

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
BOLETINS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

CXXV

Letras - n.º 9



SÃO PAULO - BRASIL

1951

Os boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo são publicados pelas suas diversas seções ou pelos departamentos que as integram. O presente é órgão da Cadeira de Literatura Portuguesa e destina-se a recolher trabalhos de pesquisa do seu pessoal docente no campo da ciência da literatura.

Tôda correspondência relativa ao presente boletim deverá ser dirigida ao seguinte enderêço:

BOLETIM DE LETRAS — Caixa Postal 8.105

São Paulo — Brasil

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (Brasil):

Reitor: Prof. Dr. ERNESTO LEME

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS:

Diretor: Prof. Dr. EURIPIDES SIMÕES DE PAULA

CADEIRA DE LITERATURA PORTUGUESA:

Professor: Dr. FIDÉLINO DE FIGUEIREDO

1.º Assistente: Dr. ANTÔNIO SOARES AMORA
(Livre-docente)

Auxiliar: Dr. SEGISMUNDO SPINA

A Direção dêste Boletim solicita e agradece o estabelecimento de regulares relações de permuta de publicações com Faculdades, Academias, Revistas e Centros de estudos congêneres, nacionais e estrangeiros.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BOLETINS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIENCIAS E LETRAS

C X X V

L e t r a s - n.º 9



SÃO PAULO - BRASIL

1951

FENÓMENOS FORMAIS DA POESIA PRIMITIVA

Do autor:

GREGÓRIO DE MATOS — *Pequena Biblioteca de Literatura Brasileira. — Introdução, seleção e notas.*

Monografia d'O MARINÍCOLAS — Poesia satírica de Gregório de Matos Guerra, in Revista Brasileira (Acad. Bras. de Letras), ano VI, n.º 17, Junho e Setembro de 1946. — Rio de Janeiro.

SEGISMUNDO SPINA

**Fenômenos Formais
da
Poesia Primitiva**

(Tese de doutoramento apresentada na Cadeira de
Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da Universidade de São Paulo).



**SÃO PAULO
1951**

PREFÁCIO

A Poesia, cujos problemas nunca foram tão agitados como nestes últimos anos (sua definição, sua linguagem, o mistério da poesia, a poesia pura, a poesia menor e sobretudo os valores transcendentais da criação poética), constitui para o investigador e para o crítico de nossos dias uma verdadeira inquietação.

O presente trabalho consiste principalmente na sistematização dos problemas relativos a um aspecto apenas da expressão poética; os expedientes primários da estrutura poemática continuam a exigir ainda uma investigação mais séria, mais profunda, à luz de uma bibliografia mais completa — inexequível nos meios em que se elaborou o presente trabalho. Procuramos estudar apenas os recursos formais de maior relêvo na poesia em seu estágio ancilar, sobretudo os seus fenômenos repetitivos: o “paralelismo”, a “rima”, o “refrão”; e particularmente: o predomínio do ritmo, da melodia sobre o espírito e a estrutura da composição poética, as questões relativas à gênese da estrofação poemática e discussão de certos problemas da poesia trovadoresca portuguesa.

Foi com o intuito de participar da intensa obsessão de nossos tempos pelos problemas da poesia, que nos apresentamos à Cadeira de Literatura Portuguesa, em Outubro de 1950, com a presente tese de Doutorado, perante banca examinadora assim constituída:

*Dr. Fidelino de Figueiredo (Presidente)
Dr. Mário Pereira de Souza Lima
Dr. João Cruz Costa
Dr. Theodoro Henrique Maurer
Dr. Alfred Bonzon*

Agradeço de antemão aos egrégios examinadores, cujas sugestões valiosas foram devidamente aproveitadas para a impressão do presente Boletim.

Ao Prof. Dr. Fidelino de Figueiredo, particularmente, que deixou impresso em meu espírito uma orientação indelével

e um desejo ardente de militar no sagrado terreno da Literatura, a gratidão de quem pertenceu a uma geração universitária que muito lhe deve e profundo respeito lhe tributa.

* * *

E' de estranhar que esta, à vista das demais publicações da Faculdade, não leve uma apresentação feita pelo professor da cadeira competente. E' o segundo Boletim de Doutorado apresentado à cadeira de Literatura Portuguesa, e com êle se vem manter a tradição do que entende o professor Fidelino de Figueiredo, para quem o doutorado constitui a emancipação científica daqueles que se propõem militar nos problemas de sua especialidade. Ao mestre, pois, reiteramos os nossos agradecimentos pela confiança que deposita nos destinos de nossa responsabilidade intelectual.

São Paulo, 1 de Fevereiro de 1951.

S. S.

'Les formules générales qu'on emploie pour expliquer les phénomènes primitifs ne doivent point faire illusion sur ce qu'il y eut de particulier et presque fortuit dans ces phénomènes'.

(Ernest Renan, *'De l'origine du langage'*, 6a. ed., Paris 1883, *Préface*, pags. 19-20).

INTRODUÇÃO

Como é natural, devemos abrir a nossa tese com uma justificação do título.

Em 1946, início dos cursos de especialização na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, o Prof. dr. Fidelino de Figueiredo, com a orientação da nova plêiade de literatos europeus que vem abrindo os luminosos caminhos dos problemas gerais da Literatura, inaugura nesta Faculdade, na cadeira de Literatura Portuguesa, um curso inédito a que chamou *Prolegómenos para uma filosofia da literatura*. À luz de suas obras mais recentes, sobretudo *A luta pela expressão* e *Últimas Aventuras*, e por ascensão direta os trabalhos dos *Congressos Internacionais de História Literária Moderna*, o curso foi ministrado com impecável proficiência e grande entusiasmo (1). De um dos capítulos de *A luta pela expressão* (Problemas de origem — o facto literário), que já se prendia a remotas idéias nossas sobre os problemas da origem da linguagem, nasceu o título desta tese.

De início pensamos realizar um trabalho baseado exclusivamente em pesquisas diretas sobre a poesia dos povos primitivos; da faina bibliográfica surgiu imediatamente a inexecutabilidade do nosso objetivo. A primeira impressão, portanto, que oferece o presente trabalho ao espírito do leitor, é aparentemente justa: o autor baralhou o campo de suas investigações, pois associara indistintamente manifestações literárias de povos naturais, de outros semi-civilizados e povos ainda que já se apresentam num estágio avançado de organização social. Entretanto o nosso campo de exploração circunscreve-se quase exclusivamente ao estudo dos fenômenos formais da poesia primitiva em geral, fenômenos êsses que, como teremos ocasião de verificar, apresentam uma analogia surpreendente no complexo das manifestações poéticas de todos os povos, como que a justificar mais uma vez a teoria de Adolfo Bastián sobre as “idéias elementares” — que de certo modo é dominante ainda na antropologia moderna.

1) Sobre os Congressos Internacionais e em particular a escola de Erma-tinger, v. ainda RUMOS NOVOS DA CIÊNCIA DA LITERATURA, do mesmo prof., in O ESTADO DE SÃO PAULO, 29/10/1950; idem in ESTUDOS DE LITERATURA, 5.ª série, LETRAS n.º 7, pág. 145.

A poesia primitiva não é exclusivamente a poesia dos povos naturais, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e *coletiva*. É a poesia no seu estágio ancilar. Logo, o campo de nossas pesquisas abrange, não só as manifestações poéticas dos povos periferais, como também aquelas que precederam a futura poesia dos atuais povos civilizados. A função ancilar da poesia está representada pela associação em que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual. Entretanto, alguém menos avisado poderá objetar: a pessoa do poeta só apareceu quando a poesia se dissociou da música? No estágio ancilar, a poesia é inevitavelmente anônima? E o caso, então, dos poetas provençais, ou dos poetas galego-portugueses, cujas produções estão por vezes aliadas à música e cuja autoria não desconhecemos? Vamos ver que a poesia anônima, a chamada poesia democrática, não é aquela poesia de elaboração coletiva, porque essa não existe; o que existiu foi um processo de elaboração coletiva no material que vai ser objeto da poesia individual. A poesia dos povos naturais é uma poesia de caráter coletivo — porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao *modus vivendi* social e psíquico dos povos naturais, mas a sua realização poética se atribue a uma “*tête poétique*”, a alguém que na tribo se distinguiu por essas qualidades. Pois “nessuna poesia è colletiva nell’origine, richiedendosi pel suo sorgere la persona d’un poeta. . .”, declara Croce (1). A poesia é, pois, coletiva, no sentido de que, embora conheçamos a pessoa do poeta, ela exprime os sentimentos da coletividade e não a individualidade do poeta. “La persona del poeta primitivo — diz Renan — es igualmente un hecho secundario, pues el poeta de las épocas espontáneas no aparece para nada en sus obras y la belleza de sus cantos es independiente de él” (2). E nesse caso podemos chamar anônimas semelhantes produções poéticas, visto que a marca da individualidade não aparece.

Se a etnografia consegue surpreender as manifestações e as fases da pintura primitiva, bem como da dança, através das representações líticas, desenhos rupestres e parietais, das artes plásticas enfim, não conseguirá entretanto coíher dados seguros sobre as artes fonéticas, em virtude da ausência de documentação escrita. As informações de natureza folclórica, baseadas na tradição oral, são insuficientes, pois sofreram através dos tempos alterações sucessivas de tribos para

1) Benedetto Croce, *La Critica* — poesia popolare e poesia d’arte, 1929, pág. 321.

2) Ernest Renan, *El origen del lenguaje*, trad. de J. Elias Matheu, Buenos Aires, pág. 17.

tribos, de povos para povos. As manifestações literárias dos povos periferais, dos atuais povos naturais que se conservam à margem da civilização, por sua vez, não representam o estágio primitivo da literatura, visto que entre os primeiros albores da humanidade e os tempos em que foram encontrados êsses povos decorreram alguns milhares de anos. A reconstrução das culturas primitivas e intermediárias, conquanto milite a dedicação profunda de etnólogos esclarecidos, é trabalho muitas vezes equacionado às contingências da hipótese. Há uma série interminável de fatores de ordem ético-econômico-religiosos que determinam o caráter de certas particularidades culturais que são para nós inexplicáveis: superposição de grupos culturais diferentes, certos fenômenos de aculturação, segregação, condições geográficas e econômicas, certas formas de sincretismo mágico ou religioso, fenômenos de transmigração etc., um mundo de fatores que escapam aos espíritos mais avisados na interpretação dos grupos culturais primários.

Suponhamos, por exemplo, uma tribo do último ciclo do ramo precoce: *os Incas* (1). Há traços psicológicos profundos que separam a cultura incaica pré-colombiana da pos-colombiana, criados por essa fatalidade histórica, que foi a dominação espanhola no séc. XVI. A infinita miséria desse povo, a angústia característica que perpassa tôdas as formas de sua vida literária (sobretudo a poesia) nasceram e incrustaram-se na alma do índio, desde que Pizarro requintou os seus ideais de dominação — com a morte de Atawalpa, e o clero destruiu a natureza espiritual do misterioso Tawantinsuiu. A poesia e a música pos-coloniais são gritos de dor da raça oprimida pela escravidão, de um povo que viu desfeito para sempre o seu tesouro espiritual. No decurso de nosso trabalho teremos ocasião de analisar alguma coisa da poesia incaica, consoante um recente estudo de Jesus Lara sobre a verdadeira história e a poesia desses ameríndios, *La poesia quechua* — que traz um seguro material poético, uma antologia bem selecionada, com primorosa tradução.

O fenômeno colonização, se não destruiu completamente a cultura ameríndia peruana, transfigurou-a de tal sorte, que dificilmente poderemos construí-la novamente na sua forma original. E quando falarmos nas culturas primitivas, que estão afastadas muitos milênios de nossa civilização (andamaneses, vedoides, tasmânicos, bosquímanos, fueguinos, botocudos etc.), uma infinidade de acontecimentos históricos escapam à investigação dos etnólogos.

1) Para os ciclos culturais e sua distribuição, adotamos a classificação de George Montandon, que pouco difere daquela de Graebner.

Outra dificuldade com que teremos de lutar advem da natureza de nossa tese, que se adscreve aos caracteres formais primitivos da poesia, como não haveria, por exemplo, para aquêles que se dispusesse a estudar o desenvolvimento dos gêneros literários fundamentais: o drama, o lirismo, a epopeia; porque devemos circunscrever-nos, não só ao escasso material etnográfico de que dispomos, como à infidelidade na transcrição dos cantos primitivos, despojados que ficam de seus inúmeros atributos estruturais determinados pela música, pelos recursos psicológicos e formais da língua (entonação, acentos melódicos, fenômenos de redôbro, expressividade etc.) e por outros fatores que não poderemos surpreender.

Dada a natureza fragmentária do material poético em estudo e ausência mesmo de informações da vida literária de certos grupos, o terreno de nossas investigações compreenderá indistintamente as manifestações poéticas que vão desde as sociedades de organização social mais atrasada àquelas que já apresentam um relativo desenvolvimento técnico. Povos caçadores, agricultores e pastores: aruntas, mincôpies, tasmânicos, esquimaus, bororos, kwakiutles, a prehistória dos atuais povos do Oriente e da Europa, serão objeto de nossas pesquisas; apenas devemos lembrar que a sonda de nossas investigações perfurou as rochas até onde lhe permitiram — não só as suas possibilidades, como até onde encontrou resistência suficiente. Pois o material de nosso estudo será apenas fornecido por esparsas e muitas vezes indiretas informações etnográficas que se encontram em livros e revistas de que pudemos servir-nos nas deficientíssimas bibliotecas de São Paulo. Os pontos de contacto da presente tese com o terreno da antropologia cultural foram resolvidos à luz das escolas dos antropólogos e sociólogos mais conceituados modernamente, como sejam Franz Boas, G. Montandon, Graebner, Lowie, Durkheim, Lévy-Bruhl, Malinowski, Artur Ramos, Imbelloni, cujos trabalhos fundamentais foram lidos atentamente, e atribuo a êles portanto as responsabilidades das minhas conclusões até onde lindem com os domínios da etnologia. Uma ou outra interpretação pessoal será advertida no decorrer do trabalho. Naturalmente acolhi das doutrinas dêsses grandes pesquisadores idéias fundamentais e já consagradas pela ciência, havendo então posto de lado os pontos controversos, duvidosos ou ditados por prejuízos pessoais.

O que concerne à infra-história dos atuais povos civilizados, será representado sobretudo pelo material relativo à poesia dos povos ibéricos; portanto, no decurso de nossos

achados, ver-se-á a preocupação que tivemos de surpreender na primitiva poesia da península ibérica os elementos sobretudo formais, como fez Gummere quando estudou as baladas saxônicas.

A homogeneidade da natureza psíquica e física dos povos, que, em condições idênticas e mesmo em diferentes estágios da evolução humana, determina uma semelhança nas idéias, nos objetos, nos costumes, preside portanto a uma analogia nas manifestações sociais, religiosas e literárias. Os mitos, que traduzem um conjunto de crenças primitivas, a astronomia popular, certas concepções cosmogônicas, ritos totêmicos, festas de iniciação e um conjunto de outras emoções coletivas, estão ligados a essa homogeneidade mental e física do homem — que age analogamente dentro de circunstâncias semelhantes. Aliás, é baseado neste princípio que Franz Boas procura analisar os traços fundamentais da arte primitiva: “a identidade fundamental dos processos mentais de tôdas as raças culturais de nossos dias”, e num segundo princípio, que consiste na “consideração de todo fenômeno cultural como resultado de acontecimentos históricos” (1).

Não há, pois, para êle, uma diferença de equipe mental entre o homem primitivo e o homem civilizado; apenas diferem no caráter do material tradicional a que uma nova percepção se associa. Vê-se que se trata de uma diferença determinada pelo processo educacional que opera sôbre o arsenal de experiências tradicionalmente acumulado.

O segundo princípio de Boas encontra apôio no desenvolvimento da humanidade em todos os setores: não há, na verdade, uma unidade na evolução cultural dos povos primitivos, mas evoluções verdadeiramente múltiplas e heterogêneas, como já afirmava Graebner anos antes. “Observamos, por exemplo, que hay pueblos que usan escudo y pueblos que no lo usan, sin que por ello estos últimos representen en general un grado inferior de cultura” (2).

Portanto, a poesia, uma das formas mais típicas da cultura espiritual primitiva através do canto, não evoluiu seguindo uma linha única em sentido ascensional. Ela não teria partido de um canto interjeccional (como se vê entre os fueguinos), até alcançar, passando por fases sucessivas de aperfeiçoamento, a estrutura e o refinamento da poesia pindárica ou horáciana. Divergimos desta idéia de Charles Létourneau, que parte do princípio de que o canto interjeccio-

1) Franz Boas, *Arte Primitivo*, pág. 7.

2) F. Graebner, *El mundo del hombre primitivo*, Introd. págs. 10-11.

nal marca o estágio mais afastado da poesia (1). Geralmente há certas particularidades de cultura que se explicam por causas típicas do grupo: os sistemas matriarcais, por exemplo, nunca imperaram de maneira decisiva nos povos da terra, mas advieram de causas particulares e circunstanciais da vida econômica do grupo. Ora, o canto individual dos fueguinos — que se caracteriza pela repetição indefinida de uma sílaba apenas, é atribuído por Letourneau ao estado de anarquia em que vivem êsses naturais. Daqui decorreria o corolário de que só a vida em sociedade pode proporcionar o alargamento dos fenômenos literários primitivos. Acreditamos que os progressos da etnologia com relação aos fueguinos venham ainda esclarecer os fatores determinantes dêsse tipo de canto, visto que os etnólogos modernos não admitem mais a existência de tal estado de anarquia social entre êstes povos.

Essa tese do canto interjeccional está em função da idéia fundamental de Letourneau, de que a linguagem articulada partiu, não da interjeição ou da onomatopéia, mas do *grito modulado*.

Mesmo no estado em que está a ciência da linguagem atualmente, não podemos falar num grito modulado como origem da linguagem humana (senão como hipótese), mas quando muito numa linguagem modulada. Antoine Meillet, um dos pioneiros da linguística moderna, afirma que “nenhum idioma — seja qual for — dá a idéia, nem de perto, nem de longe, do que pode ser uma linguagem primitiva” (2). Ora, e o “progresso linguístico — diz Charle Bally — não segue a curva da cultura” (3). Uma língua pode não ser o reflexo da civilização que representa. Há grupos que vivem em estado de pobreza cultural, a ponto de quase não conhecerem a cerâmica e o uso dos metais, e no entanto possuem uma língua rica, engenhosa, exuberante de coloridos de expressão, como é o caso das tribos colárias da Índia. Tôdas as questões que giram em tórno das origens, da precedência dêste ou daquele facto psicológico ou sociológico nos primórdios da humanidade, não pertencem ao terreno da investigação científica, e as milhares de teorias levantadas têm sido puras hipóteses, ou “partos da fantasia” — numa expressão admirável de Graebner. A tese do *homo alalus* de Haeckel é um exemplo típico; lembra bem a passagem de Horácio, para

1) Charles Letourneau, *L'évolution Littérale dans les diverses races humaines*, pág. 17.

2) Charles Bally, *El lenguaje y la vida*, pág. 79.

3) Idem, *ibidem*, pág. 80.

quem houve um tempo, nos primórdios da humanidade, em que o homem não foi mais do que *mutum et turpe pecus*, arrastando-se na terra (*prorepserunt primis terris*) (1). Hoje a antropologia já relega para um plano secundário os problemas de origem e mesmo a investigação de estados puros nos grupos naturais.

O aparecimento da palavra humana se faz acompanhar de um conjunto de atributos biológicos, psicológicos e sociais: a emoção, o grito, a mímica, a interjeição, o próprio ritmo. Mais tarde é que aparecem os expedientes de formação lexical, como a onomatopéia, a metáfora, a comparação, fatores que determinaram o enriquecimento do vocabulário. As línguas primitivas são exuberantemente ricas de inflexões expressivas, de que temos notáveis vestígios nas próprias línguas indoeuropéias, para não falar do chinês — que conhece quatro entonações para uma mesma palavra, segundo o seu sentido. Na evolução do indoeuropeu, o fenómeno que se verificou com relação ao acento da palavra foi o progressivo desenvolvimento do *tom* para a *intensidade*, em prejuízo do elemento melódico. Meillet assinalou este facto, em 1925, na língua serbo-croata, onde o acento melódico estava em desaparecimento. Em várias línguas, portanto, o *tom* é um elemento semântico de considerável importância. Nas línguas do extremo Oriente, como o chinês, o siamês, o cochinhês, línguas isolantes, a palavra se reduz a uma célula linguística, que assume sentidos completamente diferentes, consoante a entonação. O Prof. Otto Klineberg verificou a presença de quatro tons no chinês falado no norte da China, e cada tonalidade correspondendo a um matiz semântico. Assim, o mesmo monossílabo *shih*, segundo a inflexão tonal, significa: *assunto, tempo, ser, sim*. Num dialeto daomeano, por exemplo, a mesma palavra *so*, conforme a inflexão da voz, pode significar: *hoje, manhã, trovão, traz, cavalo, cana...* O védico, o grego e o latim da época clássica tiveram, segundo o testemunho de Dionísio de Halicarnasso e outros autores da antiguidade, o acento musical, que ainda não desapareceu no curso de mais de 2.000 anos, como atestou o serbo-croata, e ainda atestam o lituano, o eslavo, o búlgaro, que possuem elementos tonais, e sobretudo o italiano — onde o acento melódico está em transformação. Ainda se percebe, na conversação de pessoas dessa nacionalidade, uma acentuada linha melódica no desenvolvimento da frase. Pois ainda não se fala na especificidade rítmica de certas línguas? Que a língua portuguesa, por exemplo, apresenta um ritmo descendente

1) *Sat.*, III, livro, I, vs. 99-101.

na expressão da frase? Que o verso redondilho é característico das línguas ibéricas na conversação, como é na inglesa e no grego antigo o metro jâmbico? Outras vezes encontramos em certos povos uma adequação entre o caráter fonético da língua e a índole de suas manifestações artísticas: “La riqueza de consonantes en el idioma checo produce una manera cortante de emitir las palabras. Esta manera de hablar se refleja claramente en el ritmo explosivo de sus bailes” (1).

Quantas vezes o valor expressivo de uma locução na nossa linguagem corrente é determinado pela sua entonação! A nossa linguagem é, quase sempre, subjetiva. A escritura foi, em parte, a responsável pelo desenvolvimento lógico de nossos pensamentos. O valor intelectual dos signos e o papel da inteligência na contextura lógica das idéias só se desenvolveram desde que o homem teve necessidade de congelar seus pensamentos na palavra escrita. O que o homem ganhou na técnica com a invenção da escritura e o consequente equilíbrio e desvitalização de seus pensamentos através da palavra fria e intelectualizada, perdeu em valor expressivo, êsse tesouro de matizes emocionais que acompanhavam a linguagem falada; a escritura foi o sepulcro da linguagem viva.

A linguagem dos povos primitivos foi visceralmente afetiva, quase sempre alógica; todos os factos da linguagem primitiva estão associados a uma emoção, que hoje nos escapa. Ainda hoje a nossa linguagem corrente “son expansiones o represiones de deseos, de voliciones, de impulsos vitales”, diz o eminente estilista suiço Charles Bally (2). Ela se caracteriza por uma deformação constante das idéias, porque a linguagem não é uma criação lógica, um fruto da inteligência, e sim um conjunto de valores expressionais espontâneos e humedecidos de subjetividade. Ora, essa carga afetiva de que vem carregada a palavra oral dos povos primitivos é um fenômeno importante da psicologia linguística, mas que infelizmente não está ao alcance de nossas investigações.

Muitos outros são os caracteres linguísticos que podem confinar com o nosso trabalho, e apenas devem ser mencionados nesta introdução, tal como a riqueza flexional dos idiomas primitivos, que até certo ponto desempenham alguma influência na forma poética: o sintetismo, certas formas de expressão do pensamento tais como os fenômenos de holofrasia, as frases-baús, a comparação, a metáfora, os enigmas, as adivinhas, as fórmulas mágicas, as expressões lapidares etc. Para uma reconstrução dos caracteres expressionais da poe-

1) Paul Nettl, *La Musica en la Danza*, trad. de Teresa Reyles, Espasa-Calpe, 1945, pág. 33.

2) *Obra cit.*, pág. 21.

sia primitiva, muito importante ainda é o processo de denominação das coisas pelos seus atributos, a ausência de denominações abstratas ou termos genéricos nas línguas primitivas, os tabús linguísticos — que determinam o aparecimento da metáfora, o que não será objeto de nossas pesquisas.

Entretanto, vários são os fenômenos artísticos que lindam com o terreno de nosso trabalho: a pausa, o ritmo, a harmonia, a melodia, e os problemas que envolvem.

Muito se tem discutido sobre o ritmo, e não existe ponto de vista homogêneo quanto à sua natureza. Karl Bücher, professor de Economia Política na Universidade de Leipzig, induzido por suas aptidões profissionais, desenvolveu uma curiosa teoria materialista do ritmo, calcada no trabalho coletivo, como se vê do próprio título de sua obra: *Rythmus und Arbeit*, tese também versada por Richard Wallaschek em sua *Primitive Music* (1893), onde aliás reclama a prioridade da teoria e estabelece ao mesmo tempo a originalidade de seus pontos de vista com relação aos de Bücher. A atividade motriz dos primitivos — a procura do alimento, a caça, a pesca, a colheita, a guerra etc., o trabalho em geral — do lenhador, do construtor de cabanas, da sementeira, da remoção de coisas pesadas, do ato de remar em conjunto, da fabricação de coisas e das armas de caça e pesca etc., desenvolve a regularidade rítmica, e com ela a música, que vem facilitar os movimentos e suavizar o sacrifício do trabalho. Para Bücher, apoiado sobre a declaração de Aristóteles de que o “ritmo é inerente ao homem”, o selvagem apresenta uma tendência mais acentuada do que o civilizado, para movimentos que se repetem com regularidade. Aliás, êsse gosto pela frequência regular do ritmo também se observa em outras artes, tais como na pintura e na ornamentação, consoante observações de Boas — como veremos adiante. A própria condição rudimentar da técnica primitiva explica o longo tempo que consomem os naturais para a manufatura de qualquer objeto, cujo trabalho, penoso e demorado, se compõe de perpétuos recomeços, de repetições seguidas, o que vem determinar a *repetição de movimentos idênticos*. Portanto, o ritmo mecânico, que desenvolve o ritmo musical e o canto, desempenha um papel de disciplinador da atividade social. Plínio o Antigo informa-nos que o ato de semear o trigo é uma operação que se realiza a compasso (1). Em Madagascar, as mulheres que preparam a terra para semear o arroz “parecem bailarinas executando um ballet”, de tal forma é marcado e cadenciado o ritmo do andar. Os malaios remam em comum

1) Hist. Nat., 18-54.

ao som de um *tam-tam* periódico; e ao compasso de um tambor se realizam os trabalhos corporais de certos grupos da China e do Sudão. Combarieu (1) menciona um exemplo curiosíssimo colhido de Pottier na *Révue Archéologique*: há no Louvre um quadro de Tebas, onde se distinguem quatro padeiras reunidas deante de um amassador e trabalhando a massa com as mãos; à esquerda, outra mulher sentada, tocando uma flauta dupla. Estaria ali — segundo supõe Lindet — para dirigir os movimentos dos trabalhadores, animando-os e distraíndo-os ao mesmo tempo.

Ora, êsse esforço mecânico se caracteriza por uma tensão seguida de um repouso, correspondente a um tempo forte e a um tempo fraco do compasso musical, e equivalente também à *tesis* e à *arsis* do pé métrico que se encontram na medida da poesia clássica. Nestas circunstâncias, conforme a posição da tensão e do repouso, se desenvolve o tipo de pé: o *troqueu* (-u) e o *jambo* (u-) correspondem à ação de pisar, pois o verbo *trékhô* significa “andar rapidamente”; o *espondeu* (— —) equivaleria ao ato de esfregar, de bater as mãos com a mesma intensidade. (*spondê* é libação e como tal o tipo métrico de quem, na embriaguês, fala monótono e demorado); e finalmente o *dátilo* (- u u) e o *anapesto* (u u -); que correspondem às batidas do ferreiro sôbre a bigorna. Teoria praticamente semelhante à de Wundt, que faz derivar do *baile* o ritmo das canções que se usam nas cerimônias, da mesma forma como dos movimentos mecânicos sae o ritmo das canções de trabalho.

Está aí um resumo das idéias de Bücher, que têm o seu coeficiente de verdade, mas que não explicam suficientemente o problema, afora os defeitos da teoria materialista. Antes de tudo, Bücher confundiu dois elementos fundamentais distintos: o ritmo como criação estética, e o compasso, que é uma fórmula mecânica. O compasso é uma sucessão regular de tempos fortes e tempos fracos, indefinidamente repetida; ao passo que o ritmo estético se superpõe à medida regular, pois é uma criação relativamente recente, que se caracteriza por uma sequência irregular de pausas e pela estrutura da composição; o ritmo, pois, pode coincidir com as pausas, mas essa coincidência não é obrigatória, e sua linha melódica pode terminar, por exemplo, na metade do segundo compasso; logo, as frases e os períodos, agrupamentos diversos de duração dissemelhante, é que caracterizam o ritmo.

H. Hubert diz que a tese de Bücher, se explica a métrica clássica quantitativa, não explica a métrica dos outros povos

1) *La musica. Sus leyes y su evolucion*, pág. 13.

— baseada na intensidade. Esse argumento não procede, porquanto a métrica quantitativa, para o caso, pouco difere da métrica baseada na intensidade, pois as sílabas longas apresentam muita semelhança com as sílabas tônicas, da mesma forma como as breves se assemelham às átonas.

Outra falha da teoria marxista do ilustre professor de Economia Política, está em que existem povos que conhecem o ritmo (aliás, a *pausa*) e que no entanto ainda ignoram o trabalho propriamente dito. E, de outro lado, há trabalhos manuais, como os da tecelagem e os da cerâmica, que não necessitam absolutamente de ritmo, e no entanto o trabalhador fá-los acompanhar de cantos durante a execução.

Aliás, essa confusão entre o ritmo e a pausa já aparece nos tratadistas da antiguidade. Em Vitruvius o ritmo aparece como sendo “o movimento regular, a batida compassada”, e nos gramáticos Varrão e Capella — “sucessão regular dos mesmos tempos, do mesmo pé”. Em Santo Isidoro (1) vamos encontrar os fundamentos, as pedras que servem de alicerce às idéias de Bücher (nihil novum). E aí está: “Ad tolerandos quoque labores musica animum mulcet, et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur”. Vejam a música e o canto como disciplina e suavização do trabalho corporal! Logo, nem Bücher, nem Wallaschek...

Êstes apenas teriam alargado a idéia estética do filósofo espanhol, que, por sua vez, nada mais fez do que expor a doutrina dos antigos sobre a música, através das pegadas de Boécio (2). Tôda palavra, a própria pulsação das veias, obedece a um “ritmo musical”: “quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rythmos harmoniae probatur esse sociatum”. No fundo são as mesmas idéias pitagóricas, que descobrem em tôdas as disciplinas perfeitas e no próprio mecanismo do universo uma subordinação à lei da harmonia, do ritmo. Outras idéias, que parecem novas, mais adiante iremos encontrá-las nos antigos. Vê-se, portanto, que Santo Isidoro também confundiu o ritmo com a medida regular, o compasso. Não é de estranhar, pois o próprio Boas labora na mesma confusão terminológica, quando fala do ritmo no espaço — nas artes decorativas, e do ritmo no tempo — na dança e na poesia. Entretanto, o engano repousa, como se vê, numa imprecisão terminológica. Boas, refutando parcialmente a teoria de Bücher, argumenta que as repetições rítmicas também são frequentes na prosa (3). Não há dúvida que vamos encontrar em certas

1) *Etymol.*, lib. III, cap. XV.

2) M. M. y Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas en España*, II ,p. 154.

