

**DO RITMO – PARA A EXPRESSÃO POÉTICA  
NA ARTE LITERÁRIA –  
NO PENSAMENTO ESTÉTICO DE  
AMORIM DE CARVALHO.  
CONTRIBUIÇÃO AMORINIANA PARA  
A HISTÓRIA DA VERSIFICAÇÃO**

**ABOUT THE RHYTHM – TO THE POETIC  
EXPRESSION IN LITERARY ART –  
IN THE AESTHETIC THINKING OF  
AMORIM DE CARVALHO.  
AMORINIAN CONTRIBUTION TO  
THE HISTORY OF VERSIFICATION**

JÚLIO AMORIM DE CARVALHO

Casa Amorim de Carvalho, Porto

**Resumo:** Os fundamentos científicos e filosóficos da teoria geral da métrica; o método científico e a formulação das leis do ritmo verbal. Conceitos de poesia e verso. Considerações a respeito da introdução, com consciência técnica e sistematização, de novos ritmos na expressão poética. Significado histórico da obra (poética e de avaliação estética) de Amorim de Carvalho: sua contribuição, única e definitiva, para o estudo do ritmo verbal, posicionando-o como o maior especialista no assunto.

**Palavras-chave:** Amorim de Carvalho (o poeta e filósofo), elisão rítmica (versos simples e), métrica (leis da),

poesia e verso (definições, conceitos de), ritmo verbal (leis do), versificação (teoria geral e história da), verso e poesia (definições, conceitos de).

**Abstract:** The scientific and philosophical bases of general metric theory; the scientific method and the formulation of verbal rhythm laws. Concepts of poetry and verse. Considerations regarding the introduction with technical awareness and systematization of new rhythms in poetic expression. Historical meaning and aesthetic and poetic evaluation of Amorim de Carvalho's work: his unique and definite contribution to the study of the verbal rhythm making him the greatest expert on the subject.

**Keywords:** Amorim de Carvalho (the poet and the philosopher), elision (simple verse and rhythmic), metric (poetic laws), poetry and verse (definitions, concepts), rhythm (verbal laws), verse and poetry (definitions, concepts), versification (general theory and history).

## A) Antelóquio

### I) Da gnoseopatia à ideia em idealidade

O ser psíquico, no seu inato comportamento gnoseológico (*gnoseopatia*), encontra-se em situações que resultam em prazer ou dor. São as emoções. Para Amorim de Carvalho, a arte é uma *técnica* para fixar, conservar, comunicar emoções em *desinibição* (opondo-se, portanto, ao desprazer, à dor, à emoção-choque), estetizando o que possa apresentar-se como doloroso ou dramático para o ser conhecente em estado de inibição no real em que ele é. A arte ou a selectiva tematização artística da natureza proporciona, pois, uma adesão convivente (*pathos*) com o real: é o sentimento do estético ou do belo, o conhecimento estético, o conhecimento em beleza (*gnosestesia*).

Nesse sentimento pode vir a inserir-se uma faceta idealizante, sonhadora, o devaneio, o inefável, em que as referências ao real, as relações ou ligações discursivas (expositivas, descritivas, explicativas) com o real esteticizado serão esbatidas parcialmente ainda que de modo significativo; mas aquela discursividade não há-de desaparecer totalmente porque, se fosse este o caso, o próprio sentido de relação do sujeito ou *eu* situado com o real situante se anularia ou se reduziria a uma simples contemplação de um «concreto bruto» e a expressão (por qualquer modo que fosse: verbal, pictoral, sónico...) perderia significação humana; e seria mesmo porta aberta a todas as mistificações. Ora bem: esse modo idealizante é a *poesia*. Definiu-a Amorim de Carvalho em síntese lapidar de imenso significado humano, intelectual e estético: a «*ideia em idealidade*»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Toda a precedente problemática encontra-se meticolosamente analisada e teorizada por CARVALHO, Amorim de, sobretudo em *De la connaissance en général à la connaissance esthétique. L'esthétique de la nature* (obra concluída em 1970, editada

Nesta perspectiva, o ritmo, isto é, o repetitivo, a retoma de formas sempre reformuladas para suscitar condições de emba-ladora evasão, surge como significativo factor poetizante, adquirindo legitimidade no enriquecimento da expressão poética naquela técnica de fixação e comunicação de emoções de que falei acima. Note-se, no entanto, que o ritmo puro ou isolado ou em sua desproporcionada preeminência (sem ideia ou pobre de ideia), em qualquer caso que venha a verificar-se, anula ou reduz o significado da própria criação artística, pois que, como vimos acima, o poético não exclui, antes exige a *ideia*<sup>2</sup>.

## ***II) Ritmo e poetização da expressão literária***

Limitar-me-ei nesta exposição, a tratar do ritmo na arte literária – arte esta pela qual Amorim de Carvalho mais se interessou, considerando-a de elevadíssima importância para a expressão do pensamento em toda a sua riqueza e profundidade mundividente.

Excluindo o chamado ritmo quantitativo (provavelmente conjugado ou progressivamente conjugado e dominado pelo acento na percepção mesma daqueles que assimilavam a forma rítmica quantitativa), excluindo esse ritmo que já agora não podemos ou dificilmente podemos captar – admito a pertinência de diversos factores poetizantes de natureza repetitiva, repertoriados, como tais ou não, nos tratados de versificação: a rima<sup>3</sup>,

---

em 1973). Quanto à essência mesma do psíquico (no animal e no homem) definido como «conhecimento» de instinto, de conceito ou ideia («superdeterminação gnoseológica») que se manifesta, em «subdeterminações linguísticas», nos diversos hábitos expressivos (articulatórios, léxico-semânticos e semântico-sintácticos na literatura, arte de «linguagem explícita»), e nas outras artes, de «linguagem implícita», – está ela também teorizada com intensa fundamentação científica e filosófica, noutra obra do mesmo esteta e filósofo, subordinada ao título: *Le psychique, le langage et la connaissance* (ed. póstuma em 2022). – Obs.: como, neste meu trabalho, se trata, quase que exclusivamente, não de dar conhecimento de doutrina própria mas de expor o pensamento de Amorim de Carvalho, as transcrições de expressões ou textos seus estarão indicadas entre aspas e sem referência à paginação.

<sup>2</sup> As formas musicais primitivas ou primitivizantes e a pintura denominada habitualmente de arte abstracta fornecer-nos-ão bastos e claros exemplos de pauperização artística nas situações evocadas. A literatura também pôde ser contaminada pela preeminência do formal em detrimento da «ideia», inferiorizando consequentemente esta arte que, em sua especificidade, é de «linguagem explícita».

<sup>3</sup> Pode tomar a forma de repetição de palavra. Na literatura portuguesa, Mário de Sá-Carneiro apresenta um destes casos, em poesia que considero de «subjectivisme étroit» (na expressão de Georges Le Gentil), mas que Amorim alarga

o refrão, os paralelismos, ritmos de pensamento (versículos), certas aliteraões. Mas será no acento tónico (ou tonicizado) que há-de incidir a minha exposição, considerado ele como forma rítmica dominante e, portanto, legitimamente privilegiada para a poetização, na formação mesma da poesia ritmada. E dele, de facto, deriva a definição do «verso ou metro» que, entre todas as outras, é a forma rítmica – insiste-se – mais significativamente poetizante. *Verso*, na fórmula conclusiva amoriniana, «*é a expressão rítmica da linguagem verbal*», sendo «poetizante pela idealidade que confere» (ou contribui para conferir) «ao pensamento verbal» ou, dito de outra forma talvez mais em acordo com a sistematização filosófica amoriniana, à expressão verbal do pensamento.

A poesia ritmada ou metrificada em língua portuguesa apresenta-se, pela subtilidade, variedade e altura conceptual e diversidade formal, como uma das mais belas realizações artísticas da humanidade. Atingiu o mais alto significado estético na «poesia de pensamento» superiormente representada nos cinco maiores nomes que são Camões, no chamado renascimento do século XVI, Antero e Junqueiro, da escola oitocentista de Coimbra continuada em Pascoaes e Amorim que fecha o ciclo no século XX: apresentam-se-nos estes poetas com características muito próprias, numa «continuidade renovadora» que, da epopeia nacionalista e imperial da raça numa nação de forte sentido histórico, vai sucessivamente afirmar-se em inquieta interrogação filosófica, em visão panteística e revolucionarismo social, e num vigoroso sentimento telúrico e saudosista, alçando-se no último poeta citado, à mais intensa expressão filosófica e do amor.

---

a um poema (de problemáticas filosófica, social e biográfica) «que é uma visão poética do eterno retorno»:

... Pois não haverá senão  
tudo aquilo que já houve;  
tudo sem alteração  
repetindo o que já houve...

Como se sabe, o eterno retorno é uma das hipóteses (metafísicas) admitidas na filosofia amoriniana («positivismo metafísico» ou metafísica positiva).

### III) Um aparente paradoxo histórico-literário

Ora, neste contexto de intensa e belíssima criação poética ritmada no meio cultural de expressão portuguesa, desde o trovadorismo do século XII à actualidade novecentista, os literatos mostravam-se, no entanto, avessos ao estudo aprofundado da métrica. Alguma coisa, mas pouco significativa (por exemplo, em Castilho), se disse sobre o assunto. Como escreveu Amorim de Carvalho, nos «trabalhos de diferentes autores» (portugueses certamente, mas também estrangeiros) não se apresentava qualquer conceito que não se «identificasse com as regras tradicionais, o que era precisamente tomar como explicação aquilo que devia ser explicado» – sem portanto formularem esses autores «as leis dos ritmos verbais a que corresponderiam certas regras já estabelecidas».

Como explicar esta situação no quadro da intensa criação poética de expressão portuguesa? A resposta estará na psicologia étnica do português: lírica, intuitiva, de inteligência prática, refractária ao esforço crítico, sem gosto pela análise e pela consequente séria sistematização das problemáticas que se lhe pudessem apresentar<sup>4</sup>. Os profundos laivos místicos que a formatam, reforçados por influências massificadoras nas épocas mais recentes e recentíssimas, no século XX, muito marcadas, para além disso, por um chamado «modernismo» promotor de uma «anomia estética» de «exterioridades histriónicas», de intuicionismos de origem bergsónica e por uma valorização dos inconscientes, de proveniência freudiana – contribuíram aquelas influências para diminuir, reduzir ou subverter, ainda mais (se possível), o já anterior residual espírito crítico e analítico, nas últimas gerações<sup>5</sup>. Se aquela psicologia étnica veio a favorecer

<sup>4</sup> Casos esporádicos de vulto, nos meios intelectuais luso-brasileiros, em domínios não literários, o aparecimento de um ou outro espírito mais exigente, analítico e sistematizador, – não invalidam a doutrina aqui apresentada, confortada que ela está pela inexistência, no processo histórico do espaço de expressão portuguesa, de significativo pensamento científico e filosófico.

<sup>5</sup> Sobre a situação mental portuguesa, relacionada com a problemática dos aspectos rítmicos na versificação, *vid.*, por exemplo, CARVALHO, Amorim de, *Contra a mentira da «crítica» em Portugal* (1940), *Depoimento para a história crítica do modernismo em Portugal* (publicação póstuma em 1981 e 1984) e o volume, por mim organizado, subordinado ao título *Problemas da versificação* (Lisboa, 1981), em que ele, numa série de estudos publicados na segunda metade do século XX,

a criação poética, *inclusive* na própria intuição de alguns bons ritmos e acordos rítmicos – aquela psicologia e o contexto étnico-cultural depressivo que se lhe adstringiu, impediram, no entanto, que se procedesse à séria investigação, aturada e sistemática, à explicação e explicitação das razões e dos fundamentos desses ritmos e acordos rítmicos, e à legítima renovação, com consciência técnica, sistematizada, das formas rítmicas na criação poética portuguesa.

Na primeira metade do século xx irrompe a personalidade forte e original de Amorim de Carvalho na contestação das tendências depressivas e anómicas do ambiente cultural da época. O seu espírito positivo, analítico, sistematizador veio a torná-lo, no domínio da estética que agora nos interessa, no notável especialista do ritmo verbal, ao «apresentar a versificação como uma ciência com as suas leis» – afastando anacronismos, terminologias e conceitos teórica e praticamente inúteis, confusos e inoperantes.

Ora, a metrficação, o estudo e a teoria do ritmo verbal, é, como tenho afirmado já noutras ocasiões, a parte nobre da versificação. E é sobretudo, precisamente, na perspectiva da valorização desta faceta do estudo do verso que surge, em 1941, o *Tratado de versificação portuguesa* de Amorim de Carvalho que se nos revela como a grande figura contemporânea da métrica.

## **B) Do Tratado**

I) O referido *Tratado* (com teorização válida, em suas particularidades e em sua essência, para as versificações das outras línguas), conheceu sua 7<sup>a</sup>. ed.<sup>6</sup>, em 2018: é essa a primeira edição da obra após o aparecimento da revista *Rhythmica*;

---

chama a atenção para o desconhecimento total da métrica e para o descalabro da sua ensinança nos meios universitários portugueses como transparente o *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira* dirigido por Jacinto do Prado Coelho (professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) onde o nome de Amorim de Carvalho foi totalmente omitido como poeta, esteta e... como colaborador nos assuntos da versificação! Nos meios universitários brasileiros o desconhecimento dos assuntos de métrica também tem sido manifesto, com informações e afirmações deficientíssimas e até inadmissíveis (por exemplo, em Massaud Moisés, Celso Cunha, etc.).

<sup>6</sup> Sítio do Livro, Lisboa. Contacto: [www.sitiodolivro.pt](http://www.sitiodolivro.pt)

consequentemente, se justificará, por esta razão, sem dúvida, que àquele *Tratado* aqui se faça agora, uma referência algo circunstanciada, oferecendo-se-me, assim, a oportunidade para referir mais detalhadamente, alguns aspectos da teoria do ritmo verbal expostos por Amorim de Carvalho. A 1ª. ed. do *Tratado* data de 1941. A 2ª. ed., refundida, saiu em 1965 com o sub-título: *Teoria moderna da versificação* (teoria esta já exposta, naturalmente, na 1ª. ed.). Daí por diante, a obra não sofreu alterações.

O *Tratado* (que é resumo e adaptação da *Teoria geral da versificação* do mesmo autor, em dois grossos volumes) abre, em sua 7ª. ed., com dois textos à laia de prefácios: «Algumas palavras do autor» (da 1ª. ed.) seguidas dum adereço «Ao leitor» (das edições subsequentes), nos quais Amorim de Carvalho expõe algumas das razões que motivaram a primeira publicação do seu *Tratado de versificação* e a orientação estética que presidiu à sua elaboração que eram, aquelas e esta, as mesmas da *Teoria geral*<sup>7</sup>.

**II)** Divide-se o *Tratado* em cinco partes que se ordenam do modo seguinte:

— Na primeira (pp. 13-59 da 7ª. ed.), naturalmente a mais extensa da obra, trata-se da «metrificação e das leis do verso», isto é, do que eu denominei, já acima, a parte nobre da versificação: o «acento rítmico» relacionado com o conceito mesmo de *verso*; os diversos «tipos rítmicos» e o bom ou mau acordo deles entre si. Amorim inclui aí, um extenso desdobrável a que deu o título de «canónica das combinações heterométricas».

— Na segunda parte («dos vícios contra a pureza musical, da harmonia imitativa e da rima», pp. 61-86), o autor refere-se aos assuntos melódicos porque, «dentro de qualquer desses tipos» rítmicos estudados na 1ª. parte, «pode haver ou não *melodia*». O capítulo mais extenso desta segunda parte é consagrado à rima

<sup>7</sup> Para a longa história dos estudos e das publicações de Amorim de Carvalho sobre versificação, consulte-se minha colaboração na revista *Rhythmica*: «Amorim de Carvalho. No 1.º centenário do seu nascimento (síntese biográfica). Uma bibliografia sobre versificação», *Rhythmica*, II, 2 (2004), pp. 9-33. — Uma nota significativa: o *Tratado* esteve, há já alguns anos, muito depois da morte do seu autor, para emigrar para o Brasil; mas perante atrapalhões e modorrices tropicais e não claras promessas editoriais, resolvi que ficasse por cá... e a 7a. ed. acabou por ser publicada em Lisboa.

(pp. 73-86), onde o tratadista nos dá uma classificação das características rimáticas: rima incompleta e completa, rima boa, insuficiente, medíocre, rica e pobre, rima imperfeita, referindo-se ainda à «monotonia de rima e repetição de palavras», à sua «distância», às «licenças poéticas da rima» e aos «versos sem rima», porque a rima não é um elemento estrutural do verso, cujo conceito se baseia no ritmo propriamente dito, isto é, acentual. Quero chamar a atenção para a rima ligada à ideia de «delimitação dos versos» de que resultam os interessantes conceitos de versos de «determinação rimática» e de «determinação rítmica» muito relacionados com a própria criação poética amoriniana.

— A terceira parte (pp. 87-123), sobre a estrofação, apresenta-nos uma meticulosa classificação dos «sistemas estróficos» (pp. 95-123) precedida de claras considerações sobre a noção de «estrofe».

— Na quarta parte (pp. 125-134), «do verso metrificado ao verso livre», apresentam-se ainda pertinentes considerações rítmicas, referidas estas aos «casos objectivos e subjectivos de *flutuação* entre um e outro tipo rítmico»; por exemplo, neste verso amoriniano, extraído do longo poema *Elegia heróica*:

— mortos, *dormi* na eterna *paz* do nada      10<sup>48</sup> ou 10<sup>6</sup>

Não se sai do ritmo decassilábico (verso simples, de dez sílabas, com acentuações ou nas quarta e oitava sílabas, sáfico, 10<sup>48</sup>, ou na 6.<sup>a</sup> sexta, heróico, 10<sup>6</sup>) mas o verso pode ser lido nessas duas formas: ou como heróico ou como sáfico (e, nesse poema, no momento poético em que surge o referido verso, o poeta aceitou a referida «flutuação» rítmica). Num dos parágrafos desta quarta parte, escreveu Amorim de Carvalho algumas linhas sobre a «mistificação» do chamado «verso livre» ou «versilivrismo», cada uma destas expressões, comportando nelas mesmas, uma «contradição». O autor concluiu esta parte com um capítulo sobre «tradução do verso para prosa e para verso».

— O *Tratado* termina com um «apêndice histórico» (pp. 135-155) sobre «a versificação através da poesia portuguesa» que, como escreveu Amorim de Carvalho na ed. de 1941, é «a

primeira coisa que, no género, se faz entre nós», afirmando, ainda, o Mestre, ao findar o *Tratado*: «já não se poderá ir além de novas combinações de formas métricas mais ou menos conhecidas, de que o autor deste *Tratado* realizou (*Destino, Il Poverello, Verbo Doloroso, O Apóstolo, O Juízo Final* e alguns decassílabos da *Elegia Heróica*) uma vasta experiência, ao mesmo tempo renovadora e classicizante» – concluindo Amorim a obra como a iniciara, quero dizer: com referência ao ritmo verbal que é o tema mais significativo da versificação.

### C) Do ritmo

#### *1) Trabalho laboratorial e formulação de leis. A elisão rítmica*

a) No espírito positivo de Amorim de Carvalho, os estudos sobre o ritmo verbal subordinaram-se, naturalmente, ao método indutivo, à observação e à experiência, para daí se inferir uma generalização que desembocaria na formulação de leis. Esse posicionamento mental, expressou-o ele próprio no *Tratado* (que, como já disse, não é senão um resumo da *Teoria geral da versificação*): a «versificação é apresentada como uma ciência com as suas leis», com a terminologia completamente renovada, numa «sistematização de conjunto» nunca anteriormente feita por outros. Na *Teoria geral*, Amorim explicita mais desenvolvidamente, como é natural, o método científico nas seguintes afirmações: «estudei os tipos de versos consagrados nas línguas portuguesa, espanhola, italiana e francesa [...] as versificações inglesa e alemã [...] as versificações da prosódia quantitativa [...] Analisei [...] li trabalhos de diferentes autores [...] comparei versos de diferentes autores [...] fiz experiências com eles, alterando-os, para observar os efeitos; eu mesmo compus versos experimentais, combinei-os, alterei-lhes a estrutura interna [...] num verdadeiro trabalho laboratorial [...]». Deste método científico resultou a formulação da lei primordial do ritmo verbal que Amorim denominaria, inicialmente (em estudos publicados na primeira metade dos anos trinta do século passado), «lei da fusão rítmica» mas que depois passou a denominar «lei da elisão rítmica»: a «lei do ritmo», tão válida para o ritmo verbal como

para a música. Toda esta problemática e o processo de investigação indutiva, encontram-se, uma e outro, longamente e persistentemente expostos e exemplificados pelo Mestre nos seus múltiplos estudos sobre versificação<sup>8</sup>.

b) A «lei da elisão rítmica» está assim formulada: «os versos (ou ritmos) ligados com elisão tendem a formar um só e novo ritmo na razão inversa da musicalidade que eles possuam» – entendendo-se por «musicalidade a toada própria [...] produzida por uma estrutura rítmica»<sup>9</sup>. Esta lei – acrescenta Amorim – «é a base de todos os versos simples», isto é, versos «que possuem um todo rítmico indecomponível».

Os primeiros estudos de Amorim de Carvalho neste domínio, processaram-se a partir da análise do «biexassílabo» (vulgarmente chamado alexandrino) de cesura átona e tônica, – neste último caso, «tendente a estabelecer um todo rítmico, sem, todavia anular a configuração composta» (6+6). Desta primeira constatação, Amorim foi alargando a análise a outras formas rítmicas como, por exemplo, o 6+4, notando, conseqüentemente, que a personalidade musical dos componentes foi-se perdendo do primeiro caso acima apontado (6+6) para o segundo (6+4). É que a resistência à elisão do 6+6 afirma-se superior à da forma 6+4. Daqui a formação do ritmo decassilábico 10<sup>6</sup> (acentuado na sexta sílaba) que é um verso simples, ritmo indecomponível.

Amorim apresenta, em sucessivas páginas da *Teoria geral*, do *Tratado* e doutros estudos, todo o processo de formação dos versos simples ou ritmos indecomponíveis, oferecendo esquematizações musicais muito elucidativas, de que darei apenas uma amostra, em dois exemplos que concluem, naquelas duas obras, o processo explicativo amoriniano:

<sup>8</sup> Vid. obras amorinianas citadas na minha colaboração na revista *Rhythmica* («Amorim de Carvalho...», *cit.*, pp. 9-32).

<sup>9</sup> A propósito da expressão «estrutura rítmica», *vid.* o conceito de «estrutura» no pensamento filosófico amoriniano (*De la connaissance...*, *cit.*, cap. «Psychisme et connaissance»); o filósofo põe em relevo «la signification structurale, pleine du sens finaliste de valeur réelle [...] qui surdétermine ontologiquement la totalité» (pp. 40-42). Essa «significação» superdeterminante («que superdetermina») é a forma rítmica escolhida («sentido finalista») pelo poeta.

Que faz flo - rir a viii - nha e faz nas - cer o tri(go)

Elisão rítmica

Cesura tónica

Sílabas tónica

Tonização

Sílabas de elisão

Elisão rítmica

Con - ti - nu - as - te o so - nho in - te - rrom - pi[do]

Acento rítmico

Tonização

Sílabas de elisão rítmica

6.<sup>a</sup> síl.

«O motivo» – escreve ele – «por que a elisão rítmica destruíu, no último exemplo, a forma composta, para dar um todo de feição musical nova [...] e já não destruíu a forma composta no exemplo anterior», está explicado na lei da elisão rítmica acima por mim transcrita. Ora a musicalidade diminui do verso de sete sílabas para o de cinco (são «ritmos fortes») que «oferecem nítida resistência à elisão rítmica»; depois destes, «a resistência à elisão decresce na ordem seguinte»: seis, quatro, três, dois,

uma sílabas. Nas formas acima referidas em esquematizações musicais, 6+6 apresenta, pois, mais resistência à elisão do que 6+4.

Considerando o que anteriormente ficou dito, nos aperceberemos que a lei da elisão rítmica «pressupõe» a da «oposição à elisão rítmica ou lei da força rítmica ou lei da diálise rítmica» que deve ser assim formulada: «quanto mais forte musicalidade ou quanto mais força melódica tenha um verso (ou ritmo), mais ele se opõe à sua elisão rítmica com outro verso ou ritmo, sejam diferentes ou iguais os seus tipos rítmicos».

A conclusão de toda essa investigação e teorização, com grande interesse para a compreensão do ritmo, é que: «todo o verso simples, reproduzível pela mera sujeição à regra dos acentos, comporta-se, teoricamente, como um conjunto de grupos silábicos rítmicamente elididos; os acentos rítmicos marcam as articulações dos grupos silábicos, equivalendo, teoricamente, a cesuras tónicas abreviadas; toda a sílaba que se segue a um acento rítmico, traduz, musicalmente, uma elisão, haja ou não sinalefa».

## ***II) Da noção de verso aos conceitos de ritmos efectivo e proposto. Fórmulas sintética e analítica***

a) Amorim distinguirá, pois, com a maior clareza, os «acentos rítmicos» – que dão a feição própria a um tipo de ritmo (nunca é demais insistir neste ponto) – dos acentos secundários que podem ter um interesse rítmico-melódico, mas «que não são indispensáveis», embora podendo «realçar ou imprimir mais movimento ao verso».

O «verso» será definido como: «expressão verbal identificada com um ritmo reproduzível pela simples sujeição a determinadas regras».

«O conceito de ritmo é um conceito de repetição». Daí que Amorim considera de «ritmo efectivo» o verso que possui uma isocronicidade interna em sua própria estrutura rítmica: 3, 3, 3; 4, 4, 4; etc. Se a repetição se verifica apenas no «conjunto de uma sequência de versos do mesmo tipo», ele denomina esse caso de «ritmo proposto»: por exemplo, um poema em versos decassilábicos heróicos, em versos heptassilábicos, etc.

Estes conceitos de ritmos efectivo e proposto chamou a atenção de José Domínguez Caparrós, que se mostrou, aliás, muito atento a diversos outros importantíssimos aspectos da teoria métrica amoriniana, na sua contribuição para o coloquio sobre o pensamento estético e filosófico de Amorim de Carvalho em 2004, contribuição essa que ele incluiu na obra *Nuevos estudios de métrica*<sup>10</sup>.

b) Domínguez Caparrós também se referiu explicitamente, valorizando-as, às «notações numéricas» que indicam, de modo particularmente claro, a forma rítmica ou tipo de verso em sua estrutura mesma; essa modalidade de «notações numéricas», inventadas e sistematicamente utilizadas por Amorim de Carvalho, comportam duas fórmulas bem distintas:

1) «Fórmula sintética». Por exemplo, um verso de dez sílabas será indicado simplesmente pelo número 10, um de oito sílabas pelo número 8. Mas essa fórmula «pode ser enriquecida indicando-se em expoente a sílaba ou sílabas de acentuação rítmica»: decassílabo heróico,  $10^6$ ; decassílabo sáfico,  $10^{48}$ ; octossílabo bipartido, de ritmo efectivo,  $8^4$ ; octossílabo amoriniano (veja-se mais adiante)  $8^6$ . Os hexassílabo e heptassílabo de acentuação incerta são indicados por este modo:  $6^\infty$  e  $7^\infty$ . O pentassílabo de acentuação par indica-se por  $5^2$  (pois terá obrigatoriamente acentuação rítmica na segunda sílaba) e o de acentuação ímpar (variada) devera exigir a fórmula  $5^1$  ou  $13$  ou  $3$ .

2) A «fórmula analítica» dá o desdobramento estrutural do verso ou ritmo. Retomando os exemplos acima referidos teremos: 6+4, 4+4+2, 4+4, 6+2; para o pentassílabo de acentuação par, 2+3; e para os sucessivos versos pentassilábicos de acentuação ímpar, 1+4, 1+2+2, 3+2. Tudo isto ficou metódicamente exposto por Amorim de Carvalho em suas obras.

3) Mas, para afastar certas ambiguidades e incertezas que poderiam surgir à margem dessa excelente teorização e explicitação numérica amorinianas, eu tenho vindo a propor algumas precisões que me parecem úteis para a formulação numérica sintética e analítica dos versos:

<sup>10</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «La teoría del verso de Amorim de Carvalho. Notas de lectura», en *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED, 2007, pp. 125-131.

Para os versos simples, a fórmula analítica deverá ser precedida e seguida, respectivamente, dos sinais < e >, afastando-se, deste modo, toda ambiguidade com versos compostos que serão indicados sem esses sinais. Assim: o ritmo simples, decassílabo heróico, 10<sup>6</sup>, será analiticamente indicado por <6+4> (por exemplo, este verso:

tu davas-te chorando com amor),

enquanto que se indicará por 4+6 o verso composto de cesura tónica:

que medo em ti, / outra vez acordou?

São casos de «heterometria isossilábica». Sobre os versos compostos, redigir-se-ão mais adiante algumas rápidas anotações.

Para os ritmos de acentuação incerta, pode-se indicar sucessivamente os acentos tónicos (que não afectam o ritmo dominante em sua «toada própria e fundamental») por expoentes e números básicos entre parêntesis. Por exemplo, nos hexassílabos:

era preciso a dor	6 <sup>(14)</sup> , <(1+3+2)>
– as leis falsas que mentem,	6 <sup>(3)</sup> , <(3+3)>
que só o amor consentem	6 <sup>(24)</sup> , <(2+2+2)>
aos que o podem comprar...	6 <sup>(3)</sup> , <(3+3)> ou 6 <sup>(13)</sup> , <1+2+3>

e nestes heptassílabos:

e a <i>minha</i> ansiedade imensa	7 <sup>(25)</sup> , <(2+3+2)>
procura no mundo triste	7 <sup>(25)</sup> , <(2+3+2)>
<i>minha</i> única presença	7 <sup>(13)</sup> , <(1+2+4)>.

Mesmo que ao heptassílabo e ao hexassílabo se lhes deiam, intencionalmente, certas e constantes acentuações, deve-se continuar a utilizar os parêntesis nas fórmulas sintéticas e analíticas porque haverá «em todas essas variantes acentuais uma redução espontânea à toada própria e fundamental» daqueles ritmos que são de acentuação incerta, como se disse. No entanto, em certos destes casos, com feições rítmicas bem marcadas, admito

que estejemos perante transições para novo ritmo com certa personalidade própria; nestes casos, o parêntesis seria banido; por exemplo, na poesia de Silva Alvarenga:

cajueiro desgraçado	7 <sup>3</sup> , <3+4>
a que fado te entregaste	7 <sup>3</sup> , <3+4>.

### III) O acento nos ritmos ou versos simples: os casos do dodecassílabo tripartido e do octossílabo amoriniano

Não passarei aqui em revista tudo o que está escrito, muito desenvolvida e sistematizadamente, por Amorim de Carvalho, sobre a colocação do acento rítmico nos versos ou ritmos simples e que, fundamentalmente, os caracteriza. Referir-me-ei apenas a dois ritmos, o dodecassilábico tripartido e o octossilábico, que se me apresentam com certas curiosidades e que decidi aqui evocar. Como a primeira dessas formas rítmicas não tem sido bem compreendida por literatos e universitários que abordam temáticas versificatórias, eu porei em evidência, as correções e as pertinentes observações que, a esse respeito, Amorim indicou.

Começarei por anotar que ele divide em dois grupos os ritmos verbais: «ritmos líricos» (de número ímpar de sílabas, «predomínio de um ritmo cantante») e «ritmos recitativos» (de número par de sílabas, «mais próximo da toada da prosa»). Não entrarei, todavia, nas extensas considerações traçadas a respeito de cada um destes grupos e das transições que podem ser verificadas entre eles, assunto este muitíssimo mais desenvolvido na *Teoria geral* do que no resumido *Tratado* do qual transcrevo apenas esta interessante observação: «a mais ou menos longa sucessão repetitiva de um mesmo tipo rítmico par de estrutura curta (quadrissílabo, por exemplo), tende a valorizar a entoação cantante ou lírica (lei da força cantante de repetição)».

Vejamos então:

a) O caso do «dodecassílabo tripartido». Nos meios literários e universitários<sup>11</sup>, tem-se confundido este ritmo <4+4+4> (ritmo simples) com o biexassilábico (6+6) ou alexandrino

<sup>11</sup> António Coimbra Martins no já citado *Dicionário das literaturas...* dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Luís Lindley Cintra, etc. A este respeito, vid., de Amorim de Carvalho, os estudos incluídos, por mim, em *Problemas da versificação*, cit.

(ritmo composto), só porque ambos têm doze sílabas – o que é «erro desastroso» – disse Amorim – e põe em evidência a absoluta não compreensão da estrutura rítmica dos versos e denota pouca perceptibilidade, fraca acuidade auditiva para o ritmo verbal. O dodecassílabo tripartido e o biexassílabo são ritmos completamente diferentes um do outro. Note-se que o chamado alexandrino pode ter também treze ou quatorze sílabas: 6(1)+6 ou 6(2)+6). São muito interessantes as seguintes observações de Amorim de Carvalho a respeito da estrutura daquele ritmo simples: ele não constitui um verso composto (ao contrário do alexandrino) porque o <4+4+4> «é um conjunto rítmico indecomponível; separado qualquer um dos seus grupos silábicos, o ritmo que caracterizava o verso deixa de existir [...] a sua decomposição pelos acentos rítmicos mutila frequentemente as palavras [...] – o que nunca acontece [...] na decomposição dos versos compostos, decomposição pelos seus componentes [...] Para que o ritmo tripartido ressalte com nitidez inequívoca [...] não deve haver acentuação secundária entre aquelas tónicas, salvo uma acentuação que naturalmente se abrande fazendo próclise rítmica». Mas «não é fácil este apuro formal», reconhece Amorim que desenvolve muitíssimo o estudo deste tipo métrico na *Teoria geral*, dando inúmeros exemplos de autores portugueses e estrangeiros. No *Tratado*, quase nada se diz, lamentavelmente, a respeito deste muito belo ritmo recitativo de «toada dolente e arrastada».

b) O «octossílabo amoriniano». Sem retomar as longas considerações de Amorim de Carvalho (recheadas de exemplos provençais, franceses e portugueses) sobre a tendência, no octossílabo, para uma acentuação na quarta sílaba, é curioso anotar que, mesmo neste caso do verso octossilábico, os tratadistas franceses continuam a confundir o acento rítmico com a cesura. Mas passemos adiante, para nos atermos ao que eu tenho chamado o «octossílabo amoriniano», 8<sup>6</sup>, <6+2>, de acentuação rítmica na sexta sílaba, verso simples, de toada recitativa, portanto; é realizado por Amorim de Carvalho com rigorosa consciência técnica:

o velhinho morreu – defronte;  
 eu, só, é que te velo, imóvel;  
 porque eu esperarei por ti;  
 labareda de *som* fugindo;

Os exemplos são extraídos dos seus grandes poemas *Il Poverello*, *O mito de Eva* e *O Juízo Final*. «Este octossílabo» – escreve Amorim – «é de um ritmo ainda mais brando, mais frouxo, mais mole do que o do octossílabo acentuado na 4.<sup>a</sup> sílaba», mas conjuga-se satisfatoriamente com este, devendo integrar a «canónica das combinações heterométricas» que indica resumidamente, em quadro fora do texto, o bom acordo dos ritmos verbais. Ainda uma subtil observação de carácter rítmico, relacionada com a boa técnica do octossílabo amoriniano: «visto que o octossílabo acentuado na 4.<sup>a</sup> sílaba é ritmo melhor desenhado do que o octossílabo acentuado na 6.<sup>a</sup> sílaba» (com esta expressão, Amorim quer referir-se ao repetitivo e cadenciado ritmo efectivo <4+4>) – o octossílabo 8<sup>6</sup>, «quando tenha um acento pretensamente secundário na 4.<sup>a</sup> sílaba, resolve-se espontaneamente na forma acentuada na 4.<sup>a</sup> sílaba». O octossílabo amoriniano «é sempre um caso em que a extensão octossilábica nunca tem acentuação na 4.<sup>a</sup> sílaba». De tudo isto daremos um exemplo extraído do poema de Amorim de Carvalho, *O mito de Eva*:

porque eu esperarei por ti / até que morra ou enlouqueça...,

verso composto 8+8: dois octossílabos, o 8<sup>6</sup>, <6+2> (amoriniano) e o 8<sup>4</sup>, <4+4>.

Também é de lamentar que Amorim de Carvalho (como noutros numerosos casos) não tenha desenvolvido este interessante assunto rítmico no seu *Tratado*, embora, caso curioso, se encontrem brevíssimas referências numéricas a este ritmo amoriniano, o 8<sup>6</sup>, nas anotações manuscritas suas, em exemplares do *Tratado* conservados na Livraria Antiga da Casa Amorim de Carvalho.

#### IV) Ainda as leis do ritmo

a) O acento rítmico (que é uma cesura tónica abreviada) apresenta-se sempre como uma «sílaba tónica que se tornou rítmica por posição» no ritmo efectivo ou proposto pelo poeta. Há, pois, uma «tonicidade própria ou natural» e uma «tonicidade rítmica posicional», que Amorim ilustra com muitos e interessantíssimos exemplos, e explica a necessidade de tonizar, por razão posicional, sílabas a que lhes falta a tonicidade natural, formulando a «lei da tonicidade posicional»: «o lugar de acentuação rítmica num verso reforça por si a tonicidade própria» (podendo ser, eventualmente, nula) «da sílaba nesse lugar». Exemplo num belíssimo poema de Amorim de Carvalho:

no meio *do* misterioso Espaço,

tonicidade posicional de *do*, num verso que o poeta compôs como decassílabo sáfico, 10<sup>48</sup>, exigindo portanto uma suspensão para compensar a tonicidade própria nula da sílaba em causa, *do*<sup>l</sup>.

b) Implica-se na precedente lei, a «lei da exigência de força tónica do acento rítmico» que assim se formulará: «a exigência da tonicidade própria ou natural dos acentos rítmicos principais é tanto maior quanto mais concorra uma acentuação rítmica secundária ou uma acentuação não rítmica». Teremos um exemplo neste caso defeituoso de Antero de Quental:

para sempre fiquei pálido e triste

onde o decassílabo heróico 10<sup>6</sup> recebeu uma acentuação posicional fraca e uma acentuação concorrente secundária forte. Caso já parcialmente compensado em verso também defeituoso de Camões:

que da ocidental *praia* lusitana

onde o acento posicional já forte do decassílabo heróico não sofre, por essa razão, tanta concorrência do acento não rítmico.

c) A «lei da partição acentual ou da tonização rítmica»: «numa extensão silábica de mais de quatro sílabas métricas a necessidade fisiológica da dicção e o agrado auditivo levam espontaneamente

a tonizar uma ou mais sílabas átonas internas, subdividindo essa extensão silábica em grupos apoiados nas respectivas sílabas tonizadas». Por exemplo, a expressão:

a *luminosidade*

exige, naturalmente, as seguintes partições acentuais:

a *luminosidade*  
 a *luminosidade*  
 a *luminosidade*  
 a *luminosidade*  
 a *luminosidade*  
 a *luminosidade*,

que, sendo uma «necessidade fisiológica da dicção, não é uma noção artificial».

Daqui resulta o conceito de ritmo ou «verso elementar» (com quatro ou menos sílabas), noção importante para se entender, primeiro, a não necessidade de tonização dentro desse conjunto silábico e, segundo, a necessidade de tonização de sílaba ou sílabas átonas, na dicção de certos versos cuja composição (perfeitamente consciente ou não) as exija, pela razão indicada na lei.

Relativamente a este último caso, deve dizer-se que é sempre um defeito; mas aceitar-se-á que, excepcionalmente, a exigência rítmica, formal, pode ter sido legitimamente subordinada à ideia que o poeta não quis alterar, isto é, privilegiando esta em detrimento daquela exigência rítmica.

d) O enunciado da «lei da subordinação ou assimilação rítmica» é o seguinte: «na entoação seguida de versos lançados em determinado ritmo, ou sequer na entoação intencional proposta dum certo ritmo, tendemos a subordinar-lhe ou a assimilar-lhe, tanto quanto possível, os casos de estruturas métricas defeituosas ou estruturalmente desviadas do ritmo referido». No *Tratado*, Amorim dá apenas um exemplo (caso de hipertrofia silábica), para ilustrar a lei por ele formulada e fundamentada numa multidão de casos expostos e comentados na *Teoria geral*. O exemplo dado no *Tratado* é o seguinte, extraído duma poesia de António Nobre:

que é uma Ove|lha que fugiu | do seu rebanho!  
 E o João Malu|co dirá que é o | Luar de Janeiro!  
 E o pescador | explicará | ao bom Moleiro  
 que é tal qualzi|nha a sua Lan|cha pelo Mar!

«É uma lei de acomodação rítmica», diz Amorim; e sintetiza: «a subordinação das estruturas atróficas e hipertróficas aos ritmos intencionais, as tonizações de prolongamentos tímbricos ou de quaisquer sílabas átonas, os hiatos rítmicos, certos prolongamentos paragógicos, a ênclise e próclise rítmicas, etc., são casos particulares» da referida lei – assuntos esses que foram intensamente estudados nas obras amorinianas. E a «lei da alteração rítmica dos vocábulos» – cuja enunciação é: «o ritmo age sobre as palavras com uma força de alteração morfológica (da forma) e fonética (do som)» – também deve ser considerada como um caso particular da lei da subordinação ou assimilação rítmica. A este respeito e a título de curiosidade, referir-me-ei apenas a este caso, em Camões, onde a mesma palavra vai tomar duas pronúncias diferentes no mesmo verso:

que pode dar *saudade* à *sa-udade*,

para que ele se mantenha no ritmo 10<sup>6</sup>, pois foi esta a intenção do poeta.

A «lei da subordinação rítmica e certas anomalias na poesia trovadoresca portuguesa». Refiro-me aqui à decisiva explicação, dada por Amorim de Carvalho, de certas anomalias métricas constatadas nos poetas trovadorescos. A explicação desses casos está na subordinação ou assimilação rítmica verbal à música, isto é, na violência da música e do canto sobre a palavra – porque «os versos eram geralmente escritos para serem cantados acompanhando a música» e mesmo «ensoados» segundo modelos musicais pré-existentes à composição poética. A explicação dada por Amorim de Carvalho, isto é, a «subordinação do verso ao canto e à música» (em completa oposição às inaceitáveis tentativas explicativas de Mussafia e Rodrigues Lapa) já vem de longe,

porque, como está indicado no *Tratado*, já se encontra na 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> ed. desta obra (1941 e 1965). Na sua 7.<sup>a</sup> ed., em nota final da minha responsabilidade, dou nova informação bibliográfica a este respeito<sup>12</sup>, que deve ser completada pelos exaustivos estudos do Mestre, sobre o mesmo assunto, na *Teoria geral da versificação* e no capítulo «O maneirismo das cantigas de amigo e das cantigas de amor» da obra *Dos trovadores ao Orfeu (Contribuição para o estudo do maneirismo na poesia portuguesa)*<sup>13</sup>. Os estudos de Amorim de Carvalho sobre este assunto, compreendem análises e avaliações de carácter linguístico, rítmico e histórico-literário, relacionando as produções poéticas galaico-portuguesas com as provençais, onde ele explica o porquê da mistura de versos graves e agudos nas condições que a seguir se indicam:

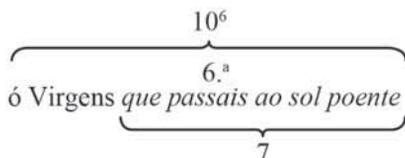
leda venho da ermida	7-8
e desta vez leda serey,	8
ca faley con meu amigo	7-8
etc.;	
e desta razon vos direi un miragre mui fremoso,	8+7-8
que mostrou Santa Maria, madre do Rey grorioso	7-8+7-8
etc.;	
quand'eu con meu amigo dormia	9-10
a noyte non durava nulha ren,	10
e ora dur'a noyt'e vay e ven,	10
non ven a luz, nen parec'o dia	9-10
etc.;	
foy a citola temprar	7
Lopo que citolasse	6-7
e mandaron-lh' algo dar	7
en tal que a leyxasse	6-7
etc.	

<sup>12</sup> AMORIM DE CARVALHO, «A música e o verso. A propósito de uma *História da música portuguesa*», *O Cronista*, Lisboa, 18-6-1955.

<sup>13</sup> Mais uma nota significativa do depressivo meio mental da intelectualidade luso-brasileira: Celso Cunha apropriou-se desonestamente das teses amorinianas, neste assunto da assimilação rítmica do verso à música, em breve nota, em local descabido numa obra por ele publicada, no Rio de Janeiro, em 1968, onde não citou Amorim de Carvalho.



anulado como ritmo». E acrescenta: «*É interessante verificar a lei [...] precisamente no caso de ritmos fortes que são dominados por outros, não necessariamente mais fortes, só porque estes abrangem a totalidade das sílabas*» (do agrupamento silábico) «*em que aqueles se inserem*». Outro exemplo, de Nobre,



onde «o heptassílabo, inserindo-se numa certa extensão de 10 sílabas métricas, em que também se insere o decassílabo heróico, ritmo recitativo muito menos cantante, é dominado por este, em razão da força rítmica de totalização».

A propósito da primeira dessas leis, Amorim não deixa de lembrar que «*numa dada extensão silábica entram – sempre – estruturas correspondentes a ritmos em competição e não frases rítmicamente características*».

Note-se que é na ocasião em que formula esta lei, que Amorim se refere, de novo, a ritmos fortes, mas, agora, mais extensos do que aqueles que indicámos atrás.

No que diz respeito à segunda lei (a «do ritmo mais forte»), Amorim apresetá-nos, no *Tratado* e na *Teoria geral*, diversos casos que lhe servem de fundamento, todos eles extraídos de poesias e poemas da sua autoria. Darei aqui apenas um exemplo, mas extensamente comentado, porque nos mostra, mais uma vez, a firme consciência técnica (aspecto formal) do poeta e do esteta, sem que ele hipoteque minimamente a beleza da sua criação poética (aspecto conceptual). Assim, leiamos este verso:

e tomará nos braços o teu corpo tão leve como o luar.

A «leitura espontânea cairá nesta forma, muito provavelmente:

e tomará nos braços o teu corpo / tão leve como o luar.    10+7

As seis sílabas métricas «e tomará nos braços» *fácilmente se ligam às três sílabas métricas imediatas* «o teu corpo», num todo que determina o ritmo forte do decassílabo heróico:

e tomará nos *braços* o teu corpo 10<sup>6</sup>

e a parte restante será mais facilmente um heptassílabo do que um hexassílabo, porque o ritmo mais forte daquele, em relação ao deste, leva-nos a ler mais facilmente *lu-ar* com duas sílabas do que *luar* numa só sílaba:

tão leve como o luar. 7

Desta dicção espontânea resultou um ritmo recitativo (o decassílabo) e um ritmo lírico (o heptassílabo), os quais [...] não têm entre si relações matemáticas simples, donde uma certa discordância que é contra a boa regra do verso composto. *Pela técnica da pontuação rítmica ou de harmonia* é possível impor uma construção de acordo com a lei das relações matemáticas simples, precisamente o que fizemos nesse verso nosso – diz Amorim – por meio do travessão a indicar a cesura átona [...] donde a boa concordância do verso composto que assim resultou:

e tomará nos braços – / o teu corpo tão *leve* como o luar  $\overbrace{6(1)+10^6}$

Agora a palavra *luar*, dominada pelo ritmo decassilábico, é pronunciada com uma só sílaba». Outra forma de «pontuação de harmonia», neste caso, seria a vírgula em vez do travessão.

Amorim de Carvalho conclui o assunto com os dois seguintes comentários: – 1.º, «entre a forma métrica mais espontânea, determinada pelo ritmo mais forte, e a forma menos espontânea, mas possível, e por esta mesma possibilidade, há uma flutuação, mas a evidência da lei do ritmo mais forte dá-se no caso em que a construção sintáctica do pensamento não é determinante; a pontuação pode intervir [...] na opção por uma ou outra estrutura métrica»; – 2.º, mas «se um certo ritmo (possível) abrange toda a extensão silábica, é ele [...] o ritmo que se impõe nessa circunstância, e à lei do ritmo mais forte sobrepõe-se [...] a lei

da força rítmica de totalização». Mas tudo estará subordinado às exigências rítmicas das «relações matemáticas simples»<sup>14</sup>.

Relativamente a estas duas leis, oferece-me sublinhar que estamos em presença de contextos métricos que (no dizer de Amorim ao tratar da lei do ritmo mais forte, mas que eu aponto, aqui, para uma certa generalização) «mostram a grande parte de subjectividade que há na condição da pronúncia rítmica [...] mas subjectividade que não há-de ser absolutamente arbitrária, porque há-de decidir-se dentro das condições mesmas da versificação», isto é: deste real, que é a expressão verbal humana com suas próprias condições ontológicas superdeterminantes (o psíquico conhecente, significante) e ônticas subdeterminantes (fisiológicas, linguísticas: hábitos articulatorios, categorias gramaticais, etc.) – real que, afinal, nos é dado ou que se nos apresenta nas condições mesmas, sempre, da relação entre «sujeito conhecente-conhecimento-objecto conhecido».

### *V) Dos versos compostos*

Amorim de Carvalho abre, à volta desta temática, mais um novo e vastíssimo capítulo para a versificação a que ele deu, como se sabe, o estatuto de ciência. É um domínio ao qual o Mestre não só levou a necessária teorização métrica, mas para o qual também contribuiu, na sua bela e original criação poética e em perfeita consciência técnica, com «os casos mais variados de sistematização rítmica heterométrica».

Como introdução a este capítulo, devo lembrar que um verso composto é a mera justaposição de versos simples, isto é, de versos de ritmo próprio, indecomponível, de toada efectiva ou proposta. Um verso simples pode ser mais longo do que um verso composto, tenha este cesura átona ou tónica; por exemplo, o composto 4(1)+4 tem menor número de sílabas do que os simples decassilábicos heróicos e sáficos ou dodecassilábicos tripartidos que têm, respectivamente, dez e doze sílabas métricas

<sup>14</sup> Não me parece descabido referir aqui que, na compreensão e na exposição teórica do vasto e complexo conjunto de conceitos e leis acima referidos, assim como na realização da sua extensa obra poética, Amorim foi sem dúvida favorecido pela sua grande acuidade auditiva para a música e para o ritmo verbal. A este respeito, *vid.*, da minha autoria, o ensaio «O ritmo na poesia de Amorim de Carvalho», *Rhythmica*, 3-4 (2006), nota 10, p. 11.

(sabendo-se que – é um facto – as sílabas átonas finais dos versos «não têm interferência rítmica»<sup>15</sup>). Outra observação útil a que já atrás rapidamente me referi: «a decomposição ou desarticulação dos versos compostos pode sempre ser feita sem se quebrar a integridade das palavras», desarticulação processada ao nível da cesura átona ou tónica.

Os «versos compostos» podem ser, portanto, «regulares ou cíclicos» e «irregulares», conseqüentemente de ritmo efectivo e de ritmo proposto.

«A toada própria do verso composto participa da dos seus componentes». Eu pretendo explicitar, aqui, o seguinte, para a boa compreensão técnica da dicção: o verso composto estabelece uma continuidade rítmica ou musical, ou tende a estabelecê-la, com breve pausa ou suspensão do pensamento ou da voz na cesura, enquanto que o final do verso composto participa, como é natural, do «descaimento suave da voz para o silêncio», em suspensão intencionalmente mais acentuada.

a) «Compostos regulares». O mais prestigioso, desses versos compostos, sobretudo na poesia francesa, por razões bem explicadas por Amorim, é o biexassílabo ou alexandrino.

Amorim de Carvalho compôs frequentemente noutros ritmos cíclicos, de que darei três exemplos. Um deles, extraído do poema «*Eu disse-lhe Amo-te*», em ritmo recitativo, é o bidecasílabo, 10<sup>6</sup>+10<sup>6</sup>, de cesura tónica:

para a Nossa Senhora em seu altar, / por mostrar-lhe a paixão com  
[que ele a amava

apresenta-se como um «hipémetro de determinação rimática», isto é, com alongamento do verso «até ao encontro da rima»<sup>16</sup>, com validade absoluta, no entanto, da minha observação acima,

<sup>15</sup> Este facto deslegitima absolutamente as denominações que os tratadistas de versificação para os idiomas castelhano e italiano, têm insistido em dar aos versos. Há que romper com essa terminologia anacrónica, sem sentido rítmico, anti-científica e fonte de confusão (o que se pode chamar de anomia terminológica). Os tratadistas franceses tiveram, neste caso, uma intuição mais válida.

<sup>16</sup> Os versos são de «determinação rítmica» ou de «determinação rimática»; escreveu Amorim de Carvalho: «a importância estética da rima e do seu lugar óptimo no fim dos versos justifica o que nós chamamos versos de determinação rimática [...] por oposição aos versos de determinação rítmica».

relativa à dicção dos compostos. Agora, do poema *Il Poverello*, um trímetro, 6(1)+6+6, de cesuras átona e tónica (com sinalefa entre o 2.º e o 3.º componente):

incendeia as aragens / para que o meu tormen/to inda seja maior.

Da poesia *Luar de inverno* (no livro *Destino*), em ritmo lírico, o dímeter pentassilábico, de acentuação ímpar, 5 (1)+5, de sistemática cesura átona:

arde a lua clara / numa chama leve,

pode apresentar a interessante forma seguinte (onde a primeira sílaba da palavra *aquela* foi dissociada das outras por imposição rítmica, com ênclise rítmica da primeira sílaba):

e em seus dedos tece a/quela rêde santa,

mantendo-se, assim, a cesura átona, e não fazendo do segundo hemistíquio um hexassílabo que alteraria muito desagradavelmente o ritmo pentassilábico, muito cantante, escolhido pelo poeta.

Nunca será, pois, demais sublinhar a extraordinária consciência *técnica* amoriniana sem que Amorim, por esse facto, hipoteque a beleza da sua criação *poética*, a «ideia em idealidade» de que falei no início deste trabalho.

b) Passo agora aos «compostos irregulares». É também neste aspecto da métrica que Amorim de Carvalho, em sua própria criação poética, se alça a um nível jamais atingido, quiça inultrapassável, em qualquer literatura. No *Tratado de versificação portuguesa* (que resume drásticamente a extensa teorização dada na *Teoria geral*), ele pôde escrever que «os compostos irregulares são menos usados pelos nossos poetas, com excepção do autor deste *Tratado* que os tem usado abundantemente»; e, mais adiante, depois de dar alguns exemplos, afirma, em conclusão do capítulo consagrado aos versos compostos: «a maioria destes exemplos de versos compostos irregulares são colhidos de livros da nossa autoria, onde se esgotam, cremos, os casos mais variados de sistematização rítmica heterométrica». Na *Teoria*

*geral*, apresenta-se, pois, ao leitor, uma exaustiva teorização, do assunto rítmico aqui evocado, confortada por copiosa exemplificação.

Noto desde já que na sistematização prática e teórica dos compostos irregulares, Amorim integra o que ele denomina «versos elementares, quebrados, fragmentos iniciais, fragmentos terminais e formas elementares independentes»; os versos elementares têm a ver com a «lei da partição acentual» (que transcrevi mais acima) e as outras formas rítmicas que acabo de citar, ficaram descritas e analisadas sobretudo na *Teoria geral* – mas nem de uns nem de outras tratarei aqui, remetendo o leitor para as duas obras amorinianas que venho citando com frequência.

Relativamente aos compostos irregulares, abordarei, aqui, apenas alguns casos que admito atraírem mais facilmente a atenção dos que, sem irem até grandes aprofundamentos, se interessam, no entanto, pelo estudo actualizado do ritmo verbal.

Neste vasto domínio dos versos compostos irregulares, há que pôr em relevo (do ponto de vista rigidamente rítmico) aqueles casos heterométricos em que se mantém «a mais perfeita continuidade da dicção e do pensamento que os justifique como versos compostos e constituindo um certo todo», isto é, um conjunto legitimado como tal porque apreendido como um todo rítmico. Casos haverá em que compostos hipermétricos atenuarão, naturalmente, aquela «mais perfeita» ou mais intensa ou densa «continuidade» rítmica (por exemplo tetrâmetros de base octossilábica e trímetros e até dímetros de base decassilábica e dodecassilábica, isto e, com um ou mais componentes, respectivamente, octossilábicos, decassilábicos ou dodecassilábicos); nestes casos, os versos compostos podem tomar ou tenderão a tomar uma feição diversa – serão versos de «determinação rítmica», não «rítmica», mas por aquela feição mesma, serão admitidos como versos num legítimo sentido rítmico, quero dizer: dentro daquela noção de repetitividade que lhes é dada pela rima que – lembre-se – também é repetição.

Depois destas considerações gerais, abordarei certos casos concretos.

1) Começo pelo «tetra-hexassílabo de cesura tónica», 4+6: «quando o primeiro membro termina com palavra grave, a sílaba

átona final desta palavra faz sinalefa no membro imediato». Foi utilizado frequentemente (mas nem sempre com perfeição) na poesia provençal e francesa. Tem exigências técnicas muito subtis; por falta dessa compreensão técnica, resultou que muitas vezes não foi escorreitamente composto na poesia portuguesa. Dando acentuação à segunda ou quarta sílabas, cria-se uma flutuação para a dicção como decassílabo heróico ou sáfico. No longo poema *Elegia heróica* (onde Amorim introduziu, conscientemente, diversos tipos decassilábicos), o poeta aceitou essa flutuação, por exemplo, nestes versos:

então eu quis, / com ávido furor      4+6 ou <6+4>, isto é: 10<sup>6</sup>,  
saudando *be/be* o seu licor funesto    4+6 ou <4+4+2>, isto é: 10<sup>48</sup>,

mas no primeiro exemplo, a pontuação está a pedir claramente dicção como tetra-hesassílabo. Os poetas franceses e portugueses também compuseram versos com esta flutuação, mas sem consciência técnica. Outra exigência: impõe-se que o composto «se construa de maneira a impor ou a facilitar a diálise rítmica técnica, impedindo a elisão rítmica»; exemplos nos poemas de Amorim *Biografia e O mito de Eva*:

nele sou eu, | verdadeiro, morrendo;      4+6  
da minha al | ma eu farei uma prece.      4+6

Conjugados com outros ritmos decassilábicos, Amorim de Carvalho compôs nesse belo ritmo tetra-hexassilábico, uma infinidade de versos, em diversas poesias e poemas (com absoluta consciência técnica no respeito pelas duas exigências acima indicadas) – razão pela qual, será apenas pelo facto de ter sido muito usado, desde há longo tempo, na poesia francesa, que não se atribuirá a esse ritmo composto a denominação de «tetra-hexassílabo amoriniano» – mas não o denominarei assim *à regret*, porque, com consciência técnica apuradíssima, foi Amorim que o reabilitou na poesia portuguesa.

2) Outros «dímetros de base hexassilábica» são os «decassílabos compostos» nas formas 3(1)+6 e 2(2)+6, portanto com cesuras átonas, num caso simples, noutra caso dobrada. Na poesia francesa, a forma 3(1)+6 está praticamente extinta;

foi utilizada com muita frequência e consciência técnica por Amorim de Carvalho, que a reabilitou; exemplos:

abracei-a, / como à onda os sargaços;      3(1)+6  
sem memória / dessa imortalidade;      3(1)+6

podendo tomar a forma:

eu invoco/-te alma de minha mãe;      3(1)+6

no adeus últi/mo – a sorrir e a chorar.      3(1)+6

A forma 2(2)+6 (que Amorim de Carvalho utilizou apenas, creio, com palavras estrúxulas concluindo o primeiro componente), não foi praticada por outros poetas; exemplo:

em lágrimas, / que nos seus olhos vi.      2(2)+6

Devemos, pois, denominar estas duas formas métricas por «decassílabos amorinianos»: versos compostos de base hexassilábica, dimétricos, de cesuras átonas.

No poema longo *A comédia da morte*, Amorim tem, num soneto, uma quadra inteiramente construída no decassíbo 3(1)+6:

como aquela que na lóbrega dor  
sempre visse, num enlouquecimento,  
certa imagem que passara no vento,  
pelo frio dum estranho sol-pôr...

Repare-se que, nestes casos, nunca há tonicidade própria ou natural na sexta sílaba, impondo portanto, sem flutuação possível, o ritmo escolhido pelo poeta.

A combinação dos decassílabos amorinianos com o composto 4+6 e com os heróicos e sáficos, encontra-se em muitos momentos dum outro longo poema seu, a *Elegia heróica*:

um canto longe e próximo e sem fim      10<sup>6</sup>  
nos lábios duma bailarina nua      10<sup>48</sup>  
que invisível – sob o negror sem Lua      3(1)+6  
baila na noite verde dum jardim;      10<sup>6</sup>

não sei se há Deus. Sei que não somos nada.	4+6
Invisível, a bailarina dança...	3(1)+6
Cada ser é um vencido sem esp'rança;	10 <sup>6</sup>
– mortos, dormi na eterna paz do nada!–	10 <sup>6</sup> ou 10 <sup>48</sup> (flutuação)
À luz das brasas do fogão arfava	10 <sup>48</sup>
a cor febril dos tapetes vermelhos...	4+6

3) O tetra-hexassílabo de cesura átona, 4(1)+6, que desaparecera há muito das poesias portuguesa e francesa, foi «resuscitado» por Amorim de Carvalho, «por vezes com cesura dobrada», 4(2)+6. Também é, portanto, um *ritmo* bem *amoriniano*, que o poeta compôs, nesta última forma, com palavra esdrúxula a concluir o primeiro componente:

e diz aos servos, / mudos de espanto e assombro;	4(1)+6
lançam ao príncipe / moedas de alto preço.	4(2)+6

4) Todos estes ritmos compostos participam duma musicalidade muito própria, favorecendo ou levando o nosso espírito para uma suspensão do pensamento e da dicção entre os dois componentes, seguindo-se ao primeiro a mais extensa e serena severidade da forma hexassílábica como uma conclusão da precedente suspensão. A grande beleza poética destes ritmos compostos não escapou, naturalmente, a Amorim de Carvalho, que os realizou com especial predilecção, introduzindo-os abundantemente na sua obra de criação poética.

Participam desta força poética os ritmos 3(2)+6 e 3+6, este de cesura tónica e exigindo a diálise rítmica técnica impedindo elisões rítmicas:

mil cadáveres   abraçavam o chão;	3(2)+6
era isto a Verdade sublime.	3+6

Também são *ritmos* fundamentalmente *amorinianos*.

Com os primeiros componentes métricamente menos extensos, 2+6, 2(1)+6, 1(1)+6, 1(2)+6 – os ritmos compostos poderão, talvez, perder algo daquela feição melodiosa que referimos acima. Mas também são, sem dúvida, *ritmos amorinianos* que participam da beleza conceptual, da ideia poética.

### VI) Formas regulares e relações matemáticas

Amorim de Carvalho não deixou de expor no *Tratado*, ainda que resumidamente, o que, num dos mais extensos, interessantes e sedutores capítulos da *Teoria geral*, respeita à boa concordância dos ritmos verbais.

a) Já atrás me referi aos ritmos efectivos, isto é, a formas repetitivas, cíclicas, recitativas ou líricas como, no primeiro caso o 12<sup>48</sup> e, no segundo, por exemplo, o 9<sup>36</sup>. Esta repetitividade agrada ao ouvido; o nosso espírito como que procura e valoriza essa repetitividade. Mas a sucessão de versos simples, sempre os mesmos, ainda que de ritmo proposto (por exemplo o 10<sup>48</sup>), resulta igualmente numa efectivação por essa mesma sucessão, como se verifica na maior parte da poesia dos autores bons ritmistas. E essa «sucessão isométrica de versos ou ritmos», isto é, de «igual tipo métrico» (sejam eles simples ou compostos, por exemplo, respectivamente, o 10<sup>6</sup> ou o 6+6) agrada, naturalmente, ao nosso ouvido. A nossa sensibilidade leva-nos mesmo a desdobrar, a reter na mente, com agrado (em presença embora de ritmos simples não efectivos, isto é, propostos) o que se nos ofereça à repetitividade cíclica nesses ritmos, como neste exemplo de Camões, transcrito experimentalmente entre outros dois versos heróicos:

as armas e os barões assinalados	
ó tu que tens de humano o gesto e o peito	2+2+2+2+2
se de humano é matar uma donzela,	

ou neste, lírico, de Gonzaga:

Acaso / são estes  
os sítios / formosos  
etc.

Amorim veio a formular a «lei das formas regulares ou do ritmo efectivo»: «o ouvido aceita com agrado a forma cíclica ou regular representada pela repetição do mesmo número». Esta lei põe já a «relação matemática simples».

b) A verificação das condições óptimas da sucessão irregular dos versos ou ritmos simples e a sucessão destes nos versos

compostos, permitiu que Amorim de Carvalho formulasse a «lei das relações matemáticas simples» (de que a «lei das formas regulares» é um aspecto): «uma sucessão heterométrica de versos (ou ritmos) agrada ao ouvido se os números dominantes, que exprimem as suas estruturas, têm, entre si, relações matemáticas simples, isto é, se são divisíveis pelo mesmo algarismo». Assim, a conjugação dos seguintes ritmos verbais:  $10^6$ ,  $6^\infty$ ,  $8^4$ ,  $8^6$ , etc. – são divisíveis por dois.

Ao contrário do que foram afirmando (por razões explicadas por Amorim de Carvalho) os metricistas franceses, a «lei das relações matemáticas simples» não é uma lei do ritmo: é uma «lei da concordância dos ritmos», concordância que o ilustre metricista português explicitou exaustivamente num desdobrável, fora do texto, sob o título de «Canónica das combinações heterométricas» que veio a ser incluída no *Tratado* a partir da 2ª. edição.

Além do problema posto pela «ambivalência do hexassílabo» (de acentuação incerta,  $6^\infty$ ) e do caso das formas elementares de três e uma sílabas (veja-se, acima, os decassílabos amorinianos nas formas  $3(1)+6$  e  $3(2)+6$ , e atente-se nestes compostos, muito belos, obrigatoriamente extraídos de poemas de Amorim de Carvalho:

<i>outros</i> / – em sarcófagos de oiro, amortalhados;	$1(1)+10^6$
<i>trespassados</i> / pela espada dos medos e do frio;	$3(1)+10^6$
foi como se o meu próprio pei/to <i>eu</i> abrisse;	$8^6 + 3$

entre muitos outros do mesmo poeta) – Amorim analisa ainda longamente as formas rítmicas simples líricas ( $7^\infty$ ,  $5^1$  ou  $13$  ou  $3$ ,  $5^2$ ,  $9^{36}$ ) que não apresentam, entre si, na sua globalidade, nem, usualmente, por suas estruturas íntimas, relações matemáticas simples. Mas há aparências enganadoras. Por exemplo, em castelhano, de Almafuerite:

No; no exis te el vací o absoluto	$9(1)^{36}$
donde Dios   derramó   su palabra!	$9(1)^{36}$
No; no ca be la no che comple ta	$9(1)^{36}$
allí   donde gi ra la estre lla de un alma!	$5(1)^2+5(1)^2$
etc.	

onde o poeta segue sempre os esquemas métricos de que dei as respectivas fórmulas sintéticas: eneassílabos graves, tripartidos, e bipentassílabos graves, cesura átona portanto, de acentuação par, mantendo, conseqüentemente, a isocronicidade dominante e dominadora, 3+3+3, dada pelo eneassílabo. Amorim traduziu para português parte da poesia de Almafuerte, mantendo os mesmíssimos esquemas rítmicos. Mas já anteriormente, Diniz da Cruz e Silva compusera:

as ribeiras sem <i>chuva</i> cresceram,	9(1) <sup>36</sup>
o <i>campo</i> inundaram,	5(1) <sup>2</sup>
as <i>vinhas</i> perderam,	5(1) <sup>2</sup>
etc.	

Sem insistir nos conceitos amorinianos de «heterometria isossilábica» (entre versos simples e compostos, por exemplo: 10<sup>48</sup>, 10<sup>6</sup>, decassílabo composto amoriniano 3(1)+6 e bipentassílabo de cesura tónica 5+5; 12<sup>48</sup> e biexassílabo de cesura tónica 6+6; etc.) e de «heterometria equilibrada» (por exemplo: nos biexassílabos vulgarmente chamados alexandrinos 6+6, 6(1)+6, 6(2)+6) – concluirei estas brevíssimas anotações que resumem o extensíssimo desenvolvimento que Amorim deu ao tema da heterometria verbal na poesia ritmada (que ele também muitíssimo resumiu no *Tratado*), – concluirei lembrando que o Mestre considera que, se «leis da elisão rítmica» e «das formas regulares» são aplicáveis tanto ao ritmo verbal como à música, a «lei das relações matemáticas simples» é de «natureza especificamente versificatória». Não é aplicável à música; porque se impõe distinguir o «ritmo métrico ou do verso» (com melodia rudimentar, muito pobre de expressividade por ele próprio, apenas «fixável pela acentuação») do «ritmo melódico» (que «é livre ou foi livremente realizado, nas mais variadas e imprevisíveis expressões e movimentos»). Não é pois admissível aceitar a afirmação que a poesia em verso é «De la musique avant toute chose» (Paul Verlaine) – porque ela é antes de tudo «a ideia em idealidade» (Amorim de Carvalho). O extenso parágrafo sobre esta distinção entre ritmo verbal e ritmo melódico, está enriquecido, na *Teoria geral*, com a apresentação de esquemas musicais que Amorim não inseriu no *Tratado*.

### D) Epílogo

A publicação do *Tratado de versificação portuguesa* de Amorim de Carvalho em 1941, reeditado recentemente em 7ª edição, foi e permanece um facto de transcendente significado no pensamento estético-literário. Pela primeira vez se introduzia, num tratado, o estudo do verso em todos os seus aspectos, segundo o método científico: enunciava-se e explicava-se as «relações de constância» no ou para o ritmo verbal, formulando-se as respectivas «leis» como expressões duma «realidade» que (embora em sua complexidade e, no caso da versificação, com seus condicionamentos psicológicos), sem essas leis, seria incompreensível. Com as publicações amorinianas sobre o ritmo verbal (desde os anos trinta do século xx), afastavam-se as falsas teorias de um decadentismo apelidado de «modernismo», muito marcado pelos relativismos, intuicionismos e pelas promoções indevidas dos inconscientes, muito na moda, mas sem séria estruturação ou fundamentação científica nem filosófica.

Nas breves considerações deste ensaio, pretendi chamar a atenção para alguns poucos aspectos da larga teorização do ritmo verbal levada a cabo por Amorim de Carvalho – teorização que se enquadra na vasta faceta estética da obra do Mestre, ela própria apoiada em forte alicerce científico e filosófico.

Faz-se imperioso que, à luz dos estudos amorinianos, prosiga a renovação da versificação nas diversas línguas, remodelando-se por completo o modo de abordagem da problemática versificatória sobretudo no seu aspecto nobre que é, como disse, o ritmo, e actualizando a respectiva terminologia, – o que permitirá ou favorecerá a tomada de consciência da natureza mesma do ritmo verbal.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2022.  
Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2022.