerno
Vermiglie, come se di fuoco **uscite**

Fossero; et ei mi disse: il foco eterno,
Ch'entro l'affuoca, le dimostra rosse,
Come tu vedi in quesso basso 'nferno. (ALIGHERI,
1812, p. 146)

E em Ariosto:

Differir questa pugna finchè de le
Forze di Carlo si traggia Agramante... (ARIOSTO,
1849, p. 65)

O cenário é um pouco diferente se subimos até a França setentrional. A literatura épica e hagiográfica escrita em *langue d'oïl*, tradicionalmente versada em longas cadeias de decassílabos ou alexandrinos, é pobre em *enjambements*, e a prática parece prescrevê-lo, sobretudo nas epopeias populares: “dans l'épopée populaire, il semblerait que l'*enjambement* n'a pas existé; on le rencontre plutôt chez les poètes savants” (TOBLER, 1885, p. 28)⁶. Na maior parte dos casos em que ocorre algo que podemos, talvez, identificar como tal, o intervalo entre os versos separa um nome de uma oração

6. “Na epopeia popular, parece que o *enjambement* não existiu. Encontramo-lo mais frequentemente nos poetas eruditos”.

subordinada adjetiva ou introduz uma oração coordenada sindética, o que não provoca o efeito de drástica ruptura entre nome e adjetivo, verbo e complemento que vimos nos exemplos anteriores. Mas há, sim, raras situações em que isso acontece. Na *Chanson de Roland* (datada do século XI), por exemplo, é possível encontrar algumas passagens como esta, em que verbo e complemento são nitidamente apartados pelo fim do verso:

S'en voelt ostages, e vus l'en **enveiez**
U dis u vint pur lui affiancier. (LA CHANSON, 1872,
 p. 4)

Também em *Les Enfances Ogier* (meados do século XIII), do menestrel Adenet le Roi, encontramos os seguintes decassílabos:

Dist Gloriande: «Ogier, puisque **voulés**
Ceste bataile avoir, et vous l'arés...» (ROI *apud*
 HENRY, 1960, p. 74)

Dist l'uns a l'autre: «A bonne eure fu **nés**
Cis hons, se il ne fust crestiennés...» (ibid., p. 75)

Ceaus qui ce font, deix les fait **osteler**
En paradis et lez lui courouner. (ROI *apud* TOBLER,
 1885, p. 27)

Seignour, fait-il, fait nous a grant bonté
 Mahons nos diex, quant nous **a amené**
Charlons et ceaus qui sont de son regné. (ibid., p. 27)

Já nos versos alexandrinos, segundo Adolf Tobler, “on tolère moins l'*enjambement*” (1885, p. 28)⁷, sobretudo porque ele poderia adular o intervalo entre os hemistíquios e

7. “Tolera-se menos o *enjambement*”.

confundir um leitor (ou ouvinte) desatento. Apesar dessa constatação, Tobler cita alguns exemplos em que o identifica, como estas passagens da *Vie de Saint Thomas* (meados do século XII), de Guernes de Pont-Sainte-Maxence:

Coment evesques puisse a cleric tolier ne **vei**
Le sacrement qu'il ad del celestien rei.

Une autre feiz sunja, quant dut aveir enfant,
Les duze granz esteiles del cel en sun **devant**
Käirent. Ici a sinefiance grant.

Remede de tuz mals Jhesus Criz nus **dona**
Obedience. En sei buen essample en mostra. (PONT-
SAINTE-MAXENCE *apud* TOBLER, 1885, p. 28)

Um pouco menos tímido, o *enjambement* também aparece nos romances octossilábicos de matéria antiga, como nestes versos do *Roman d'Énéas* (século XII):

Il me furent commancemanz
De mort et de destruction. (ENEAS *apud* HENRY,
1960, p. 82)

La letre dit que «Iluec gist
Dido qui por amor s'oscist...» (ibid., p. 83)

E nos romances de matéria bretã, como nestes versos do *Tristan* (século XII) de Bérout:

Molt est li rois **acoragiez**
De destruire, c'est granz pechiez. (BÉROUL *apud*
HENRY, 1960, p. 104)

Poi vont avant, quant ont **veü**
La loge por qu'il sont meü. (ibid., p. 104)

E em composições de Chrétien de Troyes, de Raoul de Houdenc e outros tantos que viveram nos séculos XIV e XV. Há situações em que os poetas mais audaciosos chegavam mesmo ao *enjambement* lexical. É o caso de Jean de Meung, no *Roman de la Rose* (século XIII):

N'onc preteris presens n'i fu,
Et si vous redi que li **fu-**
turs ni avra ja mes presence. (MEUNG *apud*
TOBLER, 1885, p. 25)

E de Christine de Pizan, no início do século XV, com seu *Livre du chemin de Long estude*:

Mais la matiere pas de liege
Ne fu de quoy elle estoit faite,
Ains de blanc yvoire **parfaite-**
ment belle fu. (PIZAN *apud* TOBLER, 1885, p. 25)

Na produção lírica dos *trouvères*, fosse porque sofresse a influência dos poetas meridionais, fosse porque a vazassem em formas menos rígidas, mais musicais do que as aplicadas a canções de gesta, o *enjambement* encontra livre curso. Blondel de Nesle, por exemplo, em fins do século XII, o utiliza várias vezes:

Mès je ne puis moi ne mon cuer **deffendre**
De plus amer, qu'Amors ne me veut rendre. (NESLE,
1862, p. 4)

Li quens de Blois devroit bien **honorer**
Force d'amor, qui li dona amie. (ibid., p. 4)

Ains que la fucille **descende**
Des arbres seur la ramée... (ibid., p. 9)

Remembrance **du vis**
Frès et vermel, et cler... (ibid., p. 10)

E também Conon de Béthune, seu contemporâneo:

Fols sui ki ne li **ai dite**
Ma dolor, ki est si grans. (BÉTHUNE, 1921, p. 2)

E também Jean Renart (fins do século XII), cujo *Lai de l'Ombre* está repleto de *enjambements* como estes:

Ne me veil pas **desaüiser**
De bien dire, ainz veil **user**
Mon sens en el quë estre oiseus.
Je ne veil pas ressembler **ceus**
Qui sont oiseus por tout destruire;
Mes, puis que j'ë le sens **d'estruire**
Aucun bien en dit et en fet... (RENART, 2004, p. 26)

Vê-se, assim, que o *enjambement* ocorre tanto em composições de verso curto, quanto em composições de verso longo escritas em galego-português, áulico siciliano, *langue d'oc*, *langue d'oïl*, e poderíamos, sem dificuldade, estender essa lista ao castelhano, ao catalão e às outras línguas faladas na península itálica desde o alvorecer do segundo milênio. Essa constatação coloca em xeque, primeiro, a teoria de que o uso do *enjambement* poderia estar subordinado à natureza de uma determinada língua⁸ e, em segundo lugar, a teoria de que o uso do *enjambement* poderia estar ligado estritamente a uma necessidade imposta pela extensão das estrofes e dos versos⁹.

8. Era comum, como se verá adiante, que os literatos franceses dos séculos XVII e XVIII negassem a compatibilidade da língua francesa com o *enjambement*, mas admirassem o seu emprego nas poesias grega, latina e italiana.

9. Cf. TOBLER, 1885, p. 24 et seq. Segundo o romanista alemão, os autores de longos poemas octossilábicos do norte da França empregavam o *enjambement* a fim de fugir à

Em terceiro lugar, e voltando ao início da conversa, essa constatação sugere que o *enjambement*, para os poetas da idade média, não passava de um recurso possível, de mais uma ferramenta versificatória disponível no grande estojo das tradições poéticas novilatinas, irmanadas todas pela poderosa influência do trovadorismo provençal, e que esses poetas não atribuíam um valor especialmente positivo ou negativo ao seu emprego, mas o utilizavam quando necessário, fosse a fim de preservar uma rima, fosse a fim de romper com a monotonia de uma estrofe, ou por qualquer outro motivo que, perdido no obscuro emaranhado das intenções autorais, jamais conheceremos.

O ENJAMBEMENT DO SÉCULO XVI AO XVIII

As primeiras reflexões propriamente teóricas sobre o *enjambement*, bem como as primeiras atribuições escritas de um valor positivo ou negativo ao seu emprego, estão intimamente ligadas ao início da publicação de manuais retóricos e poéticos, datando, por esse motivo, mais ou menos de meados do século XVI. Na França, onde o *enjambement* não parece preocupar nenhum poeta antes desse século¹⁰, convencionou-se dizer que as primeiras restrições ao seu uso desregrado são responsabilidade de François de Malherbe. Segundo a *Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau, foi ele quem primeiro domou as estâncias e ensinou os versos a não se encavalgarem:

monotonia do ritmo. Ele não ignora, contudo, que o recurso também fosse utilizado, às vezes com grande frequência, em decassílabos e alexandrinos, e que a ruptura também fosse motivada, em alguns casos, pela rima ou pela inserção de diálogos.

10 Do primeiro manual poético da língua francesa, *L'art de dictier*, de Eustache Deschamps, escrito no século XIV, passando por todos os manuais retóricos do século XV, o problema não parece ter sido seriamente tratado.

Enfin Malherbe vint, et le premier en France,
Fit sentir dans les Vers une juste cadence :
D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
Par ce sage Écrivain la Langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les Stances avec grâce apprirent à tomber ;
Et le Vers sur le Vers n'osa plus enjamber.
(BOILEAU, 1740, p. 269)

Há algum exagero no que diz Boileau. Por um lado, é verdade que o cuidadoso Malherbe prescreveu e evitou ele mesmo alguns *enjambements* específicos, apelidando-os, em 1606, nas suas famosas anotações à obra de Philippe Desportes, *vers suspendus*. Por outro lado, também é verdade que os demais poetas quinhentistas, contemporâneos como Ronsard e Du Bellay (para não falar dos italianos!), dão continuidade à prática dos séculos passados e “introduisent très souvent l’*enjambement*” (TOBLER, 1885, p. 29-30)¹¹, mesmo em decassílabos e alexandrinos. As restrições quase completas ao emprego do *enjambement*, portanto, devem ser entendidas como um fenômeno ligado à interpretação posterior, no século XVII, da obra de Malherbe, e não à própria poética do século XVI, prolífica em encavalgamentos, e na qual ele também está parcialmente inserido. Ora, lendo seus poemas ao acaso, encontramos *enjambements* como estes:

Si, trop haut s'élevant, il adore un **visage**
Adorable par force à quiconque a des yeux.
(MALHERBE, 1877, p. 81)

Qu'en dis-tu, ma raison ? croy-tu qu'il soit **possible**

11 “Frequentemente introduzem o *enjambement*”.

D’avoir du jugement et ne l’adorer pas ? (ibid., p. 223)

Je vous souhaite douce, et toutesfois **j’avouë**
Que je doy mon salut à vostre cruauté. (ibid., p. 224)

L’attaque, le combat, et remporte **l’honneur**
D’avoir fait un travail qu’Alcide n’a sceu faire. (ibid., p. 216)

Vous avez résolu de nous voir **demeurer**
En une obscurité d’éternelle durée ? (ibid., p. 217)

Peuple, qui me veux mal, et m’imputes à **vice**
D’avoir esté payé d’un fidelle service. (ibid., p. 84)

Ô Sagesse éternelle, à qui **cet univers**
Doit le nombre infini des **miracles divers**
Qu’on voit également sur la terre et sur l’onde ! (ibid., p. 102)

Onde o *vers sur le vers n’osa plus enjamber*? Há motivos para crer, assim, que alguns intérpretes de Malherbe, nos séculos XVII e XVIII, foram mais severos do que o próprio poeta. Daí a reação, já em princípios do século XIX, de um intelectual como Antonio Scoppa – clássico, mas consciente dos exageros da escola:

Il est fort singulier que les Français, à force de crier toujours contre l’*enjambement* des vers, s’en servent toujours avec succès. Parmi les poètes qui en proposent la règle en apparence, il n’en est pas un qui ne l’ait enfreinte. [...] Comment se fait-il, que tout en les condamnant et en les trouvant sans grâce, très-souvent il les imite? (SCOPPA, 1811, p. 325-326)¹²

12. “É muito singular que os franceses, à força de gritar sempre contra o encavalgamento dos versos, sempre se sirvam dele com sucesso. Entre os poetas que propõem sua regra em aparência, não há um que não a tenha infringido. [...] Como é que, embora os condene e os ache sem graça, frequentemente os imite?”

E conclui: “Il faut donc convenir, par ce que nous voyons en effet dans les auteurs français, qu’ils ne condamnent que le seul abus de l’*enjambement*” (ibid., p. 328)¹³.

Segundo Gilles Ménage, erudito que escreveu, em 1666, observações pontuais à obra poética de Malherbe, o emprego do *enjambement*, “qui est quelquefois permis” (MÉNAGE, 1666, p. 535)¹⁴, estava apoiado, durante os séculos XVI e XVII, no exemplo tanto de poetas gregos e latinos, quanto no de modernos como Jean Desmarets, Pierre de Ronsard e Torquato Tasso. Do primeiro, cita o judicioso prefácio ao *Clovis* (1657), onde Desmarets, já no século XVII, defende expressamente o emprego da rudeza em versos onde ela se faz necessária, pois “il est impossible d’exprimer foiblessement une chose forte” (DESMARETS, 1657, n.p.)¹⁵:

Ils ne peuvent encore, dit-il, parlant de quelques Critiques scrupuleux, supporter ces enjambemens d’un vers sur un autre. [...] Mais ce seroit une pure foiblesse, que d’abandonner la force en ces rencontres, pour de tels scrupules ; pourveu que l’on n’y retombe pas souvent. Et l’on reconnoist bien si le Poëte n’a pas voulu perdre la force de son expression, pour une consideration moins forte. (DESMARETS apud MÉNAGE, 1666, p. 535)¹⁶

13. “Devemos, portanto, concordar, pelo que vemos nos autores franceses, que eles apenas condenam o abuso do *enjambement*”.

14. “Que é, às vezes, permitido”.

15. “É impossível exprimir uma coisa forte com fraqueza”.

16. “Eles ainda não podem (diz ele [Desmarets], falando de alguns críticos escrupulosos) suportar esses *enjambements* de um verso sobre outro. [...] Mas seria uma pura fraqueza abandonar a força desses encontros por tais escrúpulos, contanto que não se caia nele com frequência. E se reconhece bem se o poeta não quis perder a força de sua expressão por uma consideração menos forte”.

De Ronsard, cita o prefácio à inacabada *Franziade* (1572), onde o poeta revela que passara a admirar o uso do *enjambement* apenas depois de observar que os clássicos o faziam:

J'ay esté d'opinion, en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'estoient pas bons en nostre poësie ; toutesfois j'ay cognu depuis le contraire par la lecture des autheurs grecs et romains, comme,

Lavinia venit

Littora. (RONSARD, 1858, p. 26)¹⁷

De Tasso, por fim, cita uma observação bonançosa sobre o soneto *Questa vita mortal*, de Giovanni della Casa, em que o rompimento dos versos, atardando o desenvolvimento da oração, produziria um efeito de grandíssima gravidade:

Le parole di quel Sonetto sono in modo congiunte, che non v'è quase verso che non passi l'un nell' altro. Il qual rompimento de' versi, come da tutti Maestri è insegnato, apporta grandissima gravità. E la ragione è che'l rompimento de' versi ritiene il corso dell' oratione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità. Però s'attribuisce à i magnanimi, che son gravissimi, la tardità cosi de' moti, come delle parole. (TASSO *apud* MÉNAGE, 1666, p. 536)¹⁸

17. “Eu fui da opinião, em minha juventude, que os versos que encavalgam um sobre o outro não são bons em nossa poesia. Depois, no entanto, eu conheci o contrário pela leitura de autores gregos e romanos, como: Lavinia venit / Littora”.

18. “As palavras daquele soneto são de tal forma unidas que quase não há verso que não passe um sobre o outro. Esse rompimento dos versos, como é ensinado por todos os mestres, traz uma grandíssima gravidade. E a razão é que o rompimento dos versos retém o curso da oração e é causa do atraso, e o atraso é próprio da gravidade. Porém, tanto o atraso dos movimentos como das palavras é atribuído aos magnânimos, que são gravísimos”.

Mas não pode concordar inteiramente com o autor da *Gerusalemme Liberata*, apesar de *quelque passion* que por ele sentisse, sobretudo no que tange ao verso rimado: “les rimes, comme je l'ay dit ailleurs, requerant une pause, et les pauses ne s'accordant pas bien avec ces enjambemens de vers” (MÉNAGE, 1666, p. 536)¹⁹.

Com efeito, Ménage já o havia dito alhures, e mais enfaticamente, em um estudo sobre a *Aminta* de Tasso, publicado em 1655. Nessas *annotationi*, Ménage (ou Egidio Menagio, como aqui assina) sugere que o gosto dos italianos pelo *enjambement* os leva a buscar efeitos excêntricos, como o encavalgamento de diferentes estrofes e o corte abrupto de palavras (como já vimos na idade média, tanto em galego-português, quanto em *langue d'oïl*), práticas todas que, na França, apesar da influência petrarquista sobre os poetas da *Pléiade*, seriam insuportáveis:

Nelle Rime del Petrarca e del Casa vi sono Sonetti, de' quali i primi Quaternari passano ne' secondi, anzi i secondi ne' primi Ternari, e ciò non stimo esser cosa lodevole. Apresso noi Francesi,

Qui Musas colimus severiores,

sarebbe veramente cosa insopportabile. E non sarebbe anche picciol difetto nella Poesia Francese d'hoggidi, il passar d'un verso all' altro [...]. Non loderei perciò quel rompimento de' versi Italiani, se non in quei che non hanno rima, e biasimarei grandemente le rime di mezze parole, come in quel luogo dell' Ariosto nel Canto XLIII del Furioso:

Et seguitò narrandogli in che guisa

19. “As rimas, como eu disse alhures, requerem uma pausa, e as pausas não concordam com esses *enjambements* de verso”.

*A la sua Donna vuol che s'appresenti,
Dico, come vestir, come precisa-
mente habbia à dir, come la preghi e tenti.*
(MÉNAGE, 1655, p. 107)²⁰

Dez anos mais tarde, comentando a obra de Malherbe, tendo já ruminado os argumentos de poetas tão consagrados, Gilles Ménage não se sente em condições de obstar o emprego do *enjambement in totum*, e conclui humildemente que, resguardado o uso pontual que dele fizeram Ronsard e Desmarests, bem como os privilégios particulares da língua italiana e o gosto exótico de seus poetas²¹ – “je ne veux point les y blâmer” (MÉNAGE, 1666, p. 536)²² –, “il n’est permis de les y [na poesia francesa] employer que tres-rarement, et en certaines occasions” (ibid., p. 536)²³, pois, em geral, “ils y ont tres-mauvaise grace” (ibid. 536)²⁴. Resta saber quais são essas ocasiões em que o *enjambement* poderia ser, em língua francesa, graciosamente empregado.

Vejamos: para os pseudoclássicos dos séculos XVII e XVIII, a questão parecia se resolver com a coincidência entre o sentido completo de um verso e a rima que acompanha a sua

20. “Nas Rimas de Petrarca e de Casa há sonetos em que os primeiros quartetos passam sobre os segundos, os segundos sobre os primeiros tercetos, e isso não estimo como coisa louvável. Para nós, franceses, *Qui Musas colimus severiores*, seria coisa verdadeiramente insuportável. E não seria mesmo pequeno defeito na poesia francesa atual o passar de um verso sobre o outro [...]. Não louvaria, portanto, o rompimento de versos italianos, senão naqueles em que não há rima, e culparia grandemente as rimas de meia palavra, como naquela passagem de Ariosto, no canto XLIII do *Furioso*: [...]”.

21. Gilles Ménage também cita um comentário de Scipione Ammirato em que os *enjambements* e as pausas de meio verso de Giovanni della Casa são altamente elogiados por manter o leitor em suspensão, “com piacere & meraviglia”. Cf. MÉNAGE. 1655, p. 106-107.

22. “Não quero reprehendê-los nisto”.

23. “Não é permitido empregá-los [na poesia francesa] senão muito raramente e em certas ocasiões”.

24. “Eles têm [na poesia francesa] muito pouca graça”.

pausa final. O padre Michel Mourgues, por exemplo, em seu *Traité de la poésie françoise* (1685), sumariza bem a posição classicista: “on veut que la Rime tombe toujours avec le Sens, et que se l’on n’a pu enfermer dans le premier vers ce qu’on avoit commencé, on ne l’achève pas avant la fin du vers suivant” (MOURGUES, 1685, p. 104)²⁵. Essa regra tem uma tripla finalidade: i) ela evita que duas ou mais ideias e cadeias sintáticas se misturem dentro de um mesmo verso; ii) ela evita que o ouvinte, sobretudo de alexandrinos, perca a referência da cesura entre hemistíquios; iii) ela preserva o tempo necessário à apreciação da beleza das rimas – de fato, para Claude Lancelot, autor de *Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue latine* (1644), essa terceira finalidade parece ser a mais importante²⁶.

A regra da contiguidade entre rima e sentido também podia ser excepcionalmente violada se o verso iniciado fosse interrompido por uma nova frase que suspendesse o seu desenvolvimento por completo, condição que, trocada em miúdos, restringe o *enjambement* com *rejet* parcial (quer dizer, que não chega ao fim do segundo verso) praticamente ao teatro, onde as falas de um personagem podem se sobrepor às de outro:

il faut bien prendre garde que le sens soit tout à fait
suspendu à l’endroit où l’on fait interrompre, en sorte
que cette suspension promette quelque chose qui

25. “Quer-se que a rima tombe sempre com o sentido, e que se não se pôde encerrar aquilo que se começou no primeiro verso, que não se termine antes do fim do verso seguinte”.

26. Escreve o autor: “la Rime, faisant la plus grande beauté de nos vers, c’est en ôter la grâce que d’en disposer le sens de telle sorte qu’on ne puisse pas s’arrêter aux Rimes pour les faire remarquer” (LANCELOT, 1709 [1644], p. 799.), ou seja, “a rima, fazendo a maior beleza dos nossos versos, é tirar-lhes a graça dispor o sentido de tal maneira que nós não possamos parar nas rimas para lhes fazer notar”.

aurait pu remplir le vers, si l'on n'avoit été coupé.
(MOURGUES, 1685, p. 106)²⁷

Resumindo: o *enjambement*, para os classicistas franceses, podia ser moderadamente empregado quando o *rejet* do segundo verso fosse estendido até a pausa final (preservando a cesura natural do verso e o intervalo de apreciação da rima) ou quando o período iniciado fosse completamente interrompido pelo desenvolvimento de um segundo – está claro que falamos aqui dos gêneros sérios da poesia clássica. As obras cômicas e “familiares”, fosse porque emulavam o ritmo da fala, fosse porque assim divertiam o público, tiveram sempre uma grande liberdade para encavalgar versos e transgredir leis poéticas.

Na Espanha, segundo a minuciosa pesquisa realizada por Antonio Quilis, o *enjambement* vira matéria de discussão teórica a partir das *Anotaciones a Garcilaso* (1580), de Fernando de Herrera, que se referem pela primeira vez ao *rompimiento* como virtude estilística. Segundo Herrera, sempre acabar as sentenças de um soneto com a rima é grandíssima falta – “ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto” (HERRERA *apud* QUILIS, 1964, p. 3)²⁸ –, pois assim os seus versos não adquirem nenhuma “cumplida gravedad, ni alteça i hermosura de estilo” (*ibid.*, p. 3)²⁹, e aparentam sempre ter “mui humilde estilo i simplicidad” (*ibid.*, p. 3)³⁰. O *enjambement*, por consequência, lhe parece “uno de los caminos principales para

27. “Deve-se ter cuidado para que o significado seja inteiramente suspenso no ponto em que é interrompido, de modo que essa suspensão prometa algo que poderia ter preenchido o verso se ele não tivesse sido cortado”.

28. “Nenhuma maior falta se pode quase encontrar no soneto”.

29. “Comprida gravidade, nem alteza e formosura de estilo”.

30. “Muito humilde estilo e simplicidade”.

alcanzar l’alteça i hermosura del estilo” (ibid., p. 3)³¹, já que viabiliza a divergência entre rima e final de sentença:

quando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud y belleza del pensamiento, procura desatar los versos, i muestra con este deslazamiento i partición cuánta grandeza tiene, i hermosura en el gusto, en las voces i en el estilo. (ibid., p. 3)³²

A palavra escolhida por Herrera para definir o efeito provocado pela leitura do *enjambement*, “gravidade”, remete ao parecer de Tasso sobre o soneto de Giovanni della Casa e faz suspeitar de uma possível influência italiana em seu juízo.

Em 1617, foi a vez de Francisco Cascales, com suas *Tablas poéticas*, seguir a trilha aberta por Herrera e argumentar que poetas bem quistos como Ariosto, Petrarca, Garcilaso, Erzilla, Camões e outros tantos mais ou menos contemporâneos recorriam com frequência ao uso do *enjambement*, o que de modo algum servia para diminuir os seus versos, mas os tornava mais interessantes: “de esa manera cobra el verso más gravedad, y va mas encadenado, y de esotra [sem *enjambement*] cada verso de por si hace la composición humilde” (CASCALES *apud* QUILIS, 1964, p. 4-5)³³. São os mesmos termos escolhidos por Herrera: gravidade de um lado e, do outro, humildade.

A partir de 1621, data em que foi publicada a *Elocuencia española en arte*, de Bartolomé Jiménez Patón, a

31. “Um dos caminhos principais para alcançar a alteza e a formosura do estilo”.

32. “Quando quer alguém acompanhar o estilo conforme com a celsitude e beleza do pensamento, procura desatar os versos, e mostra com este deslaçamento e partição quanta grandeza tem, e formosura no gosto, nas palavras e no estilo”.

33. “Dessa maneira, cobra o verso mais gravidade e vai mais encadeado; dessa outra [sem *enjambement*], cada verso por si faz a composição humilde”.

discussão ao redor do cavalgamento lexical (que já vimos aparecer em outras línguas românicas) começa a se sobrepor às reflexões sobre o *enjambement* entre palavras. Segundo Patón, a “hypermetría”, como prefere chamar o cavalgamento lexical, já era técnica repudiada pelos latinos da antiguidade, pois dela nos legaram pouquíssimos exemplos. Camões, todavia, e Ariosto, e Tasso e outros autores modernos quiseram imitá-los, produzindo “feísimas, y no suaves sino ridículas locuciones” (PATÓN *apud* QUILIS, 1964, p. 5)³⁴.

Nem todos os tratadistas tiveram a coragem de seguir o julgamento severo de Patón. O famoso Francisco de Quevedo y Villegas, por exemplo, que em 1629, no prólogo às *Obras* de Frei Luis de León, escrevera que o *enjambement* lexical é “cosa que disuena, y bien áspera al oído y a la vista” (QUEVEDO *apud* QUILIS, 1964, p. 7.)³⁵, já tratava de justificá-lo, em 1631, apelando à autoridade dos poetas que o utilizaram: Píndaro, Horácio, Ariosto e, por fim, o próprio Luis de León, “cuya autoridad sola será fortíssimo amparo desta poética licencia” (*ibid.*, p. 10)³⁶. Diante da prática de tão altas sumidades literárias, Quevedo se resigna e, mui modesto, conclui: “no digo yo que sea tan común, que le sigan todos, almenos, si no muy buena, no muy errada, pues tiene principio de Horacio, y está autorizada, y enriquecida con los escritos de hombres tan doctos” (*ibid.*, p. 10)³⁷.

Pouco apreciada que fosse a técnica do *enjambement* lexical pelos tratadistas espanhóis do século XVII, portanto, ela

34. “Ridículas e não suaves, mas ridículas locuções”.

35. “Coisa que destoa, e bem áspera ao ouvido e à vista”.

36. “Cuja autoridade sozinha será fortíssimo amparo desta licença poética”.

37. “Não digo eu que seja tão comum, que o sigam todos, pelo menos, se não muito boa, não muito errada, pois tem princípio em Horácio, e está autorizada e enriquecida com os escritos de homens tão doutos”.

recebeu o necessário aval, *ab auctoritate*, para que fosse legitimamente incorporada à poética espanhola seiscentista. Até o final do século XVIII, passando pelo *Primus Calamus* (1665) de Ioannis Caramuelis, pelo prólogo da Gregorio Mayans y Siscar às *Obras* de Frei Luis de León (1761) e pelas *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1798-1799) de Hugh Blair, traduzidas (e aumentadas com exemplos espanhóis) por José Luis Munárriz, o rompimento lexical foi, como previra Quevedo, sustentado pelo exemplo de Luis de León. Quanto ao *enjambement* propriamente dito, entre palavras, só aparece de maneira indireta. O manual de Blair é o único que, depois de Cascales, já no século XVIII, se refere vagamente e pouco entusiasmado a *versos montados*, quer dizer, a versos estendidos “hasta el punto en que hace pausa el sentimiento” (BLAIR *apud* QUILIS, 1964, p. 17)³⁸, e alega que os *versos sueltos* montam “unos a otros con tanta libertad como el hexámetro latino, o acaso aun mayor” (BLAIR, 1804, p. 337)³⁹, o que lhes dá uma grande vantagem frente ao engessado alexandrino francês.

A despeito dessa afasia teórica, o encavalgamento grassa na poesia do *siglo de oro* (tanto em versos brancos, quanto rimados), e é bem possível que ele não fosse objeto de contestações justamente porque, sendo uma obviedade poética em Itália e Espanha, não chamava a atenção como na França, único país de língua neolatina em que o *enjambement* parece ter se transformado em tópico de acaloradas contendas⁴⁰. Quevedo e Góngora, por exemplo, o empregam a torto e a direito:

38. “Até o ponto em que faz pausa o sentimento”.

39. “Uns sobre os outros com tanta liberdade quanto o hexámetro latino, ou talvez ainda maior”.

40. Vale lembrar, diante dessa excentricidade da versificação francesa, o comentário proferido por Menéndez Pelayo a respeito de André Chénier, poeta que tentou, no

Llueven calladas aguas en **vellones**
Blancos las nubes mudas; pasa el día... (QUEVEDO,
 1967, p. 16)

Tú, cuya diestra con imperio **ha estado**
reinando entre las llamas; tú, que **has sido**
el quen con sólo un brazo que has perdido... (ibid., p.
 74)

Yo vi la grande y alta **jerarquía**
del magno, invicto y santo rey **tercero**
en esta casa, y conocí **lucero**
al que en sagradas púrpuras ardía. (ibid., p. 18)

Entre el conuento pues nupcial **oyendo**
de el Arno los silencios, nuestro **Sando**
las armas solicita, cuyo **estruendo**
freno fué duro al florentín Fernando... (GÓNGORA,
 1961, p. 698)

Esta, pues, gloria nuestra, **conducida**
con esplendor real, con pompa **rara**
de Graz, con mayor fausto **recebida**
de el Octavo Clemente fué en Ferrara. (ibid., p. 697)

A história é um pouco mais curta em Portugal, onde mal se fala de *enjambement* nos tratados publicados entre os séculos XVI e XVIII, e menos ainda do cavalgamento lexical de Luis de León. Mas verdade seja dita: não deixa de ser mencionado aqui e ali em caráter indireto. Manoel de Fonseca Borralho, por exemplo, em seu *Luzes da poesia descoberta no oriente de Apolo nos influxos das musas* (1724), postula algumas práticas que também dizem respeito ao uso do *enjambement*. Em relação

século XVIII, rerepresentar o verso de cesura móvel e livre *enjambement* à França: “¿Qué no hubiera hecho Andrés Chénier si hubiese nacido español o italiano?” (MENÉNDEZ PELAYO, 1891, p. 108), ou seja, “o que não teria feito André Chénier se houvesse nascido espanhol ou italiano?”.

aos poemas heroicos, recomenda que “não passe o sentido do Período de hum verso para o outro, salvo pra o quebrado” (BORRALHO, 1724, p. 62), pois “he a razão porque se inventaram os Quebrados do verso” (ibid., p. 127). Quanto ao gênero cômico, argumenta que “he essencialissimo passar o sentido do Período de hum verso para outro verso, indo todos os versos partidos” (ibid., p. 64). Em relação, por fim, ao pequeno verso “Narrativo, Panegyrico & Laudatorio”, Borralho salienta que deve passar “o sentido do Período do verso antecedente, para o seguinte verso, que he o mais proprio, & natural” (ibid., p. 125), mas não sugere que o mesmo aconteça com os pequenos versos líricos, “salvo este [o segundo verso] for o seu quebrado” (ibid., p. 127), como no decassílabo heroico. Quanto aos pequenos versos cômicos, dobra a aposta: o sentido do primeiro verso deve passar e “concluir no verso seguinte, que hirá partido até a segunda, terceyra, quinta, & sexta syllabas, que he a genuina composição do verso Comico” (ibid., p. 126).

Depois de Borralho, passando pelo avassalador *Verdadeiro método de estudar* (1746), de Luís António Verney, e pela sua contraparte prática, a *Arte poética* (1748) de Francisco José Freire, o *enjambement* não parece ter sido objeto de nenhuma reflexão importante. Seria preciso esperar até que Pedro José da Fonseca publicasse o seu *Tratado de versificação portuguesa* (1777) para que, ainda de maneira indireta, o assunto voltasse à baila. Além de citar poemas em que o cavalgamento corre solto, José da Fonseca se refere a várias situações em que o *enjambement*, se não diretamente descrito, parece estar autorizado. Em relação à extensão dos períodos em versos brancos, por exemplo, escreve o seguinte:

o período no verso solto não ha de ser muito extenso em razão da clareza. Também convem dar-lhe variedade de modo, que a sua perfeita construção se termina ora em dous versos, ora em tres, ora em quatro. O referido verso ha de ser de maneira encadeado, que o inteiro complemento do sentido, ou feicho do dito período, lhe não caia já mais no meio, o que se oppõe á gravidade e harmonia, mas vá sempre rematar no fim do mesmo verso. (FONSECA, 1777, p. 132)

Ou seja, contanto que o fim do período coincida com a pausa final do verso, ele pode se estender, quando não há rima, por três ou quatro linhas, podendo ou não haver *enjambement* (é o que se deduz) entre elas.

A situação muda de figura se lidamos com versos rimados, ainda mais em estrofes fixas. Tratando da oitava rima, por exemplo, José da Fonseca é menos aberto a extrapolações de sentido:

Quanto á divisão do sentido [na oitava rima], a melhor he a que se faz de modo, que a sentença comprehendida em cada estancia, seja sempre separada de dous em dous versos, procurando-se que o conceito não termine já mais no principio, ou no meio, mas só no fim de cada segundo verso.

Esta divisão do sentido feita de dous em dous versos, ou terminando-o de todo, ou dando-lhe alguma pausa com ponto e virgula, ou quando menos com huma virgula, além da clareza, e deleite, de que he acompanhada, causa demais á estancia suavidade, e harmonia.

A interrupção do sentido no meio, ou principio do verso, o torna menos delectavel. Pelo que sendo necessario passar com a sentença para o seguinte verso, cuidar-se-ha que as palavras immediatas sejam chamadas pela regencia do verbo antecedente, ou acompanhadas de relativos, ou dependentes de epithetos, ou em fim trazidas naturalmente de alguma

outra semelhante cousa, não pospondo já mais (quanto possível for) as vozes, que devem estar antepostas. E também esta tal interrupção melhor será que se faça com duas, ou tres palavras, do que com huma só, em ordem que a pausa vá cahir no meio do verso, ou muito perto do dito meio. (ibid., p. 236-238)

José da Fonseca admite, portanto, que os versos de uma estrofe em oitava rima, atendidas as condições da suavidade e da harmonia (divisão do sentido em dois versos, coincidência entre fim da sentença e fim do verso etc.), podem se encavalgar com graça. Todo o debate em torno da interrupção de um período no meio ou no princípio do verso, bem como a clara orientação de levar o sentido até o fim da linha, estão diretamente ligadas à admissibilidade do cavalgamento, como vimos nos tratadistas franceses. O autor não admite, por outro lado, que uma mesma sentença passe de uma estrofe à outra, como vimos acontecer na obra de alguns poetas italianos:

No fim de cada estancia com tanto maior razão deve o conceito ser perfeitamente acabado. E quando muito (supposto que rarissima vez) poderá passar o verbo, ou o sentido do periodo de huma para outra estancia, mas nunca a sua pausa. (ibid., p. 239)

É esse o parecer dos tratadistas portugueses. Quanto ao emprego factual do *enjambement* pelos poetas, dá-se amiúde. Pedro de Andrade Caminha, Diogo Bernardes, António Ferreira, Camões, todos o utilizaram:

Quem versos negará? Quem há que a **grave**
Dor sua em alta voz com dor não diga? (CAMINHA,
1791, p. 7)

Não deves, ah, Marília, **desviar-te**
De dar ao triste Franco algum **momento**

De vida com só aos olhos seus mostrar-te. (ibid., p. 8)

O céu de tal maneira **derramou**
No vosso rosto as cores, que **deixou**
A rosa da manhã mais vergonhosa. (BERNARDES,
 1770, p. 4)

Não sei remédio tenha, **não sei que**
Conselho tome em tanta pena e dor... (ibid., p. 14)

Quanto melhor será dentro em teu **muro**
Quieto, e humilde estar, inda que escuro...
 [...]
 Co'a novidade aprazem, logo em **duro**
Ódio e desprezo ficam; ama o **seguro**
Silêncio, fuge o povo e mãos profanas. (FERREIRA,
 1771, p. 44)

Enquanto quis fortuna que **tivesse**
Esperança de algum contentamento...
 [...]
 Porém temendo Amor que aviso **desse**
Minha escritura a algum juízo isento...
 [...]
 Ó vós, que Amor obriga a ser **sujeitos**
A diversas vontades, quando lerdas... (CAMÕES,
 1720, p. 1 [313])

E os poetas setecentistas, embora com mais cuidado:

"Teu gênio (diz) amansarei com **esta**
Farpa subtil" – e do carcaz a tira;

Mas a Bela Acidália, **a quem somente**
Rende o travesso infante vassalagem... (BOCAGE,
 1875, p. 20)

Oh ledos olhos, cuja luz **parece**
Tênuê raio do sol! Oh, gesto amado... (ibid., p. 21)

Soturno vagaroso me **trazia**

Um diadema de lúcidos diamantes... (LENCASTRE,
1844, p. 5)

As horas voadoras vão **trazendo**
O instante fatal de uma partida... (ibid., p. 15)

Se eu soubesse, Marília, **que vivia**
O doce Amor nos olhos teus formosos... (GARÇÃO,
1812, p. 6)

Só conhece que morre quando **sente**
O frio gume na cervís cravada. (ibid., p. 10)

Na poesia do Brasil colonial, extensão que foi do pensamento lusitano, o *enjambement* também aparece nas obras de Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa *et alii*:

O remédio será seguir o **imundo**
Caminho onde dos mais vejo as pisadas... (MATOS
apud TOPA, 1999, p. 90)

Triste Bahia, oh **quão dissemelhante**
Estás e estou do nosso antigo estado! (ibid., p. 373)

Quando a fortuna cegamente **ordena**
Essa dor, que dilatas pena a pena... (OLIVEIRA,
1705, p. 2)

Mas uma e outra tempestade **encerra**
Diverso mal nas amorosas calmas... (ibid., p. 5)

Com cerimônia estranha lhe **apresenta**
Humilde as cartas, que primeiro **toca**
Levemente na boca e na cabeça.
Conhece a fiel mão e já **descansa**
O ilustre General, que viu, rasgando,
Que na cera encarnada impressa **vinha**
A águia real do generoso Almeida. (GAMA, 1769, p.
4)

O título contavam de Cidades
 Pernambuco, Bahia; e as **crueledades**
Dos índios superadas, já se via
O Rio de Janeiro, que fazia
Escala às Naus: buscando o continente
De Paulo, uma conquista está patente... (COSTA,
 1839, p. 1-2)

Quanto às teorizações, são inexistentes.

O ENJAMBEMENT NO SÉCULO XIX

A virada do século traz consigo algumas novas ideias poéticas, levando à irrupção ocasional de conflitos entre os partidários de doutrinas classicistas e adeptos das novas, heterogêneas perspectivas oitocentistas. O *enjambement*, evidentemente, não fica de fora. Seria ingenuidade supor, no entanto, que todo literato de língua românica tenha enfrentado o problema com a mesma intensidade, pois, como vimos anteriormente, a querela em torno do encavalgamento foi quase exclusivamente armada, nos séculos XVII e XVIII, por tratadistas franceses – tanto é verdade que, com frequência, os autores de outros países se veem obrigados a empregar o termo francês, *enjambement*, e só então propor uma tradução para um fenômeno que, nas poéticas portuguesa, espanhola e italiana, nunca foi motivo de sério embaraço: “dans la versification grecque et dans la versification latine, aucune règle n'a jamais proscrit l'*enjambement*; il en est de même chez les peuples modernes: la versification française a fait seule exception”

(PELLISSIER, 19-- [1882], p. 85)⁴¹, e apenas a partir do século XVII, como temos visto.

É mais uma vez na França, portanto, nessa terra de legisladores do verso que, durante o século XIX, a contenda pelo *enjambement* se dá com maior nitidez. Os românticos, seguindo a trilha reaberta por André Chénier, o empregam com mais coragem do que faziam os seus antepassados, sobretudo Victor Hugo, “the first French poet [...] to employ *enjambement* unreservedly and to demonstrate its full value” (KASTNER, 1903, p. 115)⁴²:

Qu'importe ! les tombeaux des aigles de l'empire
Sont auprès. Ils sont là tous ces vieux généraux
Morts un jour de victoire en antiques héros... (HUGO,
1832, p. 20)

Cela rappelle un peu la mer. Nous crénelâmes
Le mur, et je donnai le mot d'ordre, et je fis
Installer l'ambulance au pied du crucifix. (HUGO,
1965, p. 82)

On entendait le bruit des décharges, semblable
A des écroulements énormes; les faubourgs
De la ville d'Eylau prenaient feu; les tambours
Redoublaient leur musique horrible, et sous la nue
Six cents canons faisaient la basse continue... (ibid.,
p. 87)

A peine chaque jour l'épouse délaissée
Voit un baiser distrait sur sa lèvre empressée
Tomber seul, sans l'amour ; son amour cependant...
(VIGNY, 1914, p. 143)

41. “Na versificação grega e na versificação latina, nenhuma regra nunca proscreveu o *enjambement*. O mesmo se dá entre os povos modernos; a versificação francesa é a única exceção”.

42. “O primeiro poeta francês [...] a empregar o *enjambement* sem reservas e a demonstrar seu valor completo”.

Des clochers conduisaient parmi les plaines vertes
 Leurs hameaux aux maisons de plâtre, recouvertes
 En tuiles, qui trottaient ainsi que des troupeaux
 De moutons blancs, marqués en rouge sur le dos.

Et les monts enivrés chancelaient : la rivière
 Comme un serpent boa, sur la vallée entière
 Etendu, s'élançait pour les entortiller... (NERVAL,
 1907, p. 27)

Aujourd'hui, ta vengeance est nourrie ; une proie
 A roulé devant toi sur la place... est-ce pas ?
 C'est bonheur de frapper un tyran ? et, de joie
 Crier entre ses os, d'y clouer le trépas ! (BOREL,
 1884, p. 14)

Mas o gesto de boa parte dos românticos ainda é tímido em comparação com o que faziam os poetas de outros países novilatinos ou fariam, alguns anos mais tarde, parnasianos como Théodore de Banville, Leconte de Lisle e Catulle Mendès:

Ses yeux brûlants fixés sur le ciel sombre, où **flambe**
Une lueur sanglante, elle chante. **Sa jambe**
A des éclairs de neige à travers les gazons.
 (BANVILLE, 1874, p. 24)

La reine Nicosis, portant des pierreries,
 A pour parure un calme et merveilleux **concert**
D'étoffes, où l'éclair d'un flot d'astres **se perd**
Dans les lacs de lumière et les flammes fleuries.
 (ibid., p. 43)

Dans la nuit brûlante où la **plainte continue**
Du fleuve pleure, avec son grand **peuple éternel**
De dieux, le palais, rêve effroyable et réel... (ibid., p.
 47)

A Saint-Germain, devant le fier château, **MARIE**

STUART, le front orné de perles et d'or fin... (ibid.,
p. 63)

Ronsard dit : « C'est le lys divin, que **nul affront
Ne peut ternir!** » Le roi Henri la baise au front.
Cependant, elle rit tout bas avec **madame**

De Valentinois, blonde aux cheveux ruisselants...
(ibid., p. 64)⁴³

De l'estrapade et des chevalets, où la **Goule
Romaine**, ce vampire ivre de sang humain... (LISLE,
1884, p. 96)

Impassibles comme eux, ils attendent, **les bras
En croix**. La cire flambe et sur leurs crânes ras
Prolonge des lueurs funèbres. **La grand'salle
Est muette**. Érigeant sa forme colossale... (ibid., p.
145)

La guêpe au vol strident vibre, **la sauterelle
Bondit** dans l'herbe sèche et rase, le bruit **grêle
Des clochettes** d'argent tinte, et **les cavaliers
Mêlent** le rire allègre aux devis familiers:
Ruses de guerre et raptus d'amour, et **pilleries
Nocturnes** par la ville et dans les Juiveries... (ibid., p.
236)

Vous avez, d'aventure, occis le vaillant **Comte
Lozano**, qui fut, certe, un des meilleurs **soutiens
De Castille** et de Dieu parmi les Vieux-chrétiens.
Pour vous, êtes-vous pas More ou Juif, ou **peut-être
Hérétique?** A coup sûr, du moins, menteur et traître!
(ibid., p. 237)

Qui l'a su ? qui l'affirme ? Aucun ne peut **connaître
Son premier jour**. Le ciel démesuré **n'est pas
Un champ d'orge** qu'on peut traverser en trois pas...
(MENDÈS, 1892, p. 164)

Qui monte sur les chars de bataille? Mais **l'ombre**

43. Trata-se de um *enjambement* entre os tercetos de um soneto.

**Est vaste. Dans lequel des abîmes sans nombre
Descendre ?** Le Berger du ciel **ignore encor**
Où languit le troupeau rosâtre, aux cornes d'or...
(ibid., p. 167)

Car je n'étais point né pour vivre : j'étais **né**
Pour végéter, pareil à la mousse ou **pareil**
Aux reptiles, et pour **me gorgé de soleil**
Sur un roc d'un midi sans trêve calciné. (ibid., p. 203)

Reste. N'allume pas la lampe. **Que nos yeux**
S'emplissent pour longtemps de ténèbres, et **laisse**
Tes bruns cheveux verser la pesante **mollesse**
De leurs ondes sur nos baisers silencieux.

Nous sommes las autant l'un que l'autre. **Les cieux**
Pleins de soleil nous ont trompés. Le jour nous blesse.
Voluptueusement **berçons notre faiblesse**
Dans l'océan du soir morne et délicieux. (ibid., p. 212)

O contraponto está na sobrevida que a doutrina oitocentista encontra na pena de tratadistas e eruditos de orientação acadêmica. A maior parte dos manuais de versificação francesa que se publicaram nessa época são repetitivos e tendem, quase até as barbas do século XX, a pleitear a preservação da estética clássica. Neles, o *enjambement* é assunto tão corriqueiro que nos basta tomar meia dúzia ao acaso para termos uma ideia geral das propostas mais populares. Façamos uma ligeira retrospectiva.

Em 1811, Antonio Escopa publica o livro *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et le française*. Trata-se de um estudo excepcionalíssimo, sem correspondência imediata na poética francesa, e que pensamos interessar ao leitor na medida em que, logo veremos, contrasta o parecer geral dos tratadistas contemporâneos apresentando uma perspectiva estrangeira (que

bem poderia ser a de um literato ibérico) e expondo as deficiências ocasionadas pelo controle rigoroso do verso. Em relação ao uso excessivo do *enjambement* na literatura francesa (se é que houve), por exemplo, Scoppa escreve muito acertadamente que foi combatido por outro excesso ainda mais nocivo, o acanhamento da versificação pela proscrição radical do cavalgamento:

La règle contre l'*enjambement* des vers n'est que trop moderne : elle commença par Malherbe, dont on a voulu imiter le goût. Avant lui, les poètes laissaient enjamber leurs vers les uns sur les autres, librement et à leur goût. Peut-être en ont-ils abusé ; mais pour éviter leur abus, quelque auteur moderne a donné dans un abus contraire. Le premier est moins nuisible à la versification, et le second y introduit cette contrainte qui paralyse tous les ressorts du génie, et qui fait dominer l'affreuse monotonie qu'on reproche aux vers alexandrins et aux vers communs des Français. Mais un usage modéré, raisonné, et fait à propos, est le juste milieu qui tend à perfectionner la versification. (SCOPPA, 1811, p. 328)⁴⁴

Fica claro, assim, que Scoppa advogava abertamente pela inserção do *enjambement* na poética francesa desde 1811, embora sem coro que o secundasse. Como italiano (lembramos das palavras de Tasso a respeito de della Casa), ele conhecia

44. “A regra contra o *enjambement* dos versos é bastante moderna: ela começa com Malherbe, do qual quis-se imitar o gosto. Antes dele, os poetas deixavam encavalgar seus versos uns sobre os outros livremente e ao seu gosto. Talvez tenham abusado dele; mas para evitar seu abuso, alguns autores modernos acabaram no abuso contrário. O primeiro é menos nocivo à versificação, e os segundos nela introduzem essa limitação que paralisa todas as fontes do gênio, e que faz dominar a terrível monotonia que se reprova nos versos alexandrinos e nos versos comuns dos franceses. Mas um uso moderado, racionado e proposital é o justo meio que tende a perfeccionar a versificação”.

bem a impressão de gravidade que o seu emprego é capaz de provocar:

Les vers qui, par un système fixe, ne souffrent aucun *enjambement*, outre l'uniformité fatigante et ennuyeuse qu'ils produisent, portent une empreinte de puérilité et de pauvreté, comme l'observe le même abbé d'Olivet dans son *Traité de la Prosodie française*, pag. 119. Au contraire: quelle gravité, quelle marche majestueuse n'admire-t-on pas dans les vers italiens, que les meilleurs poètes se font un devoir d'enjamber? Et de combien de dignité ne sont-ils privés souvent les vers français qui, pour éviter les enjambements, obligent la pensée à se renfermer dans les bornes étroites non-seulement d'un vers, mais aussi d'un hémistiche? (ibid., p. 521)⁴⁵

Mas sua argumentação não parece surtir nenhum efeito. Um ano depois, em 1812, Henri Joseph Edme Burat publica suas *Leçons élémentaires sur la rhétorique, la littérature et la versification française* alegando que o *enjambement* é permitido não apenas entre dois versos, mas entre três, quatro e cinco. O capítulo é promissor. Quando chega a hora de exemplificar a sua hipótese, no entanto, Burat cita uma passagem em que não identificamos nem mesmo um cavalgamento:

Oui; il est permis d'enjamber, non seulement d'un premier vers à un second, mais encore jusqu'au 3^e, au 4^e, et au 5^e, pourvu que la phrase ne contracte ni

45. “Os versos que, por um sistema fixo, não sofrem nenhum *enjambement*, além da uniformidade fatigante e entediante que eles produzem, carregam uma marca de puerilidade e de pobreza, como observa o mesmo abade d'Olivet em seu *Traité de la prosodie française* (p. 119). Ao contrário: que gravidade, que marcha majestosa não se admira nos versos italianos, que os melhores poetas fazem do *enjambement* um dever? E de quanta dignidade não são frequentemente privados os versos franceses que, para evitar os *enjambements*, obrigam o pensamento a se limitar às bordas estreitas não apenas de um verso, mas também de um hemistíquio?”.

obscurité, ni embarras, et que le dernier vers soit occupé tout entier à la compléter. Ainsi, ces vers du Cardinal de Bernis sont bons.

Que nos cœurs sont heureux quand la loi du devoir,
De nos plus doux penchans confirme le pouvoir!
Il est une vertu: qui résiste à ses charmes,
Vivra dans les douleurs, gémira dans les larmes;
Et devant elle, un jour, malgré tous ses efforts,
Portera pour tribut le poids de ses remords. (BURAT,
1823 [1812], p. 319)⁴⁶

Dessa demonstraco podemos deduzir que, na versificaco francesa, o melhor *enjambement* é aquele que no existe ou no parece sê-lo.

Louis Quicherat, duas décadas depois, publica seu célebre *Traité de versification française* (1838). Em relaco ao encavalgamento, é bastante enfático: “l'*enjambement* est interdit au vers alexandrin” (QUICHERAT, 1838, p. 73)⁴⁷. Seu ponto de vista, apoiado na autoridade sumamente clássica de autores como Voltaire, Malherbe, Boileau e La Harpe, pode ser resumido nestas palavras:

La règle de l'*enjambement* est une règle fondamentale qui, avec la rime, tient à l'essence même de notre système de versification; et ces deux règles sont intimement liées. Comme l'a bien senti La Harpe, nos vers ne peuvent enjamber, parce qu'ils riment; et la rime étant une des premières conditions de notre poésie, tout ce qui tend à la faire disparaître est un véritable contre-sens. (ibid., p. 78)⁴⁸

46. “Sim, é permitido encavalgar no apenas um primeiro verso sobre um segundo, mas ainda até um terceiro, a um quarto e a um quinto, contanto que a frase no contraia nem obscuridade, nem embaraço, e que o último verso seja ocupado por inteiro, até completá-lo. Assim, esses versos do Cardeal de Bernis so bons: [...]”.

47. “O *enjambement* é proibido no verso alexandrino”.

48. “A regra do *enjambement* é uma regra fundamental que, com a rima, é a essência mesma de nosso sistema de versificaco, e essas duas regras so intimamente ligadas.

Ou seja, o *enjambement* está proibido porque prejudica a compreensão da rima, e a versificação francesa não pode dela se abster. Segundo Quicherat, os poetas que continuaram a encavalgar seus versos no século XVIII, ignorando as regras estabelecidas pelo círculo de Boileau, promoviam um “retour vers la barbarie” (ibid., p. 75)⁴⁹, o que significa que voltavam a compor de modo pré-clássico, imitando os antigos. Quicherat permite, contudo, que o *enjambement* seja empregado nos contextos já elencados por Michel Mourgues em 1685.

Três anos mais tarde, o erudito Edelestand du Méril, sem mudar de toada, publica um *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification* (1841). Nele, argumenta que, “quand la versification se base sur des modifications de ton, toujours irrégulières et souvent peu saillantes” (MÉRIL, 1841, p. 159)⁵⁰, como é o caso das poéticas neolatinas, “il faut nécessairement finir le rythme par des sons dont l'oreille soit frappée” (ibid., p. 160)⁵¹, pois a alternância de sons fracos e fortes não é base suficientemente sólida para dispensar a marcação final do verso, como na poesia de gregos e latinos, medida por quantidades silábicas. A rima, portanto, se faz necessária, e mais:

Non seulement chaque vers finit alors avec un mot complet dont la dernière syllabe n'est point liée avec le commencement du vers suivant, mais il faut

Como bem notou La Harpe, nossos versos não podem encavalgar porque rimam; e a rima sendo uma das primeiras condições de nossa poesia, tudo o que tende a fazê-la desaparecer é um verdadeiro contrassenso”.

49. “Retorno à barbaria”.

50. “Quando a versificação se baseia em modificações de tom sempre irregulares e frequentemente pouco salientes”.

51. “É preciso necessariamente terminar o ritmo com sons que atingem o ouvido”.

rattacher à la fin du rythme un sens réel qui coïncide avec la pensée et lui donne plus de valeur. (ibid., p. 161-162)⁵²

E, como não poderia deixar de ser na pena de tão clássico autor, du Méril também se agarra à autoridade de Malherbe, mesmo que em nota de rodapé:

Cette règle fut long temps à s'établir dans la poésie française; l'imitation des Anciens la faisait incessamment violer par l'École de Baïff et de Ronsard. [...] ce ne fut que Malherbe dont l'autorité l'érigea en système. (ibid., p. 162)⁵³

Já na década de 50, Victor Bernard publica um interessante *Code poétique* (1850) em versos. Segundo Bernard, o *enjambement* só não está proibido caso produza uma imagem que decore o poema:

Si le sens non fini nous contraint de FRANCHIR
L'AUTRE VERS pour avoir cette fin attendue,
La pause qu'il fallait ne peut être rendue.
Ce défaut dans un vers se nomme *enjambement*;
On peut le tolérer, mais au cas seulement
Qu'en la narration il produise une image,
Qu'il décore le vers loin d'y porter dommage.
(BERNARD, 1850, p. 8)⁵⁴

52. “Não somente cada verso termina então com uma palavra completa cuja última sílaba não está ligada ao começo do verso seguinte, mas é preciso atribuir ao final do ritmo um significado real que coincida com o pensamento e lhe dê mais valor”.

53. “Essa regra demorou muito tempo para se estabelecer na poesia francesa. A imitação dos antigos a fazia incessantemente violada pela escola de Baïff e de Ronsard. [...] Foi a autoridade de Malherbe que a erigiu em sistema”.

54. “Se o sentido não finalizado nos obriga a TRANSPOR / O OUTRO VERSO para ter esse fim atendido, / A pausa que seria necessária não pode ser devolvida. / Esse defeito em um verso se chama *enjambement*. / Pode-se tolerá-lo, mas apenas no caso / Em que, na narração, ele produz uma imagem, / Em que ele decore o verso, longe de prejudicá-lo”.

E depois:

Si, le vers terminé, la phrase continue
Le vers qui suit, eh bien ! la faute est revenue... (ibid.,
p. 9)⁵⁵

Jean Ambroise Ducondut, por sua vez, que em 1812, na tese *De la poésie lyrique*, dava razão a Malherbe por haver banido “l’hiatus, l’*enjambement*” e marcado “invariablement la césure” (DUCONDUT, 1812, p. 15)⁵⁶, já modulava seu discurso em 1856, ano em que publicou um *Essai de rythmique française*. Se aqui o *enjambement* continua, “s’il n’est ménagé avec art” (DUCONDUT, 1856, p. 11)⁵⁷, suprimindo a pausa final e obscurecendo a rima (sobretudo no alexandrino), ele também pode “avoir lieu sans intercepter le repos final et sans éclipser la consonnance” (ibid., p. 12)⁵⁸, pois

il sert à produire des effets pittoresques qu'on ne saurait guère obtenir que par ce moyen; il donne enfin aux vers une marche plus libre et plus variée, en rompant à propos l'uniformité de la coupe et de la chute, et tous les peuples le pratiquent sans difficulté. Rien n'empêche d'y recourir dans ces divers cas, en sachant distinguer l'usage légitime de l'abus. La loi qui le bannissait de notre poésie était trop générale, et on l'a restreinte. (ibid., p. 12)⁵⁹

55. “Se, o verso terminado, a frase continua / o verso que segue, bem!, a falha retornou”.

56. Respectivamente, “o hiato, o *enjambement*” e “invariavelmente a cesura”.

57. “Se ele não é manejado com arte”.

58. “Ter lugar sem interceptar o repouso final e sem eclipsar a consonância”.

59. “Ele serve para produzir efeitos pitorescos que não se poderia obter senão através desse meio; ele dá aos versos, enfim, uma marcha mais livre e mais variada, rompendo apropriadamente a uniformidade do corte e da queda, e todos os povos o praticam sem dificuldade. Nada impede que recorramos a ele nesses diversos casos, sabendo-se distinguir o uso legítimo do abuso. A lei que o bania de nossa poesia era geral demais e a restringiram”.

Vê-se que as experiências poéticas de outros países começam a pesar timidamente sobre o julgamento dos tratadistas educados na escola clássica. A doutrina francesa, comparada às estrangeiras, ganha em ponderação, reconhece a dimensão arbitrária de algumas das suas práticas:

Les peuples dont l'oreille est la plus délicate, comme les Italiens, admettent parfois l'hiatus, enjambent fréquemment, usent peu de la césure masculine et ne connaissent pas le mélange régulier des rimes féminines et masculines; les diverses nations, de même que les Anciens, se passent fort bien de la consonnance finale dans leurs vers héroïques et dramatiques. Est-ce que leur poésie ne vaut pas matériellement la nôtre? (ibid., p. 21)⁶⁰

É quase o mesmo que aquele já mencionado Antonio Scoppa concluía em 1811:

Les poètes français rejettent comme des vers sans grâce et sans harmonie ceux qui par leur *enjambement* suspendent le sens et coupent les phrases entre un vers et un autre. S'il m'est permis d'avancer ici modestement mon opinion, je dis que, en général, je ne vois pas quel défaut de grâce et d'harmonie il résulterait pour les vers français, toutes les fois qu'on voudrait n'en faire qu'un usage raisonnable, et à propos ; de même que les littérateurs ne trouvent pas ce défaut dans l'*enjambement* des vers grecs, des latins et des italiens. [...] Chez ces derniers, l'*enjambement* des vers, sans affaiblir sensiblement l'harmonie, en augmente la beauté, en évite la

60. "Os povos cujo ouvido é o mais delicado, como os italianos, admitem às vezes o hiato, encavalgam frequentemente, usam pouco a cesura masculina e não conhecem a mistura regular de rimas femininas e masculinas. As diversas nações, assim como os antigos, passam muito bem sem a consonância final em seus versos heroicos e dramáticos. Por acaso a poesia deles não vale materialmente a nossa?"

monotonie, et les rapproche davantage de la nature :
le goût en est général. (SCOPPA, 1811, p. 520-521)⁶¹

Mas a opinião “radical” do tratadista italiano, estamos vendo, encontrou pouca ressonância no ambiente intelectual francês. A ponderação modesta de Ducondut, posta contra a grande cena do classicismo continuado nos tratados escritos em meados do século XIX, não é mais que uma pequena exceção.

Com o prussiano Gustave Weigand, autor de um *Traité de versification française* (1863), voltamos à tradição mais circumspecta. Ele expressa grande admiração pelo mencionado volume de Louis Quicherat, “le meilleur livre et en même temps le plus détaillé que je connaisse sur cette matière” (WEIGAND, 1871 [1868], p. III)⁶². Nota-se a influência. Seu tratado, em relação ao uso do *enjambement*, é tão classicamente severo quanto o de Quicherat: está praticamente proibido em todos os versos com mais de seis sílabas – “l’*enjambement* est défendu dans les vers alexandrins, et, pour la plupart, aussi dans les décasyllabes” (ibid., p. 117)⁶³, salvo naqueles casos já mencionados (gênero cômico ou familiar, expansão do *rejet* ao fim do segundo verso, interrupção completa do sentido), e também se evita “autant que possible, dans les vers de huit, de

61. “Os poetas franceses rejeitam como versos sem graça e sem harmonia esses que, pelo seu *enjambement*, suspendem o sentido e cortam as frases entre um verso e um outro. Se me é permitido avançar aqui modestamente a minha opinião, eu digo que, em geral, eu não vejo qual falta de graça e de harmonia ele [o *enjambement*] traria para os versos franceses todas as vezes que se quisesse dele fazer um uso razoável e propositado, da mesma forma como os literatos não encontram esse defeito no encavalgamento dos versos gregos, dos latinos e dos italianos. [...] Entre esses últimos, o *enjambement* dos versos, sem enfraquecer sensivelmente a harmonia, aumenta-lhes a beleza, evita-lhes a monotonia e os aproxima da natureza: seu gosto é geral”.

62. “O melhor livro e ao mesmo tempo o mais detalhado que eu conheço sobre essa matéria”.

63. “O *enjambement* é proibido nos versos alexandrinos e também na maioria dos decassílabos”.

sept, de six syllabes” (ibid., p. 118)⁶⁴. Weigand pensa que “ce ne fut qu'avec l'étude de la poésie des Grecs et des Romains [nos séculos XV e XVI, sobretudo] que l'*enjambement* envahit la poésie française” (ibid., p. 115)⁶⁵, suposição que, já demonstramos, é falsa. Não há razão, assim, para concluir que Malherbe agisse, proscrevendo o seu uso, “plutôt comme régénérateur que comme créateur” (ibid., p. 116)⁶⁶, pois o *enjambement* grassa na poesia dos séculos que o precedem.

O tratado de Weigand, já entrado na segunda metade do século XIX, também expõe uma crítica contumaz ao uso do *enjambement* pelos poetas identificados com o romantismo:

De nos jours, l'*enjambement* a repris faveur. Les chefs de l'école romantique affichent le mépris pour le précepte de Boileau, et quelques-uns de ces poètes sont même près de tomber dans la manière du XVII^e siècle. Les principes d'une versification saine s'opposent à ce qu'on admire cette licence comme un effort du génie qui brise des fers incommodes : ils doivent la condamner comme une négligence qui facilite bien la versification, mais approche en même temps le vers de la prose. (ibid., p. 116-117)⁶⁷

É nítido o esforço de Weigand para preservar a doutrina neoclássica da versificação francesa, mesmo em um tratado tão

64. “Tanto quanto possível, nos versos de oito, de sete e de seis sílabas”.

65. “Não foi senão com o estudo da poesia dos gregos e dos romanos que o *enjambement* invadiu a poesia francesa”.

66. “Mais como regenerador do que como criador”.

67. “Nos nossos dias, o *enjambement* recuperou o favoritismo. Os chefes da escola romântica demonstram desprezo pelo preceito de Boileau, e alguns desses poetas são mesmo próximos de tombar na maneira do século XVI. Os princípios de uma versificação são se opõem a que se admire essa licença como um esforço do génio que quebra ferros incômodos: eles devem condená-la como uma negligência que facilita bem a versificação, mas aproxima, ao mesmo tempo, o verso da prosa”.

tardio quanto esse, publicado no fim dos anos 60 e republicado nos 70. Tamanha era a força da tradição neoclássica!

Em 1879, Becq de Fouquières se propõe a fazer uma interpretação científica do *enjambement* em seu *Traité général de versification française*, o que lhe rende uma série de observações bastante originais e ajuda a legitimar, embora por meio de uma argumentação nem sempre convincente, as novidades da versificação romântica. Para ele, de modo geral, o *enjambement* se justifica “par une expansion ou une extension subites de la pensée” (FOUQUIÈRES, 1879, p. 288)⁶⁸, mas não pretende avaliar quando um poeta deve utilizá-lo ou não, pois julga que “la résolution de ce problème complexe intéresse l'esthétique et non la versification” (ibid., p. 288)⁶⁹.

Fouquières argumenta que o *enjambement*, suprimindo o intervalo entre dois versos, sobrecarrega a rima com uma função demarcatória de final de verso, razão pela qual “jamais un poète ne doit, en règle générale, se permettre un *enjambement* sur une rime faible” (ibid., p. 271)⁷⁰. As rimas de versos encavalgados, ele escreve, devem ser tão ricas quanto possível, como mais tarde escreveria Charles Le Goffic:

La richesse de la rime, dans la versification romantique, n'a donc pas été le résultat d'un caprice ; il y faut voir une nécessité de cette versification. Le sens de la phrase se continuant avec des retards et des anticipations de mots dans une série de vers, l'oreille n'arrivera à distinguer deux alexandrins l'un de l'autre qu'à condition qu'on la frappe davantage par une

68. “Por uma expansão ou uma extensão súbitas do pensamento”.

69. “A resolução desse problema complexo interessa à estética e não à versificação”.

70. “Jamais um poeta deve, em regra geral, se permitir um *enjambement* sobre uma rima fraca”.

articulation syllabique plus prononcée. (LE GOFFIC,
1897 [1890], p. 109)⁷¹

Fouquières também ressalta que “tous les vers [alexandrinos] sur lesquels retombe l'*enjambement* ont en réalité treize syllabes” (FOUQUIÈRES, 1879, p. 283)⁷², porque a última sílaba átona do primeiro verso (caso a palavra seja paroxítona), ocupando o intervalo entre versos, altera drasticamente o ritmo do verso seguinte. Um exemplo: em “ils étaient quatre et tous affreux. Une litière / D'ossements tapissait le vaste bestiaire”, o segundo verso tem sua contagem iniciada no *-ère* do primeiro, pois essa sílaba substitui (assim pensa o autor) a pausa natural entre os versos.

Fouquières também renega, como a maior parte dos tratadistas que o antecedem, o *enjambement* com *rejet* parcial. Os poetas não devem “suspendre ni le sens ni le rythme avant la fin du second vers, sans quoi leur *enjambement* ne serait plus qu'un allongement irrégulier de l'alexandrin” (ibid., p. 271)⁷³. E mais: ele recomenda que o *enjambement* recaia “sur la première rime du distique plutôt que sur la seconde” (ibid., p. 278)⁷⁴, pois assim a rima do segundo verso reestabelece a medida do poema. Há evidente preocupação de sua parte, portanto, em preservar a rima e preservar a medida regular do alexandrino. Estamos

71. “A riqueza da rima na versificação romântica não foi resultado de um capricho; é preciso aí ver uma necessidade dessa versificação. O sentido da frase continuando com atrasos e antecipações de palavras em uma série de versos, o ouvido não chegará a distinguir dois alexandrinos um do outro senão com a condição de que lhe firamos preferivelmente com uma articulação silábica mais pronunciada”.

72. “Todos os versos sobre os quais recai o *enjambement* têm, na verdade, treze sílabas”.

73. “Suspende nem o sentido, nem a rima antes do fim do segundo verso, sem o que seu *enjambement* não seria mais que um alongamento irregular do alexandrino”.

74. “Antes sobre a primeira rima do dístico que sobre a segunda”.

ainda muito longe da liberdade versificatória de ibéricos e itálicos!

Saltemos ao final. Depois de várias páginas discutindo as alterações rítmicas e numéricas provocadas pelo *enjambement* em versos clássicos e românticos, bem como elencando uma série de exemplos anotados e postos contra o pentagrama musical (mais uma vez, nem sempre de maneira convincente), Fouquières conclui:

jusqu'à notre époque, c'est avec juste raison qu'il [o *enjambement*] avait été proscrit dans la poésie française, entièrement soumise aux rapports du mode classique. Mais cette prohibition serait vaine et irréfléchie, aujourd'hui que le vers à forme romantique a précisément introduit dans le mode classique une semblable perturbation du temps. [...] On peut donc dire, pour conclure, que l'introduction du vers romantique dans la poésie française devait nécessairement amener l'*enjambement*. L'un légitime l'autre; tous deux doivent être, en même temps et pour les mêmes raisons, ou autorisés ou proscrits. (ibid., p. 288)⁷⁵

Vê-se, assim, que o emprego do *enjambement* lhe parece intrinsecamente ligado às inovações versificatórias promovidas pelo advento do romantismo. É o mesmo que concluirá Georges Pellissier, três anos mais tarde, em seu *Traité théorique et historique de versification française* (1882):

75. “Até nossa época, é com justa razão que ele [o *enjambement*] havia sido proscrito da poesia francesa, inteiramente submissa às ideias do modo clássico. Mas essa proibição seria vã e irrefletida hoje que o verso de forma romântica introduziu precisamente no modo clássico uma tal perturbação de tempo. [...] Pode-se então dizer, para concluir, que a introdução do verso romântico na poesia francesa devia necessariamente trazer o *enjambement*. Um legitima o outro. Todos os dois devem ser, ao mesmo tempo e pelas mesmas razões, ou autorizados ou proscritos”.

Ce qui fait la différence entre l'alexandrin du système classique et celui du système romantique, c'est, dans le premier, les deux repos obligatoires après la tonique médiane et la finale : les *enjambements* sont interdits, soit d'un hémistiche à l'autre, soit d'un vers au vers suivant. (PELLISSIER, 19-- [1882], p. 83)⁷⁶

E completa: “le caractère distinctif de l'alexandrin moderne est, en effet, l'absence de tout repos obligatoire, soit au milieu, soit à la fin du vers” (ibid., p. 85)⁷⁷, o que dá livre curso ao emprego do *enjambement*. Ou seja, o que há de substancialmente característico no alexandrino francês moderno é aquilo que, ironicamente, o une à versificação pré-clássica: a ausência do rigoroso controle de pausas instituído no século XVII. É o que argumenta Charles Le Goffic (1897 [1890], p. 108): “l'*enjambement*, que les poètes antérieurs à Malherbe pratiquaient sans scrupule, a repris ses droits dans la versification contemporaine”⁷⁸.

Pellissier reconhece, ademais, uma série de vantagens no uso do *enjambement*:

ils n'évitent pas seulement la monotonie: ils fournissent encore une source inépuisable d'effets et une infinité de combinaisons nouvelles pour l'expression rythmique de la pensée ou du sentiment. Il suffit de lire quelques pages d'André Chénier ou de Victor Hugo pour voir quel secours l'emploi du rejet

76. “O que faz a diferença entre o alexandrino do sistema clássico e aquele do sistema romântico é, no primeiro, os dois repousos obrigatórios depois da tônica média e final: os *enjambements* são proibidos, seja de um hemistíquio ao outro, seja de um verso ao verso seguinte”.

77. “A característica distintiva do alexandrino moderno é, com efeito, a ausência de todo repouso obrigatório, seja no meio, seja no fim do verso”.

78. “O *enjambement*, que os poetas anteriores a Malherbe praticavam sem escrúpulos, retomou seus direitos na versificação contemporânea”.

offre aux grands poètes. (PELLISSIER, 19-- [1882], p. 86)⁷⁹

Parece, pois, que pelo menos desde a época em que o manual de Pellissier foi publicado, podemos notar um gradual assentimento em relação ao uso do *enjambement* por parte dos tratadistas franceses.

Resumamos. Até aqui, temos visto que a França ainda assiste, em pleno século XIX, a um vigoroso esforço de manutenção da doutrina neoclássica calcada em Malherbe, Boileau *et alii*. Seus tratadistas, muitos dos quais nasceram já no oitocentos, ainda pisam em ovos quando (raramente) pretendem legitimar o uso do *enjambement*, que parece estar muitas vezes quase exclusivamente associado à nova prática romântica. A obra de Pellissier, publicada já nos anos 80, sugere que o cavalgamento começa a ter, no último quartel do século, maior aceitação entre aqueles eruditos que se dedicavam à escrita de manuais poéticos.

Enquanto isso, nos países onde impera o decassílabo, a transição para o século XIX não representou uma mudança radical no fazer poético, nem um choque violento entre velhos e novos autores, pois, grosso modo, continuou-se a versejar no oitocentos como outrora versejavam quinhentistas e neoclássicos. Se os audaciosos *enjambements* do *Hernani* provocavam horror, afrontavam o bom gosto de uma audiência acostumada com tragédia neoclássicas, eram moeda corrente no

79. “Eles [os *enjambements*] não evitam apenas a monotonia, eles fornecem ainda uma fonte inesgotável de efeitos e uma infinidade de combinações novas para a expressão rítmica do pensamento ou do sentimento. Basta ler algumas páginas de André Chénier ou de Victor Hugo para ver quais auxílios o emprego do *rejet* oferece aos grandes poetas”.

teatro de língua portuguesa, mesmo nas tragédias comedidas de um Gonçalves de Magalhães ou de um Almeida Garrett:

Enfim approve ao ceo **colmar de todo**
Nossas desditas ja. – Prostou-se o throno...
(GARRETT, 1841, p. 19)

E o crime triumphou... – **Os deuses justos**
O quizeram assim! Oh, não me **atrevo**
A prescrutar seus eternaes decretos... (ibid., p. 20)

A milhares as victimas **cahiram**
De tuas iras. – Misero Cresphonte! (ibid., p. 20)

Não... agora me lembro... vou **fazer-lhe**
Um remédio caseiro; espere, eu volto.
(MAGALHÃES, 1839, p. 2)

[...] Vê **como é difficil**
O trabalho da mente, e o **quanto custa**
Ter um nome no mundo! Em quanto **dormes**
No teu leito tranquilla, eu velo, em lucto... (ibid., p. 3)

Não é nada difficil encontrar exemplos de encavalgamento também nas outras obras em verso branco ou rimado de poetas como Gonçalves Dias, Castro Alves, do mesmo Garrett, Feliciano de Castilho e muitos outros românticos:

Agora, logo, aqui, além, **notando**
Uma pedra, uma flôr, uma lindeza... (DIAS, 1857, p. 40)

Foi esta a infancia minha; **a juventude**
Fallou-me ao coração: – amemos, disse... (ibid., p. 40)

Como um anjo no exílio, ou como **o calix**

De flôr pendida e murcha e já sem brilho. (ibid., p. 41)

Trocar os beijos da mulher — no **visco**

Da larva errante no sepulchro fundo. (ALVES, 1870, p. 22)

Escuta, minha irmã, cuidosa **enxuga**

Os prantos de meu pae nos teus cabellos.

Fora louco esperar! **Fria rajada**

Sinto que do viver me extingue a lampa... (ibid., p. 23)

Em scena tão vivaz quasi **squeleto**

De monte, e contraposta **imagem funebre**

Da morte, a tanto luxo e flôr de vida. (GARRETT, 1859, p. 14)

Maravilhou a todos o **spectaculo**

Inesperado: a timorata infante

Cuida já ver de Moiras incantadas... (ibid., p. 15)

Ora; espera; descansa. **O anjo da guarda tua**

serei eu d'ora ávante; eu quem te inflore a cruz... (CASTILHO, 1863, p. 3)

E a Princesa dormia. **A azul immensidade**

bafejava-lhe paz. Co'as flores da saudade

respirava, sonhando, as rosas do prazer. (ibid., p. 29)

Bem como na obra dos poetas emaranhados naquele confuso turbilhão de ideias realistas, parnasianas, cientificistas e simbolistas que marcaram o *fin de siècle*:

Ninguém, como ele, em face, altivo e hercúleo, a **morte**

Tantas vezes fitou... Ninguém, como ele, o **braço**

Erguendo, a lança aguda atirava no espaço.

Quanta vez, do uapi ao rouco troar, **ligeiro**

Como a corça, ao rugir do estrépito guerreiro

O tacape brutal rodando no ar, terrível,

Incólume, vibrando os golpes, — **insensível**

Às preces, ao clamor dos gritos, surdo ao **pranto**
Das vítimas, – passou, como um tufão, o espanto...
(BILAC, 1902, p. 9-10)

Querem que eu ria, que o **prazer alheio**
Seja meu, que o partilhe e o acompanhe;
Que a ventura que banha aos outros, **banhe**
Meu negro peito de tristeza cheio. (PASSOS, 1891,
p. 25)

Carne explosiva em pólvoras é **fúria**
De desejos pagãos, por entre **assomos**
Da virgindade — casquinantes momos
Rindo da carne já votada à incúria. (SOUSA, 1893, p.
57)

...tive de derramar os copiosos **mares**
do sangue que serviu a cimentar o **muro**
da construção audaz que o **dedo do futuro**
mostrará como sendo o heróico **monumento**
mais alto, mais viril do humano pensamento.

Não sei si existe Deus. Mas eu te afirmo e **digo**
que, si elle existe acaso, eu sem temor **maldigo**
seu nome, porque foi déspota e sanguinário...
(ALBUQUERQUE, 1889, p. 17)

E a Musa se calou. **Seus olhos de vidente**
Tinham no fogo estranho o **aspecto imponente**
Dos profetas da Biblia **anunciando aos povos**
Que Deus ia mandar flagellos brutos, novos.
(MARTINS JÚNIOR, 1886, p. 28-29)

Quanto aos manuais poéticos de língua portuguesa, esses quase não falam de encavalamento. É provável que os tratadistas o tomassem por um processo tão natural que explicações não se faziam necessárias. Segundo o atento estudo de Roberto Acízelo de Soza, *O Império da Eloquência* (1999), aproximadamente 34 manuais de poética e retórica foram editados entre 1810 e 1886 no Brasil, mas em nenhum dos que

tivemos acesso encontramos menção explícita ou qualquer reflexão concernente ao uso do *enjambement*, salvo nos exemplos escolhidos pelos tratadistas, onde abunda o seu emprego. Modesta exceção parece ser a *Arte nova da versificação portuguesa* (1852), de João Nunes de Andrade, que se limita a proscrever a transposição de conceitos (e períodos, presumimos) entre estrofes, embora nada diga sobre o *enjambement* de versos. Em relação à escrita de tercetos, por exemplo, Nunes de Andrade argumenta que devem ser compostos “não suspendendo o conceito de um terceto para outro” (ANDRADE, 1852, p. 10), e o mesmo recomenda em relação às estrofes de quatro versos, mas não vai além.

O cenário é quase o mesmo em Portugal. Apenas o famoso *Tratado de metrificação portuguesa* (1858) de António Feliciano de Castilho menciona o *enjambement* de maneira mais ou menos indireta. Castilho propõe uma fina reflexão acerca do cavalgamento em poemas não rimados, mas não aborda o problema em composições de rima regular, nem emprega o termo consagrado. Para ele, uma das principais vantagens do verso branco está justamente na “possibilidade de estender ou encurtar cada período” (CASTILHO, 1858, p. 104), posição que reitera algumas páginas depois:

Outra clausula apontaremos ainda para a perfeição dos versos brancos: convem dar aos seus periodos a maior variedade de cortes; ora o sentido appareça redondo e absoluto num só verso; ora se atire ao principio, ao meio, ou ao fim do segundo; ora ao terceiro; algumas vezes mesmo até ao quarto, e ao quinto, mas na pluralidade dos casos quanto menos versos se fecharem entre dois pontos finaes, tanto maior será *cæteris paribus* a elegancia; a sentença ou conceito num só verso, brilha como um diamante grande engastado entre perolas. Advirta-se porém,

que o excesso até nas virtudes se torna vício; que um poema todo, ou quasi todo em versos destacados fôra intoleravelmente monotono; que no variar é que está a summa arte. (ibid., p. 108-109)

É uma recomendação de Castilho, portanto, que versos brancos se sobreponham a fim de acomodar longos períodos, o que faz do *enjambement*, se não um recurso certo (pois não o menciona explicitamente), ao menos um recurso provável na composição de poemas sem rima, e um recurso legitimado. Não seria de todo inútil notar, ademais, que essa estreita ligação entre o encavalgamento e o verso branco em português, italiano e espanhol (veremos adiante), por si só, já é condição bastante para excluir a técnica da versificação francesa, onde a rima é componente indispensável.

Na Espanha, os tratadistas oitocentistas continuam escrevendo sobre o *encabalgamiento* na mesma toada de antes, e também ocasionalmente sobre a controversa *hypermetría* de Luis de León, que acabou se transformando em um assunto corrente da poética espanhola. Segundo a pesquisa de Antonio Quilis, o primeiro manual a se dedicar ao assunto no século XIX é a *Gramática de la Lengua castellana* (1830), de Vicente Salvá. Aqui, como no tratado de Castilho, o *enjambement* aparece unicamente atrelado aos versos brancos:

Conviene igualmente que el verso libre esté nutrido de imágenes robustas, para que ellas, lo entrelazado de los miembros de un verso con otro, (a lo que llaman los franceses *enjambement*, y nosotros *montarse* o *cabalgarse los versos*) y mas que todo la diestra colocación de los acentos recuerden al lector, que es

poesía y no prosa lo que está leyendo. (SALVÁ *apud* QUILIS, 1964, p. 18)⁸⁰

É a primeira vez, segundo Quilis (1964, p. 18), que se vê empregada “la palabra *cabalgar* para designar el fenómeno”⁸¹, mas há evidência bastante para crer que ela ainda não estivesse naturalizada, pois o catalão Antonio Puigblanch, contemporâneo de Salvá, censura a expressão e propõe uma alternativa: “engambar” (Cf. PUIGBLANCH *apud* QUILIS, 1964, p. 20). A forma substantiva, *encabalgamiento*, só apareceria em 1891, com o *Manual de literatura* (1891) de Felipe Tejera (Cf. QUILIS, 1964, p. 33).

Em relação à *hypermetría* de Luis de León, como a chamava Jiménez Patón, o gramático Salvá não é tão tolerante: “menos se permitiría la licencia que se tomaron Malon de Chaide y el Maestro León de cortar un advérbio, tal vez sin verse precisados a ello, y solo por hacer alarde de imitar a los latinos” (SALVÁ *apud* QUILIS, 1964, p. 18)⁸². E Martínez de la Rosa, que sobre essa técnica escreve na edição de 1834 da sua *Poética española*, também faz um julgamento desfavorável: “los corruptores de nuestra poesía, por no omitir nada malo, dieron también en la flor de dividir las palabras” (ROSA *apud* QUILIS, 1964, p. 21)⁸³. Vê-se, portanto, que o prestígio garantido pelo uso de sumidades literárias começa a se

80. “Convém igualmente que o verso livre esteja nutrido de imagens robustas para que elas, o entrelaçado dos membros de um verso com outro (a que chamam os franceses *enjambement* e nós *montarse* ou *cabalgarse los versos*) e, mais que tudo, a hábil colocação dos acentos recordem ao leitor que é poesia e não prosa o que está lendo”.

81. “A palavra *cabalgar* para designar o fenómeno”.

82. “Menos se permitiría a licença que se tomaram Malon de Chaide e o mestre León de cortar um advérbio, talvez sem necessidade, e apenas para fazer alarde de imitar os latinos”.

83. “Os corruptores de nossa poesia, a fim de não omitir nada mal, deram também pra dividir as palavras”.

esfacelar. Eduardo Benot chegará mesmo a concluir, na segunda metade do século, que “todo el mundo está conforme cuando se trata de censurar esta desdichada partición” (BENOT *apud* QUILIS, 1964, p. 27)⁸⁴, e José Callejón y Asme acrescentaria que “para usarla es necesario tener una reputación muy acreditada” (ASME *apud* QUILIS, 1964, p. 30)⁸⁵.

Ainda na gramática de Salvá, encontra-se uma carta assinada por Juan María Maury que compara o uso que franceses e espanhóis fazem do *enjambement*, mostrando que o seu emprego moderado pode ser benéfico à composição e enriquecê-la ritmicamente:

El cabalgar de un verso, tan aborrecido de los clásicos franceses, no nos choca, y tal vez nos agrada: lo mismo acontece con las pausas irregulares, que son a veces de un artificio mui feliz... Y prescindiendo de toda intención imitativa, se puede recomendar el uso prudente de tales giros en obsequio de la variedad. Por ello aprecia mas el oído la irregularidad de las cadencias al fin del verso, como en el sistema musical el empleo de las disonancias realza el halago de la concordancia perfecta. (MAURY *apud* QUILIS, 1964, p. 19)⁸⁶

Já em 1859, Andrés Bello publica seus *Principios de Ortología y Métrica*. Partindo da distinção entre três níveis de pausa versal (*mayor, media e menor*), ele chega ao

84. “Todo mundo está de acordo quando se trata de censurar essa miserável partição”.

85. “Para usá-la é necessário ter uma reputação muito acreditada”.

86. “O encavalgar de um verso, tão odiado pelos clássicos franceses, não nos choca e, talvez, nos agrada. O mesmo acontece com as pausas irregulares, que às vezes são de um artificio muito feliz... E desconsiderando qualquer intenção imitativa, se pode recomendar o uso prudente de tais torções em favor da variedade. Por ele, o ouvido aprecia mais a irregularidade das cadências ao fim do verso, como no sistema musical o emprego das dissonâncias realça a satisfação da concordância perfeita”.

enjambement, aqui identificado com a pausa menor, e recomenda o seu emprego casual:

sin embargo no sólo es permitido al poeta [fazer *enjambement*] sino que le conviene y aun le es necesario hacerlo así de cuando en cuando; porque estos cortes, como no se afecten [...], tienen cierta novedad y gracia, que se echarían menos en una versificación cuyas cláusulas estuvieran siempre simétricamente compartidas. (BELLO *apud* QUILIS, 1964, p. 25)⁸⁷

Parece haver certa relação entre o seu modo de conceber o encavalamento e aquele que encontramos no classicismo francês, pois argumenta que “esta desunión es más grata cuando la segunda parte del grupo ocupa todo el verso siguiente” ou quando “termina junto con uno de los miembros métricos del verso” (ibid., p. 25)⁸⁸, além de enfatizar que

cuanto mas familiar es el estilo de la composición, menos se escrupuliza colocar una pausa menor en medio de una cláusula gramatical, y nada ocurre más a menudo en nuestras comedias que pasajes en que el adjetivo está separado del sustantivo por la pausa menor... (ibid., p. 25)⁸⁹

87. “No entanto, não apenas é permitido ao poeta, mas é conveniente e ainda necessário fazê-lo [o *enjambement*] de quando em quando, porque esses cortes, como não são afetados [...], têm certa novidade e graça que se sentiriam menos em uma versificação cujas cláusulas estivessem sempre simetricamente partidas”.

88. “Esta desunião é mais grata quando a segunda parte do grupo ocupa todo o verso seguinte [ou quando] termina junto com um dos membros métricos do verso”.

89. “Quanto mais familiar é o estilo da composição, menos se escrupuliza colocar uma pausa menor no meio de uma cláusula gramatical, e nada ocorre mais frequentemente em nossas comédias do que passagens em que o adjetivo está separado do substantivo pela pausa menor”.

Vale notar que a admissão de uma pausa, ainda que pequena, ao fim de versos acometidos de encavalgamento, é característica comum ao seu emprego na Espanha⁹⁰ e na Itália. Eduardo de la Barra, com acerto, a chama de “pausa métrica” em seus *Estudios de versificación castellana* (1889):

En la recitación, para separarlos [los versos] se ocurre al arbitrio de hacer una “pausa” entre verso y verso y así se marca al oído la extensión de cada uno. Esta pausa es como la correspondiente a la coma y jamás deja de hacerse. Yerran por tanto, los que aconsejan leer el verso como la prosa. Esta pausa se llama métrica y no se la debe confundir con las ortográficas, exigidas por el sentido. Se hace la pausa métrica al fin de todo verso, sin excepción, aun cuando allí no quepa ni una coma. (BARRA *apud* QUILIS, 1964, p. 30-31)⁹¹

Mas parece que essa pausa não existia na metrificação francesa. Antonio Scoppa o notou com perspicácia: enquanto os poetas italianos apenas têm necessidade “d’interposer entre les deux mots enjambés tant soit peu de repos qui, pendant qu’il renforce d’un côté l’accent du premier mot, ne blesse que très-légèrement l’accent logique et cette liaison intime des deux

90. Também Francisco Lorente, em seu *Tratado de la Prosodia española* (1846), argumenta que a pausa final de verso deve ser mantida, “aun cuando la naturaleza del acento oratorio se opone a que hagamos pausa al final del verso, por no estar terminado en él el sentido gramatical” (LORENTE *apud* QUILIS, 1964, p. 23), ou seja, “ainda quando a natureza do acento oratório se opõe a que façamos pausa no fim do verso por não estar terminado nele o sentido gramatical”.

91. “Na recitação, para separá-los [os versos], tem-se o árbitro de fazer uma ‘pausa’ entre verso e verso, e assim se marca a extensão de cada um para o ouvido. Essa pausa é como a correspondente da vírgula e nunca deixa de se fazer. Erram, portanto, os que aconselham a ler versos como prosa. Essa pausa se chama métrica e não se deve confundi-la com as ortográficas, exigidas pelo sentido. Se faz a pausa métrica ao fim de todo verso, sem exceção, ainda quando ali não caiba nem uma vírgula”.

mots” (SCOPPA, 1811, p. 523)⁹², preservando a marcação final do primeiro verso, os poetas franceses promovem uma “liaison si intime qu’il faut prononcer ces deux mots tout de suite” (ibid., p. 522)⁹³, sem o menor intervalo entre os versos. É por conta disso que, segundo Scoppa, os franceses não podem tolerar o encavalamento e deveriam, a fim de admiti-lo, imitar a pausa italiana: “c’est donc ce même *petit repos* que les Français pourraient employer de la même manière que les Italiens, qui pourrait rendre légitime toute sorte d’*enjambement* de vers” (ibid., p. 525)⁹⁴. Como na Itália, esse problema é quase inexistente na versificação ibérica. *Quase*, note-se bem. Uma exceção importante está no livro *Prosodia castellana i versificaci6n* (c. 1866), de Eduardo Benot, no qual se argumenta que

las pausas métricas deben coincidir con las pausas oratorias o de sentido; i el que no lo hace destruye, sin querer o a sabiendas, i quizá con premeditaci6n y alevosía, el ritmo de las pausas; es decir una de las cualidades esenciales del metro. (BENOT *apud* QUILIS, 1964, p. 26-27)⁹⁵

Sua opini6n n6o é popular. O próprio Benot reconhece que “solo estoi, lo sé” (ibid., p. 28)⁹⁶, mas n6o vacila “en decir

92. “[Necessidade] de interpor entre as duas palavras encavalgadas um mínimo de repouso que reforça, por um lado, o acento da primeira palavra e, por outro, não fere sen6o mui ligeiramente o acento lógico e essa ligaç6n íntima das duas palavras”.

93. “Ligaç6n t6o íntima que é preciso pronunciar essas duas palavras imediatamente”.

94. “É ent6o esse mesmo *pequeno repouso* que os franceses poderiam empregar da mesma forma que os italianos que poderia tornar legítimo todo tipo de *enjambement* de verso”.

95. “As pausas métricas devem coincidir com as pausas oratórias ou de sentido, e aquele que não o faz destrói, sem querer ou sabendo, e talvez com premeditaç6n e aleivosia, o ritmo das pausas, quer dizer, uma das qualidades essenciais do metro”.

96. “Só estou, bem sei”.

que es un atentado métrico indisculpable el infringir la léi del simples buen sentido que prescribe la coincidencia entre las pausas oratorias y las del verso” (ibid., p. 28)⁹⁷, pois que “una frase es un todo tan individual como una palabra compuesta” (ibid., p. 28)⁹⁸.

Felizmente, os tratadistas posteriores não acataram seu julgamento e continuaram a admitir, até o fim do século, tanto o emprego do *enjambement*, quanto a pausa artificial entre substantivos e adjetivos, verbos e complementos etc. José Manuel de Marroquín, por exemplo, em suas *Lecciones de Métrica* (1875), argumenta que “da notable variedad y hermosura á las composiciones el que estén alternadas o mezcladas las pausas de la una clase con las de otra” (MARROQUÍN *apud* QUILIS, 1964, p. 29)⁹⁹, quer dizer, misturadas as pausas de verso em que coincidem metro e sentido com aquelas em que não coincidem; e Felipe Tejera, já no último decênio do século XIX, escreve que “es permitido romper la pausa menor dividiendo, entre el fin de un verso y el principio del siguiente, una frase que naturalmente va unida” (TEJERAS *apud* QUILIS, 1964, p. 32)¹⁰⁰, embora acrescente, como Andrés Bello, que “esta licencia es más agradable cuando la segunda parte del pensamiento ocupa casi todo el verso siguiente” (ibid., p. 32)¹⁰¹.

97. “Em dizer que é um atentado métrico indisculpável o infringir a lei do simples bom senso que prescreve a coincidência entre as pausas oratórias e as do verso”.

98. “Uma frase é um todo tão individual quanto uma palavra composta”.

99. “Dá notável variedade e formosura às composições o que estejam alternadas ou mescladas as pausas de uma classe com as de outra”.

100. “É permitido romper a pausa menor dividindo, entre o fim de um verso e o princípio do seguinte, uma frase que naturalmente vai unida”.

101. “Essa licença é mais agradável quando a segunda parte do pensamento ocupa quase todo o verso seguinte”.

Quanto aos poetas oitocentista de Espanha, é escusado dizê-lo, *encabalgan* quando lhes apraz:

Las hay, las hay cual nunca: al sol naciente,
 Desde los muros **hemos descubierto**
Las enemigas huestes, que **se acercan**
A la invicta ciudad; del largo asedio
Cansada su altivez, viendo con ira
 Resistir sola la inmortal Toledo
 Al soberbio Monarca, cuando **España**
Se rinde humilde á su pesado cetro,
 Al asalto se aprestan, **anhelando**
Dar con la ruina de tan noble pueblo
 Fin á la gran contienda. **El duro plazo**
Llegó, no hay que dudar... (ROSA, 1861, p. 89)

¡Imposible! **¡esta reja, este aposento**
Cerrados...! ¡oh! y creará que le abandono;
 Y si el secreto **revelar intento**
A mi marido, ¡ cuál será su encono! (ZORRILLA,
 1847, p. 107)

Aun Soledad en el **tropel confuso**
De mil dudas se abisma; y dulcemente.
 Para hacerla creer, la Sombra **puso**
Una mano de luz sobre su frente. (CAMPOAMOR,
 1869, p. 17)

Lo sublime es sencillo. A la **infinita**
combinación de líneas que en **el lienzo**
deja el pincel que un fuego sacro agita;
 á las notas sin fin en que **se agota**
la inspiración del músico más pura,
 la música prefiero y **la pintura**
del mar, que es una línea y una nota. (BARTRINA,
 1881, p. 315)

RECAPITULANDO...

Recapitulemos, por fim, a modo de conclusão, todo o longo itinerário que tão sumariamente percorremos. Foi nosso objetivo compor um panorama das transformações por que passou a teoria e a prática do *enjambement* em alguns países novilatinos entre o alvorecer da poesia românica e o oitocentos. Começamos, assim, com a leitura de versos em antigas línguas neolatinas que nos levaram a concluir que o *enjambement*, de modo geral, era um recurso disponível da metrificacão românica, embora seu uso oscilasse entre uma região e outra. O cenário sofre alterações no século XVI, quando o universo literário começa a se dividir entre os partidários do *enjambement* (o grupo de Ronsard na França; Tasso e della Casa na Itália etc.) e seus opositores, encabeçados pela altiva figura de Malherbe. A França se transforma, incontestavelmente, no campo central da batalha em torno do encavalgamento. A contrariedade crescente ao seu emprego é finalmente transformada em regra fundamental da versificação francesa, ao lado da obrigatoriedade da rima, com a escola de Boileau, entre os séculos XVII e XVIII, mas não influencia consideravelmente o desenvolvimento autônomo das outras poéticas novilatinas estudadas, onde o *enjambement* continua a ser livremente praticado, por vezes com louvor, e não impera o verso alexandrino, mas o decassílabo. Com a chegada do século XIX, a oposição neoclássica ao encavalgamento começa a ruir. Os intelectuais franceses, observando mais uma vez que o *enjambement* podia ser habilmente empregado em outras línguas (sobretudo em versos brancos, raríssimos em francês), voltam progressivamente a defendê-lo. As inovações métricas trazidas pelo desenvolvimento da versificação romântica incorporam o velho procedimento e, por fim, com a ascensão do parnasianismo, a França volta a integrar o círculo das nações

em que o uso do *enjambement* é permitido e, às vezes, sobretudo quando *à propos*, estimulado. Quanto aos literatos dos outros países analisados – Brasil, Portugal, Espanha e Itália –, continuam a encavalgar (como sempre, aliás) e, salvo algumas poucas exceções, a publicar reflexões favoráveis à sua prática.

VERSO LIVRE E *ENJAMBEMENT*

Alckmar Luiz dos Santos
Júlia Osório

Falar da atualidade do *enjambement*, recurso presente em boa parte da produção poética contemporânea, significa associar essa estratégia ao verso livre que caracteriza a forma pela qual a maioria das obras poéticas são propostas ao público leitor desde o século passado. Contudo, mesmo nesse caso, para entender o que hoje ocorre, é importante voltar ao início do século XX, quando o versilibrismo começou a aparecer na literatura brasileira e nas demais literaturas de língua portuguesa de forma mais recorrente e sistemática, após o seu surgimento na literatura do século XIX a partir, especialmente, do Simbolismo na França. No estudo introdutório a sua antologia da *Poesia Simbolista*, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965, p. 26) distingue um “verso livre clássico”, que corresponde à “utilização de versos de medidas diferentes na mesma poesia”, do “verso definitivamente livre, isto é, o que não segue os padrões rítmicos normais nem as medidas usualmente empregadas¹⁰²” e que, no Brasil, teria sido utilizado pela primeira por Guerra-Duval em seu livro *Palavras que o vento leva...*, publicado em 1900. Entre um tipo e outro de verso — dois extremos —, vários casos aparecem, e queremos começar aqui pela análise de um deles, no caso o poema “Contemplando

¹⁰² É importante frisar que a expressão “padrões rítmicos normais”, utilizada por Péricles, se refere a recursos métrico-silábicos legitimados em manuais e tratados de versificação de viés tradicional.

o céu”, de Arnaldo Damasceno Vieira, publicado em *Baladas e poemas*, obra de 1911:

CONTEMPLANDO O CÉU

As nuvens vão passando
E a Lua
No alto aparece,
Vai galopando...
No seu corcel veloz
Vai nua
Seu manto desce
Por sobre nós.

Não! que ela veste cota
De malha.
Bela Guerreira!
Por sua rota
Fosforejantes clarões
Espalha.
Fere certa
Glaucos Dragões.

E linda Monja foge
À pressa...
No seu mosteiro
Que prantos hoje!
O Sol o passo em vão
Apressa...
— Corre ligeiro
Velho Guardião!

Lá se despenha leve
De abruptos
Híspidos flancos
Branca de neve...
Ó Viúva cheia de dor!
Teus lutos
Com serem brancos

Causam pavor.

Vem vindo além aceso
Atlante
Para esmagá-la
Sob seu peso!
Mas qual! nenhum revés
Triunfante
Como uma bala
Passa através...

Triste Pastora! Triste
Pastora!
Que é do rebanho
Que há pouco viste?
Quando chegavas morreu
E agora
Penas... Que estranho
Penar o teu!

Para!... Não ouves nada
Rolando
Como cabeça,
Decapitada...
Noiva vestida de luar
Tão brando
Na tua eça
Vais a enterrar...

Para um momento! Leva
Os remos!
Não vês as cautas
Níxes na treva?
Para, e prossegue após,
Seremos
Teus Argonautas
Argos veloz!

Algumas aparentes irregularidades chamam aqui a atenção, pois estamos diante de um poema metrificado. De início, parece haver o predomínio de um padrão de versos caracterizado por números pares de sílabas (bissílabos, tetrassílabos, hexassílabos, octossílabos), o que colocaria esse poema entre aqueles que utilizam o “verso livre clássico”, no dizer de Péricles E. da Silva Ramos. Contudo, já na segunda estrofe, eis que surge um heptassílabo (“Fosforejantes clarões”) a quebrar o pretense padrão par dos versos. Uma solução para escandi-lo dentro desse andamento rítmico regular seria realizar uma síncope e dizer o verso como “Fosf’rejantes clarões”. Possivelmente, a grande maioria dos leitores do poema iria recusar essa solução pela aspereza da cacofonia resultante desse artificialismo métrico. Mas vão surgindo outros versos mais ou menos problemáticos com relação a um possível padrão par das sílabas. “Ó Viúva cheia de dor!” seria um octossílabo, desde que não usássemos uma sinérese em *viúva*; isso também ocorre com “Noiva vestida de luar” (sem sinérese em *luar*). “Sob seu peso!” torna-se tetrassílabo, se o escandimos com um suarabácti (pronunciando *sôbi*). “Triunfante” é um bíssilabo, se empregamos uma sinérese (*triun-fan-te*). Já “Quando chegavas morreu” resiste inapelavelmente a toda tentativa de fazer dele um verso com número par de sílabas. Assim, numa primeira análise, esse poema de Arnaldo Damasceno Vieira parece distribuir aleatoriamente versos com quantidades irregulares de sílabas métricas. Contudo, há uma regularidade que, disfarçada, acaba se revelando a leitores mais curiosos e pacientes. Todo o poema, abrindo de mão de pôr no fim de cada linha o fecho da unidade rítmica do verso, organiza-se em tetrassílabos que, às vezes, estão dispostos entre uma linha e outra. Isso talvez fique ainda mais claro quando examinamos as estrofes em que

aparecem os versos apontados acima. A primeira, colocando os tetrassílabos entre barras duplas, ficaria assim:

Não! que ela veste // cota
De malha. //
Bela Guerreira! //
Por sua rota //
Fosforejantes // clarões
Espalha. //
Fere certa //
Glaucos Dragões. //

E as demais estrofes ficariam como segue:

Lá se despenha // leve
De abruptos //
Híspidos flancos //
Branca de neve... //
Ó Viúva cheia // de dor!
Teus lutos //
Com serem brancos //
Causam pavor. //

Nesse caso, agora se deve fazer a sinérese em *viúva*:

Para!... Não ouves // nada
Rolando //
Como cabeça, //
Decapitada... //
Noiva vestida // de luar
Tão brando //
Na tua eça //
Vais a enterrar... //

Aqui também a sinérese em *luar* se torna obrigatória:

Vem vindo além// aceso
Atlante //

Para esmagá-la //
 Sob seu peso! //
 Mas qual! nenhum // revés
 Triunfante //
 Como uma bala //
 Passa através... //

Nessa estrofe, o suarabácti em *sob* e a sinérese em *triumfante* garantem a sequência de tetrassílabos. Finalmente, o último caso:

Triste Pastora! // Triste
 Pastora! //
 Que é do rebanho //
 Que há pouco viste? //
 Quando chegavas // morreu
 E agora //
 Penas... Que estranho //
 Penar o teu! //

Mesmo em estrofes em que todos os versos seriam pares, se verifica a mesma regularidade baseada em tetrassílabos. Por exemplo:

E linda Monja // foge
 À pressa... //
 No seu mosteiro //
 Que prantos hoje! //
 O Sol o passo // em vão
 Apressa... //
 — Corre ligeiro //
 Velho Guardião! //

A ressaltar, aqui, a dialefa em “foge à pressa” e a sinérese em “guardião”, com o que se mantém o padrão tetrassilábico. Ora, o que vemos aqui é também uma espécie de *enjambement*, mas um *enjambement*, podemos dizer, rítmico.

Em um total de sessenta e quatro versos (o poema é composto de oito oitavas), em dezesseis (com grande regularidade, em dois versos a cada estrofe) ocorre esse encavalamento da unidade rítmica do verso, que começa em uma linha e termina na seguinte.

No que toca ao verso livre contemporâneo, praticamente não ocorre nele a regularidade rítmica observada acima, construída com isso que chamamos *enjambements* rítmicos, uma vez que a construção do ritmo enfraqueceu, teórica e composicionalmente, o paradigma métrico tradicional em detrimento de outras estratégias formais, valorizando o conceito etimológico da palavra “verso” (OSÓRIO, 2019). De outro lado, não deve ser desprezada, de modo algum, a utilização do *enjambement* tradicional, embora a declamação que se faz com esses versos praticamente nunca respeite a pausa de final de verso. Na dissertação de mestrado de Júlia Osório (2013), intitulada “A Pausada Contemporaneidade de Rui Pires Cabral”, estudou-se o caso de um poeta português, que, acreditamos, é paradigmático no que diz respeito à utilização de *enjambements* no atual verso livre. Na obra de Pires Cabral, como em outros poetas de língua portuguesa, é possível encontrar uma certa regularidade na “distribuição dos acentos através de determinadas células rítmicas” e não mais sílabas poético-métricas, assim como nas “pausas em finais de versos, que muitas vezes marcam os *enjambements*”. Daí vem “o ritmo desta poesia escrita em versos livres” (OSÓRIO, 2013, p. 65), que, em outras palavras, embora esteja construída em verso não metrificado, não abre mão de um ritmo poético próprio que não

se confunde com o ritmo prosaico graças a construção do efeito do verso (ou do *versus*¹⁰³) nela construída.

Todavia, antes de adentrar na análise dos versos livres de Pires Cabral, impõe-se discutir uma análise que, nos últimos anos, vem sendo usada com certa frequência na discussão teórica acerca do uso do *enjambement* na poesia contemporânea — a que aparece no livro *Ideia da prosa* (AGAMBEN, 1999). Nele, o pensador italiano (1999, p. 30) afirma que:

É um facto sobre o qual nunca se reflectirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, excepto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*. Nem a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas — todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa — fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente: mas é, sem mais, poesia aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintáctico (todo o verso no qual o *enjambement* não está efectivamente presente será então um verso com *enjambement* zero), e prosa aquele discurso no qual isto não é possível.

Ora, se é correto propor o *enjambement* como critério satisfatório para estabelecer a diferença entre verso e prosa, fica mais difícil aceitar que seja esse o único. Basta tomar uma notícia de jornal e dividir seus períodos em linhas de tamanho mais ou menos igual. Essa operação irá produzir um sem número de *enjambements*, sem que se surja aí um único verso. Ao mesmo tempo, imperceptivelmente, pode-se estar caindo em uma tautologia ao se definir o *enjambement* a partir da sintaxe e da métrica, sendo que esta se define a partir do próprio verso. Em outras palavras, o *enjambement* definiria o verso e seria

¹⁰³ Cf. Júlia Osório (2013)

também definido por ele. Além disso, o fato de que se pode encontrar quantidade e ritmo, assim como se podem contar sílabas na prosa, isso não implica que tais elementos funcionem do mesmo modo que no verso. Mais adiante (AGAMBEN, 1999, p. 32), lemos que

O *enjambement* exibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia.

Primeiramente, Agamben parece criar, para si, inimigos inexistentes: os teóricos que ele diz verem no verso essa “perfeita consonância entre som e sentido” não existem. Ao menos nunca vimos ninguém apregoar tal ideia. No máximo, encontramos teóricos do verso como António Feliciano de Castilho, que, em seu *Tratado de metrificação portuguesa* (1851), defende algum sentido específico atribuível a vogais e consoantes¹⁰⁴. Acrescente-se ainda que, além desse desacordo entre som e sentido, há um outro ainda mais forte, o que se dá entre os grupos silábicos e os sintagmas, ou ainda entre os mesmos grupos silábicos e as palavras tomadas isoladamente. De fato, o corte rítmico entre dois grupos silábicos sucessivos não se subordina à integridade dos sintagmas, tampouco à inteireza das palavras, do que já vimos exemplos exaustivos nos capítulos precedentes. Há que se dizer também que, por vezes, um verso faz aparecer uma associação inesperada e,

¹⁰⁴ Há um famoso soneto de Rimbaud, “Voyelles”, em que o poeta associa cores e sentidos às vogais. Contudo, no que toca à teoria do texto poético, essa proposta não prosperou.

frequentemente, ilógica entre som e sentido. Ou seja, não temos aí nem consonância perfeita, nem desacordo constante. O conceito de verso é bem mais complexo do que nos quer fazer crer Agamben, assim como o próprio *enjambement*.

No que toca, então, ao verso livre contemporâneo, comecemos observando o poema “Envelhecer” de Rui Pires Cabral:

Foram as pedras consecutivas de um movimento
que podia ser registado no mapa
sob a forma de um rosário quebrado.

Havia sempre uma praça
onde alguém me prometera as melhores
recordações. O amor, talvez
a morte.

Era assim que eu envelhecia,
entre desastres e poemas com vista panorâmica
sobre as ruínas.¹⁰⁵

Observa-se aqui, além da distribuição irregular¹⁰⁶ das sílabas fracas e fortes, a presença de *enjambements* entre os versos 1 e 2, 4 e 5, 5 e 6, 6 e 7, 9 e 10. Percebe-se, diante disso, que a construção do verso não está mais fundada única ou necessariamente num padrão métrico, mas realiza aquilo que Paulo Henriques Britto chama de “novo verso livre”, ou seja, a utilização “de forma irregular de vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico [...] [e] o contraponto rítmico¹⁰⁷” (BRITTO, 2011, p. 143). Seja como for, a escolha por utilizar esse recurso não é arbitrária. O objetivo é criar uma

¹⁰⁵ CABRAL, 1995, p. 43.

¹⁰⁶ Irregular, se o tentamos escandir segundo a técnica do verso tradicional.

¹⁰⁷ O conceito de “contraponto métrico” está exposto em BRITTO, 2009.

noção de ritmo diferente daquela tradicional, possibilitando inovar o discurso poético pelo uso do verso livre, o que resulta em novas possibilidades rítmicas. Para entender melhor esse fenômeno, na dissertação de mestrado de Júlia Osório (OSÓRIO, 2013) se propôs o conceito de *versus*. O propósito é dar conta de um ritmo poético não mais baseado na coincidência entre o final da linha e o final do verso. O *versus* seria, assim, a grande unidade rítmica que se repete continuamente, sem que esteja baseado numa regularidade métrica materializada a cada linha. Nesse sentido, a obra poética de Rui Pires Cabral é exemplar, em muitos aspectos, da técnica de verso livre da poesia contemporânea. Nela, o *versus* advém de uma outra forma de regularidade na distribuição dos acentos por determinadas células rítmicas¹⁰⁸. Ademais, essas células estão frequentemente contrapostas a *enjambements* que se dão entre o final e o início de linhas (e não mais de versos).

Como observou Massaud Moisés, com o advento do verso livre, ampliou-se o uso de recursos que foram, durante muito tempo, desfavorecidos pela tradicional cartilha de composição poética. Um deles foi justamente o *enjambement*:

Incidentemente empregada na Idade Média, a quebra do verso conquistou a simpatia dos poetas nos séculos XV e XVI, quando se disseminou por toda a parte, com relativa frequência. [...] No século XVII, o *enjambement* acabou sendo relegado à condição de recurso formal apenas tolerável nos gêneros “menores”, como a comédia e a fábula. Não obstante, Racine usou-o algumas vezes nas suas tragédias (*Britannicus*, *Phèdre*). Praticamente esquecido no século XVIII, deve-se a André Chénier (1764-1811) a sua restauração. E com Victor Hugo, já na terceira

¹⁰⁸ No caso dos versos tradicionais, diríamos “grupos silábicos”; aqui, trabalhando com versos livres, fica melhor dizer por células rítmicas para marcar a diferença entre ambos.

década da centúria seguinte, o recurso passou a ser adotado sem restrição, sobretudo a partir da criação do verso liberado e do verso livre, nos fins do século XIX. E na modernidade, constituiu habitual expediente poético. (MOISÉS, 2004, p. 144)

Como já se viu em capítulos anteriores deste trabalho, o *enjambement* produz, por assim dizer, dois ritmos que parecem reproduzir a polifonia musical: um materializado pela disposição regular de determinada célula rítmica, ou seja, o padrão acentual, que frequentemente ignora a pontuação e cujo término é marcado pelo fim da linha, pelo espaço em branco que o separa dos demais; outro, o sintático, relacionado à presença de uma orações que estruturam linguisticamente o verso a partir de sintagmas demarcados pelo sistema tradicional de pontuação. Isso que foi, então, entendido como incômodo durante um longo período de tempo na história da literatura pode representar hoje o desejo de materializar, no espaço do poema, a ambiguidade do fluxo de leitura.

Com o uso do *enjambement*, portanto, o ritmo não se materializa simplesmente pela sequência linear, pela disposição de uma ou mais células rítmicas em determinado verso, mas por uma construção bi-dimensional que as liga ao aspecto sintático de maneira ambígua. De acordo com Tinianov (1975, p. 21 e 22), “os metros uniformes são muito menos autônomos, muito mais ligados um ao outro, seja rítmica ou sintaticamente, do que as séries relativamente mais longas ou os metros disformes”. Assim, o uso dos metros regulares desencadeia uma noção de *versus* atrelada às repetições de elementos formais próximos entre si, como a rima, o que pode ser facilmente constatado nos poemas clássicos, sem haver uma abertura quanto ao final do verso, como acontece na poesia posterior ao século XIX.

A relação entre o verso livre e o *enjambement*, descrita por Moisés, amplia o entendimento daquilo que seja o final de um verso, que é tradicionalmente associado à rima. Isso possibilitou o trabalho com a pausa, pois o *enjambement* desencadeia, no mínimo, dois fluxos de leitura de um poema: ela pode ser pausada, se observado o vazio, o espaço em branco, registrado ao final do verso; ou contínua, se respeitadas as unidades sintáticas das frases e orações. Se considerados os vazios, ou seja, as pausas decorrentes da utilização do *enjambement*, muitos poemas de Rui Pires Cabral apresentam esse fluxo ambíguo, como se pode ler “Super-realidade” (CABRAL, 2011, P. 33):

Eu era de terra quando me procuraste,
estranho à fraqueza dos teus modos, baço
*[estranho à fraqueza dos teus actos, baço]*¹⁰⁹
para os teus sentidos.

Parávamos o carro num beco qualquer,
queimávamos o rastilho das palavras
até ao deserto onde dávamos as mãos.

Lá fora, a realidade era o espaço inteiro
deitado nos vidros, o mundo caído
[deitado pelos vidros, o mundo caído para dentro]
para dentro do silêncio.
[do silêncio.]

Gastávamos depressa o tempo, perdidos
no nosso único mapa,
nenhum sinal de mudança no regresso a casa.

O poema foi publicado duas vezes por Rui Pires Cabral. Se comparadas as duas versões, notam-se algumas mudanças

¹⁰⁹ Em itálico e entre colchetes estão registrados os versos da primeira edição que foram alterados na segunda.

relativas à reestruturação de versos e estrofes. Em ambas as versões, o segmento “o mundo caído para dentro do silêncio” distribui-se por dois versos e não apenas em um. Contudo, na segunda versão houve o deslocamento de palavras do final do verso 8 para o início do 9, o que deslocou a quebra do andamento sintático. No caso da primeira versão, a frase é rompida por um *enjambement* dessa maneira: “... o mundo caído para dentro / do silêncio”. Na segunda versão ficamos com “... o mundo caído / para dentro do silêncio”. No primeiro caso, o verso 9, mais curto do que será mais tarde, chama a atenção para seu principal termo e único semema, a palavra “silêncio”; em contrapartida, o verso 8 termina com um sintagma aparentemente completo — “caído para dentro”. Ao mudar o local da quebra sintática, alterando o *enjambement*, desloca-se a ênfase semântica para “mundo caído”. Ora, qual o sentido dessa mudança de ênfase? Por que rebaixar (digamos assim) “silêncio”, para elevar “mundo caído”? Cabe chamar a atenção para o tema de “Super-realidade”: o fim de um relacionamento. O fim de um relacionamento expresso em forma de reclamação dolorida expressa pelos versos. Nada de silêncio, mas uma dor verbalizada com a veemência e a força da poesia. Ademais, a palavra “caído”, deixada agora justamente no final do verso, denota a própria ação do *enjambement*, que é uma queda (!) no discurso pelo corte sintático.

Na última estrofe, a leitura dos três versos que a compõem é pausada pelo *enjambement*, posicionado entre o primeiro e o segundo verso: “Gastávamos depressa o tempo, perdidos/ no nosso único mapa,”. Nesses dois primeiros versos há uma única oração, sendo que o núcleo do predicativo do sujeito (“perdidos”) fica separado de seu complemento

nominal. Parece ser necessário pausar momentaneamente o fluxo de leitura sintática para que essa palavra seja compreendida como adequada ao sujeito poético e a sua companhia, que estão parados dentro de um “carro num beco qualquer”, discutindo sua relação. Além de parados, eles estariam perdidos, e o “único mapa” possível era o término, ou seja, não percorrer mais o caminho que eles traçaram juntos até então, pois, naquele momento final, não havia mais “nenhum sinal de mudança no regresso a casa”, verso que fecha o poema e que talvez conote o início do fim de um relacionamento desgastado.

Ao considerar os *enjambements* na análise de “Super-realidade”, revela-se uma consciência artesanal de Pires Cabral, construída não exclusivamente pela semântica das palavras, mas também pela forma como elas foram mobilizadas, ou seja, dispostas e interrompidas no espaço do poema. As pausas dos *enjambements*, que marcam os finais de muitos versos do autor d’*A Super-Realidade*, são utilizadas com uma finalidade muito particular, pois parecem querer favorecer explicitamente a focalização dos termos finais ou iniciais de várias linhas do poema, potencializando-os semanticamente para a construção de inúmeros efeitos de sentido. Em suma, em Rui Pires Cabral, o *enjambement* é utilizado regularmente, sendo uma das bases mais importantes e evidentes para construir a arquitetura poética de uma circularidade, o *versus* de que vimos falando desde o início. Contudo, essa circularidade não está baseada somente nesse uso reiterado do *enjambement*. Também há um importante trabalho rítmico com as células rítmicas, que não se sucedem de modo constante e repetitivo ao longo dos versos, pois não estão distribuídas conforme os preceitos clássicos de composição da métrica. De fato, embora não se localizem em

lugares predeterminados ao longo de um poema, não deixam de aparecer, desaparecer e reaparecer, propondo um ritmo que não mais se baseia na uniformidade métrica, mas que é, ainda assim, ritmo.

Assim, o efeito conjunto desses dois elementos — a célula rítmica e o *enjambement* — é fundamental para a construção rítmica do *versus* na poesia de Rui Pires Cabral (como, aliás, em boa parte dos versos livres de poetas que compõem com consciência técnica). É esse efeito conjunto que permite a eles compor versos com material extremamente prosaico — as imagens e, sobretudo, as frases —. Estas últimas são, em geral longas, porém quebradas constantemente pelas interrupções sintáticas dos *enjambements* e pelos cortes rítmicos de células rítmicas geralmente mais curtas. Vamos voltar ao poema “Envelhecer” citado acima. Uma configuração rítmica possível (entre inúmeras outras, obviamente) está esquematizada a seguir. Os trechos em amarelo são células rítmicas de quatro sílabas (contando também até a última tônica); aqueles em azul-claro, de oito; em rosa, são de seis. Já os *enjambements* aparecem marcados em cor verde.

Foram as pedras consecutivas de um movimento,
que podia ser registado no mapa
sob a forma de um rosário quebrado.

Havia sempre uma praça,
onde alguém me prometera as melhores
recordações. O amor, talvez
a morte.

Era assim que eu envelhecia,
entre desastres e poemas com vista panorâmica
sobre as ruínas.

Não há tanta arbitrariedade assim nessa divisão, pois, tomando o primeiro verso (sempre importante para a hipótese inicial de construção do ritmo), vemos três células rítmicas evidentes, compostas de quatro sílabas. A primeira está constituída por verbo e sujeito. A segunda é composta apenas pelo núcleo do predicativo do sujeito, separado dos termos anteriores pela inversão sintática que incidiu sobre eles — verbo e sujeito, em vez de sujeito e verbo. A terceira, finalmente, pelo complemento nominal do adjetivo que é núcleo do predicativo.

Ora, se lêssemos o poema em tom exclusivamente prosaico, esquecendo que se trata de um... poema, não haveria distinção entre linhas terminadas ou não com *enjambement*. O ritmo da declamação seria exclusivamente o sintático e, se fôssemos chamados a explicar o que faria dessa obra um poema, teríamos dificuldade de ir além das obviedades sobre metáforas e sobre expressão de sentimentos. Para que os versos acima sejam versos livres e não prosa cortada aleatoriamente em linhas, temos de ser capazes de propor algum ritmo que justamente não seja o prosaico. Estabeleçamos, portanto, um critério anti-prosaico. Normalmente, no verso tradicional, nos locais em que há *enjambement*, o ritmo do poema e o da prosa podem se aproximar; leitores menos experientes eliminam a pausa interversal e, enveredando exclusivamente pela sintaxe, leem um único elemento rítmico na passagem de um verso a outro. Ora, se queremos um verso livre que não seja prosa mal disfarçada, podemos legitimamente ir pelo sentido inverso e usar o *enjambement* para marcar células rítmicas diferentes na passagem de um verso a outro. Nos locais em que não há *enjambement*, escolhemos, ao contrário, fazer células rítmicas únicas que estão parte no final de um verso, parte no início do seguinte. De fato, o que estamos afirmando aqui é que a leitura

de versos livres deve recusar o ritmo prosaico, embora seja uma recusa totalmente distinta daquela proposta pelas técnicas do verso tradicional; em outras palavras, o verso livre deve ser outra maneira de propor ritmos anti-prosaicos. Um dos efeitos interessantes que surgem do esquema rítmico que sugerimos acima é a rima que surge entre as células rítmicas “que podia ser registado” e “de um rosário quebrado”.

Esse tipo de ritmo anti-prosaico do verso livre, construído através do uso predominantemente repetitivo de determinadas células rítmicas e também dos *enjambements*, é até melhor desenvolvido no livro *Longe da aldeia* (CABRAL, 2005). Nele, encontramos mais evidente essa confluência de efeitos entre células rítmicas e *enjambements*, o que, sem deixar de ser uma característica de Rui Pires Cabral, é também elemento fundamental dos bons versos livres realizados por muitos outros poetas contemporâneos. Como conclusão, cabe apontar uma proximidade interessante entre esses procedimentos que associamos ao verso livre contemporâneo e aqueles que, ao início, identificamos no poema de Arnaldo Damasceno Vieira. Em ambos os casos observa-se a clara possibilidade de construirmos o ritmo de modo não mais subordinado à métrica fechada de versos ou de linhas, e sem se submeter, evidentemente, à sintaxe. É possível propor elementos rítmicos que passem por cima das quebras de linhas, pondo em xeque as técnicas tradicionais, sem cair no prosaísmo. Não mais o ritmo tradicional do verso, não mais o ritmo da linguagem corrente, o que vimos aqui é o ritmo poético específico do verso livre.

RITMO E *ENJAMBEMENT*¹¹⁰

Alckmar Luiz dos Santos

Devido às diferentes perspectivas que, ao longo do tempo, têm marcado os estudos do verso, é importante definir previamente como entendemos esses dois elementos, em particular a maneira como podem interagir. Assim, o que nos importa neste capítulo é, prioritariamente, o ritmo e, adicionalmente, a possível influência que o *enjambement* pode ter nele. De forma genérica, o ritmo resulta de uma sequência concatenada de grupos silábicos enunciados dentro de um verso, mas contrapostos aos dos demais versos (sobretudo aos dos que vêm antes). Tal concatenação pode ser entendida, segundo propõe Amorim de Carvalho em sua *Teoria geral da versificação*, como uma elisão rítmica (1987, pp. 26-43), isto é, a subordinação de um dado grupo silábico com aquele que o antecede e com aquele que o segue. Tomemos um exemplo:

As armas e os barões assinalados

No caso desse primeiro versos de *Os lusíadas*, o esquema dos grupos silábicos poderia ser representado assim:

U _ UUU UUU _ U111

110. Tenho muito a agradecer à leitura atenta deste capítulo e às observações feitas por Gabriel Esteves e por Leandro Scarabelot, que me levaram a melhorar o que aqui escrevi.

111. As marcações em cinza põem em evidência os grupos silábicos do verso, que são, no caso, um iambo seguido de dois peônicos de quarta.

Examinando-os mais de perto, vemos que a palavra “armas” aparece dividida entre os dois grupos — “/a/s ar/”, o primeiro, e o segundo, “/ma/s e os/ ba/rõe/”. Assim, na leitura, o ritmo se dá justamente na busca de um compromisso entre a integridade do grupo silábico e a integridade morfológica (ou sintagmática) de seus componentes. Nesse primeiro caso, a subordinação rítmica do iambo que abre o verso, ao peônico que lhe sucede, é garantida pela quebra de uma palavra ao meio, ficando uma sílaba em cada um dos dois grupos. Já entre o segundo grupo e o terceiro (/sa/ssi/na/la/), a subordinação é resultado da quebra de um sintagma (“barões assinalados”), em que o substantivo fica em um grupo e seu adjunto adnominal, em outro. Podemos dizer isso de outro modo, se aceitarmos que *enjambements* não ocorrem apenas entre versos, mas podem se referir a passagens de um hemistíquio a outro, ou de um grupo silábico a outro. Assim, é possível afirmar que, no verso acima, há elisão rítmica devido a um *enjambement* lexical (a palavra “armas” com uma sílaba no primeiro e uma sílaba no segundo grupo silábico), ou devido a um *enjambement* sintagmático (os termos do sintagma “barões assinalados” colocados em grupos silábicos distintos)¹¹².

Isso que acabamos de explicar acima já seria suficiente para estabelecer, sem margem a dúvida, a ligação essencial entre *enjambement* e ritmo. Contudo, o que nos interessa é estudar os possíveis efeitos, no ritmo poético, de um tipo especial de *enjambements*, os que se dão entre versos e que são,

112. Note-se que nem sempre a elisão rítmica se dá através desses dois mecanismos. Pode acontecer que ela seja obtida, pela justaposição de um grupo silábico a outro que lhe vem na sequência ou que o antecede. Para maiores detalhes, consulte-se CARVALHO (1987, pp. 26-43).

quase sempre, sintagmáticos¹¹³. Nesse caso, essa influência não é nada evidente, a despeito de afirmações de vários estudiosos do verso, como se verá na sequência.

Navarro Tomás (1972, p. 42), quando fala do *enjambement*, o coloca entre os “complementos rítmicos” do verso, apesar de não mencionar diretamente o ritmo na definição que nos dá: “Recurso expresivo que, según los casos, sirve para la ligadura blanda y suave, para el contraste brusco y hasta para el efecto cómico, es el encabalgamiento, fundado en el desequilibrio entre verso y sintaxis.”¹¹⁴ De fato, não há aqui qualquer menção ao ritmo, retomando a definição mais genérica desse procedimento como inadequação entre verso e sintaxe. O que aparece de forma um pouco mais detalhada são seus possíveis efeitos: a passagem suave, o contraste brusco entre dois versos seguidos, o efeito cômico. Apenas na “passagem suave” ou no “contraste brusco” se poderia talvez entrever alguma relação indireta com o ritmo, mas nos limites da pausa interversal, sem que nada seja dito do ritmo dos versos além do que se refere à passagem de um a outro.

Muitas outras análises seguem essa mesma perspectiva. Rafael de Balbín, em seu *Sistema de rítmica castellana* (1968), faz afirmação quase idêntica, chamando, porém, a atenção para um aspecto importante, a mudança de posição rítmica da pausa

113. Como já apresentado acima, há registros de *enjambements* lexicais entre versos na obras de alguns poetas: na poesia latina, com Horácio, na espanhola, com Fray Luis de León e Calderón de la Barca, assim como, muito mais frequentemente, na poesia modernista e contemporânea. Em verdade, eles são muito raros, se examinamos a tradição poética das línguas românicas. Por isso, quando se fala desse tipo muito mais frequente, não se utiliza nenhum qualificativo: diz-se apenas *enjambement*, o que leva muita vez a se pensar que o *enjambement* sintagmático seria o único de sua espécie.

114. Recurso expressivo que, dependendo do caso, é utilizado para a ligação fraca e suave, para o contraste agudo e até para o efeito cômico, é o *enjambement*, baseado no desequilíbrio entre verso e sintaxe.

de final de verso, ainda que não chegue a aprofundar a análise para investigar os efeitos dessa alteração no ritmo dos versos, particularmente no segundo verso do *enjambement*:

La pausa rítmica castellana se conserva idéntica en su *duración y amplitud* — como lo comprueba la ausencia de sinalefa — al producirse el *encabalgamiento*; pero es fácilmente perceptible la variación de otros factores en la *pausa encabalgada*. Es particularmente manifiesto el retraso o, alejamiento de la *distensión* en el *grupo melódico encabalgante*, que hace su entonación más grave al hacerlo más extenso.

Con ello la *pausa distensiva*, que es rítmicamente necesaria em la *estrofa mayor* endecasilábica, pasa a situarse en verso *encabalgado*...¹¹⁵ (BALBÍN, 1968, p. 209)

Em *El ritmo en la poesía de Blas de Otero*, importante estudo não apenas do poeta, mas da construção de versos e de ritmos na poesia espanhola do século XX, Pilar García Carcedo fala de “rupturismos rítmicos” (2002, p. 39) para caracterizar o resultado dos *enjambements*. Mais adiante (id., p. 220), faz referência, agora direta, ao efeito do *encabalgamiento*, insistindo num efeito rítmico, embora restrito à pausa intervalar: “El contenido rebelde de las obras de esta primera etapa se manifiesta asimismo em otras peculiaridades rítmicas como son los encabalgamientos abruptos continuos, que

115. A pausa rítmica castelhana se conserva idéntica em sua duração e amplitude — como o comprova a ausência de sinalefa — ao produzir-se o *enjambement*; todavia, é facilmente perceptível a variação de outros fatores na pausa encavalgada. É particularmente manifesto o atraso ou distanciamento da distensão no grupo melódico encavalgante, que faz sua entonação mais grave ao fazê-lo mais extenso. Com isso, a pausa distensiva, que é rítmicamente necessária na estrofe maior decassilábica, passa a situar-se no verso encavalgado...

dislocan el ritmo, acelerándolo atropelladamente, o retardándolo con cortes violentos que producen la sensación de un avance a trompicones.”¹¹⁶ Pilar Carcedo vê interferências rítmicas fora da quebra entre versos, ou seja, dentro de versos tomados em suas integralidades, mas no que seria uma espécie de ritmo semântico e não silábico (CARCEDO, 2002, p. 221):

Es muy relevante destacar el enorme potencial expresivo de un mero encabalgamiento, que, en algunas ocasiones, puede incluso invertir totalmente el significado de los versos. El poeta E. E. Cummings aporta un ejemplo muy significativo de este efecto distorsionador, un encabalgamiento en el que, al completarse la frase, se niega todo lo precedente:

‘pity this busy monster, manunkind,
not.’¹¹⁷

Como apoio a sua argumentação, a autora, em nota de rodapé aos versos de Cummings, cita Robert Scholes (1969, p. 63): “Here is a further illustration of how a poet can use the line-end to achieve an ironic effect virtually unduplicatable in prose... The first word of the second line absolutely reverses the meaning of the first line... Consider it rearranged mor prosaically: ‘Do not pity this busy monster. Manunkind’.”¹¹⁸ O

116. O conteúdo rebelde das obras dessa primeira etapa se manifesta, mesmo assim, através de outras peculiaridades rítmicas como os *enjambements* abruptos contínuos, que alteram o ritmo, acelerando-o atropeladamente ou retardando-o por meio de cortes violentos que dão a sensação de um avanço aos tropeços.

117. É muito relevante destacar o enorme potencial expressivo de um simples *enjambement*, que, por vezes, pode inclusive inverter completamente o significado dos versos. O poeta E. E. Cummings dá um exemplo muito significativo desse efeito distorcedor, um *enjambement* em que, ao se completar a frase, nega-se tudo que se dizia antes:

pena deste pronto monstro, humanotário,
nunca.

118. Eis aqui um exemplo adicional de como um poeta pode usar o final de linha para obter um efeito irônico, praticamente irrepetível na prosa... A primeira palavra da

problema é que, nesses dois versos, não há *enjambement*! É certo que há uma evidente ligação sintática entre o advérbio “nunca” e o verbo elíptico do verso anterior, mas, sublinhe-se, não há ligação sintática efetiva entre o aposto que o fecha e esse advérbio que está no verso subsequente. Com efeito, a reversão semântica proporcionado ao primeiro verso pelo segundo não é resultado de um *enjambement*, assim como não tem nada que ver com o ritmo de cada verso.

Já Michel Lemaire se debruça mais precisamente sobre o valor rítmico dos *enjambements*, sobretudo sobre os internos, ou seja, aqueles que aparecem na transição entre grupos silábicos ou entre hemistíquios. Ele afirma “le plus souvent, ces rejets seront accompagnés d'un jeu sur le rythme interne, ce qui mettra en évidence leur valeur rythmique d'*enjambement* au détriment de leur valeur sémantique”¹¹⁹ (LEMAIRE, 1997, p. 368). E dá como exemplo versos de Albert Lozeau:

Pour tout un jour / la pluie abdi/que. L'on s'étonne
D'un sourire d'été // s'allumant en automne¹²⁰

No caso, Lemaire parece indicar que, no primeiro verso, o *enjambement* lexical interno (/abdi/que/) cria outra possibilidade para o ritmo, ao apagar a cesura típica do alexandrino, na sexta sílaba. Assim, se, no segundo verso, tal

segunda linha reverte por completo o sentido da primeira linha... Basta rearranjá-las de modo mais prosaico: ‘Nunca [tenha] pena deste pronto monstro, humanotário’.”

119. Mais frequentemente, esses rejeitos terão efeito sobre o ritmo interno, o que colocará em evidência o valor rítmico do *enjambement*, em detrimento de seu valor semântico.

120. As divisões rítmicas com os // são propostas por Lemaire. O *enjambement* lexical foi destacado em cinza, por nós. Os versos traduzidos, tentando manter o ritmo do original, ficariam assim:

Por todo um dia a chuva abdica. Nos surpreende
O sorrir do Verão, que em Outono se acende.

quebra rítmica é muito evidente, no primeiro teria desaparecido, dando lugar a um dodecassílabo tripartido, sem sinal de cesura entre hemistíquios. Em outras palavras, não seria realizada a escansão do verso como

Pour tout un jour la plui//e abdique. L'on s'étonne

O que se argumenta aqui é que o segundo verso deveria ter a cesura na sexta sílaba como opção mais evidente (o que equivaleria dizer mais natural e, portanto, bem mais frequente), enquanto que, no primeiro, ela — a cesura — seria posta de lado por uma tripartição homogênea do dodecassílabo proporcionada pelo *enjambement*. O primeiro problema que surge é como verificar essa preponderância dos esquemas rítmicos com ou sem *enjambement* entre grupos silábicos, com ou sem cesura na sexta sílaba. Ora, as realizações dos ritmos se fazem empiricamente, com declamadores humanos sujeitos a diferentes hábitos, conhecimentos, habilidades etc. Em consequência, nos parece mais prudente não falar de efeito imediato ou direto do *enjambement*, mas de uma possibilidade que ele abriria à escansão. E, ainda, essa possibilidade fica sujeita a ser demonstrada de modo convincente. Ao fazer a escansão, recenseamos as possíveis configurações de ritmos e fazemos uso da(s) que nos parece(m) mais adequada(s), levando em conta os hábitos de versificação do poeta, o que estipulam os manuais de sua época e, sobretudo, nossa sensibilidade de leitores, isto é, o que queremos fazer com o ritmo do verso. De onde viria, então, o efeito preponderante do *enjambement* lexical que Lemaitre quer ver aí? Talvez de uma diferença na análise de ambos os versos! Fica claro que ele utiliza processos distintos na descrição, diferença que causa problemas em suas

conclusões: no primeiro verso, ele marca os grupos silábicos, sem fazer qualquer menção à possibilidade da cesura do alexandrino; no segundo, ao contrário, ele não marca os grupos silábicos e já deixa indicada a posição da cesura. Ora, ambos os elementos (grupos silábicos e cesura tradicional do alexandrino) deveriam ser marcados nos versos. Assim procedendo, teríamos, de fato, uma dupla possibilidade para o primeiro verso:

Pour tout un jour/ la pluie abdi/que. L'on s'étonne
 UUU UUU UUU U

Pour tout un jour/ la pluie// abdi/que. L'on s'étonne
 UUU U U UUU U

Na primeira — a única contemplada pela análise de Lemaire —, a escansão se faria com eliminação da cesura na sexta sílaba. Teríamos aí uma sequência homogênea de três peônicos de quarta. Na segunda se poderia perfeitamente produzir o acento rítmico nessa sexta sílaba e escandir o verso como um típico alexandrino. Como resultado, teríamos um peônico de quarta e um iambo, no primeiro hemistíquio e, especularmente, um iambo e um peônico de quarta, no segundo. Já no que se refere ao segundo verso, teríamos uma única possibilidade: os grupos silábicos dispostos como quatro anapestos, sendo que o segundo deles tem sua sílaba final forte justamente na sexta:

D'un sourire d'été s'allumant en automne
 UU UU UU UU U

Aqui, não haveria como atenuar a sexta sílaba para construir outro esquema rítmico que não fosse o do alexandrino.

Para reforçar essa nossa argumentação quanto à análise de Lemaire, poderia ser útil modificar por nossa conta esses dois versos, invertendo a presença do *enjambement* lexical: ele não estaria mais no primeiro, mas apareceria agora no segundo (também na passagem de um grupo silábico a outro):

De mon sourire, ici, // là-bas, que l'on s'étonne,
Et mon soupir,/ écoute !, **écou/te** !, ainsi résonne¹²¹

Nesse segundo verso que inventamos, se seguimos Lemaire, a escansão com cesura na sexta sílaba não ocorreria, ou seja, não haveria opção pelo verso escandido assim:

Et mon soupir,/ écou//te !, écou/te !, ainsi réso/nne (1)

Lemaire certamente optaria apenas por

Et mon soupir,/ écoute !, écoute !,/ ainsi résonne (2)

Ora, da mesma maneira como vimos acima nos versos verdadeiros, nada impede que, em vez da sequência de três peônicos de quarta (esquema 2), poderíamos igualmente escandir o verso como peônico de quarta, iambo, iambo, peônico de quarta (1). O mesmo ocorre com nosso primeiro verso hipotetizado. Nele também haveria essas mesmas duas possibilidades:

De mon souri/re, ici, // là-bas,/ que l'on s'étonne, (3)

De mon sourire,/ ici, là-bas, /que l'on s'étonne, (4)

121. De meu sorriso, aqui, ali, que nos espanta,
E meu suspiro, escute!, escute!, a grita é tanta

Mais adiante (1997, p. 371), Lemaire chega mesmo a reconhecer a possibilidade dessa dupla escansão:

“De son côté, Lozeau écrit :

Étroit sonnet où l'âme immense trouve place.
(*MJ*, p. 197)

où la lecture avec césure :

* * * *
Étroit sonnet / où l'âme // immen/se trouve place.
(4/2//2/4)

qui met en parallèle en tête de chaque hémistiche les deux qualificatifs antonymes, me semble plus expressive que celle en trimètre.”¹²²

Em resumo, não é certamente a presença do *enjambement* interno que leva a uma mudança no ritmo do verso. Contudo, se poderia arguir que ela se daria com o *enjambement* que ocorre entre versos seguidos. Quando se refere a este, Lemaire traz um exemplo de Verlaine (1997, p. 369):

“Et je m'en vais
Au vent mauvais
 Qui m'emporte
Deçà, delà,

122. Quanto a Lozeau, ele escreve:

Curto soneto, em que alma imensa encontra abrigo. (*MJ*, p. 197)
que se lê com cesura:

* * * *
Curto soneto, /em que al//ma imen/sa encontra abrigo. (4/2//4)
cuja escansão, colocando em paralelo os dois adjetivos antônimos no começo de cada hemistíquio, me parece mais expressiva do que aquela em trimetro.

Pareil à la
Feuille morte.”¹²³

E afirma que

(...) les *enjambements* grammaticaux ont plutôt pour effet chez lui de créer un brouillage rythmique : la multiplication des sauts par-dessus les limites métriques atténue la perception auditive de ces limites et provoque une «méprise», un «fouillis» rythmique.¹²⁴

Ora, esse efeito de embaralhamento rítmico que Lemaire diz constatar aqui, em Verlaine, está circunscrito à passagem de um verso a outro. Ele afirma que a quebra entre os versos se atenua, mas, inicialmente, não indica o que isso altera, concretamente, no ritmo interno de cada um deles. Todavia, continuando sua argumentação e explorando agora *enjambements* entre hemístiquios de alexandrinos, ele aponta uma consequência no ritmo dos versos. Sua argumentação é que o uso mais frequente desse mecanismo levou ao verso livre, pela eliminação das cesuras:

On voit que, dans ces exemples, si l'on considère la césure impossible, le vers perd tout rythme métrique. Bien sûr, il conserve le rythme naturel du discours, mais il devient un simple agrégat de douze syllabes

123. E vou-me lesto,
Vento funesto
Me transporta
Daqui, de lá
Feito fosse a
Folha morta.

124. (...) os *enjambements* gramaticais têm sobretudo o efeito, nele, de criar um embaralhamento rítmico: a multiplicação dos saltos sobre os limites métricos atenua a percepção auditiva desses limites e provoca um "descaso", uma "confusão" rítmica.

menées par leur rythme propre, et non plus une structure rythmique normalisée et donc identifiable en tant qu'alexandrin.¹²⁵ (LEMAIRE, 1997, p. 374)

E acrescenta:

Il faut accepter qu'au-delà de toutes ces variations rythmiques que nous avons considérées, le vers symboliste revendique aussi la possibilité de ne pas être divisé en groupes métriques, que ce soient les deux hémistiches 6/6 ou les trois mesures 4/4/4 ou même des mesures de longueurs irrégulières. On parvient à ce que j'appellerais un « vers plat³⁸ », c'est-à-dire ici un alexandrin défini uniquement par ses douze pieds et l'accent tonique de la rime, un alexandrin qui n'est plus soutenu même indirectement par le grand rythme apporté par la tradition.¹²⁶ (LEMAIRE, 1997, p. 374)

Em outras palavras, Lemaire aponta agora um efeito concreto (a aproximação do ritmo do alexandrino da prosa e o conseqüente abandona da tradição rítmica desse verso), mas ainda falha em associar a ele uma causa objetiva. Se a escansão prosaica passa a fazer parte do arsenal à disposição de poetas e de leitores, não fica comprovado que é devido ao efeito direto do *enjambement*. Poderia ser tão somente uma tendência que,

125. Vê-se, nesses exemplos, considerando a cesura impossível, que o verso perde todo o ritmo métrico. É claro que ele guarda o ritmo natural do discurso, mas se torna um simples conjunto de doze sílabas, com seu ritmo próprio e não mais uma estrutura rítmica normalizada e, portanto, identificável como alexandrino.

126. É preciso considerar que, além de todas essas variações rítmicas que examinamos, o verso simbolista reivindica também a possibilidade de não ser dividido em grupos métricos, sejam os dois hemistíquios 6/6, sejam as três medidas 4/4/4, ou sejam ainda medidas de tamanhos irregulares. Chega-se ao que eu denominaria um “verso achatado”, ou seja, um alexandrino definido apenas por suas doze sílabas e pelo acento tônico da rima, um alexandrino que não se sustenta mais no grande ritmo da tradição. Em sua nota 38, Lemaire afirma que Jean Mazaleyrat fala de verso “de-ritmado” (MAZALEYRAT, 1974, p. 119 em diante).

no Simbolismo, estaria levando à poética modernista¹²⁷. Teria que ser comprovada esse pressuposto de que a presença de um *enjambement* encurta efetivamente a quebra entre os hemistíquios. De fato, o crítico francês toma por tendência objetiva o que não é mais do que uma escolha entre várias possibilidades distintas. Resta primeiramente — vamos insistir nisso — comprovar, sem margem a dúvidas, que ocorre esse encurtamento do tempo de transição nesses casos, o que somente medições empíricas poderão indicar, realizadas com diferentes leitores com um mínimo de experiência na escansão e na leitura de versos¹²⁸. Na mesma linha de Lemaire está o também francês Claude Zilberberg (1996, p. 36), que afirma que

... le vers libre est une généralisation dérivée de la multiplication des rejets et des *enjambements* qui conduisirent, notamment dans la poésie verlainienne, à la dislocation du vers métrique. Un analyste, quelque peu oublié aujourd'hui, Robert de Souza, l'a souligné avec force :

La dislocation empirique du vers demandait donc d'enjamber non seulement sur la rime, mais aussi sur la césure. C'est ce qu'accomplit Victor Hugo. [...] La généralisation de l'*enjambement* portant à la fois sur la césure et le terme du mètre est théoriquement la négation même du rythme perceptible puisque des *enjambements* successifs em l'allongeant le déforment et l'empêchent de se reformer” (Souza, p. 133-135).¹²⁹

127. De fato, não é fácil, nem imediato decidir se se trata de um projeto modernista de prosificação do verso que leva ao uso do *enjambement* entre hemistíquios, ou se é o uso deste que leva à dita prosificação.

128. É o que fizemos em nosso grupo de pesquisas, obtendo resultados que serão expostos e analisados no capítulo 4.

129. O verso livre é uma generalização derivada da multiplicação dos rejeitos e dos *enjambements* que levaram, sobretudo na poesia de Verlaine, ao desencaixe do verso

E, do mesmo modo como ocorre com Lemaire, também Zilberberg parte do pressuposto (embora não explícito) de que há esse encurtamento no tempo de transição devido ao *enjambement*.

Uma demonstração mais convincente do efeito de um *enjambement* no ritmo de um verso está em um trabalho de Claude-Marie Beaujeu (1992, p. 87):

L'association de l'*enjambement* au rythme ternaire pour assouplir le mouvement de la phrase est particulièrement évidente dans la *Tapiserie de la grande peur*. Ce poème se présente comme une suite continue de 32 alexandrins, dont près d'un tiers ont une structure ternaire et qui offrent une juxtaposition d'images reliées entre elles par la cohésion du tissu phonique, à l'intérieur du vers comme d'un vers à l'autre, et par les *enjambements*, comme le montrent les vers suivants, entre autres :

XVI	5	Ecumeur de la terre oiseau-pierre <i>qui</i> <i>coud</i>
	6	<i>L'air aux maisons /</i> oiseau strident / oiseau-comète
	7	Et la géante guêpe acrobate allumette
	8	Qui met aux murs flambants des bouquets de coucous

La dissociation par la fin du vers des deux éléments monosyllabiques, le verbe *coud* et son objet direct *l'air*, met en

métrico. Um estudioso, um tanto esquecido hoje em dia, Robert de Sousa, chamou enfaticamente a atenção para isso: “O desencaixe empírico do verso exigia, então, encavalgar não apenas na rima, mas também na cesura. É o que realizou Victor Hugo. [...] A generalização do *enjambement* na tanto na cesura, quanto no final do metro é teoricamente a própria negação do ritmo perceptível, pois, alongado por *enjambements* sucessivos, este é deformado, impedido de manter-se apenas mudando sua forma.” (SOUSA, 1892, pp. 133-134).

valeur l'originalité de la métaphore qu'ils constituent, en même temps que l'*enjambement* assure une liaison étroite entre les deux vers 5 et 6 et procure au poète une homophonie qui s'étend sur quatre syllabes pour enrichir la rime avec le vers 8 (Oiseau-pierre qui *coud* / des *bouquets* de *coucous*). On peut aussi voir dans l'impossibilité d'observer une pause entre les vers 5 et 6 un moyen de suggérer la restriction de l'espace provoquée par le passage des oiseaux-monstres."¹³⁰

Analisando os dois primeiros versos da estrofe, obtemos as seguintes escansões:

5 Ecumeur de la terre oiseau-pierre qui coud	<table border="0"> <tr><td>U U</td><td>U U</td><td>U U U</td><td>U</td></tr> <tr><td>U U</td><td>U U</td><td>U U</td><td>U U</td></tr> <tr><td>U U</td><td>U U</td><td>U U U</td><td>U U</td></tr> </table>	U U	U U	U U U	U	U U	U U	U U	U U	U U	U U	U U U	U U			
U U	U U	U U U	U													
U U	U U	U U	U U													
U U	U U	U U U	U U													
6 L'air aux maisons oiseau strident oiseau-comète	<table border="0"> <tr><td>U U U</td><td>U U U</td><td>U U U</td></tr> <tr><td>U U U</td><td>U U U</td><td>U U U</td></tr> <tr><td>U U U</td><td>U U</td><td>U U U</td></tr> <tr><td>U U U</td><td>U U</td><td>U U U</td></tr> <tr><td>U U</td><td>U U U</td><td>U U U</td></tr> </table>	U U U	U U U	U U U	U U U	U U U	U U U	U U U	U U	U U U	U U U	U U	U U U	U U	U U U	U U U
U U U	U U U	U U U														
U U U	U U U	U U U														
U U U	U U	U U U														
U U U	U U	U U U														
U U	U U U	U U U														

130. A associação do *enjambement* ao ritmo ternário para suavizar o movimento da frase é particularmente manifesta em *Tapeçaria do grande medo*. Esse poema se apresenta como uma sequência contínua de 32 alexandrinos, de que quase um terço possui uma estrutura ternária e oferece uma justaposição de imagens relacionadas entre elas pela coesão do tecido fônico — tanto no interior do verso, como de um verso a outro — e pelos *enjambements*, como mostram os seguintes versos, entre outros:

XVI	5	Escumador da terra ave-pedra <i>que enliça</i>
	6	<i>O ar a essa casa</i> estrídula ave, ave-cometa
	7	E a imensa vespa acróbata em fogo vareta
	8	Que põe no muro aceso pencas de carriça

A dissociação, no final do verso, dos dois elementos monossilábicos, o verbo *coud* (*enliça*) e seu objeto direto *l'air* (*o ar*), coloca em destaque a originalidade da metáfora que ambos constituem, ao mesmo tempo em que o *enjambement* assegura uma ligação estreita entre os dois versos 5 e 6, e dá ao poeta uma homofonia que se estende por quatro sílabas para enriquecer a rima com o verso 8 (oiseau-pierre qui *coud* / bouquet de *coucous* [ave-pedra que *enliça* / pencas de *carriça*]). Pode-se ver, na impossibilidade de observar uma pausa entre os versos 5 e 6, um modo de sugerir a restrição de espaço provocada pela passagem das aves-monstro.

U U	U U U	U U	(8)
U U	U U	U U U	(9)
U U	U U	U U	(10)

Das duas possibilidades de escansão para o verso 5, não parece difícil de aceitar que o esquema (2) se imponha mais facilmente, devido à rima entre *terre* e *pierre*. O peônico de quarta ressalta mais essa rima interna; sendo também colocado acento rítmico na sílaba “oi” de “oiseau”, essa rima não desapareceria, mas perderia força. No que se refere ao verso 6, a hipótese do estudo é que a ele se impõe o esquema rítmico ternário (esquema 3), implicando o apagamento da cesura na sexta sílaba. Em nenhum momento Claude-Marie Beaujeu aventa a possibilidade de esse verso iniciar-se com um coriambo. O motivo, que ela parece não ter percebido, talvez resida justamente no *enjambement* entre os versos. Admitindo o encurtamento que este traria à pausa interversal, poderia haver uma ligeira sensação de duas sílabas fortes colidindo, na passagem de um verso a outro; daí a opção em não propor o coriambo na abertura do verso 6. Eis aí um primeiro efeito rítmico do *enjambement* nesses versos. Por isso, concentremo-nos nos esquemas (3) a (6).

Nesse primeiro, (3), a justificativa para a tripartição parece corresponder a um possível recorte sintático: um primeiro grupo silábico com os complementos verbais do verbo que está no final do verso anterior, seguido de dois outros, compostos por sintagmas nominais coordenados entre si e construídos em paralelismo. Trata-se de escolha mais do que aceitável, diga-se! Contudo, de outro lado, nada há no estudo que mostre que essa escolha rítmica se deve ao nexos sintático forte entre o final de um verso e o início do outro. Nos demais esquemas, as opções se explicam sobretudo pela disposição

rítmica interna que se queira dar ao verso: aceleração dos tempos, nos esquemas (4) e (6); aceleração seguida de desaceleração, no (5). Em princípio, nada que ligue esse verso 6 ao 5, através do *enjambement*, permite explicar uma escolha ou outra.

Em suma, nos poucos estudos que tentam apresentar e discutir os efeitos rítmicos do *enjambement*, não se vai muito além da afirmação de que há tal efeito, mas ele é descrito de modo vago, caracterizado apenas como diminuição da pausa interversal (isto naqueles que não defendem abertamente a opção pelo ritmo sintático com a consequente eliminação dessa pausa). Mesmo no círculo anglófono dos estudos do verso, essa perspectiva se repete. Dobbs-Allsopp (2001, p. 371), por exemplo, afirma que “one of the more obvious effects of enjambment is to provide a sense of forward movement.”¹³¹ E chega a se referir a um “peculiar limping rhythm”¹³² (2001, p. 373). Contudo, essa imagem tenta dar conta do que seria o ritmo de leitura das estrofes, sem se deter especificamente no ritmo dos versos individuais. Em suma, ainda que se afirme aqui que o *enjambement* acelera, sem dúvida alguma, a passagem de verso a outro, isso tem consequência mais no tempo de leitura da estrofe, que fica reduzido, do que propriamente no ritmo específico de cada verso. Ora, o tropeço acima mencionado (o *limping rhythm*) que se deve ao *enjambement*, está relacionado à redução do tempo de leitura total da estrofe, não ao ritmo desta propriamente. Ademais, o que seria o ritmo de leitura das estrofes, senão a concatenação dos ritmos de seus versos tomados individualmente?

131. Um dos efeitos mais óbvios do *enjambement* é reforçar o sentido ou a sensação de movimento para a frente.

132. Ritmo peculiar de claudicação.

Ora, se, até agora observamos estudos que se debruçam sobre versos em Espanhol, Francês e Inglês, não se pode esquecer que nosso objetivo são os versos em Português. O propósito é examiná-los e determinar se os *enjambements* que apresentam têm alguma influência em seus ritmos. Para isso, vamos tomar o poema “A avenida das lágrimas” de Olavo Bilac¹³³:

**Quando a primeira vez a harmonia secreta
De uma lira acordou, gemendo, a terra inteira,**
— Dentro do coração do primeiro poeta
Desabrochou a flor da lágrima primeira.

E o poeta sentiu os olhos rasos de água;
Subiu-lhe à boca, ansioso, o primeiro queixume:
Tinha nascido a flor da Paixão e da Mágoa,
Que possui, como a rosa, espinhos e perfume.

E na terra, por onde o sonhador passava,
Ia a roxa corola espalhando as sementes:
**De modo que, a brilhar, pelo solo ficava
Uma vegetação de lágrimas ardentes.**

Foi assim que se fez a Via Dolorosa,
A avenida ensombrada e triste da Saudade,
**Onde se arrasta, à noite, a procissão chorosa
Dos órgãos do carinho e da felicidade.**

Recalcando no peito os gritos e os soluços,
Tu conhecestes bem essa longa avenida,
— Tu que, chorando em vão, te esfalfaste, de braços,
Para, infeliz, galgar o Calvário da Vida.

133. Dedicado “a um poeta morto”, está em “Alma inquieta”, seção do livro *Poesias* (Bilac, 1888). Os grifos são nossos.

Teu pé também deixou um sinal neste solo;
 Também por este solo arrastaste o teu manto...
 E, ó Musa, a harpa infeliz que sustinhas ao colo,
 Passou para outras mãos, molhou-se de outro pranto.

Mas tua alma ficou, livre da desventura,
 Docemente sonhando, às delícias da lua:
**Entre as flores, agora, uma outra flor fulgura,
 Guardando na corola uma lembrança tua...**

O aroma dessa flor, que o teu martírio encerra,
 Se imortalizará, pelas almas disperso:
 — Porque purificou a torpeza da terra
 Quem deixou sobre a terra uma lágrima e um verso.

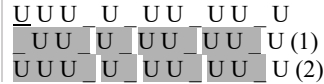
Vamos analisar os *enjambements* aí presentes, a fim de verificar como (ou se) eles ocasionam algum efeito na realização rítmica dos versos. Diga-se de passagem que a escolha desses versos foi feita de forma totalmente aleatória, evitando distorções ou parcialidades que tanto condenam a juízes, quanto atrapalham a leitores; trata-se do primeiro poema, da primeira parte de *Poesias*, de Olavo Bilac, tal como está na biblioteca digital do NuPILL¹³⁴, sem que nenhuma motivação evidente ou esconsa determinasse a indicação do poeta ou do poema, a não ser tratar-se de escritor que, além de ser das vozes mais importantes da literatura brasileira, é referência intelectual no período de 1870 a 1920, com que vimos trabalhando nos últimos anos.

Como destacado acima em negrito, há, no total, quatro casos de *enjambement* no poema. Vejamos abaixo a caracterização dos grupos rítmicos a partir das possíveis

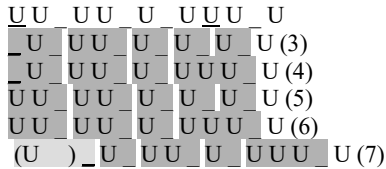
134 <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=136223>. Acesso em: 23 mar. 2021.

escansões das duplas de versos, começando pelo primeiro caso a aparecer, logo ao início do poema:

Quando a primeira vez a harmonia
secreta



De uma lira acordou, gemendo,
a terra inteira,



Nesse caso, não importa, de fato, o grupo silábico inicial do primeiro verso. Tanto pode ser um coriambo, quanto um peônico de quarta; o que fica evidentemente marcado são os anapestos do segundo hemistíquio (esquemas 1 e 2). Já para o segundo verso, haveria alguma possibilidade de ele iniciar por um anfímacro (esquemas 3 e 4), mas, acreditamos, o *enjambement* reforçaria a tendência a repetir os mesmos anapestos (cf. 5 e 6), acrescentando à costumeira inércia¹³⁵ a influência de uma possível elisão rítmica entre o final de um e o início do outro verso¹³⁶. Essa seria, a nossa ver, uma boa configuração¹³⁷, não apenas em virtude da presença de

135. Vamos entender “inércia rítmica” como a tendência a repetir, de modo semelhante ou identicamente, padrões rítmicos que vão se estabelecendo de um grupo silábico a outro, de um hemistíquio a outro, de um verso a outro.

136. Vale dizer que o estudioso português analisa a ligação entre grupos silábicos subsequentes dentro de um mesmo verso, e não entre versos.

137. Cabe dizer aqui que uma configuração é melhor do que outra quando estabelece semelhanças entre grupos silábicos dentro do verso, mas também com os de outros versos contíguos. O que se procura sempre é, repita-se, alguma semelhança, sem que ela se torne insistente, predominante, ou até exclusiva. A ausência absoluta de grupos silábicos repetidos, num dado conjunto de versos, quebra a fluência do poema; a repetição obsessiva estraga os versos pela monotonia.

anapestos no verso anterior, mas sobretudo pelo fato de estarem no final desse verso. É como se a subordinação discursiva entre os dois segmentos, não podendo realizar-se como ritmo sintático, se deslocaria para o ritmo do verso, aproveitando aí esse efeito de elisão rítmica. Seguramente se poderá objetar que essa ligeira uniformização dos pés se poderia dar de qualquer modo, pela inércia, havendo ou não *enjambement*. Todavia, nos parece difícil de negar que este reforçaria a repetição do mesmo pé. Contudo, outra possibilidade (7) pode ser levantada, explorando ao máximo possível a redução da pausa interversal pelo *enjambement*:



O último tempo fraco (a sílaba átona) do primeiro verso não entra em seu esquema rítmico; somando-se ao tempo de quebra diminuído entre os versos, ambos poderiam ser associados à primeira sílaba do segundo verso, agora escandida com acento rítmico. De um lado, esses dois tempos extras não entram na contagem do segundo verso, não seriam a décima terceira e a décima quarta sílabas. De outro lado, eles poderiam ser associados à primeira sílaba forte para constituir um anapesto que, lançando mão de uma anacrusa¹³⁸, não seria contado inteiramente como grupo silábico efetivo do segundo verso. É claro que, seguindo esse procedimento, a pausa entre a primeira e a segunda sílaba desse segundo verso seria um pouco mais longa, para criar a sensação rítmica de que ela estaria

138. Embora já integrada, há muito, às técnicas de versificação, vale retomar a definição de anacrusa que vem da música: também chamada de prótese, são as notas que precedem a primeira nota de um compasso, não entrando em seu cômputo de tempos.

ligada aos dois últimos tempos do verso anterior. E, ainda que não contado inteiramente, esse anapesto daria uma certa homogeneidade à cadeia rítmica, pois teríamos duas sequências de anapesto mais iambo, para chegar a um peônico de quarta¹³⁹ fechando o verso.

O segundo *enjambement*, nos dois últimos versos da terceira estrofe aparece assim:

De modo que, a brilhar, pelo solo
ficava

U	UUU	UU	UU	U
UUU	UU	UU	U	(1)

Uma vegetação de lágrimas
ardentes.

UUUUU	U	UUU	U
U	U	UUU	U(2)
UUU	U	UUU	U(3)
U	UUU	UUU	U(4)

Com respeito ao primeiro verso, não há aí nenhuma dificuldade. O primeiro hemistíquio traz evidentemente um iambo seguido de um peônico de quarta; o segundo, dois anapestos (esquema 1). Já o segundo verso tem um esquema rítmico mais indefinido, ao menos em seu primeiro hemistíquio. Ainda que tomássemos como marcada a primeira sílaba, ficaríamos com quatro sílabas fracas antes da próxima forte, a sexta. Embora haja estudiosos da fonética e do verso que aceitem essa condição, muitos declaram sua impossibilidade¹⁴⁰. Uma solução, nesse caso, seria acentuar a quarta sílaba. Isso nos daria um coriambo ou, se decidirmos não reforçar a primeira sílaba, um peônico de quarta no começo do verso, seguido de dois iampos e de um peônico de quarta ao final, conforme os

139. Que pode ser ouvido como um anapesto hiper métrico.

140. Para ficar apenas com dois dos mais importantes estudiosos do verso, Said Ali (2006, p. 31) e Proença (1955, p. 19) afirmam categoricamente a impossibilidade de existirem mais de três sílabas átonas seguidas dentro de um verso.

esquemas (2) e (3) respectivamente. Ora, se escolhêssemos o peônico de quarta no início, estaríamos simplesmente reforçando a autonomia rítmica desse verso, fazendo com que os dois hemistíquios tenham os mesmos grupos silábicos, apenas colocados de forma especular (peônico + iambo / iambo + peônico). Isso, ressalte-se, tenderia a aumentar a pausa entre esse segundo verso e seu antecedente, diminuindo o efeito do *enjambement* na escansão em sequência dos dois. A opção pelo coriambo ao início seria um passo adiante nessa autonomização, pois teríamos dois pés de ritmo ascendente (os anapestos do final do primeiro verso) sendo seguidos por um pé que começa por ser descendente (o coriambo do início do segundo).

O esquema (4) se mostra uma solução possível, embora possa parecer muito forçada à primeira vista. O que se utiliza, nesse caso, é uma diástole em “uma”. Com ela, reforça-se uma subordinação rítmica entre os dois versos, aproveitando o efeito do *enjambement*. Expliquemos: fazendo uso dessa diástole, estabelece-se uma maior ligação rítmica entre ambos, pois o segundo verso, seguindo o final do primeiro, iniciaria por um quase-anapesto, que é o iambo¹⁴¹. Complementarmente, poderíamos ainda associar ao iambo inicial do segundo verso a pausa reduzida entre os versos, como uma espécie de sílaba fraquíssima que, junto com essas duas, chegariam a ser um quase anapesto, composto, no caso, por uma sílaba brevíssima, uma breve e uma longa. Em resumo, a junção do iambo inicial do segundo verso (produzido pela diástole) com parte da pausa interversal comporia um anapesto, enfraquecido, mas, ainda assim, um anapesto. Contudo, fica ainda sem justificativa a diástole forçada na palavra inicial do verso. Ora, se

141. Afinal, esse pé não é mais do que um anapesto acéfalo.

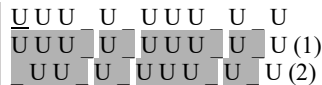
aproveitamos novamente o *enjambement*, do mesmo modo como fizemos no caso anterior, pode-se chegar a uma solução mais viável, partindo agora do esquema (2). Nesse caso, mantém-se marcada de ritmo a sílaba inicial em “Uma”, mas, agora, ela não pertence mais a um coriambo, ficaria separada do grupo silábico que a segue. Contudo, ela tampouco ficaria isolada, pois se utilizaria a átona final do verso anterior e a pausa intersilábica encurtada (pelo *enjambement*) que a segue, para criar uma anapesto disfarçada. Dessa maneira, a escansão ficaria assim:



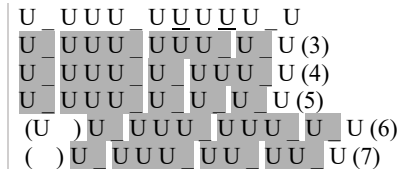
Vale dizer que, como no caso anterior de *enjambement*, também aqui a pausa entre a primeira e a segunda sílaba desse segundo verso seria um tanto mais longa, mesmo sem chegar a ser uma cesura.

Vamos ao terceiro *enjambement*, localizado nos dois últimos versos da quarta estrofe:

Onde se arrasta, à noite, a procissão
chorosa



Dos órgãos do carinho e da
felicidade.



Nesse caso, o primeiro verso traz apenas uma hesitação no grupo silábico inicial. Ele pode ser escandido como um

peônico de quarta (esquema 1), mas também como um coriambo (2), a depender do acento rítmico que se dê à sílaba inicial de “onde”. A primeira possibilidade deve ser a mais usual, em função de estabelecer uma uniformidade interna nesse verso, com os hemistíquios apresentando a mesma configuração, isto é, peônico de quarta, seguido de iambo. Vale lembrar que os dois versos anteriores a esse trazem uma mesma disposição rítmica: dois anapestos, seguidos de um iambo e, por fim, um peônico de quarta. Este último grupo silábico se torna assim uma espécie de dominante para os três primeiros versos da estrofe. No caso do verso 2 (e último da estrofe) desse *enjambement*, uma primeira análise não verá nele nenhuma quebra de ritmo em seu início, pois repetiria o iambo já presente no final do anterior. A dupla possibilidade de escansão se dá no segundo hemistíquio, que pode ser escandido como peônico de quarta seguido de iambo (esquema 3) ou como iambo seguido de peônico de quarta (4). No caso, estamos desconsiderando a possibilidade de reforçar duas sílabas átonas (esquema 5), por excesso de artificialidade, pois oporia um segundo hemistíquio cheio de quebras (pela sucessão de três iampos) ao primeiro, em que a tendência foi justamente alongar os grupos silábicos, passando de um iambo para um peônico de quarta. Essa opção pelos três iampos ao final também seria menos indicada, por resultar numa espécie de mudança de compasso (se estivéssemos falando de música): após um pé longo de quatro sílabas, se passaria para três pés curtos de duas sílabas. Isso pode resultar num alongamento excessivo da cesura na sexta sílaba, tirando do verso a fluência e praticamente separando-o em dois versos independentes. Poderia, assim, estar morto o alexandrino, reconvertido à dupla de hexassílabos de onde saiu, na literatura medieval. Nos casos (3) e (4), se faz necessário

marcar com acento rítmico uma sílaba fraca, para evitar uma sucessão de cinco átonas. Como decidir? Se tomamos esse verso isoladamente, qualquer das duas possibilidades nos dá alguma regularidade interna. A (4) produz uma igualdade entre os hemistíquios; a (3), uma simetria especular. Um pouco mais frequentemente, a identidade se impõe, pois lança mão da inércia declamatória (cf. nota 42 acima). Um outra possibilidade, tornada possível pela utilização rítmica do *enjambement*, está no esquema (6). Nesse caso, se utiliza a última sílaba átona do verso anterior (“sa” de “chorosa”) acrescida da pausa encurtada entre os versos para o que seria uma sensação¹⁴² de peônico de quarta, pois se estariam acrescentando os dois últimos tempos fracos do primeiro verso aos dois iniciais do segundo. Ressalte-se que, em nenhum momento, se defende excluir a pausa intersilábica. O que se propõe aqui é aproveitar essa pausa diminuída pelo *enjambement*, para criar sensações rítmicas que utilizam a justaposição de tempos de um dado verso a tempos do que vem a seguir. Não se anula o tempo de transição entre os versos, mas se procede de modo que, ao produzir os tempos iniciais de um verso, mantemos, como um eco, os tempos finais do anterior. É um processo nada estranho à versificação: na rima, não se trata de duplicar efetivamente os fonemas do final de um verso, mas de manter neles a lembrança, ou a sensação dos mesmos fonemas já produzidos anteriormente. De fato, esse mecanismo poderia ser utilizado não apenas no esquema (6), mas em todos os quatro referentes ao verso 2. Em todos eles, o início estaria num peônico de quarta escondido sob o iambo inicial:

142. Não temos ainda melhor termo para expressar esse efeito.

(U)U _ U U U _ U U U U _ U

Outra possibilidade corresponderia a utilizar apenas a pausa intersilábica menor, escandida, então, como um tempo fraquíssimo colocado antes do primeiro grupo silábico do segundo verso. Com isso teríamos (esquema 7) esse verso iniciando com uma anacruse, já que esse primeiro tempo fraquíssimo não entraria na métrica do verso, mas não deixa de produzir, logo no início, um ritmo próximo ao de um anapesto materializado em iambo. Esse artifício se completaria com um acento rítmico colocado na nona sílaba¹⁴³, o que produziria dois anapestos ao final, ecoando aquele primeiro, disfarçado, que se produziu no início do verso. Nesses casos, não se pode, evidentemente, falar de uma intencionalidade do poeta, mas de um ato consciente do leitor, que não apenas reconhece no *enjambement* uma disjunção entre ritmo e sintaxe, mas também o utiliza como elemento de subordinação rítmica entre os dois versos envolvidos.

Finalmente, o quarto caso:

Entre as flores, agora, uma outra
flor fulgura,

U U	U U	U U U	U _ U	
U U _	U U _	U _ U	U _ U	U (1)
U _	U U _	U _ U	U _ U	U (2)
U U _	U U _	U U U	U _ U	U (3)
_ U	U U	U U U	U _ U	U (4)

Guardando na corola uma
lembança tua...

U _	U U U _	U U U _	U _	U (5)
-----	---------	---------	-----	-------

Ao contrário dos três *enjambements* anteriores, neste último, o segundo verso não apresenta hesitação na

143. E não na oitava ou na décima, como nos esquemas anteriores, mas evitando igualmente a sequência teórica de cinco átonas.

configuração de seus grupos silábicos. Ele é composto por um iambo e um peônico de quarta, no primeiro hemistíquio, e, de forma especular, por um peônico de quarta e um iambo, no segundo. Aqui, não há como observarmos qualquer influência do primeiro verso do *enjambement* determinando escolhas rítmicas no segundo (este, reafirme-se, apresenta uma única configuração preponderante, com quaisquer outras correndo o risco de excesso de artificialidade). Contudo, o contrário pode ser viável, isto é, o efeito do segundo verso sobre o primeiro, para possibilitar ao leitor a escolha de uma melhor configuração dos grupos silábicos deste. Com isso, após uma primeira realização do verso posterior, o leitor seria levado de volta ao indecيدido verso anterior do *enjambement* para determinar qual seria essa melhor configuração. Ora, se há uma repetição de iampos e de peônicos de quarta nesse segundo, a predileção, no que toca ao primeiro, deveria recair sobre esses pés, o que eliminaria a sequência possível de três iampos sem nenhum peônico no segundo hemistíquio (esquemas 1 e 2). Isso nos leva a optar por (3) ou (4). Nesse caso, ainda devemos fazer a escolha para o grupo silábico inicial: anfimacro ou anapesto? É certo que aquele primeiro, como já dito acima, é raro em nossa versificação. Ademais, levando em conta que o segundo pé é já um anapesto, a tendência a escolher este para o primeiro pé seria ainda mais forte. E mais: o anapesto pode ser entendido como um peônico de quarta acéfalo, isto é, de que foi retirada a primeira sílaba. Com isso, a configuração (3) parece ser aquela que, nos permitindo definir criteriosamente um esquema acentual no primeiro verso, nos faz igualmente estabelecer uma ligação rítmica mais forte entre ambos.

Em suma, nossa hipótese aqui é que o *enjambement*, se não chega a impor tal escolha rítmica por parte do leitor,

certamente a torna manifesta; se não é imposição, é possibilidade que se mostra ainda mais clara pela presença do *enjambement*. E mesmo, se não fosse este, que outro mecanismo fundamentaria tal procedimento? Não se poderia falar de inércia, justamente por ser estarmos propondo uma volta ao verso anterior — seria, no caso, uma inércia reversa, isto é, de trás para frente, o que é uma contradição nos termos. Dito de outro modo, se a realização do ritmo do primeiro verso é problemática, quando se chega ao segundo, em que não há mais do que uma única possibilidade, o retorno ao anterior é uma ação reforçada, no mínimo, pela existência do *enjambement*. É um efeito *a posteriori*, ou seja, a leitura do segundo verso nos faz observar que podemos estabelecer uma dependência rítmica entre ambos, de forma a resolver a hesitação quanto ao esquema rítmico do anterior. Em outro capítulo deste livro, analisamos esse mesmo efeito, no plano sintático, com respeito a um tipo de *enjambement* que vimos chamando justamente de *a posteriori*, isto é, percebido apenas quando se enceta a leitura do segundo verso, diferentemente do *a priori*, que fica evidente mal terminamos a leitura do primeiro¹⁴⁴.

De todo modo, se a influência do *enjambement* na realização do ritmo dos dois versos ficou mais evidente no quarto caso, o mesmo não ocorre necessariamente com os três primeiros. Eles talvez ainda não sejam capazes de demonstrar de forma cabal algum efeito concreto no ritmo causado pelos *enjambements*. De fato, em que essas três primeiras análises diferem de análises semelhantes quando **não** há *enjambement*?

144. Na terminologia empregada por Ángel Luis Luján Atienza (2012), são *enjambements* “retrospectivos” e “prospectivos”, respectivamente.

Parece, então, importante avançar ainda um pouco mais nessas análises, pois responder devidamente a esse tipo de questão é crucial para que nossa argumentação se torne convincente. Para isso será então necessário examinar justamente versos em que não ocorrem *enjambement*, ou seja, há que se demonstrar que aquilo que se observou na determinação do ritmo de versos com *enjambement*, não ocorre com outros em que não há uso desse recurso. Assim, é preciso analisar pares de versos, com esquemas rítmicos bem semelhantes aos dos que examinei primeiramente, de preferência idênticos no final do primeiro e no início do segundo. Com isso, teremos diante de nós situações muito semelhantes que se distinguem tão somente pela ausência de *enjambements* em uma delas. Realizações rítmicas diferentes, em dois pares semelhantes de versos, muito provavelmente vão se dever ao efeito do *enjambement* na construção dos ritmos dos versos em que este recurso aparece.

Indo, então, às duplas de versos em que não ocorre *enjambement*, do mesmo livro de Bilac de onde saíram os pares acima, retiramos os que serão agora estudados. O caso a seguir é muito semelhante ao primeiro acima examinado¹⁴⁵ e retirado do mesmo poema:

Docemente sonhando, às delícias
da lua:

	UU	UU	UU	UU	U	
	UU	UU	UU	UU	U	(1)
	U	UU	UU	UU	U	(2)

Entre as flores, agora, uma outra
flor fulgura,

	UU	UU	UUU	U	U	
	UU	UU	U	U	U	U (3)
	U	UU	U	U	U	U (4)
	UU	UU	UUU	U	U (5)	
	U	UU	UUU	U	U (6)	

¹⁴⁵ Quando a primeira vez a harmonia secreta
De uma lira acordou, gemendo, a terra inteira,

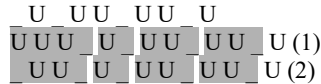
O primeiro verso apresenta uma única hesitação — se marcamos ritmicamente ou não a primeira sílaba de “docemente”. No caso, cabe lembrar que não se trata de sílaba completamente átona, tanto que, na antiga nomenclatura, era chamada subtônica. Se optamos por fazê-la sílaba forte, o verso se iniciaria com um pouco frequente pé anfímacro (esquema 2). Parece solução forçada, na medida em que a outra possibilidade, o uso do anapesto já na abertura do verso (esquema 1), resultaria numa sequência homogênea de anapestos. Contudo, para que essa homogeneidade não se torne monotonia¹⁴⁶, é necessário que o verso seguinte a quebre de alguma maneira. Com respeito ao segundo verso, a dúvida que surge no segundo hemistíquio está em se se deve marcar ritmicamente a elisão do “a” em “/u/ma ou/tra?”. Optar por essa solução (esquemas 3 e 4), implica fazer do segundo hemistíquio uma sucessão de iambs. A alternativa a isso — ou seja, não marcar a elisão do “a” — implica produzir um peônico de quarta seguido de um iambo. A situação se complica quando examinamos o primeiro hemistíquio desse segundo verso. Se adotamos para ele a mesma solução empregada no verso anterior, chegamos a dois anapestos (esquemas 3 e 5) que, após os quatro do verso anterior, nos fariam chegar perto da monotonia. Temos assim duas possibilidades para evitar essa situação. Se optamos pelo, como já dissemos, raro anfímacro, vamos ter que colocar o acento rítmico em uma preposição, artifício que ocorre muito poucas vezes na poética parnasiana. Em consequência, a solução mais imediata é o uso do anapesto, mas, nesse caso, a

146. Como parece ocorrer com os enessílabos anapésticos de Gonçalves Dias, em *I-Juca Pirama*.

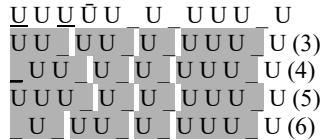
pausa interversal deverá ser alongada um tanto mais, evitando ao menos parcialmente que se caia na monotonia. Em outras palavras, nesses dois versos sem *enjambement*, a solução para as hesitações rítmicas implica diretamente um aumento do tempo de passagem de um verso a outro (justamente o contrário do efeito de um *enjambement* se estivesse aí).

Um caso similar ao segundo acima apresentado¹⁴⁷ está nos versos abaixo, do poema “A um violinista”, do mesmo livro *Poesias*:

Quando com tanta febre a paixão se
estorcia



Dentro do pequenino e frágil
instrumento!



Aqui, a dupla possibilidade do primeiro verso não afeta em nada a escansão do segundo. O que vale, como na situação similar analisada mais acima, é o duplo anapesto no segundo hemistíquio daquele primeiro. Naquele caso anterior, uma diástole forçada, logo no início do segundo verso (na palavra “uma”), se justificativa assim: aproveitando a ligação sintática do *enjambement*, estabelecíamos uma elisão rítmica entre o final do primeiro verso e o começo do segundo, para produzir um iambo que acima chamamos de anapesto acéfalo. Com isso, se daria sequência, ainda que imperfeita, aos anapestos do primeiro verso. Nesse caso que analisamos agora, a dificuldade

147. De modo que, a brilhar, pelo solo ficava
Uma vegetação de lágrimas ardentes.

a contornar é também a sequência de quatro átonas seguidas. Para resolvê-la, ou se põe acento rítmico na terceira sílaba, ou na quarta (nunca ao mesmo tempo, para não causar colisão). Com isso, seria possível produzir um anapesto ao início (esquema 3), embora pagando o preço da artificialidade de fortalecer o “do” (preposição átona mais artigo átono), enquanto enfraquecemos a sílaba inicial da preposição “dentro”. Admitindo, então, essa escolha, teríamos uma sequência de quatro anapestos: dois no segundo hemistíquio do primeiro verso e dois no primeiro hemistíquio do segundo. Vale, contudo, chamar a atenção para o fato de que agora não mais se trata de um iambo que se torna uma espécie de anapesto acéfalo, ao estabelecer elisão rítmica com o último grupo silábico anterior do verso anterior. São produzidos dois anapestos completos nesse primeiro hemistíquio do segundo verso, e isso poderia ser explicado pela inércia, ou seja, pela continuidade do ritmo final do verso anterior. O que teríamos aqui seria um segundo verso com autonomia rítmica evidente, pois a escolha dessa escansão não estaria baseada numa subordinação rítmica entre seus grupos silábicos iniciais e os finais do verso anterior. Seria igualmente possível fazer um peônico de quarta (esquema 5), fortalecendo artificialmente a sílaba inicial de “pequenino”. De toda maneira, nesses dois esquemas rítmicos (3 e 5) salta aos olhos a autonomia desse verso que, em nenhuma situação, necessita de apoiar-se rítmicamente no anterior. Se examinamos os demais esquemas rítmicos (4 e 6), também é fácil observar que, ao lado da artificialidade maior ou menor em colocar acentos rítmicos em sílabas átonas, essa autonomia se mostra também evidente. Nenhuma dessas escolhas está baseada em qualquer elisão rítmica com o final do verso anterior. O máximo de interação que pudemos ver aí entre os dois versos é o

esquema (3), baseado no que estamos chamando de inércia rítmica. Cabe insistir: não se confunda o que essa inércia com a concatenação rítmica entre um verso e outro. No primeiro caso, é o verso anterior, inteiro ou em sua porção final, que deixa no ar um esquema que o leitor acaba utilizando até inconscientemente em sua escansão; no segundo, como vimos em algumas situações analisadas acima, trata-se da possibilidade de construir um ritmo específico para um dos versos (frequentemente, o posterior), a partir do encurtamento da pausa interversal causado pelo *enjambement*.

Finalmente, a terceira dupla de versos equivalentes à situação acima descrita¹⁴⁸ está no poema “*In extremis*”, do mesmo volume *Poesias*:

De ti, até no horror do derradeiro
anseio!

U	U	U	U	U	U	U	U	U	U
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U (1)
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U (2)

Tu, vendo retorcer-se
amarguradamente,

U	U	U	U	U	U	U	U	U	U
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U (3)
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U (4)
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U (5)

A dupla possibilidade de realização do primeiro verso não altera seu segundo hemistíquio e esse caso já foi discutido detalhadamente acima. O que nos interessa aqui especificamente é o esquema rítmico do segundo verso (e último da estrofe). Nesse caso, então, não se vê nele nenhuma quebra de ritmo em seu início, pois repete specularmente a

148. Onde se arrasta, à noite, a procissão chorosa

Dos órgãos do carinho e da felicidade.

Vale lembrar que nos pareceu suficientemente comprovada a quarta situação acima examinada.

sequência peônico-iambo já presente no final do anterior. A dupla possibilidade se dá no segundo hemistíquio, que pode ser escandido como peônico de quarta seguido de iambo (3) ou como iambo seguido de peônico de quarta (4)¹⁴⁹. Em ambos os casos se faz necessário marcar com acento rítmico uma sílaba fraca, para evitar uma sucessão de cinco átonas. Como decidir? Se tomamos esse verso isolado — o que é sempre problemático, sabemos bem! — qualquer das duas possibilidades nos dá alguma regularidade interna. O esquema (4) produz uma igualdade entre os hemistíquios; o (3), uma simetria especular. Quando examinamos esse verso juntamente com os demais da estrofe, ambas as opções se mostram igualmente possíveis, talvez com pequena preferência para (4): a inércia rítmica levada ao limite resultaria em (3), reproduzindo em ambos os versos o mesmo esquema; a inércia, limitada pelo empenho de reduzir a monotonia, levaria a (4), evitando uma sequência idêntica de quatro hemistíquios compostos por iambo e peônico de quarta. Neste último caso, o que se pode ver é um efeito contrário ao da elisão rítmica, pois a maior autonomia conferida ao verso o faz como que se afastar do anterior, como que fortalecendo a pausa interversal para atenuar a monotonia dos grupos silábicos identicamente repetidos.

A bem da verdade, estaremos trabalhando aqui, no final das contas, com menos de dez casos no total! Evidentemente, isso implica que essa argumentação não será capaz de convencer nossos leitores sem que deixe margem a dúvidas. O

149. No caso, não vamos considerar a possibilidade de reforçar duas sílabas átonas (esquema 5), por excesso de artificialidade, pois oporia um segundo hemistíquio cheio de quebras (pela sucessão de três iampos) contraposto ao primeiro, em que a tendência foi justamente alongar os grupos silábicos, passando de um iambo para um peônico de quarta.

que pretendemos aqui, então, é indicar um possível caminho de pesquisa em que apenas o exame de milhares de casos poderá, não resolver, mas fazer avançar, ao menos, essa investigação sobre a influência do *enjambement* no ritmo dos versos. Um elemento explorado nas análises acima parece ganhar relevo e ser importante no prosseguimento desses estudos: a elisão rítmica que se dá entre grupos silábicos de versos subsequentes. Trata-se aí de duas possibilidades. A primeira é quando a sílaba átona final de um verso, que não entra em nenhum grupo silábico deste, é incorporada de algum modo ao primeiro grupo silábico do verso seguinte. É o que alguns estudiosos do verso chamam de sinalefa (entre versos), outros, de sinafia. Também a pausa interversal pode desempenhar esse papel e entrar parcialmente no grupo silábico seguinte, acentuando a tendência de diminuir o tempo de quebra entre um verso e outro, quando temos um *enjambement*. No caso, vale a pena chamar a atenção mais uma vez para a necessária distinção que se faz entre esse tipo de elisão e a inércia rítmica. Esta aparece entre versos de quaisquer tipos, é algo que diz respeito à própria natureza da escansão rítmica; já aquela se dá em situações muito específicas, podendo aparecer associada à presença de *enjambement* ou não. Por exemplo, nos versos abaixo, de Gonçalves Dias, há sinafia e, por conseguinte, elisão rítmica entre o grupo silábico final do segundo e o primeiro do terceiro verso (a sílaba final átona “cil” deve ser incorporada ao verso seguinte). Contudo, não há *enjambement*.

Enfim des'pareceu! não toda, resta
 Curta distância, que vencer é fácil;
 Fácil, mas a membros não cansados,
 Não exauridos de vigor, em luta
 Perigosa e vital. — Meu Deus, não posso!

U	U	U	U	U	U	(U)
(U)	U	U	U	U	U	U

Murmurava entre si, a medo, e quase
Reflexo interior do pensamento.

De toda maneira, como dissemos logo acima, apenas o exame de muitos casos, poderá fornecer elementos de convicção mais fortes, a partir das intuições e propostas que foram levantadas neste capítulo. Todavia, quantos mais dados a serem analisados, mais tempo se faz necessário, mais dificuldades se levantam. A necessidade de utilizar estratégias computacionais fica sendo, assim, talvez a única maneira de chegar a resultados evidentes, demonstrando ou não o possível efeito dos *enjambements* nos ritmos dos versos.

DA MARCAÇÃO MANUAL AO PROCESSAMENTO DE TEXTOS

Alckmar Luiz dos Santos

Já na *Arte de trovar*, produzida provavelmente entre os séculos XIII e XIV, aparece caracterizado o uso da continuidade sintática entre versos subsequentes. No caso, mais especificamente, tratava-se da descrição de *enjambement* entre dois versos de estrofes sucessivas:

Outrossi fezerom os trobadores algũas cantigas a que desinarom ateúdas, e estas podem seer tam bem de meestria come de refram. E chamarom-lhe ateúdas porque convém que a prestomeira palavra da cobra nom acabe [a] razom per fim, mais tem a prim[eir]a palavra da outra cobra que vem após ela de entendimento e fará conclusom. E toda a cantiga assi deve de ir até a fínda, e ali deve d'ensarrar e concluir o entendimento todo do que ante nom acabou nas cobras.¹⁵⁰

Em seu *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Morier define *enjambement* como “procédé rythmique consistant dans une non-coïncidence de l’unité de syntaxe et de l’unité de vers, la phrase ou la proposition débordant la rime et s’achevant sur l’une des premières syllabes du vers suivant.”¹⁵¹

150. BIBLIOTECA DIGITAL DE LITERATURAS DE PAÍSES LUSÓFONOS. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=158824>. Acesso em: 31 mar. 2021.

151. Procedimento rítmico que consiste na não coincidência entre a unidade da sintaxe e a unidade do verso, com a frase ou a oração indo além da rima e concluindo em alguma

(MORIER, 1998, p. 427). Essa definição é bem geral e, nas diferentes teorias do verso de qualquer língua latina que se tome, não encontraremos diferenças de monta — sempre se aponta esse descompasso entre verso e sintaxe. Cabe apenas chamar a atenção para um adjetivo que aí está e que nos parece muito importante: rítmico (“procedimento rítmico”). Vamos ter ocasião, mais adiante, no capítulo 2, de aprofundar essa questão. De todo modo, à parte essa perspectiva de pensar nos efeitos rítmicos do *enjambement*, sua caracterização não se modifica substancialmente sempre que considerada de forma mais superficial. Contudo, uma grande complexidade começa a aparecer, à medida que se tenta detalhar mais sua caracterização. O que traz alguma dificuldade, em certos casos, é apontar claramente essa quebra entre o ritmo sintático e o ritmo do verso. Há, com certeza, casos evidentes, como esses que estão na seguinte estrofe do poema “Hino à tarde” de Olavo Bilac:

Amo-te, hora hesitante em que se preludia
O adágio vespéral, — tumba que te recamas
De luto e de esplendor, de crepes e auriflamas,
Moribunda que ris sobre a própria agonia! (BILAC,
1919)

Em “... preludia / o adágio vespéral...” e “... recamas / de luto...”, as passagens de um verso a outro separam verbo e sujeito, no primeiro caso, e verbo e adjunto adverbial, no segundo. Aí, temos dois *enjambements* evidentes sobre que não se vai levantar nenhuma polêmica: ambas as quebras aparecem bem no meio de sintagmas. De outro lado, há também ocasiões

das primeiras sílabas do verso seguinte — tradução nossa, como o serão todas, doravante.

em que se torna mais difícil distinguir essa interrupção na sintaxe, da mera ligação sintática entre termos de dois versos subseqüentes. É o que se pode ver em estrofe do soneto “As amazonas”, do mesmo Bilac:

E, na sua divina majestade,
Virgens, reviverão as Amazonas
Na cavalgada esplêndida da glória! (BILAC, 1919)

Nesse caso, o segundo verso do terceto termina com o sujeito de uma oração; no terceiro, temos o adjunto adverbial do verbo dessa oração. Há, evidentemente, ligação sintática direta entre esse adjunto e o verbo, sendo que ambos estão em versos distintos. Contudo, não há ligação sintática direta entre o termo que termina o segundo verso (o sujeito “Amazonas”), e o mencionado advérbio, que aparece desde o início do terceiro. Em resumo, há aqui ligação sintática entre elementos de um verso e de outro, mas não há *enjambement*.

Uma outra dificuldade aparece quando, estando identificada com certeza a existência de um *enjambement*, se deve realizá-lo concretamente no ato da declamação. No geral, os leitores têm optado pelo ritmo sintático, em detrimento do ritmo próprio ao verso. Mesmo poetas, quando leem suas próprias obras, caem nesse equívoco¹⁵². Evidentemente contribui para isso o hábito, associado ao verso livre e muito arraigado nos dias de hoje, de desprezar o ritmo do verso e fazer a leitura seguindo apenas a sintaxe. Cabe ressaltar que, mesmo em situações em que se procura respeitar os ritmos e as quebras entre versos, o uso de *enjambements* pelos poetas não deixa de

152. É o caso de Carlos Drummond de Andrade, como se pode ouvir em <https://www.youtube.com/watch?v=Pm3dl6qznm8>. Acesso em: 09 mar. 2021. As pausas feitas pelo poeta entre os versos não se distinguem das que faz dentro deles.

interferir nesses ritmos, diminuindo o espaço de tempo para passar de um verso a outro.

Se há, então, dificuldades na identificação de *enjambements* já num exame preliminar dos versos, também as há no que toca à sua realização, durante a leitura¹⁵³. De toda maneira, a declamação pode ser auxiliada justamente por esse exame prévio dos ritmos e das quebras dos versos. Assim, em vez de primeiramente identificar *enjambements* na própria declamação, podemos começar por identificá-los na análise da sintaxe dos versos. Para isso, contudo, é necessário ter em mente as várias definições desse elemento de construção dos versos, uma vez que pequenas nuances mais problemáticas começam a aparecer quando temos diante dos olhos definições mais detalhadas do que aquela simplificada proposta por Morier. Cabe ressaltar que, no capítulo seguinte, faremos uma explicação mais detalhada do *enjambement* e do modo como foi sendo definido na história da poética ocidental. Por enquanto, vamos nos ater aqui a dificuldades e características que fomos encontrando em nossos estudos e experiências com versos publicados entre 1870 e 1920¹⁵⁴.

Nesse sentido, foi realizada uma outra experiência em nosso grupo de pesquisas¹⁵⁵ no tocante à identificação preliminar de *enjambements* por alguns leitores. Tomaram-se os vinte e um primeiros poemas do livro *Poesias* (Bilac, 1888)

153. Importa dizer aqui que não estamos distinguindo a leitura silenciosa da declamação, pois assumimos que um mesmo ritmo pode (e deve) ser realizado em ambas as situações.

154. Trata-se de um projeto de pesquisa realizado no Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (<https://www.nupill.ufsc.br>), envolvendo vários pesquisadores, para estudar o uso de elementos de construção do verso e do ritmo, em obras poéticas publicadas entre 1870 e 1920.

155. NuPILL - Núcleo de pesquisa em informática, literatura e linguística (<https://www.nupill.ufsc.br>). Acesso em: 09 mar. 2021.

e foi solicitado a cinco leitores que marcassem os *enjambements* encontrados. No total, foram marcadas 169 ocorrências¹⁵⁶. Em apenas 10 delas, houve concordância total, o que resulta em aproximadamente 5,91% dos casos; em 42 (uns 24,9%), quatro dos leitores assinalaram a ocorrência; em 31 (mais ou menos 18,3%), três leitores concordaram com a marcação; em 35 casos (por volta de 20,7%), dois dos leitores indicaram a presença de *enjambement*; finalmente, em 51 vezes (30,2%), apenas um dos leitores encontrou *enjambement*. Analisando esses resultados, houve discrepâncias evidentes nas marcações realizadas pelos participantes do experimento, o que quer dizer uma grande dispersão dos resultados. De um lado, pouco abaixo da metade dos casos (aproximadamente 49%) foram marcados pela maioria dos leitores. De outro lado, a maior quantidade de casos (30,2%) se refere justamente a situações em que apenas um leitor identificou *enjambement*. Isso tudo implica uma grande dispersão dos dados, o que se explica, a nosso ver, pela falta de critérios minimamente claros e coesos quanto à identificação de *enjambements*. Em suma, a partir de leituras realizadas por leitores empíricos, não há condição de fazer qualquer comparação entre obras de autores ou entre conjuntos de poemas, em virtude exatamente dessa dispersão nos critérios e nas marcações.

De certa maneira, tudo isso talvez seja esperado, em função de que não se trata aqui de uma rigorosa observação experimental sujeita a condições totalmente controladas, como em um laboratório. Contudo, se ainda persistimos na comparação de obras, de poetas ou mesmo de poemas, impõe-

156. Em anexo, está a relação dos pares de versos marcados com *enjambement* pelos quatro leitores, seguida pela transcrição dos poemas analisados.

se uma unificação otimizada dos procedimentos de análise. Dito de outro modo, é necessário padronizar minimamente os critérios, para reduzir a um nível aceitável a dispersão de resultados na marcação de *enjambements*, ainda mais na forma manual como fizemos. É claro que nunca vamos eleger um conjunto de situações que nos permitem identificar com certeza absoluta a presença de *enjambements* em um dado conjunto de versos. Se há diferenças evidentes não apenas no modo como ele é realizado, mas sobretudo em como é definido, não se espere chegar algum dia a uma precisão absoluta e inquestionável. Ora, o que pretendemos fazer, em nosso caso, é um levantamento comparativo do uso de *enjambements* por diferentes poetas, em distintas épocas, assim como o uso feito por um dado poeta ao longo de um certo período de sua produção. Dessa maneira, se estamos nos concentrando na comparação, eventuais imprecisões ou falhas não prejudicam os resultados de nosso estudo. Dito de outro modo: uma vez definido um único conjunto de situações que associamos ao uso de *enjambement*, possíveis incorreções na marcação dos *enjambements* não interferem nas comparações, pois afetam igualmente todos os versos, de todos os livros, de todos os poetas, em todas as épocas que formos analisar.

É essencial, então, uniformizar os critérios de estabelecimento de *enjambements*, de maneira a eliminar as flutuações que ocorrem quando pessoas diferentes realizam esse trabalho. Uma primeira possibilidade é fazer com que apenas um leitor se encarregue de fazer as marcações. Contudo, à medida que a quantidade de versos vai aumentando, dois problemas surgem, estragando a obtenção de dados confiáveis. Um primeiro diz respeito ao tempo necessário para realizar essa tarefa. Umas poucas centenas de versos não são um

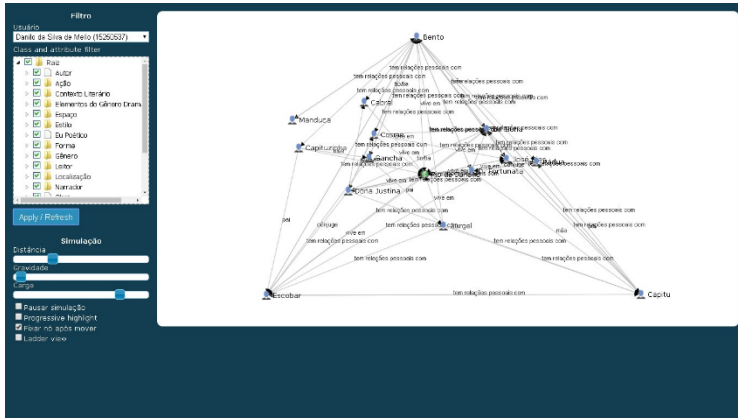
obstáculo de monta e não impedem a realização da análise, porém, quando atingimos a escala dos milhares de versos, já não se pode afirmar o mesmo. Ademais, ainda quando apenas um leitor é chamado a realizar essa tarefa, mudanças inconscientes de padrão de análise surgem sempre e os critérios para localizar *enjambements* no início não são certamente os mesmos empregados ao final. Daí a opção que fizemos por buscar uma automatização do que fosse possível dessa fase inicial de marcações. Automatizar, evidentemente, quer dizer empregar processos computacionais para anotar os locais em que aparecem *enjambements* nas quebras de versos. É evidente que muitos argumentarão, corretamente, que a anotação automática tem seus limites, seus desvios, suas imprecisões. Contudo, como já afirmamos logo acima, também é certo que esses limites, desvios e imprecisões estarão sendo empregados em todos os versos, o que não prejudica, de modo algum, a comparação entre os diferentes *corpora* que queiramos analisar.

Ora, quando se fala de anotações em processos computacionais, estamos falando de web-semântica¹⁵⁷, ou seja, de anotações semânticas. Em linhas gerais, elas se referem à associação de metadados, ou seja, de informações descritivas a qualquer objeto de informação disponível na internete — no nosso caso, aos elementos de uma obra literária que está em um arquivo digitalizado. Com isso, somos capazes de tornar palavras ou expressões processáveis pelos computadores, chegando a simular o que seria um processamento semântico

157. Uma explicação bem básica e acessível do que é a web-semântica está em <https://www.organicadigital.com/blog/o-que-e-web-semantica/>. Acesso em: 09 mar. 2021. Outra, um pouquinho mais detalhada, se encontra em https://pt.wikipedia.org/wiki/Web_sem%C3%A2ntica. Acesso em: 09 mar. 2021.

(ou seja, seria como se o computador estivesse lendo e compreendendo os sentidos das palavras). Assim, anotar semanticamente um elemento significa dotá-lo de descritores ou palavras-chave, escolhidos e organizados a partir de uma ontologia, isto é, de um vocabulário controlado que busca elencar os conceitos fundamentais de um certo campo do conhecimento. Em nosso caso, essa ontologia, evidentemente, refere-se à teoria literária, a partir da qual se torna possível marcar termos com a descrição de “narrador”, “eu-poético”, “verso decassílabo heroico”, “analepse” etc. Abaixo, temos um exemplo: trata-se de uma leitura realizada através da ferramenta *DLNotes*¹⁵⁸, em que se realizaram anotações semânticas em *Dom Casmurro* de Machado de Assis, de forma que elementos da obra literária foram rotulados utilizando apenas três elementos específicos dos estudos literários: *personagem*, *local* e *fato*. Essas anotações foram transformadas em um grafo cuja visualização, como se percebe na figura abaixo, permite “enxergar” o texto (e não propriamente a obra) de outra maneira, proporcionando a visualização de relações entre esses elementos que, numa leitura tradicional, não teriam como ser percebidas.

158. Disponível em <https://www.dlnotes2.ufsc.br>. Acesso em: 09 mar. 2021.



Com isso, abre-se caminho a significações e sentidos que nunca poderiam ser propostos se seguissemos apenas a leitura tradicional. Vale chamar a atenção, contudo, para o fato de que não se propõe aqui uma estratégia de leitura que venha se sobrepor àquela tradicional. Elas não são adversárias ou concorrentes, a nova não se sobrepõe à antiga, mas a complementa, ou seja, uma deve estimular e alimentar a outra. Também cabe ressaltar que essa leitura que se realiza a partir de processos informatizados tem uma autonomia muito limitada, ou seja, ela depende, previamente e *a posteriori*, do que vamos ou queremos fazer seguindo, aí, a trilha da leitura tradicional. E esta goza de uma autonomia que aquela não tem.

Ora, anotações semânticas¹⁵⁹ são certamente a base sobre que se assenta outra ferramenta, o *Aoidos*, desenvolvida

159. A discussão que segue neste e nos próximos parágrafos, sobre anotações semânticas e ferramentas computacionais, foi adaptada do projeto de pós-doutoramento *Poesia parnasiana e poesia realista: técnicas de versificação e história literária*, realizada em 2021 no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

no âmbito do NuPILL pelo pesquisador Adiel Mittmann¹⁶⁰. Ela destina-se especificamente a marcar elementos de construção dos versos (processos de acomodação etc.), assim como os tipos de versos, de estrofes, os ritmos empregados etc. Através do *Aoidos*, podemos ter diante de nós, em poucos segundos, a quantificação (em termos absolutos e relativos) e a qualificação (exprimindo a naturalidade ou a artificialidade de cada elemento poético repertoriado na(s) obra(s) em análise). Lançando mão de estratégias de processamento de língua natural (PLN), a ferramenta localiza os acentos rítmicos principais e os secundários, marca os processos de acomodação silábica encontrados, qualificando-os segundo sejam mais ou menos artificiais, mais ou menos naturais, quantificando, muito rapidamente, os tipos de versos do *corpus* em estudo. Além disso, também faz um levantamento estatístico de todos os esquemas rítmicos empregados. Ora, tanto a marcação das acomodações silábicas, quanto a tipificação dos versos são, no fundo, anotações semânticas, incorporadas ao arquivo digitalizado da obra, agora em formato XML¹⁶¹. Com isso, podemos obter resultados como os que se veem na tabela abaixo¹⁶²:

160. Veja-se sua tese de doutoramento: *Escansão automática de versos em Português*. Programa de Pós-graduação em Ciência da Computação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/175819/345441.pdf?jsessionid=26983C15668A2055074FBBFFA05BA3C0?sequence=1>. Acesso em: 10 mar. 2021.

161. Uma boa explicação do que é e para que serve o XML está em <https://pt.wikipedia.org/wiki/XML>. Acesso em: 10 mar. 2021.

162. Dados tirados pelo *Aoidos* do poema “Névoas matutinas”, do livro *Murmúrios e clamores*, de Lúcio de Mendonça (1902).

Escansão

Poema isométrico com versos de 10 sílabas, com 12 versos e 132 sílabas.

1-3-6-10	0	São	meus	ver-	so-	s uns	po-	bres	pen-	sa-	nos	tos
4-6-10	0	Que,	na	ma-	nhã	da	vi-	da,	me	vi-	si-	ram;
1-4-8-10	0	Flo-	res	sem	vi-	ço,	que	con-	tra-	rios	ven-	tos
3-6-10	0	Des-	bo-	ta-	ram...	de	pá-	li-	das	que	e-	ram;
1-3-6-10	1	Tris-	tes	flo-	re-	s or-	nan-	do as	se-	pul-	tu-	ras
2-4-8-10	2	De uns	ró-	seos	so-	nhos,	de u-	mas	con-	ças	pu-	ras!
3-6-8-10	0	Mi-	nhas	tro-	va-	s, eu	sei,	não h-	a	na	le-	rra
2-6-10	2	U-	ma al-	ma	que	vo-	s oi-	ça e	que	vos	qual	ra...
2-6-8-10	0	Ma-	s i-	de	vo-	a-	do-	ras,	quas,	na	se-	rra,
1-4-6-10	2	Quan-	do	des-	pon-	ta a au-	ro-	ra	pra-	zen-	tei-	ra,
3-6-10	0	— Re-	pe-	li-	da-	s e	bran-	cas	pe-	re-	grit-	nas —
1-4-6-10	0	Vão	a	fu-	gi-	r as	nê-	voas	ma-	tu-	li-	nas.

Metaplasmos

Mostrar todos

O *Aoidos* nos fornece, assim, estatísticas sobre os metaplasmos presentes nos versos:

metaplasmo	ocorrências	% versos	% sílabas
sinalefa	3	250,0	22,7
elisão	3	250,0	22,7
crase	1	83,3	7,6

Além de informações sobre os esquemas rítmicos empregados:

esquema rítmico	ocorrências	% versos
1-3-6-10	2	16,7
3-6-10	2	16,7
1-4-6-10	2	16,7

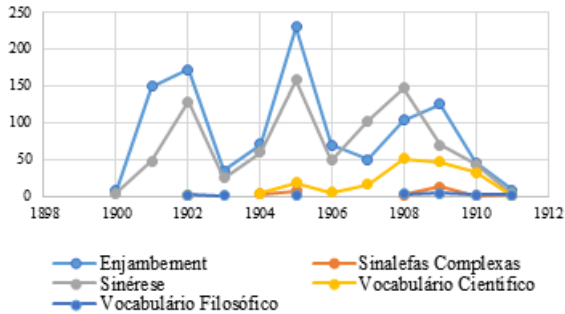
4-6-10	1	8,3
1-4-8-10	1	8,3
2-4-8-10	1	8,3
3-6-8-10	1	8,3
2-6-10	1	8,3
2-6-8-10	1	8,3

Um exemplo da utilização desses levantamentos estatísticos e seu diálogo com a leitura crítica tradicional está num trabalho que foi feito com a poesia de Augusto dos Anjos¹⁶³. Nele, foi pesquisada a utilização de sinéreses, sinalefas complexas (estas duas, anotáveis via *Aoidos*), *enjambements*, vocabulário científico e vocabulário filosófico (anotados manualmente, estes três últimos, através do *DLNotes*). Os resultados obtidos podem ser assim sumarizados:

Depois de serem feitas as anotações semânticas dos cinco elementos acima mencionados (sinalefas complexas, sinéreses, *enjambements*, vocabulário filosófico, vocabulário científico), todas as ocorrências de cada um deles foram contadas, ano a ano, e padronizadas. A padronização é importante para termos noção da importância efetiva do emprego de um dado elemento, em função da quantidade de versos total de cada período. Por exemplo, se, em um dado ano, ocorrem hipoteticamente 50 sinalefas complexas e, em outro, 150, isso não quer dizer muita coisa. Contudo, se as 50 sinalefas aparecem num conjunto de

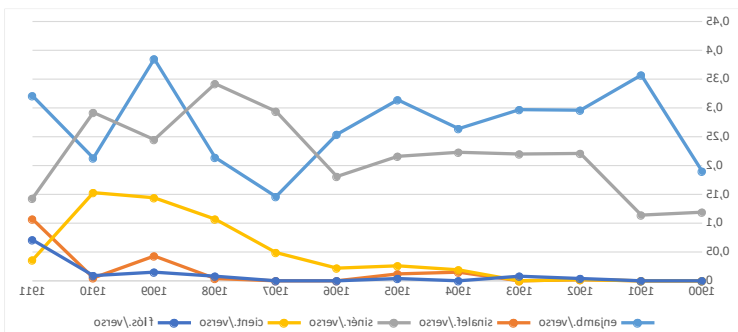
163. Retomamos aqui o que foi publicado em LUIZ DOS SANTOS 2018, pp. 39-62.

50 versos escritos naquele ano e as outras 150 estão presentes em 1.000 versos produzidos no outro, parece claro que o primeiro dado é muito mais relevante, pois ele nos mostra que, naquele primeiro período, o poeta teria empregado praticamente uma sinalefa complexa a cada verso, enquanto que, no segundo caso, utilizou apenas uma para cada 6,7 versos. Procedendo dessa maneira, obtivemos os dados que aparecem na figura abaixo, nos poemas produzidos entre 1900 e 1911, mostrando os valores absolutos desses cinco elementos distribuídos por ano:



Dois elementos, os *enjambements* e as sinéreses, despertaram o interesse de imediato, por apresentarem uma frequência bem superior à dos demais, além de terem uma evolução idêntica ao longo do tempo (sempre lembrando que, aqui, contamos as ocorrências em número absoluto, sem levar em conta a quantidade de versos em cada ano). Ora, a partir desse comportamento que chama a atenção, quisemos justamente ver como a utilização desses elementos aparecia quando relativizados, isto é, levando em conta justamente a quantidade de versos a cada ano, para que eles pudessem ser comparados entre si. Explicando melhor: se, em 1902, a quantidade absoluta de *enjambements* é superior à que aparece em 1901, seu uso

relativo (a quantidade de vezes em que aparece o elemento dividido pela quantidade de versos produzidos naquele ano) é justamente o oposto, pois mais versos foram produzidos em 1902 do que em 1901 (respectivamente 584 e 420); logo, a relação entre *enjambements* e quantidade de versos, a cada ano, é respectivamente 0,296 e 0,357. Nesse caso, obtivemos um comportamento aproximadamente especular, ou seja, simétrico. Quando uma é muito frequente, a outra o é bem menos; quando há um decréscimo na utilização de uma delas, na outra há um acréscimo, conforme aparece na figura a seguir:



Enjambements e sinéreses parecem, então, em Augusto dos Anjos, ter alguma relação entre si, podem denotar algum procedimento de escrita do poeta, que necessita deles para expressar, indiretamente, alguma coisa. (...) era necessário explorar mais todo o contexto dos poemas, do poeta e de sua obra. Ora, se pensamos no papel que têm *enjambement* e sinérese no ritmo poético, surge uma clara proximidade entre eles, pois ambos ajudam a acelerar o ritmo dos versos: a sinérese, ao transformar hiatos em ditongos torna os versos mais coesos e mais rápidos (menos frouxos, teria dito um parnasiano ortodoxo); o *enjambement*, de seu lado, ao estabelecer uma

ligação sintática forte entre o final de um verso e o início de outro, diminui, por menos que seja, a pausa de quebra de versos.

Ora, a poética de Augusto dos Anjos, em generalização que se encontra em muitos de seus críticos, se esmera em chamar a atenção para a dimensão biológica do ser humano e, ao mesmo tempo, para a podridão a que está condenado inapelavelmente. De outro lado, reafirma insistentemente a consciência que todo indivíduo tem disso, isto é, de sua morte (antecipando Heidegger, o poeta nos mostraria um ser-para-a-morte). Em resumo, o efeito dessa temática e desses recursos de versificação resulta num eu-poético que parece repetir à exaustão: você, leitor, vai apodrecer, vai morrer (imagem que vem de seu tema preferencial), e isso vai ocorrer rapidamente (o que vem da aceleração de ritmo devido ao uso de recursos formais como a sínese e o *enjambement*).

Nos parágrafos acima, demos um exemplo de como podem dialogar e se alimentar mutuamente a leitura tradicional e a leitura através de elementos provenientes de uma estilometria automatizada. Ressalte-se: estilometria, é disso que se trata, embora construída, agora, com recursos computacionais que aumentam muito a quantidade de dados analisáveis, assim como a velocidade com que são obtidos.

Retomando o que falávamos acima, o *Aoidos* recolhe e organiza informações sobre os versos, como a quantidade e a natureza (ou seja, o grau de naturalidade ou de artificialidade) das acomodações silábicas, além de quantificar os esquemas rítmicos utilizados. Assim, se o objetivo final da pesquisa a que aqui damos início é justamente a análise de *enjambements* em *corpora* poéticos, a partir de marcações automáticas e de estatísticas sobre sua utilização nos versos, será necessário

empregar o *Aoidos*¹⁶⁴ para fazer também essas anotações. Ora, isso é justamente o que essa ferramenta ainda não faz, por exigir uma funcionalidade que até agora não foi desenvolvida dentro dela, isto é, a marcação morfo-sintática de elementos do poema. Descrevendo sucintamente o *modus operandi* dessa ferramenta, pode-se dizer que, em sua base, há uma funcionalidade capaz de transformar sequências de caracteres em alfabeto fonético e, em seguida, de determinar as sílabas tônicas de todas as palavras. Com isso, queremos dizer que o *Aoidos* analisa letras, sílabas e palavras, em sua materialidade gráfica, se poderia dizer, e as transforma em fonemas. Não há aí nada que se relacione a suas dimensões morfológica ou sintática, o que é essencial, vale frisar, para a automatização da tarefa de marcar *enjambements*. De outro lado, há uma série de marcadores morfo-sintáticos em utilização atualmente, alguns deles para o Português¹⁶⁵, e alguns, mesmo, em *software* livre. Isso nos indica que associar um desses marcadores ao *Aoidos* não será tarefa nada espinhosa, porém o que deverá ser feito com cuidado é, uma vez tornada a ferramenta capaz de marcar funções sintáticas nos elementos de um verso, propor casos-padrão em que, através possivelmente de aprendizado de máquina, o *Aoidos* se torne capaz de identificar os *enjambements* em um dado conjunto de versos. Daí a tarefa que já está sendo desenvolvida (e que será apresentada no capítulo seguinte): propor um primeiro conjunto de estruturas sintáticas que ocorrem em finais e inícios de versos subsequentes, em que devemos ou não apontar a ocorrência de *enjambement*.

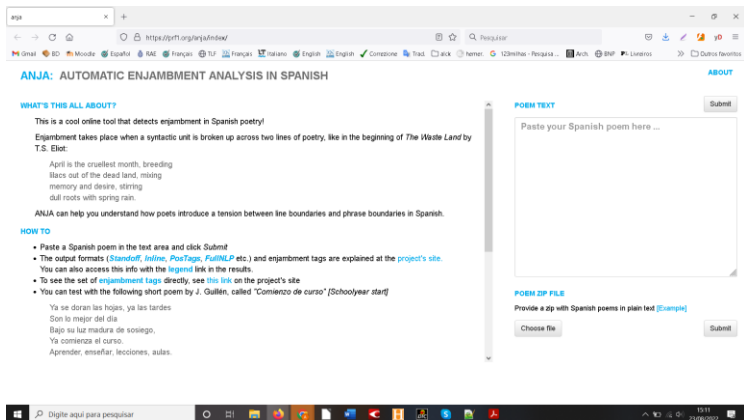
164. Ou outra ferramenta de anotação semântica voltada para o verso, algo que não temos notícia de que exista.

165. Como os da PUC-RJ (de Pedro Larronda Asti, <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=18481@1>) e da USP (<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/projects/unitex-pb/web/annotador.html>).

TENTATIVAS DE AUTOMATIZAR A MARCAÇÃO DE ENJAMBEMENTS

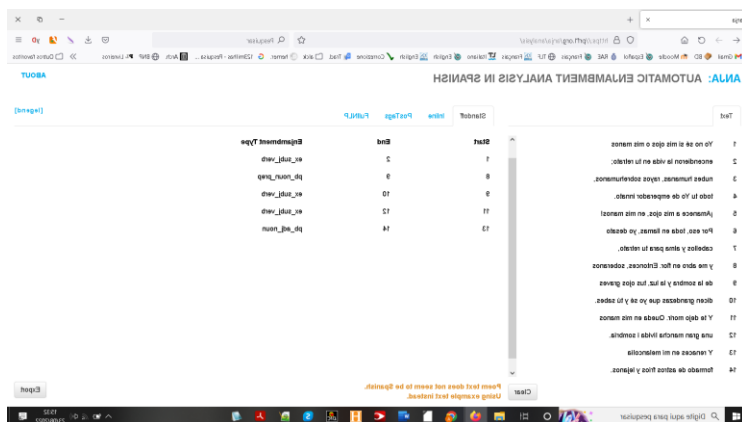
Alckmar Luiz dos Santos

Não há registro, até a presente data, de alguma ferramenta computacional para marcação automática de *enjambements* em Português. Nem mesmo em outras línguas, à exceção do Espanhol, para que existe o *ANJA*, projeto capitaneado por Pablo Ruiz Fabo, professor do Departamento de Informática, da Faculdade de Línguas, da Universidade de Estrasburgo. Como está na página da internet do projeto¹⁶⁶:



166. Análise automática de *enjambement* em Espanhol. Disponível em <https://prfl.org/anja/index/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

ANJA fornece cinco poemas da uruguaia Delmira Agustini¹⁶⁷ para serem analisados a título de exemplo. É claro que se espera que essa escolha tenha sido feita de maneira a otimizar os resultados da análise realizada pela ferramenta, contudo, ainda assim, nem sempre as marcações parecem convincentes. Vejamos os resultados para o poema “Luz púrpura con tu retrato”:



Se, no geral, os *enjambements* parecem corretamente assinalados, um, entre os versos 6 e 7, ficou de fora:

Por eso, toda en llamas, yo desato
cabellos y alma para tu retrato,

Há aqui uma quebra sintagmática evidente entre um verbo transitivo direto e seu complemento verbal, ocasionada diretamente pela pausa interspersal. De outro lado, é, no mínimo,

167. Poeta do modernismo hispano-americano, nascida em 1886 e falecida em 1914.

polêmico o *enjambement* marcado pela ferramenta entre os versos 11 e 12:

Y te deajo morir. Queda en mis manos
una gran mancha lívida i sombría.

O sintagma *queda mancha* (verbo e sujeito, ordem mais usual na sintaxe do Espanhol) está repartido entre os dois versos subsequentes, mas ele não foi quebrado propriamente pela passagem de um verso a outro. É o adjunto adverbial *en mis manos* que realiza essa quebra, e não a passagem de um verso a outro, o que impossibilita chamar essa estrutura de *enjambement*. Embora a ferramenta marque corretamente a relação sintática entre os dois termos (indicado por “ex_subj_verb”), não acerta na identificação do *enjambement*.

Também o *enjambement* assinalado entre os versos 13 e 14 não está correto:

Y renaces en mí melancolía
formado de astros fríos y lejanos.

Nesse caso, a ferramenta indica uma pretensa quebra entre um substantivo e um adjunto adnominal (marcada como “pb_adj_noun”), o que é equivocado. Na verdade, *formado* é predicativo do sujeito do verbo *renacer*, e não é a quebra entre os versos que força a quebra do sintagma. Novamente, isso é feito por um adjunto adverbial, *en mí melancolía*.

A partir dessas considerações, parece interessante analisar um artigo escrito por alguns dos conceptores de *ANJA*¹⁶⁸. Logo de saída, os autores esboçam alguns elementos

168. FABO, Pablo Ruiz; CANTÓN, Clara I. Martínez; POIBEAU, Thierry; GONZÁLEZ-BLANCO, Elena. “Enjambment Detection in a Large Diachronic Corpus

de reflexão que também apareceram em nossas pesquisas. Citando Antonio Quilis¹⁶⁹, afirmam que o *enjambement* é resultado de “contextos sintáticos muito específicos” e se perguntam se seriam mesmo essas as únicas configurações sintáticas em que ele ocorreria. A dúvida que colocam é se tais critérios sintáticos seriam suficientes para indicar onde ocorreriam *enjambements*. Para comprovar, afirmam ser necessário reunir uma grande quantidade de exemplos, para o que propõem o sistema *ANJA* acima descrito. A partir daí, pode-se entender que seria possível estabelecer uma coocorrência entre *enjambements* e estruturas sintáticas específicas. Contudo, em ambos os casos, ou seja, na definição de Quilis e na sistemática adotada em *ANJA*, o problema permanece o mesmo: como dar efetividade a uma definição abstrata de *enjambement*? Em outras palavras, como definir que tal estrutura sintática, separada pela quebra de verso, configura certamente um *enjambement*? O ponto de partida de Quilis, descrito pelos autores do artigo, foi procurar na prosa sequências sintáticas coesas o suficiente para, no caso de serem cortadas pela quebra de um verso, produzirem o efeito de *enjambement*. Para isso, se reuniram mais ou menos cinquenta participantes a quem se pediu que lessem trechos de prosa literária. O propósito era reunir o conjunto mais completo possível de unidades sintáticas (melhor dizendo, sintagmas) em cuja leitura não aparecessem pausas internas. Tais sintagmas, quando utilizados em versos, ou, mais propriamente, na quebra entre um verso e outro,

of Spanish Sonnets”. In *Joint SIGHUM Workshop on Computational Linguistics for Cultural Heritage, Social Sciences, Humanities and Literature. Proceedings*, Vancouver, 2017, pp. 27–32. Disponível em <https://aclanthology.org/W17-2204.pdf>. Acesso em: 05 set. 2022.

169. QUILIS, Antonio. *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: Imprenta Aguirre, 1964.

caracterizariam o *enjambement*. Entre as unidades, os autores listam, temos: substantivo + adjetivo, nome + expressão preposicionada ligada a ele, verbo + advérbio, verbo auxiliar + verbo principal. Corretamente, o artigo faz menção a um tipo de forte ligação sintática entre termos de versos diferentes, mas que não caracteriza um *enjambement*. Nesse caso, o termo usado é enlace, já que a ligação sintática forte não foi separada pela quebra entre versos. Talvez esse seja o maior obstáculo à marcação manual de *enjambements* em versos. Em nossas aulas, constantemente vimos estudantes marcando essas fortes relações sintáticas como *enjambement*, o que não é correto.

O artigo também menciona Cantón (2011), que traz outras situações sintáticas em que ocorre *enjambement* quando os sintagma é cortado pela pausa interversal: substantivo + adjetivo, substantivo + complemento nominal, verbo + advérbio, palavra de relação (pronomes átonos, preposição, conjunção, artigo, determinante) + elemento que introduz, tempos compostos dos verbos, perífrases verbais e frases verbais, verbo + complemento, advérbio + adjetivo, adjetivo + complemento nominal, sujeito + verbo, verbo copulativo + predicativo, oração principal + oração subordinada adjetiva restritiva. Mesmo que relativamente numerosos, esses casos não constituem uma lista completa de sintagmas para cobrir todos os tipos possíveis de *enjambement*. Os autores do artigo remetem a uma página do projeto *ANJA* em que é apresentada uma lista possivelmente exaustiva¹⁷⁰. Ainda assim nos parece incompleta. Uma rápida passada de olhos não encontra, por exemplo, o sintagma substantivo + aposto especificativo.

170. <https://sites.google.com/site/spanishenjambment/enjambment/enjambment-types>. Acesso em: 06 set. 2022.

A validação de *ANJA* foi feita, segundo descrevem os autores, através de dois *corpora* “anotados manualmente por um professor de métrica e um linguista”. Todavia, como garantir que a anotação manual dos *enjambements* foi realizada corretamente? Aliás, tomar apenas dois leitores, por mais conhecedores que sejam, por mais próximos que tenham sido os resultados obtidos por eles, não é suficiente para conferir aos *enjambements* marcados uma certeza absoluta. O que se mostrou no capítulo 4 deste livro parece mais do que suficiente para relativizar o acerto das marcações manuais.

Em outros trabalhos publicados por esse grupo liderado por Pablo Ruiz Fabo, tampouco há respostas convincentes para os problemas acima apontados, como se pode ver em FABO.; CANTÓN; POIBEAU (2017) e CANTÓN; FABO; GONZÁLEZ-BLANCO; POIBEAU (2021).

De outro lado, merecem atenção quatro trabalhos realizados por três professores da Universidade Livre de Berlim (os dois primeiros) e Universidade, Carnegie Mellon (o terceiro): Hussein Hussein, Burkhard Meyer-Sickendiek, Timo Baumann. São eles: “Automatic detection of enjambment in German readout poetry”¹⁷¹, “Analysing the focus of a hierarchical attention network: the importance of enjambments when classifying post-modern poetry”¹⁷², “Style detection for free verse poetry from text and speech”¹⁷³ e “Deep learning meets post-modern poetry”¹⁷⁴. Cabe ressaltar que esses trabalhos se referem a poemas pós-modernos (como seus autores denominam os objetos de análise) que utilizam tão

171. HUSSEIN; MEYER-SICKENDIEK; BAUMANN (2018).

172. BAUMANN; HUSSEIN; MEYER-SICKENDIEK (2018a).

173. BAUMANN; HUSSEIN; MEYER-SICKENDIEK (2018b).

174. BAUMANN; MEYER-SICKENDIEK (2020).

somente versos livres. Deles quatro, apenas um, o primeiro, se refere especificamente à marcação automática de *enjambements*. O segundo parte desse método de marcações automáticas já desenvolvido, toma “uma grande variedade de prosódias de versos livres que se distribuem em um espectro que vai de um estilo mais fluente para um mais sincopado e menos fluente (...) para analisar esse ‘espectro do verso livre’ em seis classes de estilos poéticos, assim como diferenciar três tipos de poemas com *enjambement*”¹⁷⁵. Ou seja, temos aqui uma busca de padrões de estilo, a partir de um modelo de análise automática de prosódia de versos livres declamados¹⁷⁶, em que o *enjambement* fica em segundo plano — ele é apenas um elemento da prosódia a ser analisado para se chegar ao objeto primeiro, a classificação de poemas em determinados estilos prosódicos. O mesmo ocorre com os dois últimos, de maneira que ficamos limitados ao primeiro trabalho, para entender mais profundamente como se realizam as marcações automáticas de *enjambement* dentro do método proposto pelos quatro pesquisadores.

Em “Automatic Detection of Enjambment in German Readout Poetry”, podemos identificar algumas das vantagens e desvantagens desse tipo de trabalho. Um primeiro problema é não disponibilizar uma ferramenta a ser já utilizada por outros usuários, indicando apenas um processo computacional para fazê-lo. No resumo do artigo, seus autores afirmam que o objetivo é “reconhecer duas formas de *enjambement* (ênfatisado e não-ênfatisado) em poemas utilizando dados de áudio e de

175. “... a large variety of ‘free verse prosodies’ that falls along a spectrum from a more fluent to a more disfluent and choppy style. (...) to analyze this ‘free verse spectrum’ into six classes of poetic styles as well as to differentiate three types of poems with enjambment.”

176. “... a model for automatic prosodic analysis of spoken free verse poetry”.

texto”¹⁷⁷. Note-se que esses poemas são feitos em versos livres, o que se afasta da perspectiva deste nosso livro, sem contar o fato de serem versos escritos em Alemão. Ainda assim, podemos talvez tirar lições interessantes das propostas dos autores, até mesmo a contrapelo do que apresentam. Cabe dizer que eles partem de uma definição de *enjambement* que, para nós que trabalhamos com versos tradicionais, é problemática. Eles afirmam:

Os poetas podem a) ignorar a quebra entre os versos lendo o poema de forma fluente. b) enfatizar a quebra entre os versos no caso de um assim chamado “*enjambement* suave”, que não afeta realmente o fluxo da estrofe e faz o poema soar ainda natural. Neste caso, a quebra ocorre entre cada sintagma do poema, por exemplo entre o sujeito e o verbo. Outra opção é c) enfatizar o assim chamado “*enjambement* duro”, que realmente interrompe o fluxo do poema e de sua leitura.¹⁷⁸

“Ler o poema de poema fluente” significa evidentemente dar toda a primazia ao ritmo sintático e deixar de lado o ritmo do verso. Ademais, quando falam que o poeta pode ler de um modo ou outro, deve-se esclarecer que eles, os autores do trabalho, utilizam também um *corpus* com poemas gravados (além de os terem também digitados), em que são efetivamente

177. "... to recognize two forms of enjambment (emphasized and unemphasized) in poems using audio and text data."

178. "Poets can a) ignore the gap to the run-on-line by reading the poem fluently. b) emphasize the gap to the run-on-line in case of a so-called "soft enjambment", which does not really affect the flow of the stanza and makes the poem still sound natural. In this case, the gap occurs between each singular colon (word group) of the poem, e.g. the noun phrase and the verbal phrase. Another option is to c) emphasize the so called "hard enjambments" that really interrupts the flow of the poem and its reading."

os poetas que leem seus poemas, não eventuais leitores, como propomos em nossas pesquisas.

Em outra passagem, os autores do trabalho afirmam seu propósito: “provaremos que essas quebras que separam o *enjambement* da linha anterior também aparecem na performance vocal.”¹⁷⁹ E, logo após, afirmam que “assim como os espaços em branco quebram a série de marcas pretas [letras] no papel em unidades perceptivas menores, cujo fim pode ou não coincidir com o fim das unidades sintáticas, as performances orais podem quebrar o texto em unidades de versificação, e até indicar conflitos entre versificação e unidades sintáticas”¹⁸⁰. De fato, o que parecem querer provar é que a performance oral adicionaria uma terceira camada rítmica aos versos. A primeira seria o ritmo sintático; a segunda seria o ritmo inferido pelo leitor, a partir da distribuição de quebras de linhas ao longo do poema; a terceira seria justamente essa realização oral por parte do poeta. Contudo, o que nos interessa mais de perto é a estratégia que propõem para automatizar a marcação automática de padrões de ritmos¹⁸¹ (nos quais os *enjambements* desempenham papel primordial), ou, como dizem, “uma classificação automática de padrões rítmicos baseada no aprendizado de máquina tradicional ou técnicas de aprendizagem profunda”.

Contudo, a definição de *enjambement* proposta pelos autores se mostra equivocada, por mais que ela esteja baseada

179. “... we will prove that these gaps that split the enjambment from the previous line in printed verse are also available in vocal performance.”

180. “We claim that just as white spaces break up the series of black marks on the paper into smaller perceptual units whose end may or may not coincide with the end of syntactic units, oral performances may break up the text into versification units, and even indicate conflicts of versification and syntactic units.”

181. “Our analysis is a first step towards an automatic classification of rhythmical patterns based on traditional machine learning or deep learning techniques.”

em procedimento computacionais objetivos: “onde quer que uma oração contendo um verbo flexionado apareça em duas ou mais linhas, há um *enjambement*.”¹⁸² Já mostramos acima que o *enlace* (como proposto por Fabo e seu grupo), ou seja, a relação sintática entre termos presentes em versos distintos, não configura um *enjambement*, que é um elemento rítmico que se dá na passagem de um verso a outro. Nesse caso, não importa se a marcação de *enjambements* se faz ajudar por padrões rítmicos orais, a partir de versos gravados; nem importa que o fundamento primeiro das marcações seja um processo automático, ou seja, as estratégias computacionais de *parsing*¹⁸³. É fato que estas já se mostraram bastante acertadas e é através delas que se poderá, evidentemente, realizar a anotação automática de *enjambements*. Todavia, o problema, nesse caso, está justamente em como realizar essas anotações, ou seja, na maneira como se combinam os elementos sintáticos marcados automaticamente com as quebras de versos. Essa é uma decisão humana que antecede os processos automáticos. Uma decisão equivocada aí vai produzir marcações inconsistentes, ou seja, falso casos de *enjambement* misturados a casos corretamente marcados.

Em suma, em nossas pesquisas chegamos à conclusão de que uma operação deve ser realizada independentemente da marcação automática de funções sintáticas (*parsing*) em uma dada obra poética: a definição de casos de sintagmas que, quando separados pela pausa interversal, caracteriza certamente a ocorrência de *enjambement*. Em Terreaux (1970, p. 85 e ss.),

182. “So whenever a full sentence containing one finite verb is spread over two or more lines, then there is an *enjambement*.”

183. Em outras palavras, trata-se da marcação automática de termos de uma frase com sua respectiva função sintática.

encontramos uma lista de sintagmas recobrando parcialmente aquela primeira¹⁸⁴: substantivo + adjunto adnominal, pronome relativo sujeito + verbo, verbo de ligação + predicativo do sujeito, verbo auxiliar + verbo principal, verbo + complemento verbal, verbo + sujeito, verbo + advérbio, conjunção + oração subordinada. Acima, quando comentamos alguns trabalhos do grupo de Pablo Ruiz Fabo, listamos alguns casos, embora não constituíssem, nem de longe, uma lista exaustiva. A lista de sintagmas mais completa que encontramos está na dissertação de mestrado de Eulalie Monget (2020)¹⁸⁵, orientada justamente por Fabo. No apêndice 2 (“annotation guide”, p. 63 e ss.) aparecem 22 tipos de sintagmas passíveis de constituírem *enjambement*. Ora, trata-se de um conjunto bem menor daquele que obtivemos, em nosso grupo de estudos do verso, depois de detidas leituras e análises da obra de Alberto de Oliveira, realizadas por ao menos cinco pesquisadores. O que pode explicar a escolha do autor de *Poesias* é justamente o fato de ser ele o referencial para o estilo parnasiano, no meio dos poetas que aparecem entre 1870 a 1920, período escolhido para um nosso estudo da história da poesia brasileira. Contudo, isso não significa que a validade dos dados encontrados limite-se à poesia parnasiana. Longe disso! Não apenas pelo fato de os parnasianos aparentemente utilizarem mais *enjambements* do que poetas de outra linhagem¹⁸⁶, mas, sobretudo, pelo fato de os

184. Excetuando a enumeração, todos esses casos já estão contemplados no conjunto anterior. Ora, esta parece ser equivocadamente indicada como possibilidade de *enjambement*, pois se trata de termos coordenados entre si e não constituem sintagma.

185. Disponível em https://zenodo.org/record/4312902/files/Automatic_detection_thesis.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.

186. Trata-se, por enquanto, de especulação, mas que queremos ver demonstrada após o desenvolvimento definitivo de uma ferramenta para marcação automática de *enjambements*.

sintagmas encontrados, ou seja, as situações sintáticas em que ocorre *enjambement* não apresentarem nenhuma especificidade relacionada ao estilo do Parnasianismo. Vale chamar a atenção para o fato de que a possível maior quantidade de *enjambements* nos versos parnasianos apenas torna potencialmente mais completa a lista de sintagmas encontrados.

Um quadro esquemático dos resultados que encontramos pode ser assim apresentado:

CASOS EM QUE OCORRE *ENJAMBEMENT*

<i>final do 1º verso</i>	<i>início do 2º verso</i>
adjetivo em grau comparativo	termo comparado
adjunto adnominal	preposição + substantivo
adjunto adnominal	sintagma (adjunto adnominal curto + substantivo)
adjunto adnominal	substantivo
adjunto adverbial (sintagma ou oração reduzida, mesmo tomando o verso inteiro)	verbo
adjunto adverbial (ou parte dele)	verbo (ou verbo principal de locução)
adjunto adverbial (ou parte)	verbo elíptico + predicativo do sujeito ou sujeito
adjunto adverbial (ou parte) + verbo elíptico	complemento verbal ou sujeito
complemento nominal	nome
complemento nominal (ou parte)	(outra parte de complemento nominal) + nome
complemento verbal	verbo
conjunção	oração regida pela conjunção
conjunção consecutiva + adjetivo (+ substantivo sujeito)	restante da conjunção consecutiva (ex. tão... que)

nome	complemento nominal
predicativo do objeto	objeto
predicativo do objeto	verbo
predicativo do sujeito	sujeito
predicativo do sujeito	verbo de ligação
pronome substantivo	adjunto adnominal
sintagma (substantivo + adjunto adnominal curto)	complemento nominal ou adjunto adnominal
substantivo (como termo antecedente)	pronome relativo referente
substantivo sujeito + adjunto adnominal ou complemento nominal	verbo
sujeito sintagmático (substantivo + adjunto adnominal curto)	verbo
termo coordenado + conjunção	termo coordenado
verbo	adjunto adverbial (ou parte dele; inclusive oração subordinada adverbial)
verbo	aposto especificativo
verbo	complemento verbal (inclusive oração subordinada substantiva objetiva direta ou indireta)
verbo	predicativo do sujeito ou do objeto
verbo	sujeito
verbo auxiliar	verbo principal
verbo auxiliar + predicativo do sujeito	verbo principal
verbo da oração principal	conjunção subordinada
verbo da oração principal	oração subordinada substantiva reduzida de infinitivo

verbo + predicativo do objeto	complemento verbal
verbo + predicativo do sujeito	sujeito (sintagmático ou não)
verbo + sujeito	predicativo do sujeito
verbo no particípio	agente da passiva
verbo da oração subordinada	oração principal
verbo da locução verbal	complemento verbal + outro verbo da locução verbal
verbo da locução verbal	sujeito + outro verbo da locução verbal
verbo elíptico	predicativo do sujeito ou sujeito

Ressalte-se que, em geral, ocorre *enjambement* também quando as duas colunas são invertidas. Estão marcados em fundo cinza os casos contrários.

Também marcamos algumas situações sintáticas em que, a despeito de haver claras ligações sintáticas entre termos dos dois versos subsequentes, não há *enjambement*. No caso da análise manual que fizemos foi importante para evitar erros.

CASOS EM QUE NÃO OCORRE *ENJAMBEMENT*

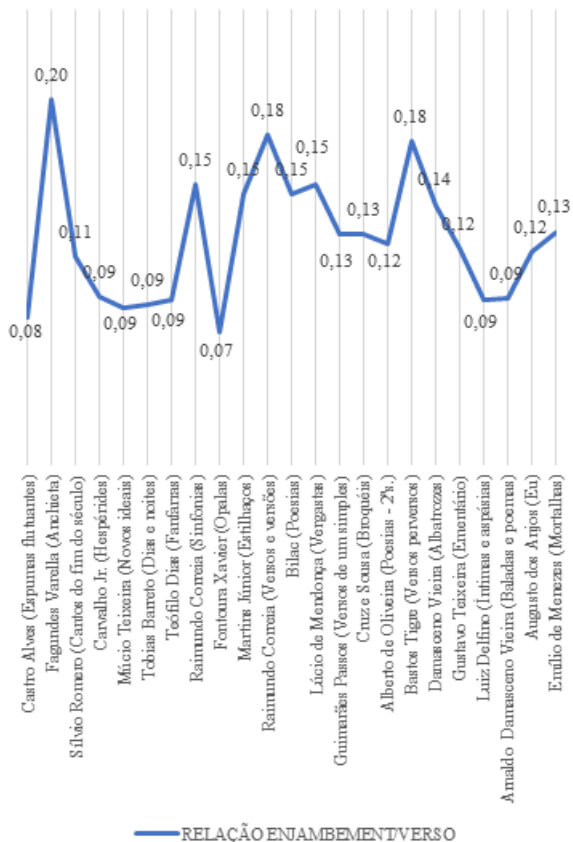
final do 1º verso	início do 2º verso
agente da passiva	adjunto adverbial + verbo (ou particípio)
adjunto adverbial	outro adjunto adverbial + verbo
adjunto adverbial	outro adjunto adverbial + sujeito + verbo
adjunto adverbial (seja todo o verso ou não)	sujeito + verbo
adjunto adverbial longo (em que seu núcleo não está no final do verso)	verbo

adjunto adverbial	complemento verbal (+ verbo)
complemento nominal	sujeito + verbo + nome
complemento verbal	adjunto adverbial + verbo
complemento verbal	outro complemento verbal
complemento verbal longo (em que seu núcleo não está no final do verso)	verbo
complemento verbal + adjunto adnominal	pronomes sujeito + verbo
complemento verbal	adjunto adverbial + verbo
conjunção + curto sintagma nominal	oração regida pela conjunção
conjunção + curto adjunto adverbial	oração regida pela conjunção [sobretudo quando o núcleo do sintagma subordinado estiver distante]
oração principal	oração subordinada adverbial
predicativo do sujeito	adjunto adverbial + sujeito
predicativo do sujeito (ou do objeto)	verbo (+ sujeito)
substantivo (complemento verbal) + verbo	adjunto adnominal
substantivo + longo adjunto adnominal	complemento nominal ou adjunto adnominal

sujeito	adjunto adverbial/complemento verbal/verbo (mesmo que esteja no final do verso)
sujeito	complemento verbais + verbo
sujeito + adjunto adnominal	pronome complemento verbal + verbo
sujeito + adjunto adverbial	complemento verbal + verbo
sujeito + adjunto adverbial + oração adjetiva restritiva	adjunto adverbial + verbo
sujeito + substantivo núcleo de adjunto adnominal + adjunto adnominal desse substantivo	verbo
sujeito de oração subordinada (mesmo quando for o verso inteiro)	verbo da oração principal + verbo da oração subordinada
verbo + adjunto adverbial	adjunto adverbial
verbo + adjunto adverbial + complemento verbal	adjunto adverbial
verbo + adjunto adverbial	complemento verbal
verbo + adjunto adverbial	sujeito
verbo + complemento verbal	adjunto adverbial
verbo + complemento verbal	sujeito
verbo + objeto direto	objeto indireto
verbo + objeto indireto	objeto direto
verbo da oração principal + longo sujeito composto	conjunção subordinada + oração subordinada
verbo + predicativo do sujeito + sujeito	complemento verbal
verbo + sujeito	adjunto adverbial
verbo + sujeito	complemento verbal

Com respeito, assim, a essas marcações manuais, obtivemos alguns resultados interessantes. Foram anotadas 23 obras que cobrem um período de quase cinquenta anos, indo de *Espumas flutuantes*, de Castro Alves, até *Mortalhas*, de Emílio de Menezes. Para o caso das obras póstumas foi atribuído o ano da morte do poeta. A partir dos *enjambements* anotados foi feito um cálculo para determinar a frequência deles em cada obra, ou seja, a quantidade média de *enjambements* por verso.

RELAÇÃO ENJAMBEMENT/VERSO



Vale a pena tecer algumas poucas considerações a propósito do gráfico acima, muito embora não seja o objetivo deste capítulo discutir como se dá o uso de *enjambement* por esses poetas. Os resultados obtidos, com todos os problemas e

limites da anotação manual¹⁸⁷, são interessantes, permitem destacar e repensar alguns aspectos da história literária. Inicialmente, chama a atenção a disparidade que aparece com *Anchieta, ou o Evangelho nas selvas*, de Fagundes Varella. Contudo, levando em conta que é o único poema narrativo, com tinturas épicas, escrito em decassílabos brancos, podemos quase certamente descartar seu resultado. Uma vez feito isso, o que aparece é uma perceptível evolução no uso do *enjambement*. É claro que idiosincrasias estilísticas impõe alguma disparidade entre os livros, ou seja, algumas flutuações nesse uso cada vez mais insistente do *enjambement*. Nada que impeça, porém, afirmarmos que ocorre efetivamente esse uso progressivo. No caso dessa pesquisa, levamos mais de seis meses para fazer as anotações manualmente em todas as obras. Isso é problemático não apenas em função do trabalho enorme, mas porque, quanto mais tempo se passa, mais os critérios vão se alterando imperceptivelmente. A consulta aos critérios acima listados auxilia bastante para diminuir erros, mas não os impede, pois seria impraticável consultá-los a cada verso. O tempo necessário para realizar a pesquisa seria muitíssimo maior. Assim, se hoje fôssemos anotar *enjambements* em outras obras, esses resultados não poderiam ser comparados àqueles anteriores, pois dificilmente se conseguiria utilizar os mesmos critérios.

Uma análise realizada automaticamente certamente iria garantir resultados mais confiáveis, com relação a uma quantidade muitíssimo maior de obras, permitindo trazer luz a aspectos ainda mais interessantes. Os critérios sintáticos para marcação de *enjambements*, apresentados acima, podem

187. Já discutidos, por exemplo, no capítulo 4.

constituir boas regras heurísticas para uma funcionalidade a ser acrescentada ao *Aoidos*, de maneira a que se obtenham anotações automáticas de *enjambements*. É claro que tais critérios não estão isentos de críticas ou mesmo de erros, porém, quando utilizados num processamento automático, apresentam a vantagem de serem aplicáveis a uma quantidade enorme de versos. E, como já afirmamos, como o propósito são estudos comparativos, os eventuais erros serão aplicados a todas as obras, o que não inviabiliza a comparação entre elas.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Canções da decadência*. Pelotas, Porto Alegre, Rio Grande: Carlos Pinto & Comp., 1889.

ALIGHERI, Dante. *La Divina Commedia*. Bréscia: Carlo Franzoni, 1812.

ALVES, Castro. *Espumas fluctuantes*. Bahia: Tipografia de Camillo de Lellis Masson, 1870.

ANDRADE, João Nunes de. *Arte nova da versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: Tipografia Brasiliense de Francisco Manoel Ferreira, 1852.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Volume II. Florença: Felice Le Monnier, 1849.

ATIENZA, Ángel Luis Luján. “Contre-rejet o Antibraquístiquio en la poesía española del siglo XX. Terminología, concepto y efectos”. *Neophilologus*, nº 96, 2012, pp. 565–581.

BALBÍN, RAFAEL DE. *Sistema de rítmica castellana*. 2ª edição aumentada e revisada. Madri: Gredos, 1968.

BANVILLE, Théodore de. *Les princesses*. Paris: Alphonse Lemerre, 1874.

BARTRINA, Joaquín María. *Obras em prosa y verso*. Barcelona, Madri: Texidó y Parera, 1881.

BAUMANN, Timo; MEYER-SICKENDIEK, Burkhard. "Deep Learning meets Post-modern Poetry". In KRAUWER, Steven; FISER, Darja (org.). *Proceedings of the Twin Talks 2 and 3 Workshops. Understanding and Facilitating Collaboration in Digital Humanities*. Ottawa; Riga: 2020, pp. 30-36.

BAUMANN, Timo; HUSSEIN, Hussein; MEYER-SICKENDIEK, Burkhard. "Analysing the Focus of a Hierarchical Attention Network: The Importance of Enjambments When Classifying Post-Modern Poetry". In *Proceedings of the 19th Annual Conference of the International Speech Communication Association (Interspeech 2018)*, Hyderabad, India: setembro de 2018(a).

_____. "Style Detection for Free Verse Poetry from Text and Speech". In *Proceedings of the 27th International Conference on Computational Linguistics*. Santa Fe (USA): 2018(b), pp. 1929-1940.

BEAUJEU, Claude-Marie. *L'alexandrin dans Le crève-cœur d'Aragon. Étude de rythme*. Paris: Presses de l'Université de Paris - Sorbonne, 1992.

BERNARD, Victor. *Code poétique*. Paris: Dezobry et E. Magdeleine, 1850.

BERNARDES, Diogo. *Rimas Várias, Flores do Lima*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1770.

BÉTHUNE, Conon de. *Les chansons de Conon de Béthune*. Paris: H. Champion, 1921.

BIBLIOTECA DIGITAL DE LITERATURAS DE PAÍSES LUSÓFONOS. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br>. Acesso em: 23 mar. 2021.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo, SP: Teixeira & Irmão — Editores, 1888. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=136223>. Acesso em: 23 mar. 2021.

_____. *Tarde*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919. Disponível em www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=136273. Acesso em: 09 mar. 2021.

BLAIR, Hugh. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*. Tomo III. Madrid: Imprenta Real, 1804.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras poéticas de Bocage*. Volume I. Porto: Imprensa Portugueza Editora, 1875.

BOILEAU, Nicolas. *Les œuvres de M. Boileau Despreaux*. Tomo primeiro. Paris: Chez la Veuve Alix, 1740.

BOREL, Pétrus. *Rapsodies*. Bruxelles: Aug. Brancart, 1884.

BORN, Bertran de. *Poésies complètes de Bertran de Born*. Toulouse: Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1888.

BORRALHO, Manoel de Fonseca. *Luzes da poesia descuberta no oriente de Apollo nos influxos das muzas*. Lisboa: Oficina de Felipe de Sousa Villela, 1724.

BURAT, Henri Joseph Edme. *Leçons élémentaires sur la rhétorique, la littérature et la versification française*. Paris: Chez Alexis Eymery, 1823 [1812].

CAMINHA, Pedro de Andrade. *Poezias de Pedro de Andrade Caminha*. Lisboa: Oficina da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1791.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras do grande Luís de Camões, Príncipe dos Poetas Heroicos & Lyricos de Hespanha*. Lisboa: Oficina de Joseph Lopes Ferreyra, 1720.

CAMPOAMOR, Ramón de. *El drama universal*. Madri: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869.

CANTÓN, Clara Isabel Martínez. *Métrica y poética de Antonio Colinas*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2011.

CANTÓN, Clara Martínez; FABO, Pablo Ruiz; GONZÁLEZ-BLANCO, Elena; POIBEAU, Thierry. “Automatic Enjambment Detection as a New Source of Evidence in Spanish Versification”. In Bories, Anne-Sophie; Purnelle, Gérald; Marchal, Hugues. *Plotting Poetry: On Mechanically Enhanced Reading*, Liège : Presses Universitaires de Liège, 2021.

CAPARRÓS, José Domínguez. *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. 2ª edição. Madri: UNED, 2010.

CARCEDO, Pilar García. *El ritmo en la poesía de Blas de Otero*. Tese de doutorado. Madri: Departamento de Filología Espanhola II, Faculdade de Filologia, Universidade Complutense, 2002.

CARVALHO, AMORIM DE. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987. 2 volumes.

CASTILHO, António Feliciano de. *O outono*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1863.

_____. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Casa dos Editores, 1858.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Villa Rica*. Ouro Preto: Tipografia do Universal, 1839.

D'AQUITAINE, Guillaume. *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913.

DESMARETS, Jean. *Clovis, ou la France Chrestienne*. Paris: Augustin Courbé, 1657.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Cantos*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857.

DOBBS-ALLSOPP, F. W. "The Effects of Enjambment in Lamentations(Part 2)". *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*. N° 113, 2001, pp. 370-385.

DUCONDUT, Jean Ambroise. *De la poésie lyrique*. Paris: Université Impériale, 1812.

_____. *Essai de rythmique française*. Paris: Michel Lévy Frères, 1856.

FABO, Pablo Ruiz & MONGET, Eulalie. "Opportunités et limites en stylistique computationnelle de la poésie - Détection automatique de l'*enjambement* en anglais". Disponível em

<https://core.ac.uk/download/pdf/322602261.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

FABO, Pablo Ruiz; CANTÓN, Clara I. Martínez; POIBEAU, Thierry. “Distant Rhythm: Automatic Enjambment Detection on Four Centuries of Spanish Sonnets”. In *Digital Humanities 2017*. Montréal, 2017. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01722354/document>. Acesso em: 06 set. 2022.

FABO, Pablo Ruiz; CANTÓN, Clara I. Martínez; POIBEAU, Thierry; GONZÁLEZ-BLANCO, Elena. “Enjambment Detection in a Large Diachronic Corpus of Spanish Sonnets”. In *Joint SIGHUM Workshop on Computational Linguistics for Cultural Heritage, Social Sciences, Humanities and Literature*. Proceedings, Vancouver, 2017, pp. 27–32. Disponível em <https://aclanthology.org/W17-2204.pdf>. Acesso em: 05 set. 2022.

FERREIRA, António. *Poemas lusitanos*. Tomo I. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1771.

FONSECA, Pedro José da. *Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1777.

FOUQUIÈRES, Louis Becq de. *Traité général de versification française*. Paris: G. Charpentier, 1879.

GAMA, José Basílio da. *O Uruguay*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1769.

GARÇÃO, Pedro António Correia. *Obras poéticas de Pedro Antonio Correa Garção*. Tomo I. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1812.

GARRETT, Almeida. *Dona Branca*. Porto Alegre: Expensas de H. L. Streccius, 1859.

GARRETT, Almeida. *Theatro* de J. B. de Almeida-Garrett. Volume II. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando, 1841.

GÓNGORA, Luis de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1961.

HENRY, Albert. *Chrestomathie de la littérature en ancien français*. Berne: Éditions A. Francke S.A., 1960.

HUGO, Victor. *La légende des siècles*. Paris: Librairie Larousse, 1965.

HUGO, Victor. *Les feuilles d'automne*. Paris: Eugène Renduel, 1832.

HUSSEIN, Hussein; MEYER-SICKENDIEK, Burkhard; BAUMANN, Timo. “Automatic Detection of Enjambment in German Readout Poetry”. In: *Speech Prosody Conference Proceedings*. Poznań, 2018, pp. 329-333. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/325744466_Automatic_Detection_of_Enjambment_in_German_Readout_Poetry. Acesso em: 02 set. 2022.

KASTNER, Leon Emile. *A History of French Versification*. Oxford: Clarendon Press, 1903.

LA CHANSON de Roland. Tours: Alfred Mame et fils, 1872.

LANCELOT, Claude. *Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue latine*. Paris: Denys Marriette, 1709 [1644].

LE GOFFIC, Charles. *Nouveau traité de versification française*. Paris: Masson et Cie., 1897 [1890].

LEMAIRE, Michel. “Le rythme dans la poésie d'Albert Lozeau. Contribution à l'étude du vers régulier symboliste”. *Voix et images*. Volume 22, nº 2, inverno de 1997, pp. 355–375.

LENCASTRE, Leonor de Almeida Portugal de Lorena e. *Obras poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre*. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844.

LENTINI, Giacomo da. *The poetry of Giacomo da Lentino*. Cambridge: Harvard University Press, 1915.

LISLE, Leconte de. *Poèmes tragiques*. Paris: Alphonse Lemerre, 1884.

LUIZ DOS SANTOS, Alckmar *et alii*. “Algumas transformações na linguagem poética de Augusto dos Anjos”. *In: A pesquisa em Letras: estudos e reflexões*. São Luís, MA: EDUEMA, 2018, v.1.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Antonio José ou O poeta e a inquisição*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

MALHERBE, François de. *Œuvres poétiques de Malherbe*. Paris: Librairie des bibliophiles, 1877.

MARTINS JÚNIOR, José Isidoro. *Visões de hoje*. Pernambuco: Tipografia Apollo, 1886.

MAZALEYRAT, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974.

MÉNAGE, Gilles. Observations de Mr. Ménage sur les poésies de Mr. de Malherbe. In: MALHERBE, François de. *Les poésies de M. de Malherbe*. Paris: Chez Thomas Iolli, 1666.

_____. Osservazioni sopra l'Aminta, favola boscareccia di Torquato Tasso. In: TASSO, Torquato. *Aminta, favola boscareccia*. Paris: Augustin Courbé, 1655.

MENDÈS, Catulle. *Poésies*. Tomo I. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1892.

MENDONÇA, Lúcio de. *Murmúrios e clamores: Poesias completas*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1902. Disponível em www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=193674. Acesso em: 10 mar. 2021.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo V. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891.

MÉRIL, Edelestand du. *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*. Paris: Brockhaus et Avenarius, 1841.

MONGET, Eulalie. *Computational Stylistics: A Study of Enjambment Automatic Detection of Enjambment*. Dissertação de mestrado, Mestrado em Tecnologia das Línguas, 2020.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 5ª edição revista e aumentada. Paris: PUF, 1998.

- MOURGUES, Michel. *Traité de la poésie française*. Paris: Guillaume de Luyne, 1685.
- NERVAL, Gérard de. *Choix de poésies*. Paris: Louis-Michaud, 1907.
- NESLE, Blondel de. *Les œuvres de Blondel de Néele*. Reims: Typographie de P. Dubois, 1862.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal, 1705.
- OSÓRIO, Júlia T. *A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura. Florianópolis, 2013.
- _____. *RITMOS SEM QUALIDADES: leituras em versus de uma vertente da poesia portuguesa contemporânea*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Literatura. Florianópolis, 2019.
- PASSOS, Guimarães. *Versos de um simples*. Rio de Janeiro: Imp. a vapor H. Lombaerts & C., 1891.
- PELLISSIER, Georges. *Traité théorique et historique de versification française*. Paris: Garnier Frères, 19-- [1882].
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1967.

QUICHERAT, Louis. *Traité de versification française*. Paris: Chez L. Hachette, 1838.

QUILIS, Antonio. *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: Imprenta Aguirre, 1964.

RENART, Jean. *Le lai de l'Ombre*. Liverpool: The University of Liverpool, 2004.

RONSDARD, Pierre de. *Œuvres complètes de P. de Ronsard*. Tomo III. Paris: Chez P. Jannet, 1858.

ROSA, Martínez de la. *Obras dramáticas de D. F. Martinez de la Rosa*. Tomo I. Madri: Carlos Bailly-Bailliere, 1861.

SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ: Instituto Nacional do Livro (INL), 1948.

SCHOLES, Robert E. *Elements of poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

SCOPPA, Antonio. *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*. Paris: Mme Ve Courcier, 1811.

SOUSA, João da Cruz e. *Broqueis*. Rio de Janeiro: Magalhães & C^a, 1893.

SOUZA, Robert de. *Le rythme poétique*, Paris: Perrin, 1892.

SPINA, Segismundo. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

TERREAUX Louis. "Ronsard correcteur de ses alexandrins dans les "Hymnes" de 1555-1556. Le problème de la césure et

de l'enjambement". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, n°22. pp. 83-98.

TOBLER, Adolf. *Le vers français ancien et moderne*. Paris: F. Vieweg, 1885.

TOMÁS, T. Navarro. *Métrica española*. 3ª edição. Madri: Ediciones Guadarrama, 1972.

TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Volume II: edição dos sonetos. Porto: edição do autor, 1999.

VIGNY, Alfred de. *Poèmes antiques et modernes*. Paris: Librairie Hachette, 1914.

WEIGAND, Gustave. *Traité de versification française*. Bromberg [Bydgoszcz]: Librairie de E. S. Mittler (H. Heyfelder), 1871 [1868].

ZILBERBERG, Claude. "Rythme et générativité". *Études littéraires*. Volume 29, n° 1, 1996, pp. 21-38.

ZORRILLA, José. *Obras de D. José Zorrilla*. Tomo II. Paris: Baudry, 1847.

ANEXO 1

Versos marcados com *enjambements*, seguidos da relação dos poemas analisados

S – sim para *enjambement*; N – não para *enjambement*

versos	leitor 1	leitor 2	leitor 3	leitor 4	leitor 5
Quando a primeira vez a harmonia secreta De uma lira acordou, gemendo, a terra inteira,	S	S	S	S	S
De modo que, a brilhar, pelo solo ficava Uma vegetação de lágrimas ardentes.	S	S	S	N	S
Onde se arrasta, à noite, a procissão chorosa Dos órgãos do carinho e da felicidade.	S	S	S	N	S
Também por este solo arrastaste o teu manto... E, ó Musa, a harpa infeliz que sustinhas ao colo,	N	N	N	N	S
— Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve, Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbra..	S	N	N	S	S
E a Palavra pesada abafa a Ideia leve, Que, perfume e clarão, refulgia e	S	N	N	N	N

voava.

Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?	S	S	S	N	S
Há queixas doces no ar... Eu, recolhido e só, Ergo o sonho da terra, ergo a frente do pó,	N	N	N	N	S
Que esquisita saudade! — Uma lembrança estranha De ter vivido já no alto de uma montanha,	S	S	N	N	N
De ter vivido já no alto de uma montanha, Tão alta, que tocava o céu... Belo país,	S	N	N	S	S
Tão alta, que tocava o céu... Belo país, Onde, em perpétuo sonho, eu vivia feliz,	S	N	N	N	S
Quantas vezes, fitando a Via- Láctea, creio Todo o mistério ver aberto ao meu olhar!	S	S	S	S	S
Tremo... e cuido sentir dentro de mim pesar Uma alma alheia, uma alma em minha alma escondida,	S	S	S	N	S
Como a faixa de luz que o povo hebreu guiava À longe Terra Prometida.	S	S	N	N	N
Deixas cascatear desse olhar carinhoso	N	N	N	N	S

Todo o Jordão do teu amor.

E espalham tanto brilho as asas infinitas Que expandes sobre os teus, carinhosas e belas,	S	N	S	N	N
--	---	---	---	---	---

E eles, pelos degraus da luz ampla e sagrada, Fogem da humana dor, fogem do humano pó,	N	N	N	N	S
---	---	---	---	---	---

Eu, eu tenha sempre, ao murmurar teu nome, O coração, malgrado o sofrimento,	N	N	N	N	S
---	---	---	---	---	---

Quantas vezes, em sonho, as asas da saudade Solto para onde estás, e fico de ti perto!	S	S	S	S	N
---	---	---	---	---	---

De cada estrela de ouro um anjo se debruça, E abre o olhar espantado, ao ver passar minha alma.	N	N	N	N	S
--	---	---	---	---	---

Porém, subitamente, um relâmpago corta Todo o espaço... O rumor de um salmo se levanta	S	N	N	N	S
---	---	---	---	---	---

Inda nos comovesse! Ah! quem nos dera Que inda juntos pudéssemos agora	S	N	N	N	S
---	---	---	---	---	---

Que inda juntos pudéssemos agora Ver o desabrochar da primavera!	S	N	N	N	S
--	---	---	---	---	---

De qual de vós desceu para o exílio do mundo A alma desta mulher, astros do	N	N	N	N	S
---	---	---	---	---	---

céu profundo?

Brande o gládio de luz, que a escuridão recorta, Um arcanjo, de pé, guardando a sua porta.	N	N	N	N	S
Versos! podeis voar em torno desse leito, E pairar sobre o alvor virginal de seu peito,	N	N	N	N	S
Aves, tontas de luz, sobre um fresco pomar... Dorme... Rimas febris, podeis febris voar...	N	N	N	N	S
Dorme... Rimas febris, podeis febris voar... Como ela, num livor de névoas misteriosas,	N	N	N	N	S
Como ela, num livor de névoas misteriosas, Dorme o céu, campo azul semeado de rosas;	N	N	N	N	S
Caravana, que Deus pelo espaço conduz! Todo o vosso clarão nesta pequena alcova	N	N	N	N	S
Rompe de tudo um rumor, Leve como o de uma prece.	N	N	N	N	S
A tarde cai. Misterioso, Geme entre os ramos o vento.	S	N	N	N	S
E para a oração da tarde Desfaz-se em rolos de incenso.	S	N	N	N	N
O vento na asa conduz O último raio da luz	S	S	S	N	S

A horda dos astros investe Contra a muralha da treva.	S	S	S	N	S
As estrelas, salmodiando O Peã sacro, a voar,	S	S	S	N	S
Silêncio agora mais fundo; Dorme, num sono profundo,	N	N	N	N	S
E, soltos, os pirilampos Cobrem a face dos campos,	S	N	N	N	S
Trêfegos e alvoroçados, Saltam, fantásticos Djins,	S	N	N	N	S
Um deles pela janela Entra no teu aposento,	S	N	N	N	N
Mete-se nele: e fulgura, E arde nessa noite escura,	N	N	N	N	S
E fica. Os outros lá fora Deliram. Dormes... Feliz,	S	N	N	N	S
Diz ele: "O poeta encerra Uma noite, em si, mais triste	S	S	S	N	S
Uma noite, em si, mais triste Que essa que, quando dormiste,	S	S	S	S	S
Que essa que, quando dormiste, Velava a face da terra...	S	N	N	N	N
Os outros saem do meio Das moitas cheias de flores:	S	S	S	N	S
Mas eu saí de entre as dores Que ele tem dentro do seio.	S	N	N	N	S
Os outros a toda parte Levam o vivo clarão,	S	N	S	N	S

Saber se em sonho o seu nome Brilha agora em tua boca!	S	N	S	N	N
Mandou-me ficar suspenso Sobre o teu peito deserto,	S	N	S	N	N
Anda lá fora um rumor De asas rufladas... A flor	S	N	S	N	N
De asas rufladas... A flor Desperta, desperta o campo...	S	N	S	N	S
Todos os outros, prevendo Que vinha o dia, partiram,	S	S	S	N	S
Quando vê, inda não farto De te ver e de te amar,	S	S	N	N	S
Quando uma virgem morre, uma estrela aparece, Nova, no velo engaste azul do firmamento:	S	N	N	N	S
Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento Do campo, conversais a sós, quando anoitece,	S	S	S	S	S
Namorados, que andais, com a boca transbordando De beijos, perturbando o campo sossegado	S	S	S	N	S
Piedade! esse impudor ofende o olhar gelado Das que viveram sós, das que morreram puras!	S	S	S	N	S
E achou tudo vazio... e pareceu- lhe a terra Um vasto e inútil mausoléu.	S	S	N	N	S
Desde então, uma atroz devoradora chama	S	N	S	N	N

Calcinou-lhe o desejo, e o reduziu a pó.					
Trazia uma inscrição de três letras, gravada A fogo e sangue no broquel.	S	S	S	S	S
Foi aos prélios da Fé. Na Palestina, quando, No ardor do seu guerreiro e piedoso mister,	N	N	N	N	S
Cada filho da Cruz se batia, invocando Um nome caro de mulher,	S	S	S	N	S
Nas hostes dos incréus como uma tromba entrava, Irresistível e feroz.	S	N	N	N	S
Louco, velho, feroz, — naquela solidão Morreu: — mudo, rilhando os dentes, devorado	S	N	N	S	S
Morreu: — mudo, rilhando os dentes, devorado Pelo seu próprio coração.	S	S	S	S	S
Correm os anjos: e a criança morta Foge dos anjos namorados dela	S	N	S	N	S
Quem lhe dera outra vez o escuro canto Da escura terra, onde, a sangrar, sozinho,	S	N	S	N	S
Como fica distante aquele ninho, Que as mães adoram... mas amaldiçoam!	S	N	N	N	N
E sobre as asas trêmulas levava As preces da saudade?	S	S	S	S	S

Hirta, na sombra, a Solidão eleva Os longos braços rígidos, de gelo...	S	S	S	S	S
Se eu sentisse bater em minhas faces A luz celeste que teus olhos banha;	N	N	N	N	S
Se este quarto se enchesse de repente Da melodia, e do clarão ardente	N	N	N	S	S
Da melodia, e do clarão ardente Que os passos te acompanha:	S	N	S	N	S
— Beijos de fogo, palpitando, cheios De gritos, de gemidos e de anseios,	S	S	S	S	S
Rio aceso, banhando Teu corpo, cada beijo, rutilando,	S	S	S	N	S
Desterrada do céu, a luz perdeste Dos fulvos raios, amplos e serenos;	N	S	S	N	S
E na pele morena e perfumada Guardaste apenas essa cor dourada	S	N	N	N	N
Sob a chuva de fogo De meus beijos, amor! terias logo	S	S	S	N	S
De meus beijos, amor! terias logo Todo o esplendor do brilho primitivo;	N	N	N	N	S
E, ao teu contato gélido, meu beijo Fosse cair por terra, desprezado...	S	N	S	N	S

E, presa do respeito, ficaria Silencioso e imóvel a teu lado.	S	S	S	N	S
Fitando o olhar ansioso No teu, lendo esse livro misterioso,	N	N	S	S	S
Longe embora de mim teu pensamento, Ouvirias aqui, louco e violento,	N	N	N	N	S
Hirta, na sombra, a Solidão eleva Os longos braços rígidos de gelo;	S	S	S	N	S
Cego, em febre a cabeça, a mão nervosa e fria, Trabalha. A alma lhe sai da pena, alucinada,	N	N	N	N	S
E enche-lhe, a palpitar, a estrofe iluminada De gritos de triunfo e gritos de agonia.	S	S	S	N	S
Posso agora morrer, porque vives!" E o Poeta Pensa que vai cair, exausto, ao pé de um mundo,	S	N	S	N	S
Noite ainda, quando ela me pedia Entre dois beijos que me fosse embora,	S	S	N	N	S
Casando a treva e o frio de meu peito Ao frio e à treva que há pelo caminho?!	N	N	N	N	S
Sobre o teu colo deixa-me a cabeça Repousar, como há pouco repousava...	S	S	S	N	S
E, já manhã, quando ela me pedia	S	N	S	N	S

Que de seu claro corpo me afastasse,					
Que pensariam, vendo-me, apressado, Tão cedo assim, saindo a tua porta,	N	N	N	N	S
E todo pelo aroma de teu beijo Escandalosamente perfumado?	S	N	S	N	N
Sobre o teu colo deixa-me a cabeça Repousar, como há pouco repousava!	S	S	N	N	S
Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia Assim! de um sol assim!	S	S	S	N	S
E um dia assim! de um sol assim! E assim a esfera Toda azul, no esplendor do fim da primavera!	S	S	N	N	S
Ninhos cantando! Em flor a terra toda! O vento Despencando os rosais, sacudindo o arvoredos...	S	S	S	N	S
Eu, com o frio a crescer no coração, — tão cheio De ti, até no horror do derradeiro anseio!	S	S	S	N	S
Tu, vendo retorcer-se amarguradamente, A boca que beijava a tua boca ardente,	N	N	N	N	S
E eu morrendo! e eu morrendo Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo	S	N	N	N	S

Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo Tão bela palpitar nos teus olhos, querida,	N	S	N	N	S
Um horror grande e mudo, um silêncio profundo No dia do Pecado amortalhava o mundo.	N	N	N	N	S
E Adão, vendo fechar-se a porta do Éden, vendo Que Eva olhava o deserto e hesitava tremendo,	S	S	S	N	S
Vê! tudo nos repele! a toda a criação Sacode o mesmo horror e a mesma indignação...	S	N	S	S	S
A cólera de Deus torce as árvores, cresta Como um tufão de fogo o seio da floresta,	S	N	S	N	S
Vamos! que importa Deus? Desata, como um véu, Sobre a tua nudez a cabeleira! Vamos!	N	N	N	N	S
Que importa? o Amor, botão apenas entreaberto, Ilumina o degredo e perfuma o deserto!	N	N	N	N	S
Amo-te! sou feliz! porque, do Éden perdido, Levo tudo, levando o teu corpo querido!	S	N	N	N	S
E se, em torno ao teu corpo encantador e nu, Tudo morrer, que importa? A Natureza és tu,	N	N	N	N	S

Ah! bendito o momento em que me revelaste O amor com o teu pecado, e a vida com o teu crime!	S	S	S	N	S
Se ao mesmo gozo antigo me convidas, Com esses mesmos olhos abrasados,	S	N	N	N	N
Amo-te! A febre, que supunhas morta, Revive. Esquece o meu passado, louca!	N	N	N	N	S
Que importa a vida que passou? Que importa, Se ainda te amo, depois de amores tantos,	S	N	N	N	S
E inda tenho, nos olhos e na boca, Novas fontes de beijos e de prantos?!	N	N	N	N	S
— Desmaia de pudor, apaga, palpitando, A pupila amorosa, e estremece de medo.	N	N	N	N	S
E, alvas, a cavalgar broncos monstros ferozes, Passam, como num sonho, as náiades fugindo.	N	N	N	N	S
A rosa, que acordou sob as ramas cheirosas, Diz-me: "Acorda com um beijo as outras flores quietas!"	N	N	N	N	S
Poeta! Deus criou as mulheres e as rosas Para os beijos do sol e os beijos dos poetas!"	N	N	N	N	S

E a ave diz: "Sabes tu? Conheço-a bem... Parece Que os Gênios de Oberon bailam pelo ar dispersos,	S	S	S	N	S
E que o céu se abre todo, e que a terra floresce, — Quando ela principia a recitar teus versos!"	S	N	N	N	S
Não fosse ela aos jardins roubar, trêfega e louca, O rubor da papoula e o alvor das açucenas!"	N	S	N	N	S
E eu pelo vento envio ao seu cabelo ondeante Todo o meu esplendor e todo o meu aroma!"	N	N	N	N	S
E a floresta, que canta, e o sol, que abre a coroa De ouro fulvo, espancando a matutina bruma,	S	S	S	N	S
Tudo, elevando a voz, nesta manhã de estio, Diz: "Pudesses dormir, poeta! No seu seio,	N	N	N	N	S
Diz: "Pudesses dormir, poeta! No seu seio, Curvo como este céu, manso como este rio!"	N	N	N	N	S
E o firmamento, amplo e mudo, Cheio de estrelas palpita.	N	N	N	N	S
E eu vou sozinho, pensando Em teu amor, a sonhar,	S	N	S	S	S
No ouvido e no olhar levando Tua voz e teu olhar	S	S	S	N	S

Mas não sei que luz me banha Todo de um vivo clarão;	S	N	N	N	S
Não sei que música estranha Me sobe do coração.	N	N	S	N	S
E é tanta essa luz, é tanta Essa música sem par,	S	N	S	N	S
Caminho em êxtase, cheio Da luz de todos os sóis,	S	S	S	N	S
Levando dentro do seio Um ninho de rouxinóis.	N	N	N	N	S
Que acordo os ninhos e inflamo As gotas frias do orvalho.	S	S	S	N	S
E vou sozinho, pensando Em teu amor, a sonhar,	S	S	S	S	S
No ouvido e no olhar levando Tua voz e teu olhar.	S	S	S	N	S
Caminho. A terra deserta Anima-se. Aqui e ali,	S	N	S	N	S
Por toda parte desperta Um coração que sorri.	S	S	S	N	S
Em tudo palpita um beijo, Longo, ansioso, apaixonado,	S	N	N	N	S
E um delirante desejo De amar e de ser amado.	S	S	S	N	S
E tudo, — o céu que se arqueia Cheio de estrelas, o mar,	S	N	N	N	S
De onde vens? Que firmamento Correste durante o dia,	S	N	S	N	S
Que voltas lançando ao vento Esta inaudita harmonia?	N	N	S	N	S

Que Eldorado singular Tu visitaste, que brilhas	N	N	S	N	S
Tu visitaste, que brilhas Mais do que a estrela polar?"	S	N	S	N	S
Sigo... Dissipo a tristeza De tudo, por todo o espaço,	S	S	S	N	S
E ardo, e canto, e a Natureza Arde e canta, quando eu passo,	S	N	S	N	S
— Só porque passo pensando Em teu amor, a sonhar,	S	S	S	N	S
No ouvido e no olhar levando Tua voz e teu olhar...	S	S	S	N	S
Os anos matam e dizem tanto Como as inundações e como as pestes...	S	N	S	N	N
A alma de cada velho é um Campo-Santo Que a velhice cobriu de cruzeiros e ciprestes	S	N	S	N	N
Que a velhice cobriu de cruzeiros e ciprestes Orvalhados de pranto.	S	S	S	N	S
No sono fundo, na terrível calma Do Campo-Santo, ouve-se um grito ardente:	S	S	S	N	S
É a Saudade! é a Saudade!... E o cemitério da alma Acorda de repente.	S	N	S	N	S
Sonhos mortos de amor despertam e palpitam, Cadáveres de sonhos...	N	N	N	N	S
Já me não amas? Basta! Irei,	S	S	N	N	S

triste, e exilado
Do meu primeiro amor para outro
amor, sozinho...

Adeus, carne cheirosa! Adeus,
primeiro ninho
Do meu delírio! Adeus, belo
corpo adorado!

S S S N S

No meu sonho de amor, em meio
do caminho...
Beijo-te inda uma vez, num
último carinho,

N N N N S

Adeus! Esse outro amor há de
amargar-me tanto
Como o pão que se come entre
estranhos, no exílio,

S N S N S

Ouves? é o rouxinol. Não é da
cotovia
Esta encantada voz. Repara, meu
amor:

N S S N S

Das nuvens do levante abre-se o
argênteo véu,
E apagam-se de todo as lâmpadas
do céu.

N N N N S

Hesitante, a manhã coroada de
rosas
Agita os leves pés, e fica a
palpitar

N N N N S

Agita os leves pés, e fica a
palpitar
Sobre as asas de luz, como quem
quer voar.

S N S N S

Não é o dia! O espaço inda se
estende, cheio
Da noite caridosa. Exala do ígneo
seio

S S S N S

Mandas? não partirei! esperarei sem medo Que a morte, com a manhã, venha encontrar-me aqui!	S	N	N	N	S
Mandas? não partirei! queres? direi contigo Que é mentira o que vejo e mentira o que digo!	S	N	S	N	S
Sim! tens razão! não é da cotovia a voz Este encantado som que erra em torno de nós!	N	N	S	N	S
É um reflexo da luz a claridade estranha Que aponta no horizonte acima da montanha!	S	N	S	N	S
O dia!... a luz do sol cresce de mais em mais Sobre a noite nupcial do amor e da loucura!	N	N	N	N	S

POEMAS ANALISADOS

A avenida das lágrimas

A um Poeta morto

Quando a primeira vez a harmonia secreta
De uma lira acordou, gemendo, a terra inteira,
— Dentro do coração do primeiro poeta
Desabrochou a flor da lágrima primeira.

E o poeta sentiu os olhos rasos de água;
Subiu-lhe à boca, ansioso, o primeiro queixume:
Tinha nascido a flor da Paixão e da Mágoa,
Que possui, como a rosa, espinhos e perfume.

E na terra, por onde o sonhador passava,
Ia a roxa corola espalhando as sementes:
De modo que, a brilhar, pelo solo ficava
Uma vegetação de lágrimas ardentes.

Foi assim que se fez a Via Dolorosa,
A avenida ensombrada e triste da Saudade,
Onde se arrasta, à noite, a procissão chorosa
Dos órgãos do carinho e da felicidade.

Recalcando no peito os gritos e os soluços,
Tu conhecestes bem essa longa avenida,
— Tu que, chorando em vão, te esfalfaste, de braços,
Para, infeliz, galgar o Calvário da Vida.

Teu pé também deixou um sinal neste solo;
 Também por este solo arrastaste o teu manto...
 E, ó Musa, a harpa infeliz que sustinhas ao colo,
 Passou para outras mãos, molhou-se de outro pranto.

Mas tua alma ficou, livre da desventura,
 Docemente sonhando, às delícias da lua:
 Entre as flores, agora, uma outra flor fulgura,
 Guardando na corola uma lembrança tua...

O aroma dessa flor, que o teu martírio encerra,
 Se imortalizará, pelas almas disperso:
 — Porque purificou a torpeza da terra
 Quem deixou sobre a terra uma lágrima e um verso.

Inania verba

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
 O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
 — Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,
 Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava...

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
 A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
 E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,
 Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

Quem o molde achará para a expressão de tudo?

Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas
Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?
E as palavras de fé que nunca foram ditas?
E as confissões de amor que morrem na garganta?!

Midsummer's night's dream

Quem o encanto dirá destas noites de estio?
Corre de estrela a estrela um leve calefrio,
Há queixas doces no ar... Eu, recolhido e só,
Ergo o sonho da terra, ergo a fronte do pó,
Para purificar o coração manchado,
Cheio de ódio, de fel, de angústia e de pecado...

Que esquisita saudade! — Uma lembrança estranha
De ter vivido já no alto de uma montanha,
Tão alta, que tocava o céu... Belo país,
Onde, em perpétuo sonho, eu vivia feliz,
Livre da ingratidão, livre da indiferença,
No seio maternal da Ilusão e da Crença!

Que inexorável mão, sem piedade, cativo,
Estrelas, me encerrou no cárcere em que vivo?
Louco, em vão, do profundo horror deste atascal,
Bracejo, e peno em vão, para fugir do mal!
Por que, para uma ignota e longínqua paragem,
Astros, não me levais nessa eterna viagem?

Ah! quem pode saber de que outras vida veio?...
 Quantas vezes, fitando a Via-Láctea, creio
 Todo o mistério ver aberto ao meu olhar!
 Tremo... e cuido sentir dentro de mim pesar
 Uma alma alheia, uma alma em minha alma escondida,
 — O cadáver de alguém de quem carrego a vida...

Mater

Tu, grande Mãe!... do amor de teus filhos escrava,
 Para teus filhos és, no caminho da vida,
 Como a faixa de luz que o povo hebreu guiava
 À longe Terra Prometida.

Jorra de teu olhar um rio luminoso.
 Pois, para batizar essas almas em flor,
 Deixas cascatear desse olhar carinhoso
 Todo o Jordão do teu amor.

E espalham tanto brilho as asas infinitas
 Que expandes sobre os teus, carinhosas e belas,
 Que o seu grande clarão sobe, quando as agitas,
 E vai perder-se entre as estrelas.

E eles, pelos degraus da luz ampla e sagrada,
 Fogem da humana dor, fogem do humano pó,
 E, à procura de Deus, vão subindo essa escada,
 Que é como a escada de Jacó.

Incontentado

Paixão sem grita, amor sem agonia,
Que não oprime nem magoa o peito,
Que nada mais do que possui queria,
E com tão pouco vive satisfeito...

Amor, que os exageros repudia,
Misturado de estima e de respeito,
E, tirando das mágoas alegria,
Fica farto, ficando sem proveito...

Viva sempre a paixão que me consome,
Sem uma queixa, sem um só lamento!
Arda sempre este amor que desanimas!

Eu, eu tenha sempre, ao murmurar teu nome,
O coração, malgrado o sofrimento,
Como um rosal desabrochado em rimas.

Sonho

Quantas vezes, em sonho, as asas da saudade
Solto para onde estás, e fico de ti perto!
Como, depois do sonho, é triste a realidade!

Como tudo, sem ti, fica depois deserto!

Sonho... Minha alma voa. O ar gorjeia e soluça.
 Noite... A amplidão se estende, iluminada e calma:
 De cada estrela de ouro um anjo se debruça,
 E abre o olhar espantado, ao ver passar minha alma.

Há por tudo a alegria e o rumor de um noivado.
 Em torno a cada ninho anda bailando uma asa.
 E, como sobre um leito um alvo cortinado,
 Alva, a luz do luar cai sobre a tua casa.

Porém, subitamente, um relâmpago corta
 Todo o espaço... O rumor de um salmo se levanta
 E, sorrindo, serena, aparecer à porta,
 Como numa moldura a imagem de uma Santa...

Primavera

Ah! quem nos dera que isto, como outrora,
 Inda nos comovesse! Ah! quem nos dera
 Que inda juntos pudéssemos agora
 Ver o desabrochar da primavera!

Sáíamos com os pássaros e a aurora.
 E, no chão, sobre os troncos cheios de hera,
 Sentavas-te sorrindo, de hora em hora:
 "Beijemo-nos! amemo-nos! espera!"

E esse corpo de rosa recendia,
 E aos meus beijos de fogo palpitava,
 Alquebrado de amor e de cansaço...

A alma da terra gorjeava e ria...
 Nascia a primavera... E eu te levava,
 Primavera de carne, pelo braço!

Dormindo

De qual de vós desceu para o exílio do mundo
 A alma desta mulher, astros do céu profundo?
 Dorme talvez agora... Alvíssimas, serenas,
 Cruzam-se numa prece as suas mão pequenas.
 Para a respiração suavíssima lhe ouvir,
 A noite se debruça... E, a oscilar e a fulgir,
 Brande o gládio de luz, que a escuridão recorta,
 Um arcanjo, de pé, guardando a sua porta.
 Versos! podeis voar em torno desse leito,
 E pairar sobre o alvor virginal de seu peito,
 Aves, tontas de luz, sobre um fresco pomar...
 Dorme... Rimas febris, podeis febris voar...
 Como ela, num livor de névoas misteriosas,
 Dorme o céu, campo azul semeado de rosas;
 E dois anjos do céu, alvos e pequeninos,
 Vêm dormir nos dois céus dos seus olhos divinos...
 Caravana, que Deus pelo espaço conduz!
 Todo o vosso clarão nesta pequena alcova
 Sobre ela, como um nimbo esplêndido, se mova:

E, a sorrir e a sonhar, sua livre cabeça
Como a da Virgem Mãe repouse e resplandeça!

Noturno

Já toda a terra adormece.
Sai um soluço da flor.
Rompe de tudo um rumor,
Leve como o de uma prece.

A tarde cai. Misterioso,
Geme entre os ramos o vento.
E há por todo o firmamento
Um anseio doloroso.

Áureo turíbulo imenso,
O ocaso em púrpuras arde,
E para a oração da tarde
Desfaz-se em rolos de incenso.

Moribundos e suaves,
O vento na asa conduz
O último raio da luz
E o último canto das aves.

E Deus, na altura infinita,
Abre a mão profunda e calma,
Em cuja profunda palma
Todo o Universo palpita.

Mas um barulho se eleva...
E , no páramo celeste,
A horda dos astros investe
Contra a muralha da treva.

As estrelas, salmodiando
O Peã sacro, a voar,
Enchem de cânticos o ar...
E vão passando... passando...

Agora, maior tristeza,
Silêncio agora mais fundo;
Dorme, num sono profundo,
Sem sonhos, a natureza.

A flor-da-noite abre o cálix...
E, soltos, os pirilampos
Cobrem a face dos campos,
Enchem o seio dos vales:

Trêfegos e alvoroçados,
Saltam, fantásticos Djins,
De entre as moitas de jasmims,
De entre os rosais perfumados.

Um deles pela janela
Entre no teu aposento,
E pára, plácido e atento,
Vendo-te, pálida e bela.

Chega ao teu cabelo fino,
Mete-se nele: e fulgura,
E arde nessa noite escura,
Como um astro pequenino.

E fica. Os outros lá fora
Deliram. Dormes... Feliz,
Não ouves o que ele diz,
Não ouves como ele chora...

Diz ele: "O poeta encerra
Uma noite, em si, mais triste
Que essa que, quando dormiste,
Velava a face da terra..."

Os outros saem do meio
Das moitas cheias de flores:
Mas eu saí de entre as dores
Que ele tem dentro do seio.

Os outros a toda parte
Levam o vivo clarão,
E eu vim do seu coração
Só para ver-te e beijar-te.

Mandou-me sua alma louca,
Que a dor da ausência consome,
Saber se em sonho o seu nome
Brilha agora em tua boca!

Mandou-me ficar suspenso

Sobre o teu peito deserto,
Por contemplar de mais perto
Todo esse deserto imenso!"

Isso diz o pirilampo...
Anda lá fora um rumor
De asas rufladas... A flor
Desperta, desperta o campo...

Todos os outros, prevendo
Que vinha o dia, partiram,
Todos os outros fugiram...
Só ele fica gemendo.

Fica, ansioso e sozinho,
Sobre o teu sono pairando...
E apenas, a luz fechando,
Volve de novo ao seu ninho,

Quando vê, inda não farto
De te ver e de te amar,
Que o sol descerras do olhar,
E o dia nasce em teu quarto...

Virgens mortas

Quando uma virgem morre, uma estrela aparece,
Nova, no velo engaste azul do firmamento:
E a alma da que morreu, de momento em momento,

Na luz da que nasceu palpita e resplandece.

Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento
Do campo, conversais a sós, quando anoitece,
Cuidado! – o que dizeis, como um rumor de prece,
Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...

Namorados, que andais, com a boca transbordando
De beijos, perturbando o campo sossegado
E o casto coração das flores inflamando,

— Piedade! elas vêm tudo entre as moitas escuras...
Piedade! esse impudor ofende o olhar gelado
Das que viveram sós, das que morreram puras!

O cavaleiro pobre

(Pouchkine)

Ninguém soube quem era o Cavaleiro Pobre,
Que viveu solitário, e morreu sem falar:
Era simples e sóbrio, era valente e nobre,
E pálido como o luar.

Antes de se entregar às fadigas da guerra,
Dizem que um dia viu qualquer cousa do céu:
E achou tudo vazio... e pareceu-lhe a terra
Um vasto e inútil mausoléu.

Desde então, uma atroz devoradora chama

Calcinou-lhe o desejo, e o reduziu a pó.
E nunca mais o Pobre olhou uma só dama,
— Nem uma só! nem uma só!

Conservou, desde então, a viseira abaixada:
E, fiel à Visão, e ao seu amor fiel,
Trazia uma inscrição de três letras, gravada
A fogo e sangue no broquel.

Foi aos prélios da Fé. Na Palestina, quando,
No ardor do seu guerreiro e piedoso mister,
Cada filho da Cruz se batia, invocando
Um nome caro de mulher,

Ele rouco, brandindo o pique no ar, clamava:
"Lumen coeli Regina!" e, ao clamor dessa voz,
Nas hostes dos incréus como uma tromba entrava,
Irresistível e feroz.

Mil vezes sem morrer viu a morte de perto,
E negou-lhe o destino outra vida melhor:
Foi viver no deserto... E era imenso o deserto!
Mas o seu Sonho era maior!

E um dia, a se estorcer, aos saltos, desganhado,
Louco, velho, feroz, — naquela solidão
Morreu: — mudo, rilhando os dentes, devorado
Pelo seu próprio coração.

Ida

Para a porta do céu, pálida e bela,
 Ida as asas levanta e as nuvens corta.
 Correm os anjos: e a criança morta
 Foge dos anjos namorados dela.

Longe do amor materno o céu que importa?
 O pranto os olhos límpidos lhe estrela...
 Sob as rosas de neve da capela,
 Ida soluça, vendo abrir-se a porta.

Quem lhe dera outra vez o escuro canto
 Da escura terra, onde, a sangrar, sozinho,
 Um coração de mãe desfaz-se em pranto!

Cerra-se a porta: os anjos todos voam...
 Como fica distante aquele ninho,
 Que as mães adoram... mas amaldiçoam!

Noite de inverno

Sonho que estás à porta...
 Estás – abro-te os braços! – quase morta,
 Quase morta de amor e de ansiedade...
 De onde ouviste o meu grito, que voava,
 E sobre as asas trêmulas levava
 As preces da saudade?

Corro à porta... ninguém! Silêncio e treva.
Hirta, na sombra, a Solidão eleva
Os longos braços rígidos, de gelo...
E há pelo corredor ermo e comprido
O suave rumor de teu vestido,
E o perfume subtil de teu cabelo.

Ah! se agora chegasses!
Se eu sentisse bater em minhas faces
A luz celeste que teus olhos banha;
Se este quarto se enchesse de repente
Da melodia, e do clarão ardente
Que os passos te acompanha:

Beijos, presos no cárcere da boca,
Sofrendo a custo toda a sede louca,
Toda a sede infinita que os devora,
— Beijos de fogo, palpitando, cheios
De gritos, de gemidos e de anseios,
Transbordariam por teu corpo afora!...

Rio aceso, banhando
Teu corpo, cada beijo, rutilando,
Se apressaria, acachoadado e grosso:
E, cascateando, em pérolas desfeito,
Subiria a colina de teu peito,
Lambendo-te o pescoço...

Estrela humana que do céu desceste!
Desterrada do céu, a luz perdeste
Dos fulvos raios, amplos e serenos;

E na pele morena e perfumada
 Guardaste apenas essa cor dourada
 Que é a mesma cor de Sírius e de Vênus.

Sob a chuva de fogo
 De meus beijos, amor! terias logo
 Todo o esplendor do brilho primitivo;
 E, eternamente presa entre meus braços,
 Bela, protegerias os meus passos,
 — Astro formoso e vivo!

Mas... talvez te ofendesse o meu desejo...
 E, ao teu contato gélido, meu beijo
 Fosse cair por terra, desprezado...
 Embora! que eu ao menos te olharia,
 E, presa do respeito, ficaria
 Silencioso e imóvel a teu lado.

Fitando o olhar ansioso
 No teu, lendo esse livro misterioso,
 Eu descortinaria a minha sorte...
 Até que ouvisse, desse olhar ao fundo,
 Soar, num dobre lúgubre e profundo,
 A hora da minha morte!

Longe embora de mim teu pensamento,
 Ouvirias aqui, louco e violento,
 Bater meu coração em cada canto;
 E ouvirias, como uma melopéia,
 Longe embora de mim a tua idéia,
 A música abafada de meu pranto.

Dormiriam, querida...
E eu, guardando-te, bela e adormecida,
Orgulhoso e feliz com o meu tesouro,
Tiraria os meus versos do abandono,
E eles embalariam o teu sono,
Como uma rede de ouro.

Mas não vens! não virás! Silêncio e treva...
Hirta, na sombra, a Solidão eleva
Os longos braços rígidos de gelo;
E há, pelo corredor ermo e comprido,
O suave rumor de teu vestido
E o perfume subtil de teu cabelo...

Vanitas

Cego, em febre a cabeça, a mão nervosa e fria,
Trabalha. A alma lhe sai da pena, alucinada,
E enche-lhe, a palpitar, a estrofe iluminada
De gritos de triunfo e gritos de agonia.

Prende a idéia fugaz; doma a rima bravia,
Trabalha... E a obra, por fim, resplandece acabada:
"Mundo, que as minhas mãos arrancaram do nada!
Filha do meu trabalho! ergue-te à luz do dia!

Cheia da minha febre e da minha alma cheia,
Arranquei-te da vida ao ádito profundo,

Arranquei-te do amor à mina ampla e secreta!

Posso agora morrer, porque vives!" E o Poeta
 Pensa que vai cair, exausto, ao pé de um mundo,
 E cai – vaidade humana! – ao pé de um grão de areia...

Tercetos

I

Noite ainda, quando ela me pedia
 Entre dois beijos que me fosse embora,
 Eu, com os olhos em lágrimas, dizia:

"Espera ao menos que desponte a aurora!
 Tua alcova é cheirosa como um ninho...
 E olha que escuridão há lá por fora!

Como queres que eu vá, triste e sozinho,
 Casando a treva e o frio de meu peito
 Ao frio e à treva que há pelo caminho?!

Ouves? é o vento! é um temporal desfeito!
 Não arrojés à chuva e à tempestade!
 Não me exiles do vale do teu leito!

Morrerei de aflição e de saudade...
 Espera! até que o dia resplandeça,
 Aquece-me com a tua mocidade!

Sobre o teu colo deixa-me a cabeça
Repousar, como há pouco repousava...
Espera um pouco! deixa que amanheça!"

— E ela abria-me os braços. E eu ficava.

II

E, já manhã, quando ela me pedia
Que de seu claro corpo me afastasse,
Eu, com os olhos em lágrimas , dizia:

"Não pode ser! não vêes que o dia nasce?
A aurora, em fogo e sangue, as nuvens corta...
Que diria de ti quem me encontrasse?

Ah! nem me digas que isso pouco importa!...
Que pensariam, vendo-me, apressado,
Tão cedo assim, saindo a tua porta,

Vendo-me exausto, pálido, cansado,
E todo pelo aroma de teu beijo
Escandalosamente perfumado?

O amor, querida, não exclui o pejo...
Espera! até que o sol desapareça,
Beija-me a boca! mata-me o desejo!

Sobre o teu colo deixa-me a cabeça
Repousar, como há pouco repousava!

Espera um pouco! deixa que anoiteça!"

— E ela abria-me os braços. E eu ficava.

In extremis

Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia
Assim! de um sol assim!

Tu, desgrenhada e fria,
Fria! postos nos meus os teus olhos molhados,
E apertando nos teus os meus dedos gelados...

E um dia assim! de um sol assim! E assim a esfera
Toda azul, no esplendor do fim da primavera!
Asas, tontas de luz, cortando o firmamento!
Ninhos cantando! Em flor a terra toda! O vento
Despencando os rosais, sacudindo o arvoredo...

E, aqui dentro, o silêncio... E este espanto! e este medo!
Nós dois... e, entre nós dois, implacável e forte,
A arredar-me de ti, cada vez mais, a morte...

Eu, com o frio a crescer no coração, — tão cheio
De ti, até no horror do derradeiro anseio!
Tu, vendo retorcer-se amarguradamente,
A boca que beijava a tua boca ardente,
A boca que foi tua!

E eu morrendo! e eu morrendo

Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo
Tão bela palpitar nos teus olhos, querida,
A delícia da vida! a delícia da vida!

A alvorada do amor

Um horror grande e mudo, um silêncio profundo
No dia do Pecado amortalhava o mundo.
E Adão, vendo fechar-se a porta do Éden, vendo
Que Eva olhava o deserto e hesitava tremendo,
Disse:

"Chega-te a mim! entre no meu amor,
E à minha carne entrega a tua carne em flor!
Preme contra o meu peito o teu seio agitado,
E aprende a amar o Amor, renovando o pecado!
Abençôo o teu crime, acolho o teu desgosto,
Bebo-te, de uma em uma, as lágrimas do rosto!

Vê! tudo nos repele! a toda a criação
Sacode o mesmo horror e a mesma indignação...
A cólera de Deus torce as árvores, cresta
Como um tufão de fogo o seio da floresta,
Abre a terra em vulcões, encrespa a água dos rios;
As estrelas estão cheias de calefrios;
Ruge soturno o mar; turva-se hediondo o céu...

Vamos! que importa Deus? Desata, como um véu,
Sobre a tua nudez a cabeleira! Vamos!

Arda em chamas o chão; rasguem-te a pele os ramos;
 Morda-te o corpo o sol; injuriem-te os ninhos;
 Surjam feras a uivar de todos os caminhos;
 E, vendo-te a sangrar das urzes através,
 Se emaranhem no chão as serpes aos teus pés...
 Que importa? o Amor, botão apenas entreaberto,
 Ilumina o degredo e perfuma o deserto!
 Amo-te! sou feliz! porque, do Éden perdido,
 Levo tudo, levando o teu corpo querido!

Pode, em redor de ti, tudo se aniquilar:
 — Tudo renascerá cantando ao teu olhar,
 Tudo, mares e céus, árvores e montanhas,
 Porque a Vida perpétua arde em tuas entranhas!
 Rosas te brotarão da boca, se cantares!
 Rios te correrão dos olhos, se chorares!
 E se, em torno ao teu corpo encantador e nu,
 Tudo morrer, que importa? A Natureza és tu,
 Agora que és mulher, agora que pecaste!

Ah! bendito o momento em que me revelaste
 O amor com o teu pecado, e a vida com o teu crime!
 Porque, livre de Deus, redimido e sublime,
 Homem fico, na terra, à luz dos olhos teus,
 — Terra, melhor que o céu! homem, maior que Deus!"

Vita nuova

Se ao mesmo gozo antigo me convidas,

Com esses mesmos olhos abrasados,
Mata a recordação das horas idas,
Das horas que vivemos apartados!

Não me fales das lágrimas perdidas,
Não me fales dos beijos dissipados!
Há numa vida humana cem mil vidas,
Cabem num coração cem mil pecados!

Amo-te! A febre, que supunhas morta,
Revive. Esquece o meu passado, louca!
Que importa a vida que passou? Que importa,

Se ainda te amo, depois de amores tantos,
E inda tenho, nos olhos e na boca,
Novas fontes de beijos e de prantos?!

Manhã de verão

As nuvens, que, em bulções, sobre o rio rodavam,
Já, com o vir de manhã, do rio se levantam.
Como ontem, sob a chuva, estas águas choravam!
E hoje, saudando o sol, como estas águas cantam!

A estrela, que ficou por último velando,
Noiva que espera o noivo e suspira em segredo,
— Desmaia de pudor, apaga, palpitando,
A pupila amorosa, e estremece de medo.

Há pelo Paraíba um sussurro de vozes,
 Tremor de seios nus, corpos brancos luzindo...
 E, alvas, a cavalgar broncos monstros ferozes,
 Passam, como num sonho, as náiades fugindo.

A rosa, que acordou sob as ramas cheirosas,
 Diz-me: "Acorda com um beijo as outras flores quietas!
 Poeta! Deus criou as mulheres e as rosas
 Para os beijos do sol e os beijos dos poetas!"

E a ave diz: "Sabes tu? Conheço-a bem... Parece
 Que os Gênios de Oberon bailam pelo ar dispersos,
 E que o céu se abre todo, e que a terra floresce,
 — Quando ela principia a recitar teus versos!"

E diz a luz: "Conheço a cor daquela boca!
 Bem conheço a maciez daquelas mãos pequenas!
 Não fosse ela aos jardins roubar, trêfega e louca,
 O rubor da papoula e o alvor das açucenas!"

Diz a palmeira: "Invejo-a! ao vir a luz radiante,
 Vem o vento agitar-me e desnastrar-me a coma:
 E eu pelo vento envio ao seu cabelo ondeante
 Todo o meu esplendor e todo o meu aroma!"

E a floresta, que canta, e o sol, que abre a coroa
 De ouro fulvo, espancando a matutina bruma,
 E o lírio, que estremece, e o pássaro, que voa,
 E a água, cheia de sons e de flocos de espuma,

Tudo, — a cor, o clarão, o perfume e o gorjeio,

Tudo, elevando a voz, nesta manhã de estio,
Diz: "Pudesses dormir, poeta! No seu seio,
Curvo como este céu, manso como este rio!"

Dentro da noite

Ficas a um canto da sala,
Olhas-me e finges que lês...
Ainda uma vez te ouço a fala,
Olho-te ainda uma vez;
Saio... Silêncio por tudo:
Nem uma folha se agita;
E o firmamento, amplo e mudo,
Cheio de estrelas palpita.
E eu vou sozinho, pensando
Em teu amor, a sonhar,
No ouvido e no olhar levando
Tua voz e teu olhar.

Mas não sei que luz me banha
Todo de um vivo clarão;
Não sei que música estranha
Me sobe do coração.
Como que, em cantos suaves,
Pelo caminho que sigo,
Eu levo todas as aves,
Todos os astros comigo.
E é tanta essa luz, é tanta
Essa música sem par,

Que nem sei se é a luz que canta,
Se é o som que vejo brilhar.

Caminho em êxtase, cheio
Da luz de todos os sóis,
Levando dentro do seio
Um ninho de rouxinóis.
E tanto brilho derramo,
E tanta música espalho,
Que acordo os ninhos e inflamo
As gotas frias do orvalho.
E vou sozinho, pensando
Em teu amor, a sonhar,
No ouvido e no olhar levando
Tua voz e teu olhar.

Caminho. A terra deserta
Anima-se. Aqui e ali,
Por toda parte desperta
Um coração que sorri.
Em tudo palpita um beijo,
Longo, ansioso, apaixonado,
E um delirante desejo
De amar e de ser amado.
E tudo, — o céu que se arqueia
Cheio de estrelas, o mar,
Os troncos negros, a areia,
— Pergunta, ao ver-me passar:

"O Amor, que a teu lado levas,
A que lugar te conduz,

Que entras coberto de trevas,
E saís coberto de luz?
De onde vens? Que firmamento
Correste durante o dia,
Que voltas lançando ao vento
Esta inaudita harmonia?
Que país de maravilhas,
Que Eldorado singular
Tu visitaste, que brilhas
Mais do que a estrela polar?"

E eu continuo a viagem,
Fantasma deslumbrador,
Seguido por tua imagem,
Seguido por teu amor.
Sigo... Dissipo a tristeza
De tudo, por todo o espaço,
E ardo, e canto, e a Natureza
Arde e canta, quando eu passo,
— Só porque passo pensando
Em teu amor, a sonhar,
No ouvido e no olhar levando
Tua voz e teu olhar...

Campo-Santo

Os anos matam e dizimam tanto
Como as inundações e como as pestes...
A alma de cada velho é um Campo-Santo

Que a velhice cobriu de cruces e ciprestes
Orvalhados de pranto.

Mas as almas não morrem como as flores,
Como os homens, os pássaros e as feras:
Rotas, despedaçadas pelas dores,
Renascem para o sol de novas primaveras
E de novos amores.

Assim, às vezes, na amplidão silente,
No sono fundo, na terrível calma
Do Campo-Santo, ouve-se um grito ardente:
É a Saudade! é a Saudade!... E o cemitério da alma
Acorda de repente.

Uivam os ventos funerais medonhos...
Brilha o luar... As lápides se agitam...
E, sob a rama dos chorões tristonhos,
Sonhos mortos de amor despertam e palpitam,
Cadáveres de sonhos...

Desterro

Já me não amas? Basta! Irei, triste, e exilado
Do meu primeiro amor para outro amor, sozinho...
Adeus, carne cheirosa! Adeus, primeiro ninho
Do meu delírio! Adeus, belo corpo adorado!

Em ti, como num vale, adormeci deitado,

No meu sonho de amor, em meio do caminho...
Beijo-te inda uma vez, num último carinho,
Como quem vai sair da pátria desterrado...

Adeus, corpo gentil, pátria do meu desejo!
Berço em que se emplumou o meu primeiro idílio,
Terra em que floresceu o meu primeiro beijo!

Adeus! Esse outro amor há de amargar-me tanto
Como o pão que se come entre estranhos, no exílio,
Amassado com fel e embebido de pranto...

Romeu e Julieta

(Ato III, cena V)

JULIETA:

Por que partir tão cedo? inda vem longe o dia...
Ouves? é o rouxinol. Não é da cotovia
Esta encantada voz. Repara, meu amor:
Quem canta é o rouxinol na romãzeira em flor.
Toda a noite essa voz, que te feriu o ouvido,
Povoa a solidão como um longo gemido.
Abraçemo-nos! fica! Inda vem longe o sol!
Não canta a cotovia: é a voz do rouxinol!

ROMEU:

É a voz da cotovia anunciando a aurora!

Vês? há um leve tremor pelo horizonte afora...
 Das nuvens do levante abre-se o argênteo véu,
 E apagam-se de todo as lâmpadas do céu.
 Já sobre o cimo azul das serras nebulosas,
 Hesitante, a manhã coroada de rosas
 Agita os leves pés, e fica a palpitar
 Sobre as asas de luz, como quem quer voar.
 Olha! mais um momento, um rápido momento,
 E o dia sorrirá por todo o firmamento!
 Adeus! devo partir! partir para viver...
 Ou ficar a teus pés para a teus pés morrer!

JULIETA:

Não é o dia! O espaço inda se estende, cheio
 Da noite caridosa. Exala do ígneo seio
 O sol, piedoso e bom, este vivo clarão
 Só para te guiar por entre a cerração...
 Fica um minuto mais! por que partir tão cedo?

ROMEU:

Mandas? não partirei! esperarei sem medo
 Que a morte, com a manhã, venha encontrar-me aqui!
 Sucumbirei feliz, sucumbindo por ti!
 Mandas? não partirei! queres? direi contigo
 Que é mentira o que vejo e mentira o que digo!
 Sim! tens razão! não é da cotovia a voz
 Este encantado som que erra em torno de nós!
 É um reflexo da luz a claridade estranha
 Que aponta no horizonte acima da montanha!

Fico para te ver, fico para te ouvir,
Fico para te amar, morro por não partir!
Mandas? não partirei! cumpra-se a minha sorte!
Julieta assim o quis: bem-vinda seja a morte!
Meu amor, meu amor! olha-me assim! assim!

JULIETA:

Não! é o dia! é a manhã! Parte! fuge de mim!
Parte! apressa-te! fuge! A cotovia canta
E do nascente em fogo o dia se levanta...
Ah! reconheço enfim estas notas fatais!
O dia!... a luz do sol cresce de mais em mais
Sobre a noite nupcial do amor e da loucura!

ROMEU:

Cresce ... E cresce com ela a nossa desventura!

.....

Realização



Apoio