3) *Arte Primitivo*, pág. 308.

narrações míticas os fenômenos da repetição e das sequências rítmicas regulares, mas aqui se trata, propriamente, de caso de sobrevivência dos caracteres poéticos no desenvolvimento da literatura discursiva.

A estrutura poética mantém íntima relação com a memória. O verso, com os seus recursos formais — a rima, o ritmo, o refrão, etc., auxiliou a memória dos homens primitivos, que desconheciam a escritura. Por isso mesmo as façanhas dos deuses, dos heróis, os costumes da tribo, suas leis, foram traduzidos em verso para ajudar a memória na tradição do grupo; motivo por que notório foi o poder de memória daqueles povos que precederam o uso da escritura.

BREVES CONSIDERAÇÕES SÔBRE UM CONCEITO DE POESIA

A poesia teve sempre qualquer coisa de mistério. Sua origem, seu poder mágico através das fórmulas de encantação, sua essência. Deus mesmo devêra ter sido o primeiro Poeta, o Sumo Poeta do Universo — como diz Caramuel na sua *Rythmica*; e nessa página mesma está uma confirmação de Santo Agostinho, para quem todo o Universo não é outra coisa senão um Poema Divino. Frei Martín Sarmiento chega a lembrar até (o que é, está claro, inaceitável cientificamente), que o psalmo *Bonum est confiteri Domino* foi uma das composições poéticas de Adão (!); e Fabrício, no seu *Códice Pseudoepigrafo*, transcreve dois salmos que os hebreus acreditam terem sido cantados pelas duas primeiras criaturas da terra (1).

Para não irmos muito longe, entre os negros superiores, os Bambaras e Mandingas, circula uma lenda, cantada pelos próprios bardos da tribo, que simboliza a origem da poesia e dos artistas de sua classe. Os *Griots*, os vastes oficiais da poesia, os artistas e detentores da “Gaia Ciência”, ainda hoje vivem, ao lado de sua arte, à custa da comiserção dos homens, que, durante muito tempo, não quiseram ou não puderam entender, penetrar o significado e o mistério da poesia. Não resistimos à tentação de transcrever a lenda nestas páginas preliminares do nosso trabalho:

“Tendo-se feito homem, o espírito das coisas se pôs a falar numa linguagem estranha, cheia de imagens e de flores. Não compreendido, e tomado por louco, foi lançado ao mar. Um peixe o devorou; mas um pescador, tendo prendido o peixe e comido, começou a falar por sua vez uma linguagem misteriosa. E o pescador foi apedrejado e enterrado profundamente. Lentamente o vento do deserto descobriu sua fôssa, e, num dia de Simum, alguns restos do corpo caíram no “kous-kous” de um caçador. E imediatamente êste se pôs a narrar em palavras místicas coisas desconhecidas. Foi também exterminado; seu corpo, reduzido a pó tão fino como a

1) F. Martín Sarmiento, *Memorias para la hist. de la poesia y poetas españoles*, p. 23.

poeira do deserto, foi lançado no espaço. Um homem, cujo mister consistia em tirar de uma corda estendida sôbre uma cabaça harmonias divinas, respirou alguns dêstes grãos e logo, como a corda que seus dedos faziam vibrar, começou a cantar, e o que saiu dos seus lábios foi tal, que todo o mundo se pôs a chorar e deixaram-no viver. Assim a piedade deu nascimento ao “griot”, e é ela ainda que lhe permite existir” (1).

E Charles Letourneau, onde encontramos esta maravilhosa lenda, acrescenta: “nada há de mais bárbaro neste apólogo encantador, que traduz graciosamente a origem da poesia, sua luta com os instintos grosseiros do homem primitivo, havendo atingido afinal o dia em que o poeta conseguiu tocá-lo, comovê-lo” (2).

Santo Isidoro, reproduzindo as idéias de Suetônio numa de suas obras desaparecidas, os *PRATA*, falava da origem semi-divina da poesia, subordinada pois ao culto, e como tal consagrada à exaltação dos deuses nas sociedades primitivas (3). Os *vates* assim se chamavam pela fôrça do seu engenho (*a vi mentis* — como diz Varrão), ou porque pronunciavam oráculos ou vaticínios, arrebatados por certo furor sagrado, certo delírio, a que chamavam *vesania*. Estas idéias também se encontram em Platão, para quem as melhores obras humanas se fazem por certo furor, *mania*, ou delírio que os deuses nos infundem. *MANIA*, além de muitos outros significados, se denomina a inspiração poética que ensina aos pósteros os façanhosos acontecimentos do passado. E inferior será, portanto, tôda poesia que, não nascida dêste furor, pretenda penetrar o recinto das Musas (4). No *Ion* Platão se refere à verdadeira poesia, admitindo-a como obra não de arte, mas dos poetas que estão inspirados e possessos; os poetas líricos, sob a influência ditirâmbica de Dionísio e o poder delirante da música e do metro, produzem os seus belos versos porque estão fora do seu juízo perfeito (5).

O *Vate*, a pessoa do poeta primitivo entre as línguas indoeuropéias antigas, sempre esteve envolvido por essa atmosfera de encantamento, magia, fascinação; é uma palavra ítalo-céltica, que tem o sentido fundamental de *adivinho*. No irlandês, *fáith* é o poeta, como no velho inglês *wód* é o canto. E lembre-se que no antigo islandês a mesma palavra *vate*,

1) P. Vigné d’Octon, *Au pays des fétiches*, apud Letourneau, *ob. cit.*, pág. 75

2) Ch. Letourneau, *ibidem*, pág. 76.

3) *De Poetis*, VIII, cap. VII, apud Marcelino Menéndez y Pelayo, *obra cit.* vol. III, pág. 164.

4) Apud M. M. y Pelayo, *obra cit.*, vol. I, pág. 34.

5) 535a.

ódr, significa “possesso”, “inspirado”. Entre os povos nórdicos é mais patente êsse caráter mágico da pessoa do poeta. Huizinga (1) denomina *vate* o poeta-vidente, que mais tarde se vai diferenciando na figura do profeta, do adivinho, do mistagogo, do poeta artista e também do filósofo, do legislador, do orador, do demagogo, do sofista e do retórico. Na mitologia dos Edas, o poeta só se torna iniciado no seu ofício, depois de beber o *met*, a bebida preparada com o sangue de *Kvasir*, a criatura detentora de tôda a sabedoria. E o caráter mágico-religioso da poesia nórdica está também atestado etimologicamente pela palavra *thurl*, o guardião da mitologia e da tradição poética de sua raça. O *thurl* era o recitador das fórmulas litúrgicas; e o verbo correspondente — informa Huizinga — *thyljia* significa a recitação de um texto religioso, ou o ato de proferir as fórmulas da magia (2).

A poesia como forma de atividade lúdica (tese de Huizinga), não explica satisfatoriamente as formas poéticas primitivas, como veremos adiante. Essa poesia do jôgo, da competição, da rivalidade, é a evolução de um dos tipos da poesia primitiva, a poesia coral, ou melhor ainda, o *duelo*.

Quando Aristóteles, no IV capítulo da *POÉTICA*, versou sôbre a origem da poesia, grandes verdades levantou, em benefício dos fundamentos históricos dessa arte: a tendência natural do homem à imitação (*mímessthai*), que o distingue dos outros sêres; o gôsto instintivo da harmonia e do ritmo, o que equivale a dizer que o sentimento estético — como pretendia G. Belot — é inato no homem (3); e que na origem os homens mais aptos no exercício dessas qualidades deram nascimento à poesia, partindo de suas improvisações (*autoskhediastikê*). O gênero poético se separou em diversas espécies, segundo o caráter moral de cada uma. Isto pressupõe, portanto, dois temperamentos poéticos: o sério, grave, que vai imitar as belas ações e seus autores; e os espíritos de menor valor, que vão traduzir as ações más e as pessoas de baixa condição. Aquela, encomiástica; e esta, invectiva. Uma é a poesia ditirâmica, que vai evoluir para a EPOPÊIA, e mais tarde para a TRAGÉDIA; a outra, em metro jâmbico — adequado à injúria e à sátira — vai terminar nos cantos fálicos, no poema burlesco e finalmente na COMÉDIA.

Como se vê, Aristóteles pressentiu a existência de uma poesia indiferenciada, primitiva, improvisada. Quem eslu-
dar a poesia em todos os povos da terra, naturais e civilizados, vai encontrar a improvisação, a poesia fora do seu do-

1) *Homo Ludens*, pág. 156.

2) *Ibidem*, págs. 156-157.

3) *Une théorie nouvelle de la religion* (*Revue de Philos.*, 1923), apud Roger Bastide, *Arte e Sociedade*, pág. 65.

minio oficial, de caráter temático indiferenciado e ligada às emoções espontâneas da comunidade. A coexistência destas duas formas de manifestação poética, nos povos civilizados, estabeleceu fronteiras mais nítidas: a poesia popular e a poesia culta.

Como afirma Croce, a poesia popular é uma poesia sem elevação, uma poesia de forma simples a exprimir sentimentos ingênuos, enfim, uma poesia que não exige, como a poesia de arte, grande comoção da alma, que não tem “dietro de sé, come precedenti immediati grandi travagli del pensiero e della passione” (1). A facilidade com que os primitivos improvisam as suas canções vem atestada por todos os viajantes, missionários e etnólogos. Entre os australianos, ao lado dos cantos tradicionais, havia as improvisações, que se ligavam aos acontecimentos ou incidentes do dia. Na Tasmânia, nos últimos dias da raça, estas canções improvisadas eram frequentemente zombarias, cantadas em cântico e dirigidas aos estrangeiros europeus (2). Improvisam os hotentotes, e o capitão Cook lembra que êle mesmo foi alvo de cantos encomiásticos improvisados, pequenos poemas que os artistas polinésios compunham com grande facilidade (3). E ao lado destes cantos de circunstância, havia um vasto repertório tradicional de lendas ou canções amorosas, compostas e cantadas pelos trovadores, pelos HAREPOS, como êles são denominados. (Interessante notar que entre os incas, o versificador, o bardo oficial, era chamado ARAWICO, do verbo ARAWIY, versificar; as duas denominações, ARAWICO entre os quechuas, e HAREPO entre os polinésios, quem sabe podem ter linguisticamente alguma afinidade).

Entre os Peles-Vermelhas, a ausência de métrica é suprida por uma mímica riquíssima, o que vem facilitar a improvisação. Os cantores da tribo deixam correr livremente a imaginação sobre os cantos de guerra, que são os cantos de sua preferência. Ao cair da tarde, costumam também, como as tribos de outros ciclos culturais, cantar ao pé do fogo do acampamento os episódios circunstanciais, em que recordam as peripécias da jornada (4). Entre os Esquimaus, goza de grande reputação o poeta improvisador, cuja fama algumas vezes ultrapassa o ambiente da tribo. Nas noites de inverno, os campeões da poesia das diversas tribos esquimaus se reúnem para o desafio da inspiração e da música em verdadeiros torneios poéticos (1). Os Quirguises, entre os mongo-

1) *Poesia popolare e poesia d'arte*, pág. 5.

2) Bonwick, *Daily life and origin of the Tasmanians*, apud Ch. Letourneau, obra cit., pág. 30.

3) Charles Letourneau, *ibidem*, pág. 30.

4) *Idem*, *ibidem*, pág. 126.

loides, gostam também da improvisação, que geralmente está a cargo da gente inculta; e entre os anamitas a literatura cantada é quasi sempre fruto da improvisação. Com os malaios se verifica um facto mais curioso: os dançarinos, em par (não em côro como entre os povos primitivos) executam uma dança com passos improvisados, e os pares, de sexo oposto, estabelecem duelos poéticos, alternando cantos improvisados, cujo tema é ordinariamente amoroso. Gabriel Soares de Sousa fala-nos da música e das improvisações dos tupinambás: a dança é coral, e os “músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote” (2).

A tese de Jules Combarieu (origem mágica da Música e consequentemente da Poesia) se justificaria, portanto, se a improvisação, a poesia ligeira e profana fosse um fenómeno tardio; mas vimos que a poesia improvisada coexiste com a poesia ritual mágica desde os grupos culturais primários. Fora desta poesia circunstancial, que versa temas os mais variados, sobretudo profanos, de amor, de guerra, de recordações de factos da vida diária, de sátira aos viajantes estrangeiros, há uma poesia tradicional, de interêsse coletivo, que está ligada intimamente aos rituais mágico-religiosos da tribo. A poesia, no seu estágio primitivo, não é, portanto, exclusivamente ritual, como pretende o mestre francês. A magia e a religião foram as duas fontes mais fecundas de onde as artes extraíram a sua substância, os seus materiais, através da mimetização. O mimetismo, a imitação de alguma realidade, é o traço fundamental do pensamento primitivo: mimetismo dos fenómenos vegetais, dos atributos e qualidades dos animais, dos atributos dos Espíritos, enfim, de tôdas as emoções que o mundo ambiente desperta na alma do homem primitivo. A mimetização se realiza, pois, através da grande trilogia: a Dança, a Música e a Poesia, que, associadas à linguagem e à nímica expressiva, acordam e exteriorizam as capas subterrâneas de sua vida sentimental.

Tudo aquilo que na natureza envolve, com seus mistérios e “poderes invisíveis”, a imaginação do primitivo, e é responsável pelo bem-estar ou mal-estar dos homens sôbre a terra, vai sofrer a intervenção do homem através do canto mágico. O canto mágico será, então, entre os povos primitivos, o meio superior de ação humana sôbre essas fôrças sobrenaturais que a imaginação do homem atribue à natureza.

1) *Smithsonian's Institution Report, 1844-1845*, apud Letourneau, obra cit., pág. 17.

2) *Tratado Descritivo do Brasil*, pág. 383.

Esta, exuberante de fenômenos de tôda sorte, escoada através da mentalidade do homem primitivo, cria-lhe instintivamente o desejo de comunicação e participação, e a conseqüente preocupação de agir sôbre estas mesmas manifestações naturais. É' o *contacto*, êsse fenômeno comum da magia primitiva, a que Lévy-Bruhl denomina "lei da participação", e Freud — "onipotência dos pensamentos", (*Allmacht der Gedanken*). Tôda a magia primitiva é assim explicada por essa fôrça narcísica que vem do indivíduo e se projeta nas coisas do ambiente" (1). E é por isso que, no estágio mais recuado da mentalidade primitiva vamos encontrar as práticas mágicas como meio de intervenção humana sôbre os fenômenos da natureza circundante, práticas essas reputadas infalíveis para a consecução de certos fins: domesticar os animais, provocar a chuva, o bom tempo, evocar fantasmas, apaziguar demônios; fascinou a imaginação antiga a eficácia do canto mágico contra as mordeduras ofêdicas, contra as epidemias, contra a peste, hemorragias e manifestações clínicas de tôda espécie; criam no seu poder infalível sôbre as conjurações amorosas, sôbre os fenômenos da maternidade etc.

A própria voz humana, a palavra articulada, foi objeto de veneração entre os primitivos, e o MATHRA SPENCA dos indús era, até bem pouco tempo, a personificação da palavra humana, à qual se ofereciam sacrifícios. E as palavras moduladas na boca dos mágicos, segundo regras especiais, se tornavam verdadeiros corpos tangíveis, realidades objetivas, animados de vida e de virtudes criadoras (2). Entre os egípcios, tidos como os primeiros a atribuírem um valor definido, mágico, à palavra, o *hekau* eram as palavras-fôrça, segundo aparece num capítulo especial do "Livro dos Mortos". A alma do extinto, conforme prescreve o referido livro, deve servir-se destas palavras mágicas durante a sua peregrinação, afim de chegar até Osiris no outro mundo. Uma inscrição de Isis confirma êsse culto da palavra encantatória, que parece ter sido uma idéia elementar entre as primitivas civilizações: "Eu sou Isis, a Deusa, a Senhora das palavras-fôrça... as palavras cuja voz é magia" (3).

Os próprios psicanalistas, Freud, Ferenczi, Jones etc., falam nessa existência objetiva da palavra, que Piaget denominou "realismo nominal" nas suas observações sôbre os jogos e brinquedos infantís. A êsse poder mágico da palavra

1) Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*, pág. 290.

2) Maspéro, apud Combarieu, *Hist. de la Musique* (vol. I, pág. 6).

3) Matila Ghyka, *Sortilèges du Verbe*, ed. Gallimard, 8.ª ed., Introd. págs. 22-23.

se acrescenta uma mímica exuberante entre os povos primitivos. E os tabús nominais, tão comuns entre nós mesmos, não passam, em muitos casos, de uma sobrevida dêsse valor místico que a imaginação primitiva imprimia em certas denominações (1). A terminologia poética é ainda um testemunho dêsse período em que a Música e a Poesia estiveram a serviço de atividades mágicas entre os primitivos: o *carmen* era também uma ordem, uma fórmula religiosa encontrada nos livros Sibílicos e executada por ocasião de certos atos da vida social (abertura de jogos, declaração de guerra etc.), e Tito Lívio (2) fala da excursão de 27 jovens (número mágico) através de Roma, executando um *carmen* para purificar a cidade profanada pelo nascimento de um hermafrodita.

A ODE é, como a etimologia atesta, um canto (o *carmen* latino), e na tradução do Salmo LVII dos Setenta, aparece a palavra empregada para designar uma fórmula mágica; e Homero fala da ODE (*oidê*), o canto mágico que os filhos de Autólicos executaram para estancar o sangue negro que corria da ferida de Ulisses (3). O HOSIU egípcio designou outrora certas fórmulas de encantação, no sentido exato de *canto*; o ZAMMERU era o padre assírio incumbido de proferir as encantações orais, e a palavra vem da raiz ZAMÁRU, que significa *cantar*. Os GÁTHAS do Avesta, aquêles 17 poemas religiosos escritos numa língua muito arcaica, também deveram ser cantados, pois GÁTHA significa *canto*, coisa cantada (4).

Para Combarieu, foi na encantação mágica, no seio desta idéia primordial que dominou a mentalidade dos povos primitivos e rege ainda a dos povos naturais, que tiveram seu berço a Música e a Poesia. E é inegável a existência de um caráter mágico-religioso no canto primitivo. Mas, e como se explica a existência, ou melhor, a coexistência de uma poesia profana, independente do canto ritual? Uma poesia de circunstância, sem a menor afinidade com a vida religiosa do grupo, e simultânea ao canto mágico desde as capas mais primárias da civilização? E' neste particular que divergimos da tese de Combarieu, e vamos pender para o ponto de vista de Belot, que vê o instinto estético do homem invadir a sua vida religiosa. A magia e a religião forneceram o caminho seguro e eficaz para o desenvolvimento destas artes, inclusive a pintura, a arquitetura, e, com o cristianismo, a escultura. E para a poesia, chegou mesmo a legar certos caracteres fun-

1) Um estudo sério sôbre o valor encantatório das palavras foi realizado no livro de Matila Ghyka, acima citado, livro abundante de curiosidades semânticas e estilísticas.

2) *Hist. Romana*, lib. XXVII, cap. 37.

3) *Odisséia*, canto XIX, v. 457.

4) Darmesteter, apud Combarieu, *obra cit.*, pág. 7.

damentais, como teremos ocasião de examinar futuramente. E' durante êste período de associação das duas artes (em que a música supera a companheira em valor mágico), que a poesia vai receber da música as primeiras leis de sua organização. Mas a poesia não deve apenas à música as suas leis primeiras: a dança, a outra arte que completou a grande trilogia, contribuiu poderosamente para a organização rítmica do verso. A dança dos povos primitivos e dos semi-civilizados, teve, sobretudo, um caráter mágico mimético: reproduzir os movimentos, supostos ou reais, do sêr mimetizado.

A flexibilidade e rapidez dos movimentos corporais na imitação da fluência da água, da vivacidade da chama, da agitação os vegetais; as danças selvagens do canguru (dança cantada), do urso (como se vê entre os esquimaus), do falcão, do lobo, do arminho, da serpente, dos passos lentos do grou, do vôo de certos pássaros, do movimento de certos peixes; a dança imitativa dos movimentos da caça, dos movimentos dos combates simulados (tal como a *pírrica* dos gregos), tôdas essas manifestações da magia coreográfica vieram determinar e até certo ponto classificar os primeiros ritmos do canto. Obedecendo à classificação fundamental de Jung em seus *Tipos Psicológicos*, faz Paul Netti curiosíssimas considerações sôbre a índole dos movimentos coreográficos dos povos matriarcais e patriarcais. A melodia do baile dos povos matriarcais (introvertidos) obedece a um ritmo com intervalos curtos, pois os movimentos do baile expressam certa tranquilidade e ensimesmamento; ao passo que os povos patriarcais (extrovertidos), que vivem da caça e da guerra, ativos, agressivos, preferem bailes dinâmicos, mais selvagens e de movimentos grosseiros (1).

A dança primitiva é eminentemente ritual; a dança como manifestação e seleção das espécies (Darwin, Deniker), é a própria dança mágica — chamada até “dança de sedução” — que consiste em provocar a Eros, como tantas outras que têm por objetivo exprimir o ressentimento, a vingança, a cordialidade entre duas tribos.

O elemento de intercessão entre a música, a dança e a poesia, é o ritmo regular, ou melhor — o compasso. E os problemas relativos à origem desse ritmo ainda transcendem as possibilidades naturais da sabedoria humana: “. . . la physiologie du rythme ou des rapports de la parole et de la pensée est encore dans l'enfance”, declara Charles Lalo (2).

Grande parte dessa poesia, portanto, nesse primeiro período de sua existência, está ligada a práticas rituais. A as-

1) Paul Netti, *La Musica en la Danza*, pág. 39.

2) *Notions d'Esthétique*, pág. 26.

sociação dessas três artes é íntima, e, estereotipada no canto mágico, é um instrumento das manifestações religiosas da comunidade. “A Dança, a Música e os Cânticos são processos de refôrço mágico, ligados ainda à “onipotência das idéias” e ao narcisismo” (1). O certo é que nessa etapa a poesia ainda não tem finalidade estética; ela não é compreendida como tal, conquanto seja espontâneo no homem o exercício do canto.

Só mais tarde é que a Poesia vai libertar-se de elementos extra-poéticos, procurando alcançar, paulatinamente, sua independência e seus foros de arte autônoma, quando a magia transita para a religião e a poesia começa a respirar sôzinha, sem o auxílio da música. Essa transição da magia para a religião se verificou paulatinamente através de uma alteração do princípio da participação ou “onipotência das idéias” — na expressão de Freud. Na magia se verifica uma onipotência absoluta das idéias do homem sôbre a realidade; à medida que o animismo vai cedendo aos Espíritos essas forças narcísicas de que dispõe o homem sôbre a natureza, a religião vai aparecendo. E’ esta, como se sabe, a tese de Freud, à qual hipotecamos nossa solidariedade (2). A primeira conquista em demanda de sua desintegração já se havia realizado entre os próprios australianos e tasmânicos, onde, segundo Bonwick, o canto já podia separar-se da dança, embora a dança fôsse, ao contrário, inseparável do canto. Uma segunda conquista da poesia na sua ânsia pela libertação do extra-poético já está patente na própria literatura dos esquimaus, onde a única poesia que não é cantada é aquela da magia (3). Na civilização ocidental temos exemplo da dissociação da música e da poesia, nos primeiros tempos da Grécia, anteriores ao período clássico. Nesta altura, ao lado do canto — que ainda vai enveredar pela época alexandrina, coexiste a poesia como tal, e a ponto de vêrmo-la a serviço da própria didática ou da filosofia, como é o caso de *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, do poema filosófico-natural *Sôbre a Natureza*, de Empédocles de Agrigento. Isto levou ao próprio Aristóteles dizer que “nada de comum entretanto entre Homero e Empédocles, salvo a presença do verso” (4).

No estágio ancilar, pois, o canto se caracteriza, principalmente, consoante às práticas rituais: ou é mágico, ou mímico, ou social, ou ctônico. O *canto mágico* está representado pelas fórmulas de encantamento, que visam aquêles

1) Arthur Ramos, obra cit., pág. 396.

2) Freud, *Totem und Tabu*, apud Arthur Ramos, ob. cit., pág. 390.

3) V. Thalbitzer e H. Thuren, *On the Esquim Music*, in *Année sociologique*, t. I, 1923-1924, pág. 966.

4) *Poética*, cap. I, 147b, 17-18.

fins de que já falamos; é a poesia curativa, a poesia homeopática, a poesia contra as mordeduras de animais, contra os insucessos amorosos, a poesia dos fenômenos da maternidade, a poesia que serve para afugentar a epidemia das plantações. Entre os gregos primitivos havia também cantos contra a peste, denominados *epiloímia*, tal como aparece na classificação dos cantos feita por Pollux (1).

O *canto mimético*, uma espécie do *mágico*, já difere deste pela contextura do poema — que ultrapassa os limites das fórmulas de encantamento; é o canto de imitação dos totens (ritos totêmicos), dos animais em geral (o urso, o canguru etc.), da caça, dos combates simulados, é o canto mimético da própria vida dos Espíritos, afim de conjurar essas forças de que dispõem os Espíritos dos mortos sobre o mundo dos vivos; êsse tipo de canto é peculiar aos povos agricultores, povos sedentários.

A outra forma de canto, que denominamos *social*, vem representada pelas práticas sociais do grupo, pelos chamados *ritos de passagem* — como diz Van Genep, ritos de iniciação, em que os jovens recebem dos mais velhos o conhecimento da tradição, dos costumes e dos mistérios da tribo.

A última forma é o *canto ctônico*, largamente difundido entre os povos primitivos e entre os próprios gregos e latinos nos primórdios de sua civilização. Assim denominamos, porque é o canto que está ligado à terra, às divindades agrárias, e, por isso mesmo, próprio dos povos agricultores; é a poesia que visa favorecer a germinação, acelerar a vegetação, agradecer às divindades a que se ligam os fenômenos da vida vegetal os favores pela abundância da colheita. Na Grécia, o culto de Cibele, o de Dionísio, e no primitivo Lácio o canto dos Sálios, dos Irmãos Arvais, o canto das vinalia etc.

Duas formas de poesia coexistiram ainda com a poesia de caráter ritual, originárias da atividade lúdica do homem: uma, que se pode chamar poesia *social-agonal*, a poesia de competição, que se desprendeu das cerimônias rituais festivas, e está representada pela poesia satírica, no sentido pejorativo da palavra: burla, escárnio, rivalidade. Das festas dionisíacas e das cerimônias de Deméter faziam parte êsses cantos públicos de injúria, que derivaram logo depois para a sátira arqui-loqueana. “O jambo se converteu assim de antiquíssimo costume popular religioso em recurso de crítica pública” (2). Os “*carmina triumphalia*” dos romanos, que têm um intuito mágico-religioso, exemplificam também essa forma de poesia. A segunda forma de poesia extra-ritual,

1) *Onom.*, IV, parág. 52.

2) Huizinga. *Homo Ludens*, pág. 88.

e que se liga à atividade de trabalho do homem como estimulante e como sedativo do esforço muscular, está representada pelos chamados *cantos de ofício*. Os cantos que acompanham o trabalho, particularmente o trabalho em cooperação cujas relações com o ritmo foram objeto de estudos de Karl Bücher e Wallaschek, estiveram largamente difundidos na antiguidade. Êsses cantos alcançaram desenvolvimento considerável nas sociedades agricultoras, onde o trabalho adquiriu uma forma coletiva (danças e cantos por ocasião da sementeira, da colheita, da manipulação de certos produtos etc.). Na Grécia dos primeiros tempos encontramos os *himaios*, que os escravos cantavam por ocasião da moenda; o *aílinos*, canção dos tecelões e o *iulos*, cantados pelos cardadores de lã. Quando Círico, num dos diálogos de Luciano, entra na barca de Caronte, propõe ao nauta cantar algumas canções de remadores, alegando que êle sabia muitas (1). A *celeuma*, entre nós, designava a gritaria, ou melhor, a vozzeria em côro dos marinheiros com que suavizavam ou dirigiam o trabalho em comum:

“A *celeuma* medonha se alevanta

No rudo marinheiro que trabalha”

(Camões, *Lus.*, c. II, est. 25)

Entre nós aqui no Brasil, nos “muxirões” se cantam trovas para alegrar os trabalhadores nas tarefas coletivas (2).

Está aí, portanto, uma tentativa de classificação do canto primitivo, cuja exemplificação não é matéria nossa por enquanto.

Durante os primeiros tempos a magia coexiste com a religião na Grécia. Ovídio nos fala das fórmulas mágicas empregadas por Medéia para adormecer o dragão que vai ser trucidado por Jasão seu noivo:

*‘Hunc postquam sparsit Lethaei gramine suci,
Verbaque ter dixit placidos facientia somnos’* (3)

Ora, até aqui decorre a poesia que chamamos primitiva, a poesia indiferenciada na acepção spencereana da palavra, a poesia associada à dança e à música. Uma história da evolução da poesia deveria ser feita segundo as direções que ela tomou em função das artes afins; e assim teríamos uma evolução do canto e uma evolução da poesia (4).

1) T. Gérold, *Hist. de la Musique*, pág. 91, nota 1.

2) Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, pág. 170.

3) *Metamorfoses*, 1. VII, vs. 151-152.

4) Uma história da poesia segundo as duas direções de que falamos acima já é matéria em elaboração para um trabalho futuro.

FENÔMENOS FORMAIS PRIMITIVOS

(D E M O N S T R A Ç Ã O)

Afim de que a complexidade dêstes estudos não redunde em obscuridade, devemos precisar o campo de nossas investigações. O material a que se prendem as conclusões do nosso trabalho está representado:

- a) pelas fórmulas mágicas da magia primitiva;
- b) pelas poesias, fragmentos, manifestações imprecisas de caráter poético, coligidas entre os atuais povos naturais espalhados por todo o mundo;
- c) pelos vestígios da poesia primitiva dos gregos e latinos, aquelas formas que ainda estão ligadas ao canto;
- d) pelo material poético do Incário, pré-colombiano;
- e) pela poesia lírica trovadoresca em geral;
- f) pela poesia moderna, que buscou peregrinamente a associação da música.

Enfim, um exemplário poético representativo de quase todos os tipos culturais, desde o australoide ao méximo-andinoide (ramo precoce — na classificação de Montandon), e ao ciclo moderno — greco-latino (ramo tardio).

A nossa posição de espírito no desenvolvimento da matéria difere em grande parte da de Jules Combarieu — quando estudou as origens e a evolução da música como resultado de uma transformação da magia musical primitiva, através dos três estágios: *encantação* — *música religiosa* — *música profana*. Os seus trabalhos fundamentais foram lidos e aproveitado o material de informação que se liga à presente tese (1).

Os fenômenos literários primitivos que presidem à constituição da poesia e que em todos os tempos (alguns deles) constituiram recursos e expedientes da elaboração poética, são os que se seguem:

A REPETIÇÃO, o REFRÃO, o PARALELISMO, a RIMA, a ALITERAÇÃO, o ANACRUSIS, a SUPERIORIDADE DO

1) *Histoire de la Musique*, 3 vols., 1913; *La Musique, ses lois et sa évolution*; *La Musique et la Magie*, 1909. O seu trabalho sobre as relações entre a música e a poesia considerada sob o ponto de vista da expressão, não foi consultado; contudo, julgamos que em nada pode prejudicar os nossos pontos de vista, tal a desfavorabilidade da crítica com relação a essa obra. (*Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de la expression*).

RITMO SÔBRE A PALAVRA, determinante de alterações poemáticas; a *arquitetura poética do verso e da estrofe*.

Os tipos de expressão poética — que classificam a poesia em *lirica, épica, satírica*, etc., não serão objeto de nossos estudos. Não estudaremos também, como seria nosso propósito, os caracteres ideológicos da poesia primitiva, tais como os relativos à temática, à tropologia (os tabús linguísticos e o inefável como determinantes da metáfora), a alogia interna da poesia primitiva — resultado de um desequilíbrio das emoções e da própria forma de expressão do pensamento entre os primitivos. Um capítulo que se articularia a êsse estudo da poesia primitiva diz respeito aos vestígios da técnica poética em certos tipos de expressão prosaica de nosso pensamento. E nesse caso estão os provérbios, as expressões gnômicas, bem como o próprio CURSUS da prosa greco-latina e a CLÁUSULA da latinidade medieval.

A sistematização dêste material, o exemplário e certos pontos de vista originais sôbre a técnica versificatória, constituem o mérito de nosso trabalho.

a) REPETIÇÃO

O elemento embrionário, fundamental, do canto primitivo, bem como das artes decorativas, é a *repetição*. Mas a repetição, fenômeno determinado em parte, pelo ritmo, não pode ser explicada senão por várias causas: nas artes decorativas, pelo prazer que sentiríamos em repetir certo traçado ornamental, bem como a sucessão da mesma côr a intervalos iguais. Essa repetição rítmica, que Franz Boas estudou muito bem, está determinada pelos movimentos repetidos regularmente pela técnica do trabalho (1). Diz Boas ainda: “Em parte alguma se vê mais claro o efeito do automatismo que na cestaria, a fabricação de esteiras e o tecido” (2). Mas nas artes fonéticas, a repetição é determinada por causas mais complexas. Como esta forma de arte advem das manifestações do pensamento humano, podemos dizer que originariamente a repetição é um fenômeno psicológico, que se caracteriza pela tendência que têm os primitivos ao valor emotivo das palavras, das expressões mais salientes, mais significativas do discurso (3). Acontece que nem sempre as circunstâncias que despertam emoção nos primitivos

1) *Arte Primitivo*, pág. 47.

2) *Idem, ibidem*, pág. 48.

3) *Discurso*, aqui, no sentido de exposição do pensamento.

coincidem com aquelas a que está ligado o nosso mundo emotivo. A nossa vida emocional difere consideravelmente da dos povos naturais, pois as condições culturais não são as mesmas. “Parfois les indigènes se délectent de ce qui nous semble d’inutiles redites” (1). Muitas vezes, então, uma mesma palavra, que nos impressiona apenas pelo seu valor gráfico, pode estar ligada a uma nota emocional profunda entre os primitivos.

Assim êstes fragmentos coligidos por Boas na conversação entre os índios Kwakiutle, tribo cuja língua e cultura são bem familiares ao etnólogo alemão:

“*Certamente, certamente, são verdadeiras as palavras da canção, da minha canção, cantada por ti, tribo minha*”.

“*Bondoso chefe é aquêle que é bondoso e que fala com bondade aos que o tem por chefe*”.

“*Agora terminei a canção do meu chefe. A grande canção terminei*”.

Este último exemplo constitue um verdadeiro paralelismo; portanto, é a própria ênfase que vai projetar a estrutura paralelística, pois entre os primitivos é comum a repetição da mesma idéia com palavras sinônimas, tal como neste outro exemplo dos índios Kwakiutle:

Temo muito o nosso chefe, ó tribos! Eu tremo por causa dêste grande meio de produzir terror, dêste grande meio de tratar de produzir terror, esta grandíssima causa de terror.

Lowie observa também, em Hawaí, a repetição popular de um mesmo pensamento expresso de maneiras diferentes:

Não te demores, não demores tua partida.

Os Crows apresentam também exemplos típicos: *Sua mãe morreu, então êle já não tem mãe. Êle separou-se de sua mulher e se encontra sem mulher* (2).

Entre os Esquimaus, êstes fragmentos de canção exemplificam a construção paralelística:

*Lá no sul contemplo o grande monte Kunak;
O grande monte kunak vejo lá no sul,
etc.,*

e mais adiante, na mesma canção, que descreve os encantos da natureza:

*Veja como lá no sul as nuvens se elevam e se transformam;
Veja como lá no sul se embelezam umas às outras.*

1) Robert Lowie, *Manuel d'anthropologie culturelle*, pág. 45.

2) *Obra cit.*, pág. 216.

Estamos aqui diante de um paralelismo natural, espontâneo na conversação e no canto. Difere, portanto, do paralelismo das cantigas encadeadas no lirismo trovadoresco galaico-poruguês (1); êste paralelismo está ligado à dança a dois coros. Foi, como se vê, um recurso psicológico aproveitado pelas condições sociais do grupo. A vida comunitária vai desenvolver, arrancar do mundo interior do homem, todos êsses expedientes afetivos.

A repetição enfática se consegue, outras vezes, fazendo-se começar a frase com a palavra final da frase antecedente, à maneira do *leixa-pren* trovadoresco e das *desgarradas* ou *despiques* dos improvisadores sertanejos.

Ainda a essa explicação psicológica, enfática, se ligam as partículas interjeccionais, emotivas, não só representadas pelas interjeições, como ainda pelos próprios afixos verbais reforçativos, muito usuais na linguagem para acrescentar mais força à expressão. As interjeições costumam colocar-se periodicamente entre as unidades rítmicas, ou no princípio ou no fim do mesmo segmento melódico; às vezes a separação dêstes segmentos rítmicos se faz mediante a repetição da última palavra. E' o que se verifica nesta canção lírica dos Kwakiutle, cuja estrofação é nossa:

Le ia aie ia!
Tu tens mau coração, tu que dizes que me amas, tens mau coração,
Querido meu!
Le ia aie ia!
Serás cruel, tu que dizes que estás louco de amor por mim,
Querido meu!
Le ia aie ia!
Quando vais-tu falar de meu amor,
Querido meu?

verdadeiro grito de dor da mulher amada, que faz lembrar aquelas singelas cantigas d'amigo, tão repassadas às vezes de um doce desespero.

Outro facto que determina a repetição é a condição emotiva em que está colocado o que canta. E' o que acontece com as canções das carpideiras, cujos segmentos rítmicos devem repetir-se como se repetem os soluços durante todo o tempo da lamentação; é exemplo esta canção kwakiutle:

Hana, hana, hana. Rompeu-se a coluna do mundo.
Hana, hana, hana. Rodou por terra a coluna do mundo.
Hana, hana, hana. Nosso grande chefe foi descansar.
Hana, hana hana. Agora caiu o nosso último chefe.

1) A designação de balladas encadeadas se deve a Carolina Michaelis, embora ela mesma aclimatasse a designação de **paralelistica**, criada por Stork; Aubrey Bell propôs, com certa infelicidade, o nome de **cossantes**, que êle preferia a **paralelistic songs**.

Até aqui o fenômeno da repetição se justifica por fatores de ordem psicológica. A repetição é, pois, o latejar constante de uma idéia; um processo natural de exgotamento de um estado emotivo, de uma imagem lírica dominante, como a repetição do soluço é uma forma de exgotamento do choro. Isidore Isou coloca na origem do ritmo a *respiração*. “Une éternelle consommation d’énergies, suivie d’une nouvelle absorption des forces pour la continuation... dans la poésie, il (o ritmo) est la *respiration de la pensée*” (1). O ritmo é pois um atributo primário, congênito, vital. A vida é um contínuo fluxo e refluxo de energias, em busca de um equilíbrio. Na base desta manifestação vital estão colocados os fenômenos da repetição. O ritmo é, pois, o substrato determinante da repetição de origem psicológica (2).

A repetição é também o elemento fundamental da liturgia mágica, tal como se vê nesta fórmula colhida na ilha de Tobriand:

*Vatuvu, vatuvu, vatuvu, vatuvu,
Vitumaga, i-maga,
Vatuvu, vatuvu, vatuvu, vatuvu,
Vitulola, i-lola* (3)

A eficácia das fórmulas de encantação não reside apenas no poder mágico das palavras moduladas, mas sobretudo na repetição. Ainda hoje o poder religioso da oração consiste justamente na sua repetição regular; e veja-se que esta repetição da prece obedece a uma numeração mágica, pois não dizemos “rezar três Ave-Marias, três Padre-nossos, etc.? E aqui merece lembrança a poesia que esmalta o Salterio, onde a repetição é um fenômeno frequente, e muitas vezes na sua forma paralelística, tão típica da rítmica hebraica:

*La voce del Signore è potente,
La voce del Signore è maestosa;
La voce del Signore spezza i cedri... (XXVIII — 4/5).*

ou este fragmento do Salmo CXLVIII, que faz lembrar a constância das imprecações na poesia dos povos primitivos:

*Lodate Dio.
Lodate il Signore dal cielo
Lodate lassù in alto,
Lodatelo voi tutti, Angelli di Lei,
Lodatelo voi tutte, sue schiere.*

1) Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique, pág. 160.

2) Convém lembrar que nesta 3.ª parte estamos usando a palavra **ritmo** e seus cognatos na acepção genérica — ritmo como **compasso** (repetição regular), e **ritmo artístico**, que é uma criação estética recente, e uma forma de superação do compasso.

3) Bronislaw Malinowski, *Coral Gardens and their magic*, vol. II, — the language of magic and gardening, pág. 216.

ou ainda esta passagem do Salmo CII (21/22):

*Benedite il Signore, o schiere tutte di Lui,
suoi ministri, esecutori dei suoi voleri,
Benedite il Signore, voi tutte o sue fatture,
in tutti i luoghi del suo dominio;
Benedici anima mia, il Signore. (1)*

Em páginas vindouras veremos a influência da numerologia mágica nos fenômenos da repetição.

Ela também existe nas fórmulas da magia imitativa, e aqui a repetição tem mais razão de ser, pois a força da prece mágico-mimética repousa na insistência das solicitações. Assim, por exemplo, no Novo Maclemburgo, esta fórmula para fazer cessar a chuva:

*Le crabe, il va à reculons
Pluie, retire-toi...
Le trévang se retire,
Pluie, retire-toi.
Le hérisson se retire,
Pluie, retire-toi... (2).*

A repetição passa, dêste modo, a constituir o que poderíamos chamar a representação objetiva do ritmo regular: a repetição de certas palavras, — como vimos atrás, — ou a repetição de certas fórmulas — como é o caso dêste canto mágico da mesma ilha, que, embora traduzido, é bem representativo do ritmo regular:

*Show the way, show the way,
Show the way, show the way,
Show the way, groundwards, into the deep ground,
Show the way, show the way,
Show the way, show the way,
Show the way, firmly, show the way to the firm morings (3).*

Ora, são justamente êsses dois elementos os germens essenciais que presidem à gênese da música e da poesia. Daí Hernani Cidade haver definido a Poesia como sendo “o verbo comovido que faz *música*, a qual se repete para renovar o *encanto*, ou continuar a *libertação* da perturbação interior.” (4).

1) Estes fragmentos foram colhidos de citações feitas por Francisco Vandebroucke O.S.B. (HUMANITAS, ano 1, Setembro, 1946, n.º 9, págs. 848-854, no seu ensaio *Poesia dei Salmi*. O texto italiano da tradução do hebraico é de P. A. Vaccari, S.J.; I Salmi, S.E.I., 1937. (Conservamos o texto da tradução italiana, visto que o jesuíta procurou o mais possível aproximar-se não só do encanto interior da poesia dos salmos, como também da sua forma, a que a língua de Dante se presta às maravilhas.

2) Lévy-Bruhl, *La Mythologie Primitive*, pág. 194.

3) Malinowski, *obra cit.*, pág. 216.

4) *O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura*, pág. 17.

A linguagem modulada, que está longe de ser uma realidade artística, procede do ritmo. Escreve Isidore Isou, falando da visão “pré-lógica” dos primitivos: “On ne désire pas regarder qu’il ne s’agit pas — dans le murmure sauvage d’une valeur des mots ou des rythmes, mais d’une croyance qui tirait sa source d’une vision spéciale du monde” (1). A modulação da linguagem faz parte, portanto, da natureza primária do homem; houve, na história da linguagem humana, o progressivo alargamento de um de seus atributos, que é a *expressividade*, através dos fenômenos da ênfase. A expressividade está determinada na linguagem pelo nosso estado emocional; as emoções humanas é que conferem à palavra articulada certo valor expressivo, musical, que o signo linguístico por si só não possui. Na palavra existem certos fonemas que apresentam um valor expressivo sobre os demais (pronunciados com maior intensidade ou maior duração), como na frase há palavras que são pronunciadas com maior relêvo do que as outras. Tudo isto, acrescido do valor extraordinário do acento melódico, que nas línguas primitivas desempenha um papel fundamental. Como se sabe, o acento melódico é o resultado de uma ascensão e uma descensão da voz, que produzem na palavra certa musicalidade, tal como se verifica ainda no italiano.

Entretanto, alguém poderá objetar: o siamês é uma língua cantante, riquíssima de entonações, e favorável nesse caso à existência de uma rica literatura poética, pelo menos a um relativo desenvolvimento da poesia lírica. E, no entanto, como acontece com a literatura de outras populações mongoloides, observamos justamente o contrário: pobre, inferior, a literatura dos anamitas, uma literatura cantada, é frequentemente fruto da improvisação. E’ quase, por assim dizer, uma literatura dirigida, como foi na Rússia nos tempos de Nicolas I, quando o chefe da polícia Benkendorf, braço direito do tirano, obrigou a uma série de humilhações o pobre Pushkin — a voz confortadora do povo oprimido pela tirania çarina, dirigindo-lhe agora a musa pelos caminhos da moralidade oficial (2). Pois bem: a organização social é uma determinante ponderável no desenvolvimento das atividades artísticas. A monarquia mais despótica que se pode imaginar foi responsável pela pobre condição a que se reduziu na Indochina a vida literária. No reino de Sião, a terra, a plantação, a água, os habitantes, o próprio sol foram propriedade pessoal do rei, e sua majestade, quando subia ao

1) *Obra cit.*, pág. 158.

2) Plejanov, *El arte y la vida social*, in *Cuestiones fundamentales del marxismo*, pág. 177.

trono, autorizava aos seus súditos servirem-se da água, das plantas, das pedras, de tudo aquilo que existia nos limites do seu reino (1). Além disso fôra instituída no reino uma classe de letrados oficiais, modelada por aquelas da China, que artificializou a literatura do reino, afogando assim a natural possibilidade de eclosão de uma literatura nativa, típica e opulenta. Para a confirmação de que as condições sociais especificam a produção artística, favorecendo ou entretendo o seu desenvolvimento, veja-se a literatura dos Quirguises, que também teria suas naturais possibilidades, e no entanto permaneceu aniquilada, em virtude da invasão do lamaísmo e da própria organização política, monárquica e à semelhança daquela de Siam. Pois a poesia entre estes povos é fruto dos analfabetos e iletrados, que apenas se contentam com improvisações de poesias curtas, sem elevação, sem estro algum.

Portanto, aqui estão os germens que presidem ao nascimento do canto: o *ritmo*, a *expressividade*, a *repetição*; a expressividade é uma forma de ritmo, a que Dragomirescou denominou — *ritmo afetivo*, quando estudou os ritmos do verso e trouxe muita luz para este campo (2).

Por isso mesmo a poesia não é apenas a linguagem expressiva por excelência — como pretende José Portuondo, e nem se elaborou com o fim exclusivo de substituir a deficiência dos meios de conservação da história do grupo (3). Trata-se aqui de um estágio mais avançado, em que a poesia, com seus recursos expressivos já adquiridos (repetições, entonações, refrão, rima, etc.) facilitava a memorização dos costumes, das leis e das tradições da comunidade primitiva.

Não é, pois, apenas a expressividade, a musicalidade da linguagem, “suficiente para a sensação e um expressão artística, enquanto ritmos fixos que se cantam se encontram em tôdas as partes” (4).

Os limites da arte literária e da linguagem expressiva corrente, entre os povos primitivos, não estão ainda muito bem definidos. Daí observar com justeza Robert Lowie: “... chez les primitifs il n’y a pas de ligne de démarcation bien marquée entre le langage courant et le style littéraire; tous deux entretiennent des rapports bien vivants et l’artiste ne fait que développer une tendance générale” (5).

1) Pallegoix, *Descript. du Royaume de Siam*, apud. Letourn., *ob. cit.*, p. 182.

2) Michel Dragomirescou, *La Science de la Littérature*, p. 122-24.

3) *El concepto de poesia*, tese de doutoramento, págs. 38-39.

4) Franz Boas, *obra cit.*, pág. 295. Neste particular Boas coincide com Gummere, que acha o ritmo um caráter quase extrínseco à linguagem corrente. (*The beginnings of poetry*, in *Année Sociologique*, tomo 6, págs. 560-565).

5) *Obra cit.*, pág. 348.

A magia primitiva, bem como a religião, concorreram consideravelmente para o desenvolvimento daquilo que já preexistia no homem: o sentimento artístico. Nisto divergimos de Combarieu, que faz sair a música e o canto da liturgia mágica primitiva. Concordamos plenamente com Belot, cujas observações também endossa o Prof. Roger Bastide: não devemos confundir a matéria da arte com a sua gênese. As representações mágico-religiosas forneceram por sua vez o ambiente e o material à arte para a sua constituição; não, porém, a sua origem, pois o sentimento estético preexiste a essas atividades, é no homem coisa natural e inata (1). Herbert Read também é da mesma opinião; para Read a “religião não é essencial à arte; nem a arte à religião. O impulso estético é inerente ao homem, e a única questão que interessa é saber até que ponto uma religião particular educa ou inibe êsse impulso” (2). Aliás, Hirjo Hirn (3) estudou muito bem as origens não estéticas dos meios de realização da arte, cuja investigação pertence ao campo da sociologia: a *informação*, sobretudo a informação comemorativa; a *seleção sexual*, cuja tese darwiniana Hirn procura reduzir ao seu justo valor; a *estimulação ao trabalho*, particularmente à *guerra*, e finalmente as *práticas mágicas*. Estão aí, para Hirjo Hirn, os fatores sociológicos que forneceram à arte sugestões e o material necessário para a sua realização. A gênese da arte, entretanto, está a cargo do que êle chama a *impulsão-artística* (art-impulse), um fenômeno de natureza psicológica e um fato universal da atividade humana. “De una manera u otra todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético” (4).

Concluimos, pois, que o elemento fundamental, que vai determinar a organização das formas musicais, do canto, das artes decorativas (e até do mundo inorgânico) é a repetição. Com relação ao canto, vimos a tautologia verbal e a tautologia ideológica ou paralelismo. A linguagem artística, porém, sempre evitou êstes dois tipos de repetição; e tôda vez que a tautologia aparece num texto artístico, explica-se, ou pela exigência da pauta musical (no canto), ou pelas necessidades métricas, quando não pela ênfase (na poesia). E é assim que a encontramos na poesia popular, nos cantos de berço, no canto litúrgico, nas sonatas e na própria sinfonia. E’ uma sobrevivência, como se vê, da primitiva superioridade da melodia ou do ritmo sôbre as palavras do canto. Visto como se trata de um verdadeiro artifício de composição musical,

1) Roger Bastide, *Arte e Sociedade*, pág. 65.

2) Herbert Read, *A Arte e a Sociedade*, págs. 89-90, nota.

3) The Origins of Art, in *Année Sociologique*, t. 5, pág. 578.

4) Franz Boas, *obra cit.*, Introdução, pág. 15.

acontece que nem sempre a palavra repetida é a que encerra o sentimento fundamental da expressão, nem sempre é a palavra que está articulada a um estado emotivo do compositor. Assim, um texto musical de Bach (cuja pauta não reproduzimos), traz a fórmula verbal:

Heute, wirst du mit mir, que aparece na pauta:

Heu-te, heu-te wirst du mit mir
Heu-te, heu-te wirst du mit mir;

ou ainda êste fragmento de uma cantata do mesmo compositor:

Ich hatte viel Bekümmerniss,

que na pauta aparece com a repetição de *Ich*, e não de *Bekümmerniss* — que seria a palavra mais enfática do texto (1).

Da repetição de segmentos melódicos falaremos adiante, quando estudarmos os fatores determinantes da estrofação.

Finalmente vamos ver agora até onde os fenômenos fonéticos repetitivos determinaram o mecanismo estrutural da poesia trovadoresca portuguesa e o aparecimento de certos meios de expressão, tal como o estribilho e a rima.

Sem pretender desprezar o acervo bibliográfico e as sérias investigações que se fizeram sobre as origens e a música em geral das canções provençalescas, procuramos explorar os problemas sob outros aspectos, e apresentar algumas soluções tanto quanto possível pessoais.

Há bem pouco tempo é que chegamos à leitura musical das melodias trovadorescas provençais, com os trabalhos recentes de Pierre Aubry e John Boeck. Isto é o que declara Dumesnil em sua *Histoire Illustrée de la Musique* (pág. 38), cuja passagem nos transmitiu para a leitura de "*Trouvères et troubadours*, de Pierre Aubry, livro riquíssimo de informações históricas relativas aos problemas musicais do lirismo musical francês (2).

As tentativas de modernização dos textos musicais das canções dos troveiros e dos trovadores devem ser acolhidas com cautela, visto que as interpretações são muitas vezes antagônicas, como se verifica de um confronto entre a análise musical dêsse lirismo apresentada por três grandes críticos e conhecedores da música medieval: Otto H. Riemann (3), Coussemaker (4), Pierre Aubry (5).

1) Jules Combarieu. *La Musique et la Magie*, págs. 147-148.

2) Não conseguimos até o momento compulsar as obras de Boeck, *As melodias dos trovadores* e *A música dos trovadores*, às quais atribue certa importância R. Lapa (*Das origens do Lirismo...*, 119).

3) *Die Melodik der deutschen Minnesänger* apud Combarieu, *Hist. de la Musique*, vol. I, pág. 335.

4) *Harmonie du Moyen-âge*, apud Combarieu, *ibidem*, pág. 335.

5) *Trouvères et troubadours*, idem, *ibid.*, pág. 335.

Combarieu, examinando detidamente os pontos culminantes das obras desses musicógrafos, levantou sérias questões que colocam em perigo as referidas teses. Exemplificando comparativamente a interpretação textual (música e letra), chega à conclusão de que ainda não estamos em condições de dar uma interpretação exata do sistema musical trovadoresco em suas relações com a letra poética, e toda transcrição moderna é perigosa, porque na realidade estamos em presença de dois tipos de notação musical diversos: o *neumático* e o *medido*. E' perigosa, pois, a tentativa de escansão métrica da música trovadoresca, visto que um dos problemas mais sérios é justamente a determinação do valor das durações silábicas dentro da pauta musical. Os manuscritos não fazem a menor referência sobre o valor das notas musicais, consoante a posição e a côr das mesmas. A própria teoria dos modos, como é dada pelos teóricos do séc. XIII, não explica satisfatoriamente, pois ela implica o que Aubry chama de "ritmo latente", que os trovadores parece não terem conhecido; além disso, a idéia de "ritmo latente" presuppõe a solução de um problema que ainda não está resolvido: as melodias trovadorescas devem ser consideradas como monumentos da música medida? Para cuja afirmação Aubry empregou todos os esforços possíveis.

Os *minnesänge*, poesias da côrte sobretudo, riquíssimos em ritmo e melodia e que apresentam uma estrutura definida, também foram compostos para serem cantados, cujo acompanhamento se fazia ordinariamente com a viola (*fidelén*), e cujas melodias foram estudadas por Riemann. Este grande crítico, continuando as conclusões a que chegou Paul Runge em 1896, fala-nos do ritmo livre dessas melodias, e estranha que um texto literário, cujo ritmo é tão simples, não traga uma notação precisa com relação aos valores da duração, numa época em que a música possuía recursos técnicos para esta representação. Vê-se, portanto, que a notação neumática, característica dos cantos litúrgicos da Idade-Média, era seguida ou imitada pelos próprios músicos profanos.

E para o nosso caso? Aplicam-se as mesmas conclusões: Carolina Michaëllis de Vasconcellos, J. J. Nunes, Rodrigues Lapa, bem como Pelayo e Pidal na Espanha, não tinham conhecimento dessa música dos trovadores. Michaëllis mesma confessa, por ocasião dos estudos que fez das cantigas de Martim Codax o seu desconhecimento em matéria de música (1).

1) *Revista de Filología Española*, Ramón M. Pidal, Madrid, tomo II, 1915, Fasc. 3.º, pág. 273. Pensávamos aqui revelar um facto curioso que se verifica

Mas, ao contrário do que se deu nos países vizinhos, a música das cantigas trovadorescas galego-portuguesas não chegou até nós, porque os Cancioneiros a silenciam, trazendo apenas as pautas vazias que deveriam receber a notação musical das cantigas. E os únicos vestígios da música de nossas canções ainda são aquelas pautas musicais que acompanham seis das sete cantigas d'amigo de Martim Codax, encontradas milagrosamente num fragmento de pergaminho que servia de fôrro a um manuscrito de Cícero, o "De Officiis". Como falávamos, linhas atrás, da notação neumática do lirismo litúrgico medieval, convem lembrar aqui que o mesmo sistema de composição musical aparece nessas cantigas de Martim Codax, trovador profano que viveu no séc. XIII. A interpretação moderna que faz da música dessas cantigas o grande musicógrafo compostelano Taffal y Abad, conquanto guardemos reservas com relação à sua fidelidade, apresenta realmente um caráter ingênuo, campesino, próprio mesmo de canções rústicas, compostas como foram sob as sugestões do *mar*, nos arredores de Vigo, onde devia morar a amada do trovador. Se é exata a leitura musical do sábio compostelano, estas cantigas codacianas estão impregnadas de um lirismo religioso, com recordações orientais na leve monotonia da arquitetura melódica. Aliás, não podemos falar em melodia com relação a essas músicas de Martim Codax, segundo a transcrição musical de Taffal y Abad; trata-se mais de um encadeamento harmônico do que propriamente de melodia organizada, no sentido em que se emprega o termo. O mesmo sistema de notação musical entre as paralelísticas de Codax e o lirismo religioso medieval contribue para a crença de uma simultânea colaboração entre a música profana e a da Igreja, e aquêles dois monumentos da música religiosa dos sécs. XI e XII, o *LIBER FERDINANDI REGIS* e o *CODEx SANCTI JACOB*, na opinião de Oviedo y Arce, parecem atestar essa solidariedade entre o profano e o eclesiástico; êste autor sugere, até, a influência das *Scholae Cantorum* dos mosteiros e catedrais da época e das *Scholae Minorum* —onde se praticava a música profana, sôbre aquêles monumentos da música sacra (1). E não é só isso: houve também uma solidariedade entre os poetas cultos e os que manejavam a poesia popular, como confirmam inúmeras passagens de cantigas satíricas do tempo. Não só o clérigo descia à jogralia ou competia na técnica versificatória com o trovador

nas pautas da notação musical dos Cancioneiros, mas preferimos abordar o problema no futuro, visto que é matéria um pouco alheia aos objetivos do presente trabalho.

1) J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo*, vol. I, Introd., pág. 141.

da côrte, como jograis iletrados ascendiam ao aprendizado de uma elaboração culta de suas composições poéticas (1).

Por exclusão dos tipos de cantigas galaico-portuguesas e suas variedades, chegaremos a uma forma particular das paralelísticas, queremos dizer, aquelas que trazem um sôpro de inspiração folclórica e um trabalho de técnica também da mesma natureza. Pidal chama populares ás cantigas d'amigo em geral. Refletem, de facto, realidades da terra onde brotaram. Mas, por muitas razões, serão propósito de nossos estudos apenas as cantigas paralelísticas, porque estas repetem a primitiva associação das três artes: a Música, a Poesia, a Dança. Por isso mesmo, das paralelísticas, apenas nos interessam aquelas que, no conteúdo e na estrutura, estão ligadas ás expansões emotivas da comunidade.

Lang afirma — diz Lapa — que os cantares paralelísticos são imitações mais ou menos livres, mas não reproduções diretas da boca do povo (2). Concordamos com a afirmação, mesmo porque, como cantares genuinamente populares, não teriam sido cancionerizados como foram. Mas, que são de caráter popular, não há quem negue; e um argumento disso é a presença de arcaísmo que o próprio Lang recolheu dessas cantigas, tais como *treyde, velida, louçana, irmana, avelana, vado, virgo, loir* etc; que traduzem perfeitamente a feição popular dos *çossantes*. Teriam sido selecionadas, e, antes de entrarem para os Cancioneiros, teriam sofrido um ligeiro retoque. Rodrigues Lapa chama a atenção para o tom depreciativo com que se refere a *ARTE DE TROVAR* do *Cancionero da Biblioteca Nacional* a certos gêneros tidos como populares (3). Não há dúvida que houve certo escrúpulo dos cancioneristas na seleção dos cantares; e a *POÉTICA* se refere mesmo com desprêzo às cantigas chamadas *vilãs*, “porque as non escarniõ no son”, isto é, porque as não estimavam muito (4).

Parece-nos um pouco ousada a pergunta insinuante de Lapa: “Que são, de resto, as velhas cantigas paralelísticas, se não verdadeiros tropos, como são e teremos ocasião de mostrar, desenvolvimentos, ampliações de primitivas e breves cantilenas populares?” (5). Ora, o tropo dos hinos litúrgicos, uma interpolação de texto estranho no texto oficial, consistia, não só numa ampliação da melodia, como podia

1) Para as relações entre o poeta profissional e o povo, ler a obra magistral de R. M. Pidal, *Poesia juglaresca y juglares*, pags. 126-35.

2) *Obra cit.*, pág. 177.

3) *Lições de Literatura Portuguesa*, — época medieval, pág. 153.

4) C.B.N. (*Arte de Trovar*), págs. 16 e 18, in *Rev. de Portugal*, n.º 51, vol. XI, Jan. 1947, edição crítica de Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado.

5) *Obra cit.*, pág. 124.

ser da letra, ou da melodia e da letra ao mesmo tempo; nossas paralelísticas, a crer no que nos resta de sua música nas seis cantigas de Codax, não apresentam ampliação da melodia, pois a melodia musical que acompanha as sílabas da 1ª. *cobra* servem para as demais cobras — como se pode verificar do texto musical dessas cantigas (1). Além disso, se a interpolação trópica fosse feita dentro de cantilenas populares, quais seriam essas cantilenas? E, se de facto as encadeadas são resultantes desse processo, quer dizer que já não podemos falar numa poesia indígena, visto que a cantiga passava por ser o resultado de um artifício literário. E ainda mais: essas cantilenas seriam tão simples, tão pobres no seu texto verbal, que precisariam de interpolações trópicas para dobrar o seu efeito ou a sua estesia, tal como se vê nos tropos do *kyrie eleison?* Logo adiante (2) quando fala do princípio métrico dos *tropi moduli*, Lapa repisa aquela afirmação, mas deixa em branco uma demonstração prática textual de que a cantiga paralelística é resultado de uma interpolação trópica. O que há, e ele mesmo estuda isso, é uma perfeita analogia entre as paralelísticas e o canto antifônico na execução da salmodia, semelhança que coloca o ilustre romanista num dilema: na poesia popular havia já paralelismo, ou pelo menos, tendência para ele, ou a repetição paralelística dever-se-á unicamente à influência do canto litúrgico?” (2). Não tivessem Teófilo Braga e H. Lang colhido um riquíssimo exemplário de paralelismos na poesia chinesa, nos cantos hebraicos e egípcios e Lapa não se teria inclinado para a primeira hipótese, certamente. Para o romanista português, que não demonstra haver conhecido os trabalhos de Croce sobre o caráter da poesia culta e o da popular, esta nasceu daquela, pois declara formalmente que a “poesia popular tem geralmente origem culta, e alhures fala da “falta de poder criador do povo inculto (4)”. Ora, semelhante afirmação não se coaduna com a outra que expendeu há pouco, de que as paralelísticas não seriam mais do que ampliação das primitivas cantilenas populares. Nem a poesia popular saiu da poesia de arte, nem esta saiu daquela. Os dois tipos de poesia coexistem no tempo e no espaço, desde que coexistem as classes sociais. O que se verifica entre uma e outra formas de poesia é um fenômeno de capilaridade, de vasos comunicantes, de contínua e mútua osmose de processos técnicos formais, devendo notar-se que a poesia culta, mais do que a outra, sempre hauriu com vantagens os

1) J. J. Nunes, em *Cantigas d'amigo*, vol. I, p. 148, 148a, 148b, reproduz o texto musical de três das cantigas de Codax, seguidas da interpretação moderna feita por Tafall y Abad, sábio musicista galego.

2) *Obra citada*, pág. 273, nota.

3) *Ibidem*, pág. 273, nota 1.

4) *Ibidem*, pág. 281, nota 1.ª, pág. 282.

recursos formais da poesia popular: o paralelismo em todos os seus tipos, o processo do *leixa-pren*, o dos *versus-transformati*, o da *cobla-capfinida* e muitos outros. O processo de filtração, por exemplo, do paralelismo na poesia culta, foi até curioso: invadiu primeiramente a poesia lírica, e, logo depois, a poesia épica e os romances imitaram a tradição do lirismo. Não há dúvida, portanto, de que os fenômenos repetitivos da poesia folclórica se tornaram expedientes formais da poesia artística, que os aproveitou, alterando porém o valor poético do recurso. Se na poesia popular êsses fenômenos se ligam muitas vezes a certas condições psicológicas ou mágico-religiosas, a condições da execução coreográfica (come é o caso do paralelismo), ou mesmo a circunstâncias extrapoéticas do canto (como se vê no processo do *leixa-pren*, determinado pela *tenção* entre dois trovadores), na poesia culta êsses mesmos processos têm um mero efeito artístico, uma finalidade estética, visto que aquelas condições extrapoéticas desaparecem. Acontece às vezes que a poesia culta manifesta um regresso ao primitivismo, como é o caso de parte de nossa poesia moderna. E aqui os fenômenos de repetição desempenham o mesmo papel que na poesia primitiva. É o que se dá, por exemplo, com aquela poesia de Drumond de Andrade — “No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho”, em que a imagem poética de maior relêvo está na palavra *pedra*, repetida tantas vezes quantas a imaginação do poeta necessitou para exgotar o seu estado emotivo (1). As poesias de Nicolás Guillén, o grande poeta mestiço que desafoga os ressentimentos de uma raça oprimida e miserável, constituem um exemplário riquíssimo do que vimos dizendo.

Mas, voltando ao paralelismo: êste recurso das cantigas d'amigo foi estudado por Jeanroy e Lang em tôdas as suas fases, e poucas cousas poderemos ajuntar às riquíssimas informações de Lapa, que dedica um capítulo admirável aos diferentes tipos de paralelismo na poesia medieval (2). Apenas vamos acrescentar outras modalidades de paralelismo e algumas considerações ao acervo estudado por aquele romanista.

Como se sabe, êste processo folclórico enveredou pelos tempos fora, e os exemplos de canções paralelísticas aqui e alí na obra vicentina repetem com fidelidade a tradição dêsse fenômeno poético (3); as *muiñeiras* galegas conservaram-no, com todo o encanto da sua pureza primitiva; aparece também

1) *Alguma Poesia*, (1925-1930). Para uma análise do poema de Drummond, consulte-se *O processo crítico para o estudo do poema*, de Carlos Burlamaqui Kopke, in *Revista Brasileira de Poesia*, n.º III, Agosto de 1948, págs. 37 e segs.

2) *Obra citada*, págs. 267-289.

3) Ver adiante.

em alguns romances tradicionais arturianos, e Leite de Vasconcelos colheu-o em muitos cantares da freguesia transmontana de Rebordainhos, que as mulheres cantavam por ocasião das segadas do centeio. Essas cantigas, que em Trás-os-Montes parecem ter o nome de *retornadas*, são uma cópia fiel das paralelisticas trovadorescas. Só a imaginação de Teófilo Braga poderia criar a idéia de um lirismo pré-ariano na Europa, cultivado pela raça turaniana, poesia pastoril, caracterizada pelo paralelismo das idéias e dos versos, poesia que, obscurecida pela supremacia do lirismo ariano, circunscreveu-se às classes inferiores e aos países recuados, o que vem explicar a sua ressurreição na Galiza — região segredada nos confins da Ibéria, com população de vida pastoril. . . (1).

A poesia popular repetitiva foi um fundo de quadro do lirismo europeu, cujas variantes poemáticas se explicam por fatores de ordem cultural, sobretudo pelas condições da coreografia das classes inferiores. Na França — a *ballette*, e na Galiza — as *encadeadas*. O paralelismo, tal como aparece na lírica medieval portuguesa, deve ter florescido em tôda a Ibéria, mas cultivado de preferência pelas populações indígenas da Galiza.

Entre as formas poéticas mais tradicionais (*encadeadas*, cantigas de vilão etc.) deve mencionar-se também a *viandela*, de que há notícias nos tratados poéticos medievais e cujo exemplário, por infelicidade, é quase nulo. O preclaro medievalista espanhol, Martín de Riquer, na sua monografia sôbre o trovador provençal Cerverí de Girona, menciona um exemplar de *viandela* da autoria dêste trovador, e cuja estrofação é semelhante à das cantigas paralelisticas galego-portuguesas. Trata-se de uma cantiga de caminho, que deve a sua forma às condições da dança a que está associada. A *viandela* genuína se compõe (consoante atesta um tratado poético catalão) de parelhas de versos, seguidos de refrão. Vejam-se apenas as duas primeiras coblas do exemplar de Cerverí, que a gentileza de Martín de Riquer nos deu a honra de enviarnos recentemente:

1. *No. 1 prenatz lo fals jurat
que pec es mal enseynat,
Y (ana delgada).*
2. *No. 1 prenatz lo mal marit,
que pec es ez adormit
Ya (na delgada) (2).*
etc.

1) *Cancioneiro da Vaticana*, Introd., pág. CII.

2) *La Lírica de los Trovadores*, antologia comentada, Inst. Antônio Nebrija, Barcelona, 1948, 1.º vol., Introd. pág. LX. Só apareceu o 1.º volume, que faz menção do gênero poético de que se trata; em comunicação particular tivemos

Perfeitamente semelhante às encadeadas galego-portuguesas, com repetição da idéia nas estrofes e com o jôgo de timbres (at/it) exigidos alternadamente pelos coros que executam a dança.

Através do testemunho dêsse tratado poético catalão (ms. 129 de Rippoll), sôbre as viandelas se depreende uma conclusão de grande interêsse para aquêles que se propõem estudar as relações entre a poesia tradicional e a poesia culta. Diz o referido manuscrito: “. . . *les viaderes, qui no han nombre de coblas determinat . . . e si verdadera viadera es, no deu aver sino dos clausulas o dos rimes, que tot es u, en lo respondedor (refranh) LLL ni en les cobles axi matex deu aver sino dues rimes, car si lo respondedor ha tres rimes, ja passa en natura de dança*”.

Se o *respondedor*, estribilho que inicia a viandela, tiver mais de dois versos, a viandela perde a sua legitimidade, associada como está a uma forma de dança. Isto faz supor que viandelas de outros tipos foram compostas por trovadores que foram buscar no gênero nativo a forma de suas composições poéticas. Um fenômeno de irradiação que vai da poesia de caráter tradicional para a poesia de caráter erudito. E isso vem corroborar a hipótese de Carolina de Michaelis, de que os *vilancetes* portugueses devem ter sido ampliações das *cantigas de vilão* tradicionais (1).

PARALELISMO DIALÉTICO: Quem se der a uma análise da estrutura interna das canções de nossos cancioneiros, verá que a dialética das cantigas d'amor e a de outras d'amigo reproduzem muitas vezes o artifício das *encadeadas*. Há um paralelismo dialético nas cantigas d'amor, como que denunciando uma anterioridade das d'amigo. O que é fenômeno elementar nestas (o paralelismo verbal e semântico), determinado pelas condições da execução coreográfica (côro e parte do côro que entrava e terminava com o refrão — e a mulher que cantava o solo), tornou-se processo ideológico em que o poeta repete a mesma cena (sempre uma situação dramática) variando um pouco mais essa mesma situação, e jogando na segunda parte da estrofe com o argumento — formando assim o conteúdo lírico do tema.

O que nas encadeadas o poeta faz, jogando com o mesmo verso da primeira estrofe com variação nos finais das palavras

• ensejo de receber o texto da referida viandela de Cerverí, com a informação preciosa de que “. . . existe, en la version catalana del siglo XV de Decamerone, otra poesia de tipo parecido, que ha sido estudiada por Amédée Pagès en *Les poésies lyriques du Decameron catalan*, (Annales du Midi, n.º 183, 1934, págs. 211-213, y nota de la pág. 217)”.

1) *A Saudade Portuguesa*, cap. VIII, pág. 170.

para conseguir a alternância de timbres (a/i, e/a, i/o) — que a dança alternada de dois coros exige, repete o poeta na cantiga d'amor, e muitas vezes na própria *cantiga de mees- tria*, tipo culto de cantiga que procurava afastar-se das composições de contaminação popular.

Exemplifiquemos: tome-se uma cantiga paralelística de tipo comum:

*Como vivo coitada, madre, por meu amigo,
ca m'enviou mandado que se vai no ferido:
e por el vivo coitada!*

*Como vivo coitada, madre, por meu amado,
ca m'enviou mandado que se vai no fossado:
e por el vivo coitada!*

*Ca m'enviou mandado que se vai no ferido,
eu a Santa Cecilia de coraçon o digo.
e por el vivo coitada!*

*Ca m'enviou mandado que se vai no fossado,
eu a Santa Cecilia de coraçon o falo:
e por el vivo coitada!*

(Martim de Ginzo, J. J. Nunes,
vol. II, CCCCLXXXII).

Paralelismo estrófico sinonímico: *amigo-amado*; *ferido-fos- sado* (timbre a/i); vestígios de leixa-pren: o côro da 3^a. cobra retoma o 1^o verso da 1^a cobra, e o côro da 4^a. retoma o 1^o verso da 2^a. estrofe. Ou esquematicamente:

Cobra 1^o.

A (timbre)	—i—	} 1.º Côro	} Du 1a. cantadeira, se- gundo hipótese de J. J. Nunes.
B (")	—i—		
C	(refrão)	executado pelos coros (ou pelo côro que acompanhava a sua cantadeira).		

Cobra 2^a.

A'	(reprodução do verso A)	(timbre)	—a—	} 2.º Côro (ou 2a. cantadeira)
A'	(idem do verso B)	(")	—a—	
C	(refrão)	idem da 1a. cobra		

(As estrofes III e IV reproduzem o mesmo paralelismo verbal e semântico).

Agora vejamos, por exemplo, uma cantiga d'amor:

*Vós me defendestes, senhor,
que nunca vos dissesse ren
de quanto mal mi por vós ven,
mays fazendo sabedor,*

*por Deus, senhor, a quen direy
quam muito mal (lev'e) levey
por vós, se non a vós, senhor?*

*Ou a quen direy o meu mal,
se o eu a vós non disser?
poys calar-me non m'é mester
e dizer-vo-lo non m'er val.
E, poys tanto mal soffr'assy,
se con vosco non falar hi,
por quen saberedes meu mal?*

*Ou a quen direy o pesar
que mi vos fazedes sofrer,
se o a vós non for dizer,
que podedes conselh'i dar?
E, por en, se Deus vos perdon,
coyta d'este meu coração,
a quen direy o meu pesar?*

(Dom Dinis, J. J. Nunes, *Cant. XXXIII*)

Além de ser d'amor, trata-se de uma cantiga de maestria, pois não traz refrão. Pois bem: a dialética da cantiga assim se resume: 1º) uma *situação dramática* do namorado na primeira parte de cada estrofe, situação que se vai agravando num sentido climático: ela o proibiu de declarar-se; 2º) um *argumento* do trovador, que joga com a primeira parte: então, a quem êle poderá dirigir a sua profissão amorosa, senão a ela?

A repetição da situação dramática é um fenômeno paralelístico, como se vê. E nestoutra cantiga d'amor do mesmo D. Dinis o processo da tautologia ideológica é mais patente:

*Senhor, poys que m'agora Deus guysou
que vos vejo e vos posso falar,
quero-vo-la mha fazenda mostrar,
que vejades como de vós estou:
ven-mi gran mal de vós, ay mha senhor,
en que nunca pôs mal nostro senhor.*

*E, senhor, gradesc'a Deus este ben
que mi fez en mi vos fazer veer
e mha fazenda vos quero dizer,
que vejades que mi de vós aven:
ven-mi gran mal de vós, ay mha senhor,
en que nunca pôs mal Nostro Senhor.*

etc.

(J. J. Nunes, *Cantigas d'Amor*, c. XXXVIII).

Na primeira parte da estrofe o poeta agradece a Deus a oportunidade que lhe concedera de ver a amada e poder falar-lhe; a mesma idéia aparece na segunda estrofe, seguidas de um recurso da poesia popular: o refrão.

Quanto ad refrão dos *cossantes*, somos de parecer que houve um alargamento artístico na sua estrutura, pois a forma nativa dêsse processo estaria representada por uma expressão brevíssima, interjeccional, muitas vezes sem ligação ideológica com a estrofe. E um facto que o próprio J. J. Nunes deixou de perceber: aquêles refrães que não mantêm ligação discursiva com o texto, não estão conexos com o espirito do poema, aparecem apenas nas encadeadas. Veja-se, por exemplo:

*Bom dia vi amigo,
pois seu mandad'ei migo,
louçãa.*

*Bom dia vi amado,
pois migu'ei seu mandado
louçãa.*

etc.

(Dom Dinis, J. J. Nunes, II vol, c. XVI)

ou esta de Martim Codax:

*Eno sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido:
amor ei!*

*En Vigo, (e) no sagrado,
bailava corpo delgado:
amor ei!*

etc.

(J. J. Nunes, vol II, c. CCCCXCVI)

Nesta cantiga de Pero Meogo, um dos trovadores que mais estão ligados à poesia da terra, o refrão também se desliga ideologicamente da estrofe, visto que as duas imagens dominantes de tôda a poesia não se coadunam:

*Fostes, filha, eno bailar
e rompestes i o brial:
poi-lo cervo i ven,
esta fonte seguide-a ben
poi-lo cervo i ven.*

*Fostes, filha, eno loir
e rompestes i o vestir
poi-lo o cervo i ven
esta fonte seguide-a ben
poi-lo cervo i ven.*

etc.

(J. J. Nunes, CCCCXVIII)

J. J. Nunes, aproveitando-se de um ponto de vista de Je-anroy, acredita serem êsse refrães — que nada têm de comum

com a cantiga, vestígios de outros cantos que se perderam. Na verdade há frases, locuções, versos inteiros, que se cristalizam na imaginação popular e se tornam lugares comuns, fragmentos estereotipados a perambularem de poesia em poesia. Este fenômeno psicológico é comum entre os poetas, sobretudo na poesia popular, onde a irradiação das idéias e formas poéticas é uma característica importante. Mário de Andrade, na sua correspondência com o poeta Manoel Bandeira escreveu a certa altura estas palavras que são bem o testemunho desse fenômeno de irradiação poética, referindo-se ao poema "Namorados" do destinatário:

'Gostei deveras e então da Teresa como já falei acho sublime, só vendo como o último verso me tem andado na cabeça ecoando. Foi o verso que eu deveria ter falado pra Maria, deveria não, devo, agora que depois que ela me sentiu livre a diaba faz cada cara pra mim tão bonitinha e sorri quebrando a boca numa aberturinha que seria mesmo a paisagem do céu. Maria, *you are* engraçada, Maria, *you are* parece louca' (1).

Agora voltemos à tese de Lapa, que vê nas paralelísticas uma repetição do canto antifônico dos salmos. E convem lembrar que este processo de execução psalmódica, isto é, o uso das "antifonas" e do canto alternado dos salmos em dois coros, foi introduzido na igreja cristã por Santo Ambrósio, no séc. IV. É curioso transcrever aqui uma passagem de Filon, reproduzida por Eusébio, bispo de Cesaréia (séc. III), onde se vê a descrição do canto a dois côros: "Imediatamente todos se levantam dos dois lados... e formam dois coros, o dos homens e o das mulheres. Cada côro escolhe o seu corifeu ou solista... depois eles cantam a Deus hinos de melodias e metros diferentes, ora todos conjuntamente, ora se respondendo de maneira conveniente" (2). A salmodia em dois coros foi comum em tôdas as igrejas do Oriente, declara São Basílio (séc. IV). Os cantos em coros alternados constituem, sem dúvida, um fenômeno elementar na vida dos povos primitivos.

Os Incas, senhores que foram de uma das poesias mais lindas de todos os povos da terra, possuíam um tipo de poema de forma alternada, a que chamavam *wawaki*, onde dois coros de indivíduos de sexo oposto executavam o canto. Este, de origem telúrica sem dúvida, era cantado por ocasião de festividades dirigidas à Lua ou durante a sementeira. Tinha um caráter mágico, pois o *wawaki* se destinava a impedir que raposas e outros animais daninhos prejudicassem a plan-

1) Letras e Artes, suplem. de Amanhã, ano 3.º, n.º 121, 1/4/1949, Cartas de M. de Andrade a M. Bandeira. O grifo nas palavras finais é nosso; são os versos do poema a que nos referimos.

2) Apud Combarieu, *Hist. de la Musique*, vol. I, pág. 202.

tação. Tomemos êste exemplo, do original, e seguido de uma tradução que fazemos daquela que traz Jesus Lara em seu livro sôbre a poesia d'esses povos:

<i>Aukikuna</i>		<i>Os Príncipes</i>
<i>Killa ppunchaullapi</i>	<i>Ari!</i>	<i>Somente a luz da lua</i> <i>Sim!</i>
<i>Wajyapayawanki</i>	<i>Ari!</i>	<i>Chamar-me simulas</i> <i>Sim!</i>
<i>Qayllaykamujtiyri</i>	<i>Ari!</i>	<i>E quando me acheço</i> <i>Sim!</i>
<i>Rittiman tukunki</i>	<i>Ari!</i>	<i>Te mudas em neve</i> <i>Sim!</i>
<i>NUSTAKUNA</i>		<i>AS PRINCESAS</i>
<i>Wajyapayajtiyri</i>	<i>Mana!</i>	<i>E se chamar-te simulo</i> <i>Não!</i>
<i>Chhaskimuy sinchita</i>	<i>Mana!</i>	<i>Pressuroso acodes</i> <i>Não!</i>
<i>Ritti tukujtiyri</i>	<i>Mana!</i>	<i>Se me mudo em neve</i> <i>Não!</i>
<i>Jicchay ninaykita</i>	<i>Mana!</i>	<i>Lança-me teu fogo</i> <i>Não!</i>

Pois bem: o mesmo destino que tiveram as paralelísticas galego-portuguesas, conservadas como foram na seio da vida rústica até o tempo de Gil Vicente, mais tarde nas Astúrias, nas muiñeiras galegas e em certas freguesias transmontanas (Paradas, Rebordainhos), o mesmo destino — repetimos — tiveram os tradicionais *wawakis*, que permanecem até hoje entre as populações quechuas da região andina (1).

O colonizador e a nova crença dos brancos não conseguiram aniquilar na alma do índio de Tawantinsuyu um dos tesouros de sua tradição. Outro tipo lírico que reproduzia o canto a dois coros, era o *jailhi* agrícola, em que um dos coros, composto pelos semeadores, entoava as estrofes que recebiam a resposta no estribilho executado pelo côro das mulheres e crianças que ajudavam na plantação.

Um fragmento apenas:

CÓRO DOS SEMEADORES

Eia, o triunfo! Eia, o triunfo!
Eis aqui o arado e o sulco!
Eis aqui as mãos e o suor!

CÓRO DAS MULHERES

(Estribilho)

Hurra, verão, hurra!

1) J. J. Nunes estuda as paralelísticas vicentinas na *Revista Lusitana*, XII, págs. 241-267. Veiu a lume um inédito de William J. Entwistle, *Dos cossantes as cantigas d'amor*, onde o autor estuda as relações entre as cantigas d'amor e as paralelísticas, os diferentes tipos de paralelismo, na publicação em separata da *Revista do Ocidente*, págs. 73-99.

Mas o canto a dois coros cria expedientes formais de toda espécie. E tais processos da poesia folclórica (refrão, paralelismo, leixa-pren, diálogo de pergunta e resposta, a falta de um desfêcho definido na temática etc.) foram com o tempo aproveitados pela poesia culta, que se distancia estruturalmente da folclórica pelo alargamento e mascaração desses recursos formais primitivos, e por uma mudança de valor dos mesmos processos, visto que na poesia culta desempenham um papel meramente artificial, ornamental.

Veja-se, por exemplo, um fragmento de poesia culta, em que o paralelismo, imperfeito, — é verdade — é apenas um simples artifício artístico:

*Cántame el viejo canto, el viejo canto,
el de las notas bravas,
el del aliento del pulmón de hércules,
el del empuje de crecidas aguas.*

*Cántame el viejo canto, el viejo heroico,
el de la musica tragica,
el del canto insurrecto en la manigua,
el verso del clarin y de la diana.*

E assim por diante, onde as demais estrofes de per si repetem um paralelismo de perguntas e respostas; são êstes os primeiros versos do poema *Americana*, de Arturo Pellerano Castro, o grande poeta dominicano, um mestre do gênero criolista (1).

Em conclusão: da poesia dos Cancioneiros trovadorescos, apenas algumas das paralelísticas podem ser consideradas bem próximas da poesia indígena, porque as d'amor, e as d'amigo na sua maioria, não refletem (e a *Poética* confirma) um processo de elaboração popular, mas culta, que obedecia a regras de composição pré-estabelecidas pela Gaia Ciência, vigentes nos códices poéticos provençalescos, desde o DONAT PROENSAL de Hugo Faidit, LAS RAZÓS DE TROBAR de Raimon Vidal, até a referida ARTE DE TROVAR que vem apenas ao C. B. N. As poéticas se referem frequentemente aos trovadores que não sabem a sua arte: *Per so car ieu Raimons Vidals ai vist et conogut que pauc d'omes sabon ni an saubuda la derecha maniera de trobar, voill eu far aquest libre...*, em LAS RAZÓS DE TROBAR. Aliás, o aparecimento do *trovador*, ao lado do *jogral* tradicional, confirma um dos grandes ideais do perfeito cavaleiro: saber trovar com arte, aliando ao talento poético — na invenção do *motz*, a habilidade musical — na composição do *so*; a isso ainda acrescia

1) Aspectos de la cultura dominicana, dr. Pedro Trancoso Sánchez, da Rev. de Educação, ano XVIII, 1946, n.º 81, págs. 26-27.

a perícia no canto, sabendo tanger com maestria os instrumentos que deviam acompanhar a cantiga. Havia, portanto, uma escola onde se aperfeiçoavam os trovadores no conhecimento do canto e nas leis da composição. E pode-se falar numa arte anterior ao próprio lirismo trovadoresco. O poeta espanhol Giraldo de Cabrera dirige contra o jogral Cabra, no ano de 1170, uma poesia-libelo, criticando-lhe a imperícia na execução do instrumento, no arranjo da melodia, na recitação dos versos, e a ignorância do repertório de poesias mais em voga no tempo, reprende-o “*por no saber tocar la viola, ni usar las cadencias finales de los musicos bretones; por no estar instruido en el manejo de los dedos y del arco. por no saber bailar ni saltar a guisa de juglar gascón, ni recitar sirventesios ni baladas, ni buenos estribotes, retroenchas e tensiones, ni conocer los buenos versos nuevos de Rudel, de Marcabré, de Alfonso y de Ebles*” (1). Diz o trovador Pero Garcia de Burgos ao jogral Lourenço — que lhe pede um parecer sôbre o seu engenho poético:

*que de trobar melhor ren non sabedes,
nen rimades, nen sabedes iguar* (C. V., 1035).

Ao trovar desigual do mesmo jogral refere-se outro trovador, João Vasquez.

Portanto, o popularismo das cantigas d’amigo, tidas como emanações da terra, não é folclore, mas uma forma artística da erótica trovadoresca, em que o trovador deixava o seu culto, a sua *menage à senhor fremeosa*, para sentir o amor como êle é na realidade. Por isso mesmo, a mulher que está nas cantigas d’amor é um retrato da mulher feudal, uma namorada que se cultua, a quem se presta a mesura, e cujo trato prevê uma preceptiva complicada; a mulher que está nas cantigas d’amigo é uma mulher das camadas populares, entre a qual e o trovador não medeia aquêle recato, aquêle complexo de compromissos que exige a dona das canções d’amor. A cantiga d’amigo é, portanto, uma válvula de evasão dos sentimentos, da paixão amorosa do trovador, daquele amor que só a simplicidade e a liberalidade da burguesia do tempo pôde cultivar.

Para finalizarmos nossas considerações sôbre o paralelismo, recurso da poesia folclórica muito explorada pela poesia artística e pela poesia religiosa, restar-nos falar ainda de dois outros tipos de paralelismo: um, o “paralelismo dos membros”, que vamos encontrar no versículo do salmo, cuja estrutura determina um verdadeiro paralelismo semântico:

1) Apud Menéndez y Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas en España*, vol. III, pág. 123.

dois segmentos melódicos no mesmo verso — à guisa de hemistiquios — geralmente da mesma extensão, e uma pausa no meio (*flexa*) quando o primeiro segmento é muito longo; a idéia é a mesma nos dois membros. Veja-se, por exemplo, a antifona para as vésperas de Noel (sem pauta musical):

*Hodie Christus natus est, hodie salvator apparuit:
Hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli.*

e o outro, que poderíamos chamar “paralelismo melódico”, que consiste em repetir na segunda estrofe a melodia da primeira; na quarta a melodia da segunda, e assim por diante. Este é um tipo comum de *prosa*, quando ainda as sequências estavam nos seus primeiros tempos, subordinadas ao encadeamento melódico dos melismas aleluiáticos. Veja-se, por exemplo, do monje Saint-Gall, Notker Balbulus (séc. IX-X), a sequência *natus ante saecula*, com seis grupos de duas estrofes, em que a melodia de cada grupo é cantada duas vezes. A regularidade na extensão do verso só se verificava na mesma estrofe; na seguinte a dimensão do verso já era diferente (1).

A esta altura das sequências (séc. XI) é que se realiza a grande influência niveladora do hinário, que se caracterizava pela regularidade estrófica, e já no séc. XII a primeira estrofe se torna o padrão das demais. E a *rima*, que no séc. anterior já estava levemente esboçada na assonância *a* de interior e fim de verso, define a sua colocação. É esta evolução da *prosa* e relação com os hinos, que foram objeto de acurados estudos de Groeber e G. Meyer, a cuja tese rende respeito o grande medievalista português Rodrigues Lapa.

Depois de afirmar que Lapa tratou da tese litúrgica de “forma tão dificilmente irrefutável”, coloca Aubrey Bell, em sua nota, esta pergunta irônica: “Mas, e a origem (popular) da origem litúrgica?...” (2). O que deve ser feito, no tratamento das origens da poesia trovadoresca, é justamente determinar as relações entre a poesia primitiva autóctone e o canto litúrgico, porque este não se organizou por acaso, ou *espontaneamente* — par usar de um termo romântico. Porque os processos métricos da hinodia e da salmodia litúrgica tiveram um ponto de partida. Ora, este ponto de partida não está apenas na poesia clássica greco-latina, alterada pelos caracteres tradicionais do canto nas igrejas orientais (desde o *solo psalmódico* e o *canto responsorial*), mas principalmente no processo de aproveitamento dos caracteres da poesia popular.

1) Ver texto da sequência em Rémy de Gourmont, *Le Latin Mystique*.
2) Da poesia medieval portuguesa, *Rev. d'Occidente*, pág. 38.

Estamos convictos de que os recursos formais da poesia primitiva, da poesia folclórica, ao se tornarem expedientes artísticos da poesia culta, sofrem um processo de alargamento e uma mudança de valor estético. O mesmo se tem verificado com a música. Para não mencionarmos senão alguns exemplos: em certa fase da música helênica começou a haver uma adjunção de inflexões múltiplas de matizes tonais num só e mesmo tetracorde, requinte que corria por conta do executante. Estes matizes tonais, êstes “intervalos minúsculos” contra os quais se volta Platão na *República*, não faziam parte da idéia melódica original. Arquíloco de Paros, a quem tantas inovações se devem no domínio da estrutura rítmica e musical, teria criado para os instrumentos de acompanhamento certas notas ornamentais que faziam variar ligeiramente a melodia. Na literatura popular hispânica, fenômeno idêntico: uma mesma melodia para as diferentes estrofes de um romance longo (como era tradicional) se tornava agora (séc. XV-XVI) enfadonho; e é assim que os músicos criam as chamadas *variações*, não só no canto, na melodia, mas também na contextura do acompanhamento. Bem, é preciso considerar os grandes progressos a que chegou a música nos séculos XV e XVI. Aquêlê caráter monótono da melodia popular que se repete em tôdas as estrofes, é patente ainda hoje nas canções dos violeiros sertanejos do Brasil.

E aqui outro problema: qual seria o motivo da repetição da mesma melodia para as diferentes estrofes das cantigas dos trovadores galego-portugueses? O hinário da igreja bizantina, que desempenhou um papel bem mais importante do que o hinário das igrejas ocidentais, apresentava uma estrofe-modelo que oferecia para as demais a melodia e o ritmo. A esta estrofe se dava o nome de *hirmos*, palavra grega (*eirmós*) que corresponde ao *tractus* latino dos cantos da missa orientais. A tradição dêste caráter poético remonta, pois, aos primeiros tempos do cristianismo, e é problema que não vimos tratado pelos nossos romanistas. Falando da música dos *trouvères* e dos *troubadours*, Gérold pergunta se há uma relação entre a melodia e o texto das *cansôs*, pois elas pertencem, bem como as nossas cantigas d'amor galaico-portuguêsas, ao tipo do “*lied-estrófico*”, isto é, a mesma melodia que se repete para as diferentes estrofes (1). Como na maioria dos casos o poeta é o próprio autor da melodia musical, qual teria sido o critério do compositor na escolha da melodia — que muitas vezes está em relação com êste ou aquêlê sentimento dominante na canção? Os sobressaltos sentimen-

1) *Histoire de la Musique*, pág. 285.

tais do poeta, que fazem variar o conteúdo psicológico de uma estrofe para outra, não são seguidos de uma correspondente melodia que venha traduzir a expressão deste novo sentimento. Tal facto se verifica também na nossa poesia. E como explicar? Somos de parecer que a melodia musical, nas canções trovadorescas, ainda não tem uma relação *modal* (no sentido moral que tem o vocábulo latino) uma relação ética rigorosa com a letra. O que há é uma leve aproximação entre o carácter psicológico em geral da cantiga e a melodia musical. Seria uma característica da poesia folclórica. A ausência de um desfêcho definido na poesia popular, ou, por outras palavras, a falta de uma unidade poemática, determina esse carácter monótono da poesia folclórica, como se pode verificar naqueles exemplos em que não houve influxo da poesia de arte.

Vejamos agora outro elemento formal primário, talvez o mais importante de todos, e que não passa de umas das inúmeras modalidades da repetição: o *estribilho* ou *refrão*.

b) *REFRÃO*

Escreveu Franz Boas: “Los dados que tenemos a la mano demuestran que la conexión entre la canción â el estribillo es universal” (1). Esta afirmação não exclue a existência de canções em que o refrão tem um sentido próprio, independente do resto do poema.

Creemos que dois tipos há, pelo menos, de canções em que o refrão tem vida própria e não está em conexão com as estrofes, senão por motivos especiais. O primeiro tipo de canção, em que o refrão apresenta um carácter primário e, portanto, preside à gênese do canto de muitos povos primitivos, é aquêle em que o refrão é interjeccional, e toma corpo na estrofe como expediente da execução coreográfica. Este refrão interjeccional pode ainda ser classificado em três outras espécies:

a) interjeição com valor gramatical traduzível;

b) interjeição ou expressão equivalente, sem outro valor gramatical, e, como tal, ininteligível;

c) refrão que se tornou ininteligível com a obliteração do sentido original, tal como se verificou com os júbilos aleluiáticos, que o povo cantava, mas ignorando o sentido das palavras.

O segundo tipo de canção desta espécie, já posterior ao primeiro, está representado por aquêles cantares em que o

1) *Arte Primitivo*, pág. 295.

estribilho não mantém ligação lógica com o poema e se considera empréstimo de outras canções já conhecidas e tradicionais. Este é o caso de algumas paralísticas galaico-portuguesas.

Muitas são as teorias sobre a gênese do estribilho, mas hoje somos de parecer que este elemento aparece no canto, não só por fatores de ordem psicológica, mas desde que o homem criou as relações sociais. Por um lado, o refrão é um fenômeno poético que denuncia a origem social do canto, porque o refrão está ligado à execução coletiva das danças primitivas, e como tal às primeiras manifestações de solidariedade humana; por outro lado, não podemos dizer que o poeta, isolado da comunidade, não teria criado esse recurso de sua arte; o refrão esteve, muitas vezes, ligado a circunstâncias psicológicas. Uma prova candente de que a repetição é também um processo de exgotamento emotivo são aqueles versos de Guerra Junqueiro — na poesia mais enternecedora de *OS SIMPLES*: a *Canção Perdida*:

Triste, canta uma voz na síncope do dia:

Alguém de mim se não lembra
Nas terras d'além do mar...
Ó Morte, dava-te a vida,
Se tu lh'as fosse levar...

Ó Morte, dava-te a vida,
Se tu lh'as fosse levar.

etc.

e o processo repetitivo continua na mesma estrofação. Os dois versos finais constituem um verdadeiro imperativo, sem o que a exuberância do sentimento poético da quadra não cumpriria este processo de sublimação. O que vem corroborar, por um lado, a origem individual do refrão; nesse caso, o refrão só se teria socializado depois? A poesia individual e a poesia social teriam coexistido, ou uma procedeu a outra? Se partirmos da definição de Croce de que “nessuna poesia é colletiva nell'origine, richiedendosi pel suo sorgere la persona d'un poeta, e ogni poesia se diffonde o può diffondersi piú o meno largamente nella società in cui nasce”, teríamos então de condescender com a origem exclusivamente individual do refrão, que se socializou — não porque surgisse uma participação coletiva na execução do canto, mas porque a própria poesia reclamava a participação de um côro. Ou melhor: a própria poesia determinava a organização coral. E

isto não quereria dizer que a poesia precedesse a música: uma e outra se compunham simultaneamente pelo poeta da tribo.

Os processos poéticos não nasceram exclusivamente desta ou daquela forma. Múltiplas foram as circunstâncias em que os expedientes formais da poesia se originaram e se desenvolveram. Os fenômenos repetitivos não têm uma gênese exclusivamente psicológica, como vimos: condições coreográficas, circunstâncias da técnica do trabalho, vida religiosa ou processos de imitação coletiva (o mimetismo) foram fatores simultâneos do desenvolvimento dos recursos da poesia primitiva. O que é prejudicial à investigação de muitos factos científicos ou artísticos é justamente o exame dos mesmos sob um ponto de vista unilateral e ortodoxo. E o que é pior: muitas vezes o investigador é levado à deturpação dos factos, afim de acomodá-los aos seus pontos de vista doutrinários.

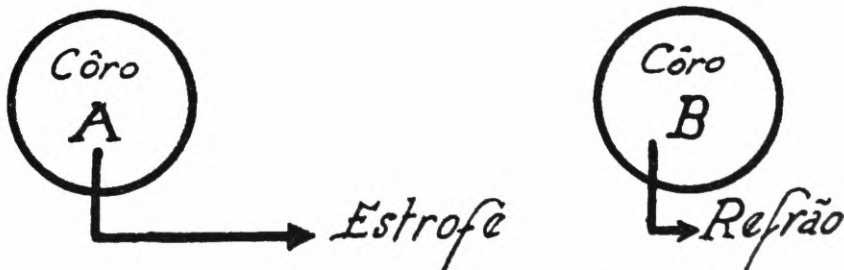
Mas, por motivos que a própria natureza do presente trabalho explica, interessa-nos discutir o fenômeno como manifestação da vida em sociedade. O refrão está na base do canto coral e na execução antifônica. O canto coral determina outras modalidades poéticas, tais como os *duelos*, de onde por sua vez teria saído o diálogo como fenômeno literário.

O refrão, conforme as condições coreográficas do canto coral, pode ser:

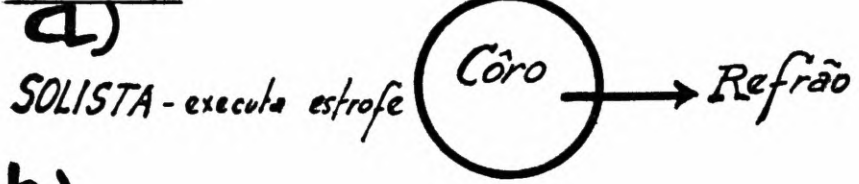
- a) resposta de um câro a outro;
- b) resposta do câro ao solista (que pode ser um só ou dois, representando cada qual o seu câro);
- c) desfêcho cantado depois de cada estrofe pelos coros em conjunto.

ou graficamente:

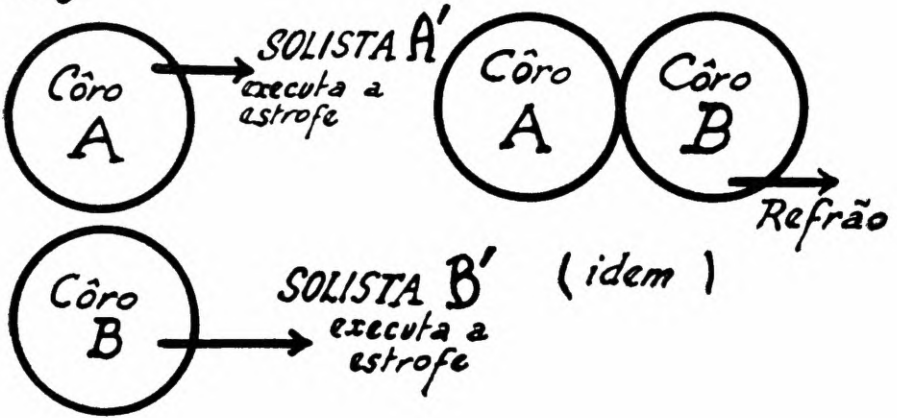
1º TIPO



2º TIPO

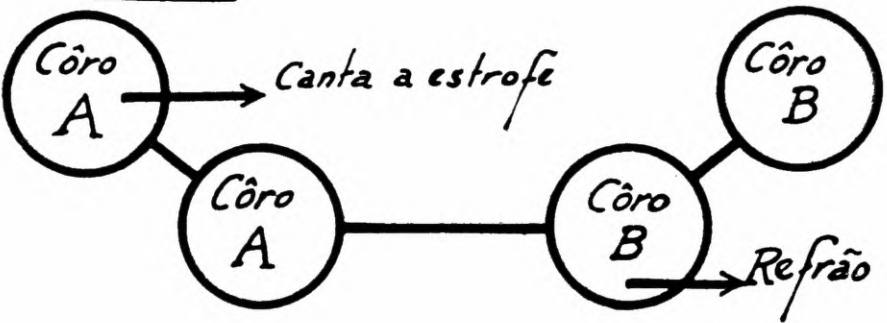


b)

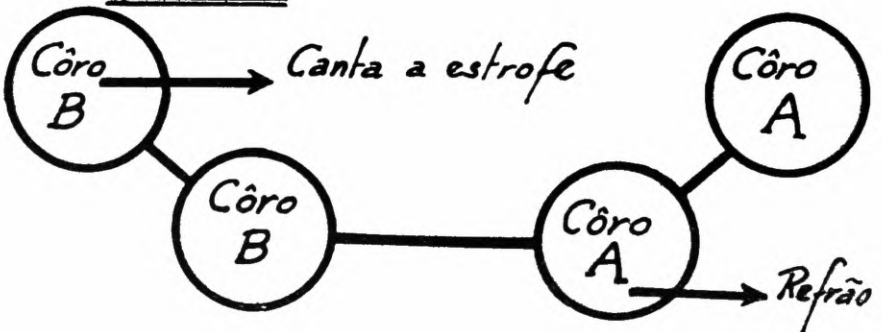


3º TIPO

1ª Fase



2ª Fase



O 1º tipo é dominante na poesia telúrica do incário. Já vimos atrás um jailhi agrícola, em que o côro dos homens canta as estrofes, e o côro das mulheres o estribilho:

OS HOMENS

*Eia, o triunfo! Eia, o triunfo!
Eis aqui o arado e o sulco!
Eis aqui a mão e o suor!*

AS MULHERES

Hurra, verão, hurra!

OS HOMENS

*Eia, o triunfo! Eia, o triunfo!
Onde está a infanta, a formosa?
Onde está a semente e o triunfo?*

AS MULHERES

Hurra, semente, hurra!

OS HOMENS

*Eia, o triunfo! Eia, o triunfo!
Poderoso sol, grande pai!
Vê o sulco e dá-lhe o teu alento!*

AS MULHERES

Hurra, sol, hurra!

etc.

A ligação que mantém o refrão dêste jailhi com a estrofe está na repetição da palavra dominante do poema (sol, semente etc.). Outro fragmento de canto agrícola do mesmo povo, que parece ser uma resposta ao primeiro:

OS HOMENS

*Eia, já triunfei!
Os grãos eu já enterrei!*

AS MULHERES:

Eia, eu já triunfei!

OS HOMENS

*Nascera a planta amanhã
E haverás de colhê-la depois de amanhã.*

AS MULHERES:

Eia, eu já triunfei!

etc.

O *canto responsorial* litúrgico, que é já uma segunda fase do *solo psalmódico* dos primeiros tempos do cristianismo, é um exemplo do segundo tipo, isto é, o solista canta um versículo do salmo, e os fiéis intervêm em côro com a execução do refrão. Tal, por exemplo, o salmo CXXXV, que é uma exortação de louvor a Deus, em que o refrão — *quoniam in aeternum misericordia ejus* — é cantado 26 vezes pelo côro. Esta forma de execução psalmódica remonta aos primeiros séculos da liturgia cristã, talvez mesmo ao séc. II, a crer pelo que fala Sílvia no relato de sua peregrinação a Jerusalém (ano 180). Franz Boas acredita ser esta a forma primitiva fundamental do refrão, isto é, resposta do côro às estrofes cantadas por um elemento do côro.

Os cantos de lamentação da Grécia primitiva também reproduzem essa estrutura antifônica. Na *Alceste* de Eurípedes, por exemplo, a certa altura vemos Admeto dirigir com a música ritual as lamentações para os funerais de sua mulher, dizendo ao côro: “Cantai em resposta ao peão ao deus cá embaixo, ao deus temível”.

As epopéias homéricas são ricas de informação sôbre os primitivos tipos do gênero lírico, sobretudo a respeito dos cantos de lamentação, os *trenos*, que se executavam sob as mais variadas formas, ou em forma de *solo*, ou em coral, ou em dueto, ou com alternância de um prechantre e o côro. Heródoto nos informa de que encontrou no Egito, na Líbia e em Chipre êsses cantos de lamentação (1). Dentre muitos exemplos de trenos, veja-se na *Iliada* (2) Andrômaca, Hécuba e Helena — a cada uma das quais correspondendo um côro, que choram pela morte de Heitor, arrebatado ainda na flor da idade.

Combarieiu é de parecer que a forma destas lamentações é nitidamente musical, pois ela obedece a uma construção sistemática, compreendendo uma série de episódios de extensão mais ou menos igual, e terminados por uma fórmula idêntica (3). Êste canto é, sem dúvida, de uso anterior a Homero, e Heródoto parece estar com a razão, pois o grande bardo épico não deixa de ser um documento vivo dos primitivos costumes do Oriente.

Havia ainda outras formas de *treno*, os cantados em dueto (e alguns até com vestígios de refrão — como se vê na *Eletra* de Eurípedes) (4), às quais denominava Eurípedes *antipsálmous ôdás*, e que não serão estudados aqui, para evitarmos a complexidade da questão.

1) Hist., livro I, c. 79.

2) c. XVIII.

3) *La Musique et la Magie*, pág. 272.

4) Vs. 112-167.

A outra forma coral, em que aparecem dois solistas, pode ser exemplificada com a nossa própria cantiga paralelística, se considerarmos a hipótese das duas cantadeiras — de que fala J. J. Nunes. O canto antifônico, dos primeiros tempos do cristianismo, reprodução do que se dava nas igrejas orientais, também pertence ao mesmo tipo, como vimos daquela passagem de Eusébio (séc. III), bispo de Cesaréia, transcrita de um apócrifo de Filão de Alexandria — *De vita contemplativa* — onde cada côro elegia o seu corifeu para a execução das estrofes (1). A antifonia é também um fenômeno da poesia grega, que teria saído das cerimônias religiosas para a poesia lírica e desta para a tragédia.

Atílio Fortunaciano, gramático latino da decadência, que reproduz informações de obras anteriores a êle, assim se refere à primitiva liturgia grega: “Outrora os cantos compostos em honra dos deuses constavam de três partes. Começava-se por contornar o altar pela direita (estrofe); em seguida rodeavam-no pela esquerda (antistrofe), e finalmente terminavam o canto diante do altar, em presença do deus (epodo)” (2). Na poesia lírica vemos êste caráter da execução litúrgica reproduzida na estrutura regular da *ODE*. Na tragédia o reflexo foi mais intenso, visto que êste gênero andou, sobretudo nos primeiros tempos, associado a manifestações cultuais. E é assim que vemos nos coros de *Eletra*, de *Édipo em Colona*, nos de *Prometeu* de Ésquilo, e em muitas outras tragédias (3).

A última forma de estribilho parece ser aquela que se verifica com os nossos cossantes. Cada côro por sua vez cantava uma cobra, e os dois coros em conjunto executavam o refrão.

Rodrigues Lapa, estribado nas conclusões de Scheludko e Brinkmann, crê na probabilidade da origem litúrgica do refrão, sem contudo determinar-lhe a gênese. Tudo parece indicar que o germem do estribilho da poesia românica esteja nos cantos aleluiáticos, ou melhor, nas sequências — que foram decalcadas sôbre êsses júbilos, e onde a palavra *aleluia* segue como refrão os versos da sequência cantados por um oficiante. O refrão, como fenômeno elementar da poesia primitiva, não deve ter sua gênese explicada pela poesia litúrgica, pois preexiste a ela, e a poesia popular ou profana não iria esperar pelo desenvolvimento das sequências nos séculos IX-X para imitar-lhes o recurso.

1) Apud Gérold, obra cit., pág. 136-137.

2) Combarieu, *La Musique. Ses lois et sa évolution*, pág. 115.

3) A evolução do processo antifônico e suas sobrevivências formais podem ser vistas em Combarieu, obra cit., págs. 113-116.

Por exceção é que a cantiga LXXIII da coleção de Nunes traz o refrão na primeira estrofe, como é o caso da *Aleluia*, dos *zéjeis* mouriscos, dos *virelais* e dos *rondets* franceses. Vejamos, um esquema tradicional destas espécies poéticas:

Z É J E L		V I R E L A I		R O N D E T	
A	estrib.	A	(refrão)	A	(refrão)
A				B	
b		b		a	1a. estrofe
b	1a. estrofe	b	1a. estrofe	A	
b		A			
a					
c		c			
c	2a. estrofe	c	2a. estrofe	b	2a. estrofe
c		A		c	
a					
	etc.		etc.	A	(refrão)
				B	

No *zéjel* o estribilho indica o assunto e o metro da canção; no *virelai*, gênero de canções que aparecem por volta do início do séc. XIII (talvez antes), o refrão tem uma influência considerável sobre a estrutura poética e musical da estrofe; no *rondet*, que já apresenta uma estrutura mais complexa, mais artificiosa, a influência do refrão sobre a textura da estrofe é ainda maior do que no *virelai*. Logo, o estribilho é um verdadeiro prelúdio temático e melódico do poema. Seria esta a regra geral das cantigas de feição popular? É o que parecem confirmar as “Leyes d’amors”, que, referindo-se à dança, preceituam “que ela deve ter ao princípio um refrão, isto é, um responso”. Ora, o papel do responso de que fala esse código poético é diêntico àquêle da primitiva antifona da execução psalmódica. De início, a *antífona* designava a própria alternância de dois coros; mais tarde passou a designar o refrão que interrompia o canto alternado dos salmos e precedia o conjunto do poema — sob forma de curto solo, para impor (regra de Saint-Benoît, séc. VI) a melodia aos cantores, ou melhor, para facilitar a execução dela (1). Devemos agradecer aos chantres da religião cristã o papel que tiveram na adaptação e conservação dos fenômenos formais da poesia primitiva de valor folclórico. Guido M. Dreves, na monumental *Encyclopaedia of Ethics and Religion* de James Hastings, está do nosso lado, quando estuda os processos de que se serviu S. Ambrósio para aproximar o povo à liturgia. A passagem, conquanto longa, merece transcrita: “Os hinos de Ambrósio espalharam-se rapidamente pelo Ocidente e tornaram-se populares por toda

1) J. Combarieu, *Hist. de la Musique*, vol. I, pág. 202.

parte. Os antigos hinos latinos eram também cânticos do povo, e continuaram a ser assim, enquanto o latim foi língua viva. Quando o latim se tornou língua morta da liturgia, a esfera da influência desses hinos naturalmente se restringiu: em vez de ser propriedade do povo, passou a ser poesia da Igreja, do claustro, posse de uma classe privilegiada. Mas, depois, uma forma de poesia popular evoluiu desta poesia, que continuou a existir, e se deu, não em uma, porém em muitas línguas: e assim temos o surpreendente fenômeno de uma forma popular de composição passando por um estágio artístico para voltar de novo ao nível popular. Neste sentido, também, Santo Ambrósio é o pai dos nossos hinos eclesiásticos populares, e ainda hoje alguns de seus hinos e melodias são cantados pelo povo. É impossível agora descobrir os estágios através dos quais o hino popular de Santo Ambrósio passou no seu desenvolvimento para o hino monástico e clerical da Idade-Média” (1).

Voltando à primeira parte deste capítulo, estudaremos a seguir o refrão no seu estado embrionário e o refrão que não mantém ligação lógica, ou temática, com o conjunto da peça.

Charles Letourneau, em vários passos de sua obra, pretendeu ver em cantos meramente interjeccionais de certas tribos a origem da poesia, ou melhor, a sua primeira fase. E a certa altura, quando fala do refrão interjeccional ou do canto composto por uma sequência de interjeições, dos Peles-Vermelhas, chega a falar numa poesia animal, numa *poesia do antropopiteco* (2). Não podemos falar em fases nitidamente históricas da poesia, mas em tipos, que guardam entre si certos caracteres comuns, que lhes são elementares.

Hyades se refere ao canto interjeccional entre os Fueguinos, pois que estes povos se contentam em repetir indefinidamente uma só palavra, às vezes uma sílaba apenas (3). Chega à conclusão de que não possuem uma literatura. Mas Hyades escrevia isto há mais de 60 anos (1887), e nessa época as informações sobre os Fueguinos eram insuficientes e imperfeitas, o que não impede, entretanto, a existência deste canto silábico, interjeccional, entre esses povos.

Mais adiante, quando estudarmos as relações entre a melodia, o ritmo e a letra, veremos que o canto interjeccional, cujo sentido é quase sempre inexistente, representa o período primário da superioridade do ritmo ou da melodia sobre as palavras do canto. As sílabas ou as interjeições, nesse caso,

1) Esta tradução é da autoria do dr. Otoniel Mota, cujo lugar não nos ocorre à lembrança.

2) *Obra cit.*, pág. 124.

3) *Idem, ibidem*, pág. 110.

são meros expedientes orais para marcar o compasso ou sustentar a melodia. As vocalizações da *Aleluia* constituem uma modalidade desse canto. Facto curiosíssimo se dá com o canto flamengo (ou jondo), em que, ornamentando a copla em tôdas as posições, aparece uma interjeição riquíssima de modulações, sôbre a qual decalcam verdadeiros melismas. Esse gorgoejo melismático na música e nos versos da copla, uma sucessão de *ais* modulados chamada entre eles *jipios*, está, a nosso ver, atestando a origem oriental dos gitanos.

Vejamos esta cantilena popular gitana, na sua forma pura:

*Yo soy como el peregrino
que de penitencia andaré
hasta encontrar el asesino
que me robó tu querer,
como un ladrón de camino.*

e na sua forma vocalizada, entrecortada de *jipios*:

*Ay... Ay...
Soy como aquel peregrino
Ay... Ay... Ay... Ay...
Yo soy como aquel peregrino
que de penitencia andaré
hasta encontrar el asesino,
mare de mi corazón,
Ay... Ay...
hasta encontrar el asesino
que me robó tu querer,
que tu querer me robó
Ay,
Como un ladrón de camino (1).*

Observem-se, além dos *jipios*, versos interpolados para sustentar não só a linha melódica dos segmentos da copla, mas o latejar constante de um grande estado emotivo. Os penúltimos versos (*que me robó tu querer - que tu querer me robó*) formam um verdadeiro paralelismo, do mesmo tipo dos *versus transformati*, processo de que lançaram mão os trovadores e que é vigente ainda na poesia popular. A poesia lírica latina da Idade-Média usou muitas vezes do mesmo recurso:

*Ihesu Christe, miserere,
Fac me digne poenitere;
poenitere fac me digne
etc.*

A poesia de Nicolás Guillén, uma poesia que traz os contornos bárbaros do ritmo africano e o calor da inspiração coletiva, é um tesouro de todos esses recursos que vimos estudando:

1) Clemente Cimorra, *El cante jondo*, pág. 22.

*Me matan, si non trabajo,
y si trabajo, me matan;
siempre me matan, me matan,
siempre me matan (1).*

ou esta estrofe do “Canto Negro”:

*El negro canta e se ajuma
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va (2).*

Portanto, poderíamos ir mais longe, e dizer que êsses versos interpolados entre os jipios da *petenera* gitana que transcrevemos, constituem um processo trópico elementar, tal como se verificou nos primórdios da Idade-Média com os tropos dos cantos da Missa e dos cantos do Ofício.

Os refrães interjectivos apresentam em geral posições diversas: costumam colocar-se entre as unidades rítmicas, ou no início ou no final do mesmo segmento melódico. Quando a exclamação é inteligível, a regra comum consiste em exprimir do poema a idéia geral ou o sentimento dominante.

Neste canto dos Kwakiutles, já transcrito páginas atrás, se vêm as interjeições intercalarem-se entre as unidades rítmicas do poema; e o refrão — *querido meu* — representa a emoção dominante do poema:

*Je ia aie ia! Tu tens meu coração, tu, que dizes que me amas,
tens meu coração,
— querido meu!*

*Je ia aie ia! Es cruel, tu que dizes que estás
louco de amor por mim,
— querido meu!*

*Je ia aie ia! Quando vais falar do meu amor,
— querido meu?*

Neste outro canto australiano, que o caçador canta ao pé do fogo do seu acampamento, a exclamação *Cangurú!* reproduz a imagem mais importante da canção:

*O cangurú corria depressa,
mas eu corria mais depressa ainda,
O cangurú estava gordo,
e eu o comi
Cangurú! Cangurú! (3).*

A interjeição-refrão aparece ainda executada por um côro ou auditório, que marca para o solista a pausa das unidades melódicas, nos cantos primitivos. Assim, entre os iroqueses, os cantos são executados diante de uma assistência numerosa que não pára de marcar o compasso pela interjeição *hé!* (4).

1) *El Son Entero*, West Indies Ltd., 7, pág. 79.

2) *Idem*, *ibidem*, pág. 33.

3) Ernest Grosse, *Origens da Arte*, pág. 160.

4) Charlevoix, apud Letourneau, *obra cit.*, pág. 124.

Facto idêntico ocorre com os cantos africanos. Sabe-se que a canção e o conto são considerados como formas elementares da atividade literária primitiva. E o conto aparece frequentemente invadido pelos recursos da repetição, e muitas vezes até do estribilho. Sem localizar, Franz Boas nos informa que na África a narração de um conto se torna ainda mais viva com as exclamações do auditório — que repete, batendo palmas, a palavra de sentido dominante nos segmentos do conto, à maneira de estribilho. Se o narrador diz, por exemplo: “A tartaruga matou o leopardo!”, o auditório repete: *O Leopardo! O Leopardo!* (1). Eis aí a forma primária do refrão, atestando a primitiva participação do côro na declamação do narrador ou na execução do solista.

A poesia lírica grega dos primeiros tempos também apresenta o estribilho interjeccional, mas aqui a exclamação já perdeu o seu significado primitivo. Donde se conclue que a época em que o valor semântico do estribilho se obliterou corresponde a um período bem posterior, a um período bem recente ao uso da exclamação.

Tais, por exemplo, os estribilhos: *aílinos! aílinos!* que acompanhavam os cantos fúnebres e mais tarde tôda e qualquer canção rústica (2), *ié paian* é o refrão que dá o nome aos *peãos*, primitivamente cantos alegres que comemoravam o regresso da primavera; os cantos ditirâmicos em honra de Dionísio também tiraram seu nome da exclamação *ô dithúrambé*. Os epitalâmios possuíam estribilhos da mesma natureza, se bem que conservassem sempre o seu significado: *hyménô hyménô!*

Na Idade-Média, por ocasião das Páscoas sobretudo, quando o povo cantava as *Aleluias* e vocalizava suas sílabas, o sentido da palavra já havia desaparecido. Isto nos leva a crer que nos tempos primários da formação literária o estribilho desempenhava na canção e no conto um papel importantíssimo.

Falamos da existência de dois tipos de refrão que têm vida própria, independente do texto. Os exemplos acima testemunham o primeiro tipo, isto é, o de estribilhos cujo sentido se perdeu. Um segundo tipo poderá ser representado não só pelas interjeições que entrecortam o canto afim de marcar a medida e satisfazer, dêste modo, a uma necessidade da execução coreográfica, mas também pelas expressões completamente desprovidas de sentido que se vêm em algumas canções primitivas e principalmente nos cantos de berço, expedientes também do equilíbrio rítmico da estrofe.

1) *Arte Primitivo*, pág. 310.

2) Em Homero já aparece nesta acepção (*Odisséia*, XVIII, 578).

Rink, citado por Grosse (1), colheu algumas canções groelandesas, em que cada verso, de extensão aproximadamente igual (12-14 sílabas), é seguido pelo estribilho *ima-kâja Hayâ*, desprovido de sentido, correspondendo aproximadamente ao nosso *trá-lá-lá*. São, pois, expedientes criados pela exigência da melodia, cuja superioridade sobre o texto do poema é um facto indestrutível. Outro exemplo são aquelas onomatopéias de sentido estranho que servem de estribilho para a cantiga paralelística de Pedro Eanes Solaz:

*Eu velida non dormia,
lelia doura
e meu amigo venia,
edoi lelia doura
etc.*

Da mesma natureza são outras expressões onomatópicas que se seguem às unidades rítmicas das canções de berço de todos os povos, recurso popular que a poesia cuíta de longe em longe aproveitou. Tais, por exemplo, o *dorenlot*, o *vadu-vaduari*; o *ailalila*, *ailalila* galego, o *lullaby* inglês, o *nina-nana* italiano, o *ro-ro* português e o *do-do* francês; o *vaduri* e o *vireli*, que denominam tipos de canções provençais primitivas, são também onomatopéias. Outras ainda como *la-lirette*, *la faridondaine*, *la liron*, tôdas expressões particulares de cada província, vozes que receberam a designação de NEUMAS. A nossa poesia sertaneja, a do caipira, a dos vaqueiros sobretudo, traz continuamente a sua melodia equilibrada por êsses recursos que a música determina: *o-lari-lo-lé*, *oli-olai*, *ali-ro-lé*, *tindolelê*, *tindolalá*, e o que Amadeu Amaral chama de “refrãos de encher”, expedientes ocasionais desprovidos de sentido, interpolados no canto para acomodar as medidas da música e da dança. É o que se verifica com esta peça poética que sofreu influências indígenas do norte:

*Vamos dar a despedida
Mandú sarará
Como deu o passarinho
Mandú sarará
Bateu asa, foi-se embora,
Mandú sarará
Deixou a pena no ninho
Mandú sarará (2).*

Na poesia de Nicolás Guillén, matizada aqui e ali por êstes complementos fonéticos, os neumas, se estão vazios de significação, exprimem pelo menos a índole selvática e tropical de cantos africanos:

1) *Origens da Arte*, pág. 163, nota.

2) Amadeu Amaral, *Traduções Populares*, pág. 148, nota 1.

*Sóngoro, cosongo,
songo be;
Sóngoro, cosongo,
de mamey;
Sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno,
sóngoro de tré. (1).*

e muitos outros fonemas como *serembó, quencúyere, sense-mayá, acuémene* etc. No *Canto Negro* o poeta não faz mais do que uma apoteose dos neumas nativos, traduzindo no jôgo musical das palavras, na cadência dolente do ritmo e no espírito bárbaro do fundo, o sofrimento de uma raça que suaviza com a sua poesia a escravidão que o branco lhe impôs:

*Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del songo,
bailla yambó sobre un pie.
Mamatomba
serembe cuserembá.*

*El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se vá.*

*Acuémene serembó
aé;
yambó
aé;*

*Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tamba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
yamba, yambambó, yambambé! (2).*

É possível que alguns destes refrões tenham possuído na sua origem um valor onomatopáico que hoje nos escapa. Nas tribos da costa noroeste dos Estados Unidos, observadas por Boas, há canções, por exemplo, cujo estribilho tem mero significado imitativo, tais como *ham-ham*, designativo do espírito canibalesco; *hei-hei*, onomatopéias que lembram o urso pardo, etc. Assim êste canto da Colúmbia Britânica:

*Ham ham hamaya
Aquêl que viaja de um extremo a outro do mundo,
Ham ham!
ham ham hamaya
O grande canibal do extremo norte do mundo,
Ham ham!*

1) *El Son Entero*, pág. 17.
2) *Idem, ibidem*, pags. 33-34. Emilio Grenet foi quem musicou, na sua maloria, as poesias do inspirado vate de Camaguey.

ham ham hamaya
Aquêle que leva os cadáveres para seu alimento,
ham ham! (1).

Estas onomatopéias facilmente poderão perder sua significação. Não estamos em condição, porém, de julgar se êste tipo de estribilho onomatopaico é universal, baseado no material de que dispomos.

Pode acontecer, porém, que o estribilho seja ininteligível para nós porque o seu valor é meramente ritual, mágico. Somos de parecer que o estribilho TRIUMPE! que acompanha os versos repetidos do canto dos Irmãos Arvais da primitiva Roma tenha um conteúdo mágico, a crer pelas conclusões a que chegamos sôbre a tese de Goidanich, grande filólogo que procurou interpretar o referido canto (2). Em síntese, trata-se de um canto que visa afastar as febres palustres e a peste com que todos os anos as regiões pantanosas do Tibre dizimavam as plantações adjacentes.

Finalizando: não é possível sistematizar em fórmulas rígidas os tipos de estribilho da poesia primitiva, as suas posições, as relações que mantêm com o texto etc., em virtude da diversidade por que se apresentam, frequentemente confundidos com outros fenômenos repetitivos; além disso a melodia é desconhecida para nós; os viajantes nos forneceram dados imprecisos sôbre a estrutura das canções colhidas, sem falar numa infinidade de outros fatores sociais, psicológicos, musicais, coreográficos, religiosos, que escapam à nossa percepção.

c) RIMA

É a *rima* outra modalidade repetitiva, menos frequente do que o refrão e do que o paralelismo. Tornou-se um recurso da poesia culta, e hoje os ouvidos mais delicados (pelo menos em nossa poesia) já não suportam com facilidade ouvir um poema de certa estensão em que a rima tenha uma posição regular e constante. A gênese da rima é, no entanto, mais difícil de ser estabelecida do que a dos outros fenômenos repetitivos. A etimologia da palavra não nos esclarece, pois sua raiz é a mesma que está na palavra *ritmo*, ambas originárias de um elemento primitivo indoeuropeu — *sreu*—que significa *fluir, correr* (com certa cadência), como se vê ainda nas palavras *Reno, rio, riade*, no 2º elemento de *hemorragia* etc.

A rima se tornou o expediente estético mais constante da poesia civilizada; por isso mesmo é que os jogos rítmicos na

1) *Arte Primitivo*, pags. 295-296.

2) *Studi italiani di filologia classica*, vol. X, págs. 237-310.

poesia culta chegaram a tal requinte de convencionalismo, que rara é a poesia que dessa forma não esteja alheia à inspiração ou não manifeste irritante mediocridade. Numa poesia, a presença de *rimas leoninas* sob tôdas as suas modalidades; de *rimas para os olhos* (apenas a semelhança gráfica das palavras, o que é comum em francês onde Malherbe criou a expressão); de *rimas equívocas* — que permitem ler os versos pelo avesso sem alteração do sentido; de *rimas com eco* — que fazem ressoar no fim de cada verso palavras consoantes, enfim, de outras modalidades que refletem preocupação formal de valor meramente intelectual, não é mais do que manifestação de mau gôsto, própria mesmo de espíritos faltos de emoção e de sinceridade, base de tôda criação poética.

E neste caso está bem a hipótese de que a rima já fosse conhecida pelos poetas latinos — que a empregaram uma ou outra vez, mas que a desprezaram por considerarem-na um ornamento inútil. Os casos de versos rimados que aparecem em Ênio, Névio, Horácio e Fedro e nos próprios poetas latino-cristãos, são tidos, erroneamente, como fenômenos advindos do acaso. Outro fenômeno rímico, a aliteração, apareceu não só na poesia latina pré-helênica (nos *Saturninos*, em Ênio, em Plauto e no próprio Catulo), como também constituiu um recurso da versificação dos antigos saxões, dos anglo-saxões e dos escandinavos, além do uso constante que fizeram dela os poetas indús e os próprios Vedas. Se na poesia dêstes últimos povos a aliteração constituiu um expediente formal imitativo, nos versos latinos a aliteração não foi mais do que uma elegância (1). Isso é o que nos afirma o grande metricista, que parece estar com a razão, visto que os exemplos que conhecemos da poesia latina primitiva não trazem a aliteração como recurso onomatopaico:

Is hic situs quei nunquam victis est virtute,

ou êste: *Summas opes qui Regum Regias refregit,*

ou ainda o octonário jâmbico de Plauto:

Vortentibus Telebris Tellis complebantur corpora (2).

Mas, (perguntamos) a poesia dos povos primitivos conheceu a *rima* na acepção ordinária que tem hoje? É difícil uma resposta positiva, pois poderíamos atribuir ao acaso as consonâncias que se verificam em fim de versos consecutivos na poesia dêstes povos. É o que se verifica, por exemplo, com a poesia dos Incas, cuja frequência rímica deve ser resultado da riqueza da língua em palavras da mesma terminação.

1) Louis Havet, *Cours élémentaire de metrique grèque et latine*, pág. 219, parágr. 462.

2) *Amph.*, 251.

Jesus Lara, sem esclarecer-nos neste particular (se o uso da rima entre os quechuas constitue um recurso consciente ou não), diz apenas que ela se formava espontaneamente — em virtude da natureza do idioma (1). A língua dos polinésios é, declara Letourneau, extremamente musical: tôdas as palavras começam e terminam por uma vogal, e nas improvisações as rimas surgem espontaneamente (2).

Conhecida no tempo dos primitivos poetas latino-cristãos (Comodiano de Gaza, Santo Ambrósio, Hilário de Poitiers etc.) a rima consoante aparece em tôda a sua exuberância na poesia românica, artifício que viria compensar a recente corrupção da quantidade. Aos germanos através do seu antigo poeta Otfried (monje do séc. IX), se atribue a paternidade da rima; aos árabes (tese que Meyer procurou negar), aos Celtas, também se reportou a origem dêsse fenômeno poético. Muito antes de Meyer, Amador de los Rios nos deu sôbre a origem e a evolução da rima informações aproveitáveis, tendo levantado um inventário das rimas latinas usadas em Espanha do séc. VIII ao séc. XII. Menciona-se uma canção em honra de Clotário (portanto anterior a 628), composta quando do regresso de uma expedição guerreira contra os saxões, como sendo a poesia rimada mais antiga. Os versos terminam, respectivamente, pelas palavras:

... *Francorum*
... *Saxonum*
... *Saxonum*
... *Burgundionum*
... *Francorum*
... *Saxonum*
... *Meldorum*
... *Francorum.*

Mas os cantos Sibilinos, compostos possivelmente por um ou mais judeus helenizantes no séc. II a. C., já trazem exemplos de rima em versos consecutivos, tal como se pode ver de um estudo de Louis Mariès da IIIª parte dêsses cantos (3). A rima leonina, que aparece aí, entre o fim do verso e a cesura pentemímera, também mencionada por Mariès em três versos, circunscreve-se a um exemplo apenas (entre 76 versos transcritos), visto que um deles nada tem de leonino e o outro se limita a repetir no fim do verso a palavra do primeiro hemistíquio (*mython*). Com respeito à rima leonina falaremos adiante, quando nos referirmos aos provérbios.

Raby, na sua obra *A HISTORY OF CHRISTIAN LATIN POETRY*, págs. 22-23, ao tratar do *Salmo contra os Donatis-*

1) *La Poesia Quechua*, pág. 70.

2) *Obra cit.*, pág. 82.

3) *Strophes et poèmes dans les Sibyllins*, in *Revue de Philologie, Littérature et d'histoire anciennes*, tomo X, ano X, 1936, 3.ª série, pags. 5-19.

tas, de Agostinho, traz considerações importantes sôbre as origens da poesia rítmica e em particular da rima. Afirmando que a “rima”, como ornamento do verso, permanece ainda obscura, declara: “In any case, the use of rime was perfectly well known to the writers of antiquity”. Santo Agostinho emprega constantemente, quando pretende atribuir um grande efeito expressivo às passagens de elevado sentimento ou patético, rimas como estas:

*eo nascente, superi novo honore claruerunt,
quo moriente inferi novo timore tremuerunt,
quo resurgente discipuli novo amore exarserunt,
quo ascendente caeli novo obsequio patuerunt.*

ou ainda aqui, onde as rimas aparecem melhor entrelaçadas:

*Vigilat iste, ut laudet medicum liberatus,
vigilat ille, ut blasphemet iudicem condemnatus,
vigilat iste mentibus piis fervens et lucescens,
vigilat ille dentibus suis frendens et tabescens,
denique istum caritas
illum iniquitas,
istum christianus vigor
illum diabolicus livor
nequaquam dormire in hac celebritate permittit.*

São também notórios os versos de Ênio, que gostava de se divertir com as sonoridades verbais:

*caelum mitescere, arbores frondescere,
vites laetificae pampinis pubescere,
rami baccarum ubertate incurvescere.*

ou ainda:

*haec omnia vidi inflamari,
Priamo vi vitam evitari,
Iovis aram sanguine turpari.*

O Salmo de Agostinho (354-430) vem anular a tese do grande investigador das origens da rima, Meyer, que pretende colocar o aparecimento dela no início do século sexto, como tendo procedência semítica. Um século antes, pois, aparece ela em tôda a sua plenitude no referido salmo de Agostinho, cuja autoria não se discute.

Fray Martín Sarmiento, que traz curiosíssimas considerações sôbre a rima e sua origem, levado pelo espírito religioso e pela tese de que tudo se explica pela primitiva civilização hebraica, atribuiu a essa língua a origem da rima, exemplificando com algumas passagens dos antigos patriarcas hebreus (1). Contraditório muitas vezes (e parece que Teófilo Braga teria herdado de Balboa esta qualidade), em tópicos subsequentes acredita numa procedência setentrional

1) *Memorias para la historia de la poesia y poetas españoles*, pág. 75, pág. 224.

da rima, terminando por acatar o influxo dos suevos na Galiza e na Lusitânia, onde se estabeleceram em meados do séc. V, e para onde teriam levado êsse recurso (1).

Juan del Encina, que escreve quase dois séculos antes (1505), foi mais esclarecido que o grande polígrafo de Pontevedra. Na sua *Arte de poesia castelhana*, o dileto mestre de Gil Vicente já lançava notáveis considerações sobre o desenvolvimento da rima. No cap. I, quando fala da origem da poesia castelhana, diz: "*Sententia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consoantes e en semejança de palavras, aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad con el atrevimiento de su saber: aver usado e puesto por gala aquello que a otros fuera condenacion de su fama*" (2).

Vê-se por aí que os latinos já conheciam o recurso da consonância, e só os poetas de notório prestígio poderiam uma ou outra vez lançar mão do recurso. Seria, pois, a rima um recurso da poesia popular? Inclinâmo-nos a crer, visto que no *carmen* não só é frequente o homoteleuto, como também a rima, a rima consoante. As fórmulas de encantação, as receitas, os ditos, os epitáfios, constituem uma expressão espontânea da mentalidade popular. Daí o escrúpulo no uso da rima por parte da poesia clássica — que procurou sempre afastar-se da poesia latina tradicional. Vejam-se, por exemplo, estas fórmulas augurais, conservadas pelos autores da antiguidade:

— terra pestem teneto
salus hic maneto (ap. Varrão, *R.R.*, I, 2, 27)

nec huic morbo caput crescat
aut si crerit tabescat (ap. Marc. *Emp.*, 8, 191).

e esta dedicatória:

Dindia Macolnia fileai dedit
Novios Plautios med Romai fecid (3).

Mas Encina fere o problema com mais intimidade: os santos varões da igreja cristã, ao comporem seus hinos, não foi sem motivo que tornaram comum o emprêgo da rima, porque, "*estando el sentido repartido entre la letra e el canto muy mejor puede sentir e acordarse de lo que va cantando*

1) Idem, *ibidem*, pág. 74, prg. 220.

2) In *Hist. de las ideas estéticas en España*, M. M. y Pelayo, vol. III, APÉNDICES, pág. 15. — Convem lembrar que o termo *verso*, na poética do dramaturgo espanhol, não tem o sentido que lhe damos hoje: queria dizer estrofe, copla, ou conjunto de pés (= versos).

3) Ap. Marouzeau (J.) *Traité de stylistique appliquée au latin*, pág. 54. Mais exemplos, poderão ser colhidos nessa obra.

por consonantes que en otra manera: porque non hay cosa que mas a la memoria nos tenga lo passado que la semejança dello”.

A presença da rima exigiria dos fiéis, nesse caso, não só uma lembrança dos versos que cantaram antes, como também uma espécie de coordenação ideológica entre os versos da estrofe.

O primeiro a jogar com as possibilidades da rima toante, que se tornou uma das galas de sua poesia, é Comodiano de Gaza (séc. III, IV ?), que desprezava o rigor tradicional da métrica clássica e procurava acomodar os seus versos às exigências do ouvido. Mais tarde, Hilário de Poitiers, conquanto siga a métrica tradicional, faz balançar as unidades melódicas da estrofe com o apóio da rima. Depois dele — Santo Ambrósio, Santo Agostinho com a rima consoante, e ficava assim consagrado o uso de um artifício que na poesia latina era desdouro, mas na hinologia cristã uma virtude. E o que era esporádico na métrica clássica, vinha doravante tornar-se sistemático na versificação românica. Cai aqui a hipótese de uma origem árabe da rima, visto que na poesia dêstes povos só aparece nos fins do séc. V.

Só mesmo com a poesia provençal a rima atinge a sua plenitude, em complicadas e requintadas combinações na estrutura dos versos. A rima assoante era comum na poesia da Idade-Média. Houve uma etapa intermediária entre a rima toante e a rima consoante na poesia medieval, que veio facilitar o triunfo da última. Essa etapa, que está representada em algumas poesias da Alta Idade-Média, não foi, ao que nos consta, objeto de investigação dos tratadistas da rima. Trata-se de um tipo de rima intermediária da toante (equivalência da vogal tônica final) e da consoante (equivalência fonética e prosódica a partir da tônica). É de facto uma modalidade rímica, aparentemente visual, que se caracteriza pela semelhança de fonemas finais após a tônica.

Nesta poesia da Alta Idade-Média, a rima em questão aparece em todos os versos:

1. *Levis exsurgit zephirus,
et sol procedit tepidos,
iam terra sinus aperit,
dulcore suo diffluit.*
2. *Ver purpuratum exiit,
ornatus suos induit,
aspergit terram floribus,
ligna silvarum frondibus.*
etc.

(São 24 versos — com rimas dêsse tipo).

Nesta outra poesia lírica, que data dos primeiros imperadores saxônicos, já podemos ver a concorrência entre êsse tipo médio de rima e a rima consoante:

1. *Iam, dulcis amica, venito,
quam sicut cor meum diligo;
intra in cubiculum meum
ornamentis cunctis orantum.*
2. *Ibi sunt sedilia strata
atque velis domus parata
floresque in domo sparguntur
herbaeque fragrantis miscentur.*
3. *Est ibi mensa apposita
universis cibis onusta;
ibi clarum vinum abundat
et quidquid te, cara, delectat (1).
etc.*

A poesia compreende 44 versos, e o poeta usou das rimas na seguinte proporção:

- | | |
|-------------------------|------|
| a) rimas intermediárias | — 16 |
| b) rimas consoantes | — 6 |

Como se vê, a rima consoante já está num ambiente favorável para o seu progresso: na 1ª parêntese da 2ª estrofe: *strata/parata*; em outros lugares: *tangit/pangit*; *tumultum/multum*; *liquescit/virescit*; *tardare/amare*; *electa/dilecta*.

A modulação estrófica da poesia primitiva se apoiava no retôrno periódico dos refrões interjeccionais; os hinos védicos, ao fim de cada unidade rímica, trazem um vocativo, que estaria fazendo nesse caso o papel da interjeição na poesia primitiva (2). Na poesia românica a rima veio desempenhar um papel idêntico. Daí se vê que a rima é responsável pelo mecanismo estrófico da poesia médio-latinista, cujo estudo é alheio ao nosso objetivo (3).

A estrutura rímica da frase sempre foi um poderoso auxiliar da memória. E é por isso que as sentenças morais, os provérbios, as máximas de objetivo didático, foram modelados numa forma rímica, para efeito de conservação. E a rima era, pois, o recurso predominante para marcar os hemistíquios da expressão paremiológica. Muitas vezes sucedeu que se criassem palavras artificiais, apenas para a manutenção

1) Estes fragmentos foram colhidos em Gabriele Pepe, *Introduzione allo studio del Medio Evo latino*, págs. 118-120, que por sua vez extraiu de Raby, *A history of secular latin poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1934, I, 302.

2) Vejam-se os fragmentos dos hinos da poesia védica em Louis Renou — *La poésie religieuse de l'Inde antique*, págs. 26-141.

3) Sobre as finalidades da rima, seu emprêgo na poesia latina, ver Marouzeau, *obra cit.*, pág. 54 e segs.

do balanço rítmico e da consorância rímica da frase. É o que exemplificam as expressões:

- nem chus, nem bus.
- Prometer França e Araganças (por Aragão).

Em Gil Braz de Santillana encontra-se:

Faré, Faré
Mas vale un toma
Que dos te daré (1).

Andou enganado redondamente Amadeu Amaral, quando, no seu estudo sobre os provérbios e as adivinhas, declarou: “Outras feições características dos provérbios são a concisão e a elegância. Não há palavras inúteis. Frequentemente, dispensam-se mesmo palavras que poderiam ser úteis, como se quisesse dar ao conjunto mais o atrativo de uma tal ou qualquer obscuridade” (2). A concisão é um traço fundamental da estrutura do provérbio, mas a condensação da experiência humana não exclue a presença de palavras inúteis, sem sentido, que surgem às vezes no provérbio apenas para satisfazer ao seu balanço rítmico.

Em *Araganças*, por Aragão, temos um caso de deturpação morfológica criada pela necessidade rímica. É o que se verifica também neste ditado algarviano:

Valha-te S. Borundum
Que mijava azeite
e fazia atum,

em que *Borundum* é corruptela de *Morondon* e *Brendam*. Às vezes a estropeiação vai mais longe, como se verifica nesse mesmo apêdo algarviano entre os lisboetas:

Valha-te São *Barumbum*
Cabeça de atum.

As unidades rítmicas do provérbio podem ser consoantes ou simplesmente toantes:

- Mal por mal, antes Pombal.
- Quem burro vai a Santarém, burro vai e burro vem.
- Rogar ao Santo até passar o barranco.
- Ruivas ao Nascente, desapõe os bois e foge sempre.

1) Apud Ladislau Batalha, *História Geral dos Adágios portugueses*, pág. 73. Sobre estas expressões, criadas pela rima, cons. Leite de Vasconcelos: *Lições de Filologia Portuguesa*, pág. 403; idem, *Revista Científica*, Porto, 1883, pág. 200; idem, *Revista Lusitana*, II, pág. 117, e IX, 307. Para o francês, Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, 1905, p. 288 ss.

2) *Tradições Populares*, pág. 219.

O metro mais comum dos adágios ibéricos é o redondilho maior, medida métrica que corresponde à linguagem espontânea desses povos; com certa frequência também ocorre o redondilho menor e o verso de quatro sílabas:

- Antes quebrar, que dobrar.
- Bem ama quem nunca esquece.
- A pan duro, diente agudo.
 - Mal quierem mis comadres,
porque digo las verdades.
 - O que sabe reçar,
Sabe os males evitar.
 - Cotia ficou sem rabo,
de tanto fazer favor.

em redondilho menor:

- Ni mozo mocoso
ni potro sarnoso.
- Téngote en el lazo,
palomo torcazo; etc.

de quatro sílabas:

- Antes que cases,
cata que faces.
- Bien canta Marta
quando está harta.

Sarmiento, de onde colhemos estes adágios, menciona um provérbio biscaíno que traz também uma estrutura rítmica e rima consoante:

“Edale huna
Capella-duna”, isto é, sob má capa — um bom bebedor (1).

O provérbio é uma das formas de expressão da mentalidade popular, anônima. Com exceção do Noroeste da Sibéria (que desconhece) e das populações da América (onde é raro), todos os outros povos conheceram o provérbio e os enigmas (2). O facto de o enigma assumir entre alguns povos (os polinesianos, por exemplo) uma forma poética, leva-nos a crer que o desenvolvimento do raciocínio esteve intimamente ligado à poesia nos seus primeiros tempos. Entre os gregos são conhecidas as adivinhas de Cleóbulo (chamadas mesmo *cleobulinas*), que também apresentam uma estrutura poética. T. Stickney procurou estudar o desenvolvimento dos processos de raciocínio entre os gregos e o simultâneo desenvolvimento da expressão dos pensamentos gnômicos, desde

1) *Obra cit.*, págs. 126-127, pág. 130; §§ 407, 409, 410 e 418.

2) Franz Boas, *Cuestiones fundamentales de Antrop. cultural*, pág. 165.

Homero, passando por Hesíodo, os elegíacos, até os trágicos — onde os *gnomai* atingem a sua forma perfeita. Esses *gnomai*, que representam idéias gerais já consagradas e correspondem logicamente aos extremos do silogismo (entimema), assumem uma forma poética, a que Stickney denomina *verso-paremiaco*, ou verso-provêrbio. Os hemistíquios dêste verso podem perfeitamente corresponder à metade do verso elegíaco: — uu / — uu / —, (1) devendo-se notar que os três acentos são fundamentais no metro dos hemistíquios gnômicos (2).

A rima interna, leonina, já era conhecida dos poetas elegíacos latinos; vigente nos nossos provérbios, invadiu também os hinos eclesiásticos, a epigrafia medieval e os textos didáticos. Em virtude de sua finalidade didática, o “*Flos Medicinae*” da Escola de Salerno exemplifica o emprêgo da rima leonina como recurso da memorização dos preceitos:

- *Si vis fore sanus — abluere saepe manus.*
- *Singula post ova — procula sume nova.*
- *Ne comedas crustam, choleram quia gignit adustam.*

É curiosa uma passagem de Marrácio em seu *Pródromo à Refutação do Alcorão*, que aparece transcrita na obra de Sarmiento: “*Fluxus quidam in fine sententiae desinentis in Rhythmum, MORE ETRUSCORUM, seu versuum, quos LEONINOS appellant, sine ulla tamen certa regula metri*” (3). Esse caráter rítmico espontâneo do texto do Alcorão e o tipo de rima consoante que se verifica na estrutura de sua fraseologia é típico dos primitivos textos religiosos do Oriente. O que surpreende, porém, é o facto de Marrácio comparar essa modalidade rímica com outra equivalente da poesia dos etruscos. Ora, como se sabe, os Tuscos desapareceram e levaram consigo o mistério de sua civilização. Deles permaneceram muitos traços na cultura espiritual e material dos romanos, mas não nos consta que tivessem possuído uma literatura escrita, uma poesia; ainda que o tivessem, teria sido uma poesia intraduzível, como foram os documentos escritos que dêsse povo subsistiram. Edouard Meyer, Adolph Furtwängler, Butavand e outros acreditam, com grandes dificuldades e até com exageros de imaginação, na existência de vida literária entre os etruscos; muitos outros negam-na, entre êles Körte, Ducati e o próprio Mommsen — que contesta a procedência etrusca dos versos fesceninos.

1) A letra u, no gráfico, equivale ao sinal breve da quantidade silábica.

2) T. Stickney, *Les sentences dans la poésie grecque d'Homère à Euripide*, *Année Sociologique*, 1902-1903, págs. 670-673.

3) Fray Martín Sarmiento, *obra cit.*, pág. 62, prg. 176.

Finalmente quanto ao outro fenômeno rímico — a *assonância* — que consiste na semelhança fonética da vogal acentuada, se é privativa da poesia popular — como pretendem Teófilo Braga (1) e Alonso de Fuentes (que a considera um sinal de *rusticidade*), não estamos em condições de dizer se constituiu um fenômeno da poesia dos povos naturais. Aliás, quando os caracteres poéticos elementares estão envolvidos com fenômenos de ordem fonética, consideramos perigosa qualquer afirmação dentro do nosso ponto de vista, visto que tais fenômenos muitas vezes poderão ser explicados por fatores estranhos à nossa percepção. Por isso mesmo, embora nos faleça um material adequado, acolhemos com reservas a informação passageira de Waitz-Gerland de que os austríacos conhecem a rima.

d) ESTROFAÇÃO

A estrutura poemática admite três dimensões fundamentais: a do verso, a da estrofe, a do poema. Seria impossível um inventário sistemático e crítico da infinidade de tipos de estrutura poemática de todos os povos e tôdas as épocas. A grosso modo, quem lança os olhos sôbre as duas formas de poesia — a dos povos naturais e a dos civilizados — verá entretanto que há certos fatores comuns entre elas na determinação da estrutura poemática. A arquitetura poemática tem, como determinantes de formação, um complexo de circunstâncias culturais. Ela está intimamente condicionada ao tipo de sensibilidade de um povo; ao temperamento artístico e ao capricho de seus compositores; às inovações constantes da estrutura musical; à introdução de ritmos estrangeiros; à dialética do próprio conteúdo poético; à natureza do conteúdo poético; a certas formas de raciocínio; a certas condições cênicas das representações dramáticas; à numeração mágica, e finalmente ao próprio gôsto artístico da época.

Não é nosso propósito proceder a uma análise dos tipos poemáticos de que temos notícia. Só as modalidades estruturais da poesia grega primitiva dariam matéria para muitos livros. Interessa-nos apenas surpreender certas condições que determinam a morfologia poética, entre os primitivos e os civilizados.

A apresentação externa versificatória é obra, como se sabe, dos gramáticos gregos e alexandrinos. O estudo da métrica entre os helenos fazia parte do ensino teórico da

1) *História da poesia popular portuguesa*, pág. 36.

música, pois a poesia deve à música quase tôda a sua organização. Aristóxenes de Tarento (séc. IV-III), discípulo de Aristóteles e muito inclinado às idéias pitagóricas, é quem expõe pela primeira vez os princípios da metrificação poética e musical dos gregos, fazendo uma análise minuciosa e ainda cheia de atualidade dos ritmos musicais. Foi do estudo do ritmo que êsses tratadistas chegaram a uma determinação dos tipos de verso, da associação dêstes em estrofes e destas em poema.

A estrutura da poesia dos povos primitivos, porém, é muitas vezes arbitrária, pois está decalcada em tipos estróficos e poemáticos da nossa poesia. Nem sempre, pois, a disposição dos versos e das estrofes que os etnólogos apresentam corresponde a uma realidade da poesia dêstes povos. Dentre os gêneros poéticos, é o lírico aquêle que admite maior número de modalidades estruturais; a lírica, ligada como está às condições emotivas da coletividade nos grupos primitivos, e ao mundo interior do poeta nos grupos civilizados, assume uma variedade imensa de tipos morfológicos. A vida emotiva da comunidade primitiva e a interioridade lírica do nosso poeta de hoje, não têm uma organização definida: é alógica, como alógicos são os nossos sentimentos. Daí a luta entre o artista e a expressão dos seus estados emotivos. As limitações formais da poesia, se por uma lado determinam uma unidade na sua organização, por outro suprimem da inspiração muitos dos seus atributos líricos. A estrofação é própria, portanto, da poesia lírica. A poesia épica não requer rigorosamente, em virtude do seu caráter narrativo. Pidal exemplifica êste facto quando estuda as origens heroicas e o verso do romanceiro espanhol. O *romance*, canção de tipo épico-lírico, associa o caráter da poesia das gestas — com o emprêgo constante da tirada monórrima, ao caráter da poesia lírica — lançando mão dos dísticos, tercetos e outras formas de estrofe. Escreve êle: "... la canción puramente lírica necesita un metro dividido en estrofas, pues éstas regularizan las reiteraciones, tan propias de la poesía lírica como de las cadencias del baile; por su parte, la poesía épica pide una serie ininterrumpida de versos, forma adecuada para seguir una larga narración, sin divisiones periódicas internas que la embaracen" (1).

Acostumados como estamos à métrica tradicional dos nossos antepassados gregos e latinos, procuramos sempre dispor as peças poéticas dos primitivos, segundo o plano rítmico e estrófico da nossa poesia. É um processo cômodo, mas que não corresponde à realidade interna da poesia dê-

1) *Flor Nueva de Romances Viejos*, pág. 18.

ses povos. A arquitetura poética, entre os naturais, devia obedecer aos fatores culturais (sobretudo aos de ordem musical) determinantes de sua organização.

Se o verso é a “unidade simétrica do ritmo” — como diz Dragomirescou — e o ritmo mecânico varia de uma língua para outra, segue-se que a ossatura do verso obedece às leis gerais da sensibilidade de um povo — que tem seus tipos rítmicos peculiares. Além do ritmo mecânico (medida, acento e pausas), que é fundamental na organização dos versos da poesia clássica e românica — pois sem êle o verso não existe, temos o ritmo afetivo, que varia não só de povo para povo, mas de indivíduo para indivíduo, e de uma situação emotiva para outra. O ritmo intelectual, que é justamente o ritmo das pausas fora da cesura e da pausa final, — determinado pela ênfase de certas palavras significativas, vem complicar ainda mais a estrutura do verso.

O que é mais ou menos constante entre todos os povos é certa disposição da sensibilidade e o caráter rítmico da própria língua, que acondicionam a extensão do verso. O redondilho ibérico, por exemplo, tornou-se um achado espontâneo da estética formal medieval luso-espanhola, porque é êle um metro que coincide com a nossa conversação; nós quase falamos em redondilhos de sete sílabas (1). É, pois, o metro que corresponde à melodia natural destas línguas, como se verifica das próprias crônicas medievais em prosa — cuja leitura sugere frequentemente o redondilho:

“Maldita sea la sanna/ del traidor Julian/, ca mucho fue perseverada; maldita sea la su yra/, ca mucho de dura e mala/ . . . etc., matador de su senhor/, enemigo de su casa/ . . . amargo es el su nombre/ en la boca de quil nombra/ . . . , etc. (2).

Com mínimas alterações textuais, Sepúlveda verificou em romance essas passagens em prosa das crônicas medievais (3).

Na poesia dos primeiros tempos da literatura francesa, são os versos de 8 e 10 sílabas os mais comuns; devem portanto corresponder a uma predileção especial de sua língua e da sensibilidade espontânea de seus primeiros trovadores. Entre os gregos, por exemplo — diz Aristóteles — “o jambo nos escapa frequentemente quando conversamos” (4), pois é êsse metro (como também no inglês) que caracteriza a linguagem espontânea desses povos. Goethe, interrogado por

1) Sobre a forma REDONDILHO, veja-se APENDICE, página final.

2) P. H. Urefia, *La Versificación irregular española*, pág. 14, nota 1.

3) Teófilo Braga, *História da poesia popular em Portugal*, pág. 33.

4) *Metódica*, livro III, cap. 8, II.

Eckermann sôbre o que pensava acêrca dos versos considerados próprios para a tragédia alemã, respondeu: "... o hexâmetro jâmbico seria o mais próprio, mas é para nós, alemães, longo demais; por causa da falta de adjetivos o pentâmetro é a medida conveniente. Os ingleses, dadas as suas muitas palavras monossilábicas, têm de utilizar mais curta medida" (1).

Cada língua possui, portanto, não só um ritmo particular, como também uma medida própria e espontânea na extensão de seu pensamento. Muitas vezes pode acontecer que a extensão do verso acompanhe os diferentes processos de alargamento do raciocínio poético. É o que se verificou com a poesia chinesa: os versos líricos mais antigos, que deviam remontar à dinastia de Tang (1766-1123 a. C.), compunham-se de 4 pés, de 4 palavras, geralmente terminadas por monossílabos interjeccionais, como recurso rítmico artificial. Séculos depois, já no período clássico — na dinastia de Chou (por volta dos séculos VII-VI a. C.), houve um pequeno alargamento do verso com o acréscimo de mais um pé, e a pentapodia tornou-se então o metro preferido pelos poetas chineses durante vários séculos. Finalmente, mais tarde, este-reotipou-se o verso de 7 pés, menos acanhado e mais apto para uma aventura maior da inspiração poética. Já vimos que Stickney procurou reconstruir a história dos processos de raciocínio entre os gregos através das expressões gnômicas, cuja estrutura poética esteve em evolução simultânea com o pensamento grego.

O nosso redondilho, o metro dos romances e da poesia popular ibérica em geral, não só corresponde a uma peculiaridade rítmica de nossa expressão, como também a uma contingência fisiológica: um segmento frásico de sete sílabas corresponde aproximadamente a uma fase normal da expiração pulmonar. Meillet já havia verificado que os intervalos fundamentais sôbre os quais repousa o sistema musical podem ser observados nas próprias inflexões da linguagem articulada (2). Combarieu, que endossa as conclusões do grande linguista, afirma "que todos os elementos descritivos da linguagem musical têm seu equivalente na parte instintiva da linguagem articulada" (3).

Ainda há mais: a forma poética também pode manter íntima relação com a natureza do conteúdo. Vejam-se as sábias palavras de Goethe: "Tem razão (respondendo ao seu Zagalo — que falava de certos motivos poéticos das peças

1) *Conversações de Goethe com Eckermann*, pág. 23.

2) Apud Combarieu, *La musique, ses lois et sa évolution*, pág. 129.

3) *Ibidem*, pág. 132.

de Shakespeare como evocadoras dos tempos heróicos da Grécia antiga), nas diferentes formas poéticas estão escondidos grandes poderes secretos. Se se quisesse traduzir o conteúdo das minhas “Elegias Romanas” no tom e medida do “D. João” de Byron, tudo pareceria infame” (1).

Nunca a inteligência do filólogo foi tão feliz como quando Menéndez Pidal, analisando o texto poético medieval da *HISTORIA TROIANA POLIMETRICA*, observou que o poeta da *Troiana* merece um posto especial na história da métrica espanhola, pois é ele o primeiro que se esforça por adaptar o verso e a estrofe ao caráter de cada tema tratado. Esse propósito de adequação da forma ao conteúdo não se observa ainda nas poesias galegas de Afonso X, que emprega uma grande variedade de metros em suas poesias. Assim, para a pintura da sexta batalha o poeta escolhe a *quaderna via*, que era a forma adequada às narrações épicas ou piedosas; para a lúgubre profecia de Cassandra, lança mão de um metro curto, análogo ao das endechas funerárias; para os amores de Briseida com Troilo e com Diomedes o redondilho heptassilábico ou octossilábico, próprios da lírica amorosa galega. E em muitas outras passagens o poeta anônimo do poema procura traduzir por combinações estróficas originais e adequadas à índole do conteúdo (2).

Como se vê, a morfologia poética é funcional: adstrinse-se a fatores peculiares da sensibilidade de um povo, do ritmo natural de sua língua e do capricho de seus compositores. A ossatura do verso obedece, por sua vez, aos princípios fundamentais do ritmo, da duração e brevidade — na metrificação clássica; da acentuação (tônicas e átonas) — na versificação românica e nas línguas cuja melodia depende da acentuação. Quando Dragomirescou declarou que sem o ritmo mecânico o verso deixa de existir, a sua afirmação viria chocar-se com o caso do verso na poesia de nossos tempos. A poesia modernista obedece às leis gerais da versificação na estrutura de seus versos? Não. E somos de parecer que os casos de sobrevivência rítmica do verso nessa poesia se expliquem não só pelo acaso (pois ao pensamento poético corresponde frequentemente uma estrutura melódica), como também por uma vacilação da técnica poética do autor dentro da escola. O conceito de verso naquelas versificações (clássica e românica) é explicável pelas condições rítmicas da língua; mas o conceito de verso na poesia moderna — que abandonou a estrutura poética decalcada nessa noção apriorística dos segmentos melódicos (ritmo mecânico), deve ser

1) *Obra cit.*, págs. 71-72.

2) Ramón M. Pidal, *Tres poetas primitivos*, págs. 93-94.

por sua vez explicável por causas de outra natureza. A linguagem poética é, como se sabe, uma linguagem provisória. Por isso mesmo é preciso haver uma refundição do valor estético e semântico dos signos linguísticos, afim de acomodá-los à expressão de nossas emoções poéticas. Esse trabalho preliminar e necessário do artista com respeito à expressão poética, é uma forma de metáfora. O poeta nunca alcançou, senão nestes últimos tempos, a consciência de que seus meios de expressão são contingentes e por isso precisam sofrer um processo liminar de alteração semasiológica e estética. É justamente esse fenômeno catacrético que distingue os dois tipos fundamentais da expressão literária: a *prosa* e a *poesia*. A poesia moderna, no enalço de sua libertação, já conseguiu eliminar certos elementos extrapoéticos, tais como o ritmo mecânico regular e a rima consoante. A verdadeira linguagem poética é catacrética por excelência; e a poesia contemporânea parece em busca da posse absoluta de seus meios de expressão. Em todo o caso, somos de opinião que a criação de uma linguagem poética com suas categorias fonéticas próprias é inexequível. A linguagem da poesia letrista contemporânea, criada por Lambaire e que tem em Isidore Isou o seu maior representante, é um desses exageros de renovação estética que sucumbem ao menor sôpro do bom-senso artístico.

Mas podemos, então, emitir um conceito de verso dentro da poesia de nossos tempos? Cremos que sim. O seu verso prescinde do ritmo mecânico regular; deixa de atender às estruturas regulares pré-estabelecidas, para atender à extensão arbitrária de suas unidades catacréticas. Essas unidades correspondem aos momentos líricos da solução poética. A unidade estrófica é de extensão variável, estabelecida pelo conjunto dessas unidades líricas.

Voltando ao caso da estrutura poética tradicional: a combinação de segmentos fraseológicos em versos maiores, a associação dos diferentes ritmos (mecânico, intelectual, afetivo) no mesmo verso, a reunião dos versos em estrofes e destas em poema, esteve não só à mercê do capricho dos seus autores, como também de condições psicológicas e de fatores alheios à elaboração do poema, alguns deles objeto de nossa investigação.

Os fatores que presidiram à organização da música e, por conseguinte, da poesia dos povos primitivos, podem ser procurados, como dissemos, nas próprias condições culturais.

Entre os povos de cultura primária, a ação da numerologia mágica sobre a organização do canto é, talvez, a mais importante. O número de versos é muitas vezes determinado

pelo valor mágico de um número particular da tribo. Pudemos verificar também que os números três e quatro, com os seus múltiplos, são os mais frequentes da numerologia mágica com relação ao canto. Quase tôdas as tribos norte-americanas consideram o número 4 como o número que governa o mundo (1). Por isso mesmo os cantos importantes desses povos apresentam uma estrutura determinada por êsse número; depois de repetirem três vezes o canto, quadruplicam o conjunto. Em outras tribos preponderam os números 5, 7, 9 etc. Aquilo que nos parece arbitrário na organização dos cantos primitivos, das suas cenas dramáticas, é muitas vezes explicável pela influência da numerologia mística do grupo.

Mas a mística dos números também impregnou a vida mental e social dos povos antigos da Ásia e da Europa.

Ao período menfítico, precisamente, pertence o monumento mais antigo da história da música, e como tal da poesia. Não da poesia com finalidade estética, mas da poesia no seu estado embrionário. Êsse documento está gravado na pirâmide do Rei Unas em hieroglifos, e foi traduzido e publicado por Maspéro no fim do séc. XIX (2). É uma inscrição estensa, cujo conteúdo se tornou o ritual mágico dos egípcios, mais tarde sua própria religião. São verdadeiras peças cheias de lirismo mágico-religioso, sobretudo de caráter escatológico, que já apresentam a conformação e um leve sôpro da verdadeira poesia.

A estrutura mais constante destas peças parece obedecer aproximadamente ao seguinte esquema:

INVOCACÃO (Ó Unas)
 { ANTISTROFE
REFRÃO ESCATOLÓGICO (Tú existes, tu és etc.)

Mas, ao lado de certas fórmulas aparece entre-parênteses uma advertência formalística: *repetir 4 vezes*. Criam os egípcios que o rei Unas reinava nos quatro cantos do mundo, e o número 4 se tornou místico. A invocação a Osiris também trazia no papiro a indicação de que devia ser cantada 4 vezes (3).

Nas encantações a numerologia é indispensável. No “De re rustica”, Catão o Antigo recomenda, contra as luxações, cantar 3 vezes certas fórmulas que foram antigos *carmina*

1) Robert Lowie, obra cit., pág. 348.

2) Apud Combarieu, *La musique et la magie*, pags. 69-73.

3) Idem, *ibid.*, pág. 73.

(cantiones). O *Kyrie eleison! Christe eleison!* é também cantado três vezes:

*Kyrie eleison, idem, idem,
Christe eleison, idem, idem,
etc.*

Os números encerram certas virtudes que estão em relação com os atributos da divindade em jôgo, ou em relação com as próprias crenças do grupo nos fenômenos da natureza. Veja-se, por exemplo, que a gama de sete sons, comum entre os indús, os árabes, os turcos, os persas, os chineses, os gregos, está decalcada no valor sacramental dêsse número entre os antigos, número êsse consagrado pela magia planetária; a lira heptacorde de Hermes testemunha essa afinidade mágica com o sistema planetário conhecido: Lua (ré); Mercúrio (dó); Venus (si); Sol (lá); Marte (sol); Júpiter (fá); Saturno (mi). E a gama enecorde, que apareceu mais tarde, está também ligada a um sistema planetário mais desenvolvido, como atesta Plínio (1). A magia primitiva conferiu à música os elementos essenciais para a sua organização e da música herdou a poesia as leis fundamentais de sua técnica versificatória. A composição dos ritmos musicais foi principalmente decalcada nos números 3 e 4 (e seus múltiplos). Os autores antigos (Marcelo — o médico, Varrão e Plínio) discutem sôbre o número 3 e seus múltiplos, nos cantos de fins terapêuticos. A maioria dos *carmina* de Marcelo devem ser repetidos 3 vezes ou “3 vezes 3 vezes” (ter novies).

Outras vezes a estrutura estrófica da poesia dos nativos está ligada às próprias circunstâncias do assunto. O fenômeno repetitivo é fundamental na expressão literária dos primitivos. Muitas vezes a estensão do poema é resultante da enumeração das partes do corpo ou de uma seriação cronológica. É comum a muitos povos a canção que acondiciona certos factos aos atributos do corpo, e quantos são êsses atributos físicos, tanto é o número de versos; assim esta canção esquimau:

*Oh! estou me afogando, salvem-me!
Oh! a água já alcança meus grandes tornozelos
Oh! estou me afogando, salvem-me!
Oh! a água já alcança meus grandes joelhos,*

e assim por diante. Ou êste canto guerreiro entre os australianos:

1) Apud Combarieu, *Histoire de la Musique*, vol. I, pág. 30.

*Lanceia-lhe a testa,
Lancei-lhe o peito,
Lanceia-lhe o fígado,
Lanceia-lhe o coração,
etc.*

Esta canção australiana, de Hawai, exemplifica o segundo caso, em que cada verso corresponde a uma entidade genealógica:

*Lii-ku-honua, o homem
Ola-ku-honua, a mulher
Kumo honua, o homem
Lalo-honua, a mulher
etc.*

até completar 16 parelhas (32 versos). Por infelicidade não dispomos do material que seria suficiente para um estudo sério da organização poemática determinada pela magia dos tipos melódicos. A música da antiguidade — conclue Geväert com uma superpreendente intuição — difere da música de nossos tempos em que o músico moderno *inventa* a sua obra de tôdas as peças, ao passo que o músico antigo trabalhava sôbre tipos consagrados. O *nomos* da música grega, como os *sâmans* dos chantres do Veda, os *Ragas* atuais dos indús, bem como os *neumas* dos músicos eclesiásticos do Ocidente, são esquemas melódicos consagrados e “cuja descoberta era considerada como uma revelação espontânea, uma inspiração reservada aos cantores favorecidos pelos deuses...” E Geväert ainda acrescenta: “As cantilenas-tipos, notadas pelos padres, eram preciosamente guardadas nos arquivos de certos santuários” (1). Os *maqams* árabes são também tipos melódicos consagrados aos quais se tributa um respeito como a verdadeiros tabús. Ora, a organização musical dêstes esquemas melódicos — que também existiram entre os trovadores medievais, deve ter tido um papel preponderante na constituição da letra poética que lhes estava associada.

A estrutura das canções determinada pelas condições rítmicas da dança, é difícil de ser reconstruída. Só mesmo o convívio direto com os grupos e um conhecimento íntimo de sua cultura poderão proporcionar dados seguros a êsse respeito. A versificação românica não constitui, pois, objeto de nossos estudos: Stengel, Milá y Fontanals, Diez, Lang, Ureña, Becker, G. Meyer, Rodrigues Lapa, — para não mencionar senão alguns — pronunciaram-se a respeito, sem que chegassem a um ponto de vista homogêneo.

1) Geväert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. II, pág. 316. Sobre a magia da estrutura melódica, ver ainda, de passagem, Paul Nettl, *La Música en la Danza*, págs. 56-57.

Entre os tipos fundamentais de estrutura estrófica, contam-se o *dístico*, o *terceto* e a *quadra*.

O conceito formal do verso está implícito no próprio conceito artístico. Há um conceito clássico de verso: o verso é a expressão de uma unidade artística; êle possui a sua integridade, e a substantividade do verso reside justamente na realização dessa unidade interior da concepção, e do ritmo que lhe é inerente. Por isso mesmo o verso pode transcender às limitações formais da versificação, que tolhem relativamente a liberdade criadora e a espontaneidade da concepção do artista. E é por isso também que à essencialidade do verso repugna terminá-lo por categorias de relação (preposições, conjunções, pronomes relativos etc.). O verso não é, porém, uma unidade independente; o poema, que tem também a sua integridade artística, é o resultado da associação das unidades menores, que são os versos (1).

Podemos, por exemplo, dizer que êste verso realiza essa unidade artística que o conceito clássico prevê?

Olha cá pelos mares do Oriente
(Camões, *Lus*, X, est. 132).

Não. Temos aqui apenas um *colon* da unidade; só o *colon* seguinte pode substancializar a unidade artística do verso:

(Olha cá pelos mares do Oriente)
As infinitas ilhas espalhadas.

Não há dúvida: a poesia é sempre uma forma de superação — uma superação semântica e uma superação sintática. A sintaxe lírica transcende a sintaxe lógica, sem que se quebre o nexos lógico da primeira. Diz Euríalo Canabrava: “O que caracteriza, porém, a ordem estética da ordem lógica é a sua irreversibilidade (2). Logo, o valor estético do verso repousa na ordenação unívoca de seus elementos. Isso não quer dizer, como parece, que essa ordem estética não admita a configuração de uma ordem sintática, lógica.

A linguagem interior da poesia, se é muitas vezes alógica, não se distancia absolutamente da ordenação sintática, pois do contrário viria destruir a própria substantividade do ato psicológico. O alógico da poesia lírica não está propriamente na estrutura sintática do pensamento, mas na concepção expressiva do objeto: o artista vê, a seu modo, a realidade. É o caso da poesia de Goethe:

1) Para um conceito de verso entre os nossos trovadores populares, são curiosas as considerações que faz Amadeu Amaral em *Traduções Populares*, págs. 166-67, capítulo que o autor infelizmente escusou-se de examinar com maiores detalhes.

2) *Revista Brasileira de Poesia*, n.º IV, Fev. de 1949, “Linguagem: científica e estética”, pág. 21.

*Gris, querido amigo, é toda teoria
porém é verde a árvore dourada da vida (1).*

A estrutura sintática, que é dominante e clara na expressão prosaica, é imanente na expressão poética. A linguagem da poesia opera, como já dissemos, uma catacrese na linguagem lógica, de que se serve. Mas, através do simbólico, do metafórico, do aparentemente alógico, do misterioso e do sonho — que constitui a essência da poesia, está a possibilidade de uma reabilitação sintática. Na poesia clássica está mais latente o elemento sintático, porque a zona da emoção e da imaginação estão dirigidas por uma faculdade superior, que as superintende: a *Razão*. A poesia lírica de certos poetas contemporâneos afasta-se, o mais possível, da ordenação lógica, mas com algum esforço podemos preencher as elipses e as inversões que a emoção artística praticou na sintaxe do conteúdo poético. Está certo que na linguagem poética são constantes os fenômenos de anacolúta, mas isso não impede que a prosa (menos do que a linguagem da conversação), esteja aqui e ali envolvida com fenômenos dessa natureza. Os polemistas da *poesia pura*, Henri Bremond, Paul Souday, Tristan Derême e tantos outros, não faziam mais do que terçar armas em honra da Razão ou contra ela. É a Razão a única faculdade que preside à elaboração da poesia? É possível a existência da poesia, sem a presença dos olhos vigilantes daquela faculdade? A poesia é um conjunto de idéias, de imagens, de sentimentos, associados às vezes ao inefável? Ou é o próprio inefável, que pode às vezes vir seguido de pensamentos, imagens e emoções? Em toda a poesia é indispensável a inteligência de seu conteúdo? Ou o valor poético de um poema repousa justamente nesse claro-escuro — que não traduz idéias, mas apenas uma sombra imprecisa da realidade? Nem uma, nem outra coisa: a poesia é tudo isso. É também uma forma de linguagem; uma linguagem que diz outra coisa, mas opera com valores estéticos que a prosa desconhece. Há uma linguagem da ciência, que se caracteriza pela ausência de valores emotivos: a frase pode ser escrita de outra forma desde que não prejudique o conteúdo; há uma linguagem da vida, uma linguagem espontânea, natural, onde é facultativa a presença de valores afetivos: aqui a frase ainda pode ser escrita de qualquer maneira (no romance, por exemplo). E finalmente uma linguagem poética, que difere das outras duas: é a linguagem do sonho, da con-

1) *Grau, teurer freund ist alle theorie,
Doch grün des Lebens goldner Baum (Fausto, I, v. 2038-2039).*

A edição de Henri Lichtenberger traz *und*, em lugar de *doch*; aqui a aproximação parece melhor, pois ela tem em si implícito um valor adversativo.

templação, do sofrimento, do entusiasmo, onde imperam os valores afetivos e cuja frase não admite outra forma; em cuja frase a transposição de um monossílabo apenas, pode suprimir o sortilégio poético do verso. A Poesia é, portanto, uma outra maneira de dizer as coisas, mas numa linguagem que não é comum a todos nós. Sim, porque existem, como disse com grande felicidade Albert Thibaudet: poetas que sabem fazer versos porque são poetas; e poetas que são poetas porque sabem fazer versos. Gustavo Teixeira, Cruz e Sousa entre os primeiros; entre os segundos — Manoel Botelho de Oliveira, Gregório de Matos Guerra, Alberto de Oliveira. Os verdadeiros poetas são os primeiros.

Então quer dizer que a Razão é a mestra diretora da experiência poética? Se a Poesia é apenas um outro tipo de linguagem, uma outra maneira de dizer as coisas, a Razão também preside à sua elaboração; mas a presença desta faculdade está na razão inversa da intensidade do sonho (por *sonho* aqui entendo o “estado poético”, a inspiração). Quanto mais intenso o “estado poético”, tanto menos se verifica o domínio da Razão. Mas, desde que a Razão impere absolutamente, a poesia deixa de existir: passa a ser um conjunto de idéias versificadas, onde a estrutura métrica, as metáforas e a rima não cumprem o seu objetivo. Poesia é portanto uma maneira feliz de dispor as palavras, para traduzir um estado poético, em forma de símbolos. Carlyle mesmo dizia: “Chamaremos pois Pensamento musical à Poesia. O Poeta é aquêle que pensa dêsse modo” (1). Mas não será por isso que a Razão desapareça e a Poesia seja um produto exclusivo dos instintos, uma coisa irracional. Um argumento de Brémond, que já fôra expandido por Rémy de Gourmont numa de suas obras, é o facto de que uma poesia pode não ser entendida e no entanto o leitor atingir o gozo estético. “Pode-se não entender bem e sem embargo emocionar-se”. Não duvidamos; mas o que houve não foi um prazer estético advindo da poesia, e sim da percepção de outra arte — que é a irmã mais próxima da Poesia: a *Música*. Por isso mesmo Rémy de Gourmont dizia: “As palavras têm em si mesmas, e à parte do sentido que expressam, uma beleza e um valor próprio...” (2). A musicalidade da frase é um coadjuvante do prazer poético, mas não é o prazer poético. Sobre o sortilégio que exercem os valores melódicos e harmônicos da frase em detrimento muitas vezes do espírito da letra, ver o nosso último capítulo: “*A Melodia, o Ritmo e a Letra*”. Se pensarmos bem, aqui poderemos encontrar a explicação do tal

1) Apud Henri Bremond, *La Poesia Pura*, pág. 104.

2) *Ibidem*, pág. 92.

mistério da Poesia, que atormenta, martiriza o pobre abade de *Poesia e Prece*: o mistério da Poesia repousa na música do verso e na música do poema; o poema seria então uma espécie de sinfonia. Quando o poeta conseguiu fazer atravessar pela “corrente elétrica” o seu verso, a frase não pode mais sofrer a menor alteração fonética ou vocabular (muito menos sintática); do contrário desapareceria o milagre estético do verso. Pois é o que se verifica com a música: uma nota, um acidente musical, colocados fora de seu devido lugar, pode suprimir a beleza musical do segmento. O indefinível da Música (que todos sentem mas não interpretam) é o mesmo indefinível da Poesia. O inefável da Poesia (o mistério) seria justamente a música do poema. O dia em que os críticos ou os filósofos da arte musical desvendarem o mistério da Música, então não será mais problema o mistério da Poesia...

Logo, para nós, aquêles dois versos camonianos, à maneira do dístico elegíaco ou do epigrama, realizam a unidade interior da concepção artística, enquanto consubstanciam, não só a unidade lírica (ritmo e emoção), mas como acessório — a unidade intelectual (expressão de um pensamento). É, pois, um verso apenas, que certas circunstâncias desdobram em dois. Como a estrutura poética clássica e tradicional que conhecemos é aquela que os gramáticos sistematizaram quando procuraram estudar os ritmos musicais, decorre daí que nem sempre a ossatura do verso pode corresponder a uma unidade artística. Qual a razão? Expliquemos: no capítulo seguinte vamos ver até onde o ritmo musical supera a expressão poética e quantas foram as alterações que a expressão verbal sofreu por influência da linguagem musical. No estágio ancilar da poesia (canto) nem sempre a unidade da expressão musical coincidia com a unidade da expressão poética; daí um fenômeno de desequilíbrio interno: o valor intelectual de um verso invadindo a jurisdição do verso seguinte, de que é exemplo ainda o atual *enjambement*. O *enjambement* se tornou um recurso da expressão poética, que permite ultrapassar a integridade artística de um verso, sem contudo destruir a unidade do verso subsequente. Daí ser um expediente poético formal que deve ser usado com excessiva moderação e gosto, se não quisermos destruir o equilíbrio interno da realização poemática. Disto decorre que o dístico muitas vezes não é mais do que um *enjambement* que vai terminar no fim do verso seguinte.

Mas o dístico como estrofe, que se verifica na poesia de todos os povos, pode ser o resultado do caráter repetitivo da poesia primitiva (o paralelismo).

No século XVIII (1) se descobriu na poesia do Antigo Testamento o que vieram denominar a “lei do paralelismo dos membros”, que não é outra coisa senão êsse fenômeno de tautologia verbal muito comum na poesia primitiva. É, pois, o que se vê no início do 1º salmo:

*Feliz o homem que não caminha segundo o conselho dos malvados,
e na estrada dos pecadores não se firma.*

As vezes acontece, o que é raro, vir um 3º verso, isolado, rematando a idéia expressa no paralelismo, tal como está no salmo XXXIV, 7:

*Começai, ó portas, a levantar-vos,
Soerguei-vos, abri-vos, terminantemente,
Para que possa entrar o rei da glória.*

O terceto não é criação céltica como pretendem alguns, mas um tipo estrófico que está na poesia de alguns povos primitivos, nos primeiros poetas do cristianismo e nas origens de tôdas as literaturas neo-latinas.

Recorrendo à etnologia para explicar o baile bávaro de brincos, G. Meyer conclue que a estrofe de quatro versos é uma forma preferida em todos os casos da poesia popular. E Herman Gumbel acrescenta: “Para isto não há outra explicação senão a geral disposição do espírito humano” (2).

Essa consciência da quadra é dominante na poesia popular, e os nossos trovadores caipiras testemunham frequentemente essa tendência estrófica: “Quando a estrofe é o que chamamos uma oitava, o caipira só vê aí duas quadras... e a MODA se denomina então “moda dobrada” (3). Aliás, a poética do cantor sertanejo apresenta uma nomenclatura decalcada na quadra, que é a unidade estrófica dominante de suas composições. As sestilhas, por exemplo, são denominadas “verso e meia” (entendendo-se por “verso” a quadra). Já no século XVII o clérigo asturiano Luis Afonso de Carvalho, em seu CISNE DE APOLO (1602), percorrendo sobre o romance ibérico, entreviu a organização sistemática dessa modalidade poética, cuja estrutura interna está baseada na quadra. Diz o metricista espanhol: “Advertid, que aunque el consonante deue durar todo el Romance hasta acabarse, con todo esso va dividiendose el sentido de quatro en quatro versos, a manera de quartilla quiero decir que en cada quatro versos se ha de perficionar el sentido, como se fuera vna

1) Roberth Lowth, professor de Poética em Oxford (New College) em sua obra monumental *De Sacra Poesi Hebraeorum Praelectiones Academicæ*.

2) *Filosofia de la Ciencia literaria*, F.C.M., pág. 86.

3) Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, pág. 109.

copla, y no dexarle pendiente para la siguiente copla” (1). Embora no romance prepondere o elemento narrativo sôbre o coeficiente lírico, e a narração seja em parte adversa a uma estrofação regular, a consciência da quadra é tão evidente — formando cada qual uma unidade estética, que o metricista, parágrafos subsequentes, afirmava obliterar-se a graça desde que o sentido ultrapassasse o quarto verso.

O dístico e a quadra são, portanto, as formas matrizes do raciocínio poético dos trovadores populares. Há quadras que não são mais do que associações de dísticos em que a primeira metade pode muitas vezes nem ter relação lógica com a segunda, a não ser uma rima que as articula:

*Lá do céu caiu um cravo
Pintadinho de nobreza,
Quem quiser casar comigo,
Não repare na pobreza.*

ou esta trova portuguesa:

*A fita do teu cabelo
dá o nó, não chega a laço;
não faças conta comigo,
que eu contigo não a faço.*

A poesia popular do nosso caipira reflete bem a disposição do raciocínio poético em dísticos: a) ou por mera sucessão de pensamentos poéticos que mantêm entre si o fio lógico da narrativa, embora pensamentos de sentido diferente; b) ou pelo processo da comparação. Veja-se êste fragmento de uma canção:

- a) *Numa tarde de verão,
na noite de lua cheia,
se eu contá os gostos que tive,
me ferve o sangue na veia.
Namorei teus olhos pretos
por baixo da sobranceia.
Se eu for preso nos teus braços,
não precisa mais cadeia.*

ou então esta cantiga:

*Nos olhos brilhantes
peguei repará;
parecia u'a estrela
das ondas do má,
nas horas completas
da lua crissá (eclipsar)
pegô suspirá.*

1) Apud Emiliano Diez Echarrí, *Teorias métricas del siglo de oro*, págs. 203-204.

O pensamento poético ainda conserva a sua estrutura em dísticos na própria poesia caipira que reflete ressaibos de urbanismo e influências da poesia culta, como se pode ver dêste fragmento:

*Primeiro eu peço desculpa
se faço mal em falá;
a respeito dansadô,
tenho gosto pra dansá;
a respeito inventá moda
tenho fama no lugá.
Invento moda doída
enquanto a idéia me dá;
se canto moda dobrada,
inda torno a redobrá;
faço como no deserto,
onde canta o sabiá.
etc.*

b) *dísticos pelo processo da comparação:*

Esta moda colhida por Cornélio Pires em Piracicaba:

*A vida da gente pobre
padece, não tem altura.
A vida da gente rica
arregala e tem futuro.*

*o rico levanta cedo,
toma café com mistura.
O pobre bebe garapa
quase sempre sem doçura.*

*Quando gente pobre morre
Vai gozar lá nas alturas.
O rico vai é pros quintos
fervendo na fervedura. (1).*

Somos de opinião que certos tipos estróficos obedeceram a uma disposição psicológica: as modalidades de nosso raciocínio podem criar algumas vezes certos tipos de estrutura estrófica.

Se denominarmos *entimema* não só ao tipo de raciocínio em que uma das premissas (ou mesmo a conclusão) está subentendida, mas também à disposição antinômica ou hipotética de dois juízos, ou à comparação dos mesmos, podemos dizer que o dístico é uma modalidade silogística dessa natureza:

1) Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, pág. 80 e segs. (O exemplário desta poesia popular é todo extraído dessa obra).

1º caso: *Premissa*
conclusão

Suponhamos este dístico poético dos incas (devemos notar que a poesia dos incas já é uma poesia trabalhada, em vias de intelectualizar-se, procurando um equilíbrio de valor com relação à melodia que a acompanha):

P. *Tu és formosa flor*
C. *Tu és ventura feito vida,*

onde a 1.ª premissa (subentendida), deveria ser:

(A flor formosa é ventura feito vida).

ou esta ainda, que exemplifica o raciocínio hipotético:

Há flores em tua sementeira?
Virei com o pretexto dessas flores!

ou por comparação, como se verifica nesta canção quechua pre-colombiana:

Hermosa flor eres tú
Punzante espina soy yo.
Tu eres ventura hecha vida
Pensar que cunde soy yo.

Tú eres virginal paloma,
Odiosa mosca soy yo.
Luna de nieve eres tú,
Noche de pena soy yo.

Vê-se que a quadra, nesse caso, é o resultado da associação de dois entimemas.

Na *trova* encontra o Prof. Fidelino de Figueiredo a “verdadeira sublimação da metáfora e o primeiro exemplo do estilo poético a promover a contemplação e o devaneio” (1).

Sôbre a estrutura ordinária da copla pronunciou-se o mesmo professor, que nos permita transcrever, pois vêm muito a propósito aquelas suas considerações. Investigando o papel da metáfora na contextura interna da copla, observa que esta é o resultado da “justaposição de dois dísticos em rima cruzada. Uma vez a comparação precede o facto e outras segue-o, conforme o poeta anônimo parte da realidade para o sonho ou do sonho para a realidade:

O mundo é uma vinha,
Cada cepa uma questão;

1) A luta pela expressão, pág. 103.

*Vem a morte faz vindima,
Não procura geração* (1).

“Mais avançado é o processo em que o facto e a metáfora surgem enlaçados, logo no primeiro dístico, e o segundo é o seu desenvolvimento demonstrativo. O fôlego poético estaciona na brevidade da copla, mas a sua capacidade dialética e dissertiva cresceu; a trova é então uma demonstração concentrada, com seus laivos de intenção didáctica:

*Como alcatruzes da nora,
São as vaidades do mundo;
Os que enchem vão acima,
Os que vasam vão ao fundo”* (2).

O soneto clássico, como se sabe, exemplifica também a disposição silogística do pensamento poético, em que as duas primeiras quadras correspondem à primeira premissa, o primeiro terceto à segunda, e o segundo terceto à conclusão. Os dois primeiros quartetos trazem a idéia geral; o primeiro terceto a idéia particular implicada na idéia geral, de cuja dependência surge uma relação que está no último terceto.

Seria difícil, porém, reconstituir o coeficiente de criação individual, pois o capricho do artista concorre também para as inovações da estrutura poemática. O *vireli* do séc. XIII, por exemplo, não é o mesmo *virelai* dos séculos XIV e XV. Este passou pela renovação poética, assim como a balada, o rondel, os cantos reais, operada pelos grandes poetas e teóricos da Campanha — Guillaume Machaut e Eustache Deschamps. O *envoy* que aparece no fim das três estrofes da *balada* não existia quando esta espécie poética designava a princípio uma canção de dança.

A poesia grega flutuou em todos os tempos ao prazer des seus compositores. Alcma, o mestre dos coros em Esparta, subordinou suas combinações métricas e estróficas não só ao sabor de sua fantasia, como às condições da melodia musical de que era também o compositor. Seus tipos estróficos não os conheceu Safo, nem Alceu, nem outros de seus antecessores. A estrofe sofreu um alargamento, composta agora de duas partes iguais e uma terceira independente, estrutura que se tornou muito do gosto de seus sucessores.

Vimos que as condições rituais também determinavam a constituição poemática. A ODE é um exemplo clássico dessa natureza. Composta de início de uma estrofe e uma antístrofe, eram estas duas partes correspondentes respecti-

1) *Ibidem*, pág. 104.

2) *Ibidem*, pág. 105.

vamente à primeira e à segunda volta do côro ao redor do altar pela direita e pela esquerda. E Estesícoro, contemporâneo de Alcã, resolveu quebrar com a monotonia dessa alternativa, introduzindo o *epodo*, de metro diferente, que deveria ser cantado durante o descanso do côro, diante do altar. Portanto a ODE passava agora a ser uma sequência regular de uma *estrofe*, uma *antistrofe* e um *epodo*, até o fim do poema. A inovação encontrou apôio no gôsto da época, tornando-se o esquema habitual dos líricos (entre êles Píndaro), e da parte lírica das tragédias.

O próprio Arquíloco trouxe muitas inovações, misturando ritmos diversos, associando também versos de diferentes medidas (geralmente um verso curto seguindo outro longo — com que conseguia efeitos surpreendentes). Mais tarde, já no séc. IV, com Timoteu de Mileto, a miscelânea melódica chegou a tal ponto nos cantos ditirâmbicos, que Platão ficou escandalizado. Revoltava ao espírito tradicionalista e puritano do mestre essa nova mistura de hinos e trenos, de peños e ditirâmbicos, de aulódia e citaródia (1). Devemos lembrar que Timoteu de Mileto aumentou para onze as cordas da cítara. Sim, a evolução instrumental também influenciou, nos primeiros tempos, não só na organização da melodia musical, como também na composição poética.

Mas, a adoção de esquemas métricos estrangeiros passa muitas vezes pela sanção da sensibilidade artística receptora. Quase tôda a poesia provençal é de forma fixa, determinada pela melodia musical — que já tinha um tipo fixo, uma estrutura e estensão determinadas. E o que vem a ser a *fiinda* nas canções galaico-portuguesas? Como o *strambotto* italiano, a *fiinda* apareceu como expediente de exorbitância da medida pré-estabelecida. Quando a poesia provençal penetrou terras ibéricas, teve de acomodar-se não só a um tipo de cultura, mas também a uma forma de sensibilidade, *sui-generis*, que viria sancionar aquela importação, criando os expedientes de tolerância formal e com isso um grande alargamento da estrutura poética. A nossa poesia ibérica é mais rica, mais variada do que a provençal, porque a gama da sensibilidade galego-portuguesa também o era. No lirismo trovadoresco havia uma forma tanto quanto possível determinada e prevista pelos preceituários poéticos, uma forma de *meestria*, vamos dizer. Tôdas as escolas literárias, quando atingem a sua plenitude, apresentam uma cristalização de suas formas de expressão poética. Mas, há um fenômeno permanente que rege a evolução de tôdas as literaturas: a luta

1) T. Gérold, obra cit., pág. 106.

continua entre a liberdade criadora, a unidade psicológica e os padrões pré-estabelecidos — que são seus meios de expressão literária. A nossa *fiinda* foi um recurso que a nossa sensibilidade receptora precisou desenvolver. A *fiinda* entre nós se tornou uma necessidade, e a nossa “Arte de Trovar” se reverencia diante desta contingência da inspiração poética: “. . . chamando-lhis fiinda, porque quer tanto dizer come acabamento de razon. . . e taes hy houve (trovadores) que as fezeron sen fiindas (cantigas), pero a fiinda he mays comprimento” (1).

A nossa poesia trovadoresca, sobretudo a de caráter aristocrático, exemplifica a dialética como um dentre os fatores determinantes da morfologia poética. A unidade poemática, per exemplo, de nossa cantiga de amor, obedece em geral, na sua estrutura interna, a determinado tipo dialético: um mesmo tema (que encerra o drama da paixão amorosa) é explorado pelo poeta, em cada estrofe, com maior ou menor profundidade. É sempre uma situação dramática que se desenvolve sob novos aspectos, geralmente num crescendo de dramaticidade. Isto na primeira parte da estrofe; a segunda parte corresponde como que a uma resposta do tema, a um argumento da mesma situação. A aparente pobreza temática de nossa poesia trovadoresca se explica perfeitamente pela própria casuística de sua estrutura interna, que o espírito da Idade-Média lhe deixou impresso.

1) *Arte de Trovar*, lugar citado.

A MELODIA, O ESPIRITO E A LETRA

Combarieiu não foi irreverente para com a Poesia, quando a denominou, certa vez, a “irmã menor da música”. A anterioridade desta com relação àquela, e mesmo a sua superioridade, são dois factos incontestáveis. Destas duas vantagens de que goza a música com relação à poesia no seu estágio ancilar, apenas será objeto de nossos estudos a superioridade da melodia sobre a letra do canto. A personalidade da solução verbal foi uma das maiores conquistas da poesia em sua busca contínua pela independência. Seria este o caminho seguro para a “Poesia Pura”? A magia musical do verso, entre os românticos, foi objeto de aspiração, a ponto de proclamarem alguns o desprezo pela inteligência do poema e consagrar a música do verso como o princípio dominador da poesia. É Schiller quem disse tantas e tantas vezes: “Em princípio minha alma se impregna de uma espécie de disposição musical; a idéia poética não vem senão depois”. Ou ainda: “Quando me ponho a escrever uma poesia, o que vejo com mais frequência diante de mim é o elemento musical do poema, e não o conceito claro do tema, sobre o qual frequentemente não estou de acordo comigo mesmo” (1). E o que é a poesia simbolista, senão o primado da música do verso sobre todos os outros valores da poesia?

Em todos os tempos, desde que a música restabeleceu a sua associação com a poesia, esta sempre ficou em posição de desvantagem. O poder da música é tanto maior do que o espírito da letra, que o próprio Santo Agostinho declarou: “Quando acontece de me sentir comovido mais pelo canto do que pelo conteúdo das palavras cantadas, acuso-me de um grande pecado, e então preferirei não ouvir o chantre” (2).

A beleza da voz, que também obscurece o fundo poético, era desprezada pelos doutores da Igreja durante os primeiros alvares do Cristianismo: “O servidor de Cristo deve cantar de tal maneira, que agradem as palavras e não o voz”, disse São Jerônimo (3).

1) Citado por Henri Bremond, *La Poesia Pura*, pág. 105.

2) *Confissões*, livro X, cap. 33.

3) *Comment. in Epist. ad Ephesus*, III, 5, 19, apud T. Gérolé, obra cit., pág. 145.

E os melismas da psalmodia da Igreja cristã, os “júbilos aleluiáticos” de que fala Santo Agostinho, não são mais do que o triunfo da voz, da melodia vocal sobre o texto do hino. “Aquêlê que jubila — escreve Santo Agostinho — não pronuncia as palavras; é a voz de uma alma cheia de satisfação a exprimir tanto quanto possível seus sentimentos, embora não lhe compreenda o sentido” (1). E foi justamente em virtude dêsse obscurecimento da letra do salmo, e o consequente prestígio das vocalizações, segundo pensamos, que se verificou o aparecimento dos tropos e das sequências, inovação poética que triunfou nos séculos IX, X e XI.

Quem analisa o canto dos povos primitivos, verá que entre muitos grupos a expressão verbal de suas toadas não passa de um mero acessório da melodia, pois é esta que lhe vai proporcionar ao ouvido o deleite que procura (2). O mesmo se verifica entre os negros superiores, os hotentotes, por exemplo, onde a importância reside na toada, não nas palavras. É curioso lembrar aqui o testemunho do missionário Moffat, que viveu entre os negros: os cafres não queriam aprender o alfabeto, senão cantando em côro. “Oh! diziam êles ao padre, ensina-mos o A B C com a música” (3).

O que é particularmente notável no canto nativo são as palavras sem sentido que aí aparecem por exigência de sua melodia, recurso artificial que serve como sustentáculo do ritmo, tal como se verifica nos provérbios. Êstes expedientes rítmicos artificiais não constituem privilégio da poesia dos nativos, mas característica também da poesia dos povos civilizados, como veremos. Aliás, tôdas as vezes que a poesia retoma sua posição ancilar (no canto), êsses recursos elementares frequentemente reaparecem.

Uma das dificuldades de interpretação da poesia primitiva é justamente ocasionada pela presença dêsses artificios verbais criados pelo ritmo. Entre os australianos, Barlow observou que “em tôdas as suas canções de corroboris repetem e transpõem as palavras para variar ou observar o ritmo. Com isso, suas canções chegam a ser incompreensíveis” (4). E às vezes incompreensíveis para os próprios cantores: “Muitos australianos — diz Eyre — não podem dizer-nos o que significam as suas próprias canções” (5).

A observância do ritmo prejudica a própria sintaxe e a propriedade vocabular, e para não irmos muito longe, um

1) Ennarratio in ps 99, in ps 32, 2 et in ps 94, apud Gérold, obra cit., pág. 151.

2) Wood, *Natives tribes*, 241-242, apud Letourneau, obra cit. 29.

3) Apud Letourneau, *ibidem*, pág. 64.

4) Apud Ernest Grosse, *Origens da Arte*, pág. 167.

5) *Ibidem*, pág. 167.

exemplo frisante constituem as letras de nossas composições populares de jazz ou de conjuntos.

Os etnólogos que estudaram as atividades artísticas dos andamaneses e dos australianos em geral, observaram que certas canções não só se propagaram pelo continente todo — imortalizando o seu compositor, como também se conservaram por várias gerações; e o que os deixou mais surpresos foi justamente verificar que certas canções célebres são cantadas até por outros povos que as não compreendem (1). Pois, o que o impressionava não era a letra, mas a melodia — que supera quase sempre a idéia literária.

O estudo dos cantos mágicos com fins curativos, cantados pelos “shamans” entre os índios Ojibwa, uma das tribos mais importantes dos Estados Unidos, revelou que na sua estrutura extrínseca se compõem de simples repetições de segmentos frásicos ou de palavras incoerentes, às quais se articulam sílabas desprovidas de sentido, unicamente para prolongar a nota musical (2).

Miss Fletcher observou os mesmos fenômenos entre os índios norte-americanos: as poucas melodias providas de palavras demonstram que os vocábulos sofrem modificação no sentido de se tornarem mais melódiosos; sua escolha e seu arranjo no canto nem sempre são determinados pelo uso. A maioria destes cantos regorgita de sílabas sem significação, vogais com um fonema inicial, geralmente *h*, *th* ou *y*. A alteração atinge a própria acentuação fonética.

Entre os nossos índios do Brasil central, os Bororos, se verificam os mesmos fenômenos na estrutura verbal do canto, por influência do ritmo. Sim, porque falta, ao canto destes índios, a melodia (3). E o ritmo, de que só há o binário e ternário, determina necessariamente vários prolongamentos nas sílabas das palavras. O acento rítmico prevalece sobre o acento fonético: a expressão *bakororo aroe*, que no falar comum se pronuncia *bakoróro aroé*, é cantado como se fôsse *bakó-roró aroé*. É por isso que as palavras polissilábicas dão a impressão de que estão divididas em duas outras. A própria palavra *boróro* surge estropiada na sua prosódia, pois aparece no canto como oxítone (*bororó*), o que levou nossos viajantes a denominarem erroneamente essas tribos com a palavra nesta acentuação rítmica.

A inserção de semi-vogais é outro recurso ocasionado pela necessidade rítmica: dizem, por exemplo, *exeraie* por *exerae*; *kaie* por *kae*; *wa*, *wo*, por *a*, *o* etc.

1) E. Grosse, obra cit., pág. 167.

2) B. J. Hofman, apud Jules Combarieu, *La Musique et la Magie*, pág. 78.

3) Sobre os cantos deste grupo, cons. *Os Boróros Orientais*, do Pe. Antônio Colbacchini e Pe. César Albisetti, *Brasília*, 1942.

Repetem vogais, à maneira de melismas:

oieigo aturua itt'aregoddu, é cantado:

oieigooo atu-u-uu-rua-aaa itt' are-eee-goddu-uuu

Repetem partes da palavra:

iku-buttudo riomare = iku buttudo rio-rio-oma-oma-oma-re.

E é assim, por exigência musical, que explicamos os factos idênticos na poesia trovadoresca, onde os fenómenos paragógicos (*levare, Portugale* que só aparecem em fins de verso ou em fins de hemistíquios), e os casos de repetição vocálica (*Portuguese* — como aparece numa cantiga de Juan Zorro), não são arcaísmos, e sim fenómenos fonéticos determinados por circunstâncias musicais (1). A poesia de Nicolás Guillén reproduz os mesmos fenómenos: aquí e alí aparecem *fonemas*, cujo valor é meramente artificial (*mamatomba, sensemaâá, serembó, serembe, sóngoro, cuserembá, cosongo*).

O anacruse é, pois, outro fenómeno elementar do canto, em todos os povos e em todos os tempos. Está na poesia dos borôros, que acrescentam uma vogal no início do verso, para sustentáculo do ritmo; está no canto dos Irmãos Arvais (*Enos Lases iuvate*) na poesia dos povos civilizados, na Marselhesa (*Aux armes, citoyens!*) e é um recurso comum das letras de nossas músicas populares.

O que é que se conclue de tudo isso? Que o hiperbibasmo (deslocação prosódica), a inserção de vogais, os melismas, a estropiação das palavras (na forma e no sentido), a inobservância da propriedade vocabular e da sintaxe, as elipses, as repetições vocabulares e frásicas, o anacruse, enfim, as licenças poéticas como hoje dizem os manuais de versificação, não são mais do que uma sobrevivência daquela superioridade da melodia e do ritmo com relação à letra e ao próprio espírito da letra.

Se o texto musical de Bach exige a repetição de *heute* na frase *heute wirst du mit mir*, (que já vimos), é porque o ritmo necessita dêste artifício de composição; não se trata de um recurso de expressividade, porque o advérbio *heute* não constitue, aí no texto, uma imagem poética importante: é, até, a palavra mais prosaica daquele segmento de leitura. A melodia sobrepujou em todos os tempos a expressão verbal.

1) É a mesma tese de Celso Ferreira da Cunha, que, em *O cancionero de Joan Zorro* (págs. 20-30) sôbre o -e paragógico trouxe conclusões dignas de respeito.

Nos *pantuns* malaaios, pequenas peças poéticas, o assunto também é tido como secundário; a importância está na toada, no ritmo e na figura poética empregada, pois os malaaios consideram a imagem como essencial à poesia (1).

E é curiosíssimo notar que a música invadiu a própria narração e determinou na sua estrutura os mesmos fenômenos de alteração formal. A propósito dos kwakiutles, Franz Boas observou que na recitação de poemas mitológicos êsses índios acrescentam sílabas para conseguir uma estrutura rítmica. Os índios foxes — diz êle — quando recitam a lenda do herói da Cultura, agregam as sílabas *nootchee, nootchee*, apenas para atenderem a uma necessidade rítmica da expressão (2). Recolheu êsse etnólogo um conto esquimau de Cumberland Sound que está entrecortado de segmentos melódicos.

No caso da entonação, que tem superioridade sobre a letra, é sobrevivência o que se verifica com a oratória. A massa inculta admira certos discursos, quando não pelo exotismo das palavras campanudas, pelo poder de expressão, pelo timbre da voz, pelas ondulações melódicas ou inflexões vocais do orador. O “cursus” latino e a “cláusula” rítmica da oratória é um desses recursos de que dispõe o orador para impressionar, comover e convencer o auditório. A preocupação rítmica da expressão verbal é pois outro fenômeno elementar, não privativo dêste ou daquele povo (3).

Uma prova da supremacia do ritmo sobre o texto, ainda se vê hoje, quando os jovens, ao lerem ou declamarem poesias, enlevam-se mais naturalmente pela cadência métrica do que pelo conteúdo do poema; e tal se verifica mais frequentemente com os hinos, ou religiosos ou cívicos, cujo sentido textual nos vem à curiosidade muito tempo depois.

O grande discípulo de Epicuro, Filodemo de Gadara, de cuja obra sobre a música só nos resta uma parte, lança um protesto veemente contra as escolas pitagórica, platônica e aristotélica e contra os próprios estoicos, que viam na música um instrumento de direção moral, de aperfeiçoamento cívico do homem. Negava, pois, influência moral da música sobre o nosso mundo anímico. Para êle a música não criava certos estados de alma de que tanto falam Platão e Aristotételes. Filodemo atribue a tradições lendárias o poder da música sobre a alma humana. Nega, então, que tivessem sido as melodias de Tirteu, de Terpandro, de Taletas, as responsáveis pela salvação de Esparta contra os inimigos; o movimento de

1) W. Marsden, *Hist. de Sumatra*, vol. I, pág. 299, ap. Letourneau, *obra cit.*, pág. 189.

2) *Arte Primitivo*, pág. 306.

3) Sobre o *Cursus*, cons. o importante trabalho de Mathieu G. Nicolau, *L'origine du Cursus Rythmique*, 1930, Belles-Lettres.

libertação se deve, para êle, às palavras do canto e não à sua música. E Filodemo estende seu ponto de vista, com argumentos bem curiosos, aos próprios cantos religiosos, cujo valor repousa no texto poético, e não nas melodias.

Theodore Gérold, que expõe na sua magnífica *Histoire de la Musique* as idéias musicais de Filodemo, todavia não opina. Como poderia Filodemo explicar o entusiasmo que sentimos hoje, ao cantarmos ou ouvirmos o nosso Hino Nacional? Pois, pergunte-se a qualquer escolar brasileiro, qual o espírito, o conteúdo histórico e o poder expressivo da letra do hino, e não saberá responder. A música, onde reside sem dúvida a fonte do entusiasmo, do êxtase, da vibração cívica, encobre quase sempre o espírito da letra.

O poder do ritmo é tão grande, tão inerente ao homem, que não será despropósito lembrar aqui uma passagem pinturesca de Alberto Hidalgo:

“A un amigo mio que enloqueció veinte años hace, el recuerdo que, enquanto a poesia, le quedó de su vida lúcida, fué el ritmo de un poema célebre en nuestro idioma, pero solo el ritmo, non su contenido de pensamiento. Los vocablos se habían borrado en su cérebro, habían perdido toda su significación como imágenes de ideas y sentimientos, y solo habían impresso su cadencia en aquellas transtornadas circunvoluciones’ (1).

O poema de que se trata é o célebre soneto “A Francia” de Rubén Darío. É um metro bárbaro, de 14 sílabas, composto regularmente de um verso de arte maior (acentos na 2.^a, 5.^a, 8.^a, 11.^a sílabas), mais um segmento de leitura do mesmo ritmo (u — u):

“*Los bárbaros, Francia, los bárbaros, cara Lutécia!*”

1) *Tratado de Poética*, pág. 75.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O homem não é somente um animal *político*: é, também, e sobretudo, um animal *rítmico*, pois, “notre vie intellectuelle est rythmique à sa naissance même et dans ses manifestations les plus élémentaires. Ce n'est pas seulement le langage qui est rythmique, mais même la pensée silencieuse” (1). Dentre todos os caracteres genéticos das artes fonéticas e da coreografia, está em primeira linha o ritmo. É ele o substrato da Música e da Dança. O conto, a narração mítica primitiva, foi-se desvencilhando gradativamente do elemento rítmico, tão dominante na literatura primitiva. Permaneceu na poesia até os nossos tempos. Sim, a poesia deve à música em seu período ancilar as suas leis constitutivas. A poesia, a música e a dança exteriorizam, através do ritmo, o latejar de uma emoção em processo de exgotamento.

Nos grupos primários êsse caráter está bem representado; existem certas danças australianas que terminam pelo exgotamento do dançarino (2). O ritmo é a base desta tríade artística: a Música é o ritmo sonoro; a Dança — o ritmo mudo, um ritmo de atitudes, uma palpitação frenética dos instintos; e a Poesia — filha de ambas, é o ritmo expressivo, que une, àquelas duas artes, as tradições e as grandes emoções da vida social da comunidade primitiva. “A Poesia exprime a idéia, a Música modula os sons, a Dança anima as atitudes”, foi dito algures.

No Yo-ki (séc. 1º a. C.), capítulo que trata da música chinesa, está escrito que “na alegria — o homem pronuncia palavras. Estas palavras não são suficientes: êle as prolonga. As palavras prolongadas não satisfazem: ele as modula. As palavras moduladas também não são suficientes; e, sem que êle dê por isso, suas mãos gesticulam e seus pés começam a saltar”.

Os estados de êxtase, em que o indivíduo sae de si mesmo, podem ser realizados, ou pelo côro, ou pelo protagonista,

1) Hans Larsson, *La logique de la poésie*, pág. 178.

2) Marcel Mauss, *Manuel d'Éthnologie*, pág. 89.

ou ainda pelos próprios espectadores, fenômenos frequentes em todo o mundo negro, entre os Malgachas e entre os Malleses (1). Portanto, a um exgotamento físico do protagonista ou do côro corresponde o que podemos chamar uma *catarse fisiológica*; e a uma evasão do autor ou do espectador, que sae de sua realidade pessoal para viver uma vida diferente da sua, para sentir-se em companhia dos heróis ou dos deuses que a cerimônia representa, corresponde uma *catarse anímica*. É o que se verificava, por exemplo, no espectador das tragédias gregas, que se sentia, durante a representação, vivendo a vida heróica ou divina que os autores mimetizavam. Dentre as três artes, foi a Dança que mais perdeu a sua vitalidade primitiva. “A Dança moderna não passa — diz Grosse — de uma degeneração estética e social” (2). A música enriqueceu o patrimônio de sua essência estética primitiva. É ela, mais do que as outras duas artes, que logra sublimar as emoções da alma através das formas invisíveis; é a Música que está intimamente ligada às vibrações do nosso mundo interior. A riqueza das formas poéticas do gênero lírico confirma esta conclusão; porque o lirismo é a expressão mais espontânea e mais profunda dos mistérios do nosso mundo subjetivo. A Música é a espinha dorsal da poesia lírica; a melodia, o nervo da Música e a fonte de todo lirismo. Porque ela, maravilhosa síntese do ritmo e da harmonia, foi uma conquista paulatina; entre os povos primitivos não encontramos ainda a arquitetura poética definida porque a verdadeira música, a mãe geradora dos diferentes estados líricos da alma, só apareceu mais tarde com a eclosão revolucionária do gênio lírico da Hélade. A música rudimentar do povos naturais, calcada no ritmo regular e monótono dos gongos e dos tambores, matizada aqui e alí por imperfeitíssimos efeitos de melodia (como a música dos esquimaus) não podia determinar uma estrutura rítmica complexa como vamos ver entre os gregos, nos meados de sua poesia lírica. Um hino de glória ao inspirado inventor da lira heptacorde, o doce Terpandro, que veio estabelecer uma distinção entre os *modos* (harmonia frígia, dórica, lídia etc.) e caracterizar os *nomos* — as diferentes melodias que representam os variados tipos da emoção lírica. Cada estrofe se desenvolve com sua melodia própria, e a frequência regular das melodias determina a textura do poema. Escreve Schuré: “Hasta pudiera decirse que la melodia es la fuerza generatriz que crea los versos y determina su disposición, ya que se repite en todas las estro-

1) Marcel Mauss, obra cit., pág. 89.

2) *Origens da Arte*, pág. 141.

fas y estas nos aparecen como fulguraciones poéticas de un estado musical del alma” (1).

Por isso que hoje não podemos nem de longe surpreender os maravilhosos encantos da poesia lírica dos gregos, que, além de estar associada à sua melodia, era declamada pelo próprio autor. A essa união da Poesia com a Música, traduzida pela alma lírica do seu compositor, vinha juntar-se mais uma linguagem expressiva, a linguagem dos gestos, a linguagem que outrora, entre os seres das primeiras idades, teria sido o primeiro instrumento da vida em sociedade. Por isso o conteúdo lírico da poesia, a música que a acompanhava e a representação vivente do seu próprio autor — que realizava assim uma verdadeira apoteose artística, é que constituíam a beleza inimitável da poesia grega, essa beleza que se perdeu através da letra morta e da corrupção do seu verdadeiro texto, quando passou pelas garras do Helenismo alexandrino.

*‘Les vers sont enfants de la lyre,
Il faut les chanter, non les lire’*

Alfred de Vigny também aconselhava, como Wagner no drama lírico, a associação da linguagem à música para a expressão de certos estados emotivos, aliança que “nous plonge dans cet état de rêve grâce auquel l’autre monde s’ouvre devant nous” (2). É o que se encontra em *Carlûle*, com outras palavras: “Tôdas as coisas mais íntimas são melodiosas, se expressam naturalmente em Canto. A significação do canto penetra muito fundo” (3).

Schuré, admirável crítico de arte e senhor de elevada inspiração, prognostica, na sua poética história do drama musical, o futuro encontro das duas irmãs, a Música e a Poesia; porque a inquebrantável unidade entre essas duas Musas primitivas — que transpiraram as emoções mais sãs e mais profundas da alma humana desde os alvares da civilização, é “a imagem vivente da indestrutível unidade do Homem” (4).

O drama musical seria, pois, a realização desse regresso das duas velhas Musas, e o autor da *Tetralogia dos Niebelungs* — o mais acabado representante dessa conciliação entre a Música e a Poesia — a grande perspectiva da Música nos dias de amanhã.

1) Edouard Schuré, *Hist. del drama musical*, pág. 51.

2) Carta-prefácio do *OTHELLO* (1920), apud René Dumassail, “*Le Rythme Musical*”, págs. 142-143.

3) *Los Heroes*, pág. 137.

4) *Ibidem*, pág. 24.

APÊNDICE

Julgamos necessária uma justificação da forma REDONDILHO — que usamos no decurso do presente trabalho, onde empregamos na acepção exclusiva de verso de 5 ou 7 sílabas poéticas. Nos dicionários circula confusão entre as duas palavras: REDONDILHO e REDONDILHA. Bluteau parece estar com a razão: existem na língua os dois termos, cada qual com acepção própria. No verbete REDONDILHA ensina o dicionarista que a palavra é de procedência espanhola, e define: “*He hũa copla, que se chama assim em razão da uniformidade que leva no canto, porque como se canta a primeyra, se cantão as outras. He tomada a metaphora da figura circular, & REDONDA, que por todas as partes he uniforme, & igual. E ainda que em outro genero de coplas corra esta razão, na copla REDONDILHA corre por excellencia. Ou se chama REDONDILHA, porque se canta nos coros das Tragedias, & Comedias, nos quaes se dança, & dançando se da muyta volta. Compõese de cinco ou de quatro, & às vezes de oyto versos. Ha REDÕDILHAS simples, dobradas, & mistas. As mistas tem (sic) hũa Redondilha de quatro versos, & outra de cinco. Não temos palavras proprias latinas para estes generos de versos*”.

No verbete REDONDILHO Bluteau já se refere à confusão que faz entre os dois termos Philippe Nunes em sua *Poética*, empregando um pelo outro.

Depois de Rafael Bluteau inicia-se a confusão terminológica, que termina no desaparecimento da forma REDONDILHO nos dicionários mais recentes. Assim Moraes, na sua esteira Eduardo de Faria, Constâncio, Domingos Vieira, registam a forma *Redondilho*, remetendo o consulente para a forma feminina — à qual atribuem a acepção de copla. Mais tarde Adolfo Coelho, Caldas Aulete e Cândido de Figueiredo abandonam a forma REDONDILHO e atribuem à palavra REDONDILHA a significação imprópria de “verso de 5 ou 7 sílabas”.

Anda assim pelos tratados de versificação portuguesa, e somente em Rodrigues Lapa verificamos o uso constante da forma *Redondilho* — no sentido de “verso de 5 ou 7 sílabas”; contudo uma e outra vez surge nas obras do grande medievalista a forma feminina com a mesma aceção.

Julgamos oportuno reabilitar a lição do velho Bluteau, que distingue a aceção dos dois termos, embora tenha pensado no teatro grego para uma justificação etimológica da forma espanhola.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Amadeu — *Tradições Populares, Obras Completas*, Instituto Progreso Edit., São Paulo, s/d.
- AUBREY BELL — *Da Poesia Medieval Portuguesa*, trad. do inglês por Antônio Álvaro Dória, 2a. ed., Lisboa, s/d.
- BALLY, Charles — *El Lenguaje y la Vida*, trad. de Amado Alonso, edit. Losada, Buenos Aires, 1941.
- BATALHA, Ladislau — *História Geral dos Adágios Portugueses*, Paris — Lisboa, 1924.
- BASTIDE, Roger — *Arte e Sociedade*, trad. de Gilda de Mello e Souza Martins-Edit., São Paulo, s/d.
- BOAS, Franz — *Cuestiones fundamentales de antropologia cultural*.
- BRAGA, J. F. Theófilo — *História da Poesia Popular Portuguesa, Lusitana*, Porto, 1867.
- BURLAMAQUI KOPKE, Carlos — *Revista Brasileira de Poesia*, n.º III, trad. de Susana W. de Ferdkin, Buenos Aires, 1947. — *Arte Primitivo*, F. C. E., México, versão de Adrián Recinos, s/d. 1948.
- BREMOND, Henri — *La poesía pura*, versão espanhola de Júlio Cartázar, Argos, Buenos Aires, 1947. — *Plegaría y Poesía*, versão de Elza Tabernig, Buenos Aires, s/d.
- CIDADE, Hernani — *O conceito de poesia como expressão de cultura*, col. STUDIUM, São Paulo, 1946.
- CROCE, Benedetto — *Poesia popolare e poesia d'arte*, 2a. ed., Bari, 1946. *La Critica, Rev.*, 1929.
- CIMORRA, Clemente — *El Cante Jondo* — origen y realidad folklórica, ed. Shapire, Buenos Aires, s/d.
- COLBACCHINI, P. Antônio e ALBISETTI, P. César — *Os Boróros Orientais*, Brasileira, 1942.
- COMBARIEU, Jules — *Histoire de la Musique*, 3 vols. Colin, Paris, 1948.
La Musique et la Magie, Picard, Paris, 1909.
La Música — sus leyes y su evolución, trad. de Mario J. Bordier, Cronos, B. Aires, s/d.
- DIEZ ECHARRI, Emiliano — *Teorias métricas del siglo de oro*, Instituto "Miguel de Cervantes", Madrid, 1949.

- DRAGOMIRESCOU, Michel — *La Science de la Littérature*, Vol. IV, Paris, 1938.
- DUMESNIL, René — *Le Rythme Musical*, Paris, s/d.
- ECKERMANN — *Conversações com Goethe*, trad. de Luis Silveira, Porto, 1947.
- ERMATINGER, E. e outros — *Filosofia de la Ciencia Literaria*, F. C. E. México, 1946.
- FERREIRA DA CUNHA, Celso — *O Cancioneiro de Joan Zorro*, Rio, 1949.
- FIGUEIREDO, Fedelino de — *A Luta pela Expressão*, — prolegómenos para uma filosofia da literatura, Nobel, Coimbra, S/d. *Rumos novos da Ciência da Literatura*, in “O ESTADO DE SÃO PAULO”, 28-10-1950; *Estudos de Literatura*, LETRAS n. 7, Vol. CXXII, São Paulo, 1951.
- GEROLD, Theodore — *Histoire de la Musique*, Paris, 1936.
- GUIKA, Matila G. — *Sortilèges du Verbe*, 8a. ed. Gallimard, 1949.
- GOURMONT, Rémy de — *Le Latin Mystique*, 4a. ed. Mercure de France, Paris, MCMXXX.
- GRAMMONT, Maurice — *Petit Traité de Versification Française*, Colin, Paris, 1947.
- GUMMERE, Francis — *The beginings of poetry*, in “Année Sociologique”, t. 6, págs. 560-565.
- GRAEBNER, F. — *El mundo del hombre primitivo*, versão do alemão por Fernando Vela, Rev. d'Occidente, Madrid, 1925.
- GROSSE, Ernest — *Origens da Arte*, trad. de Edmundo Rossi, edições Cultura, São Paulo, 1943.
- GUILLEN, Nicolás — *El Son Entero*, Pleamar, Buenos Aires, 1947.
- HAVET, Louis — *Cours élémentaire de métrique grèque et latine*, 8a. ed., Paris, 1935.
- HIRN, Irjö — *The Origins of Art* — a psychological and sociological inquire, 1909.
- HUIZINGA, J. — *Homo Ludens*, — el juego como elemento de la história, ed. Azar, Lisboa, 1943.
- ISOU, Isidore — *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 3a. ed., 1947.
- JEANROY, Alfred — *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age*, 3a. ed., Paris, 1925.
- LAPA, M. Rodrigues — *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, 1929.
— *Lições de Literatura Portuguesa* — Época medieval — 2.^a ed., Coimbra, 1942.

- LARA, Jesus — *La poesía quechua*, Col. Tierra Firme, F. C. E., México, 1a. ed., 1947.
- LARSSON, Hans — *La logique de la poésie*, trad. de E. Philipot, Paris, 1919.
- LETOURNEAU, Charles — *L'évolution littéraire dans les diverses races humaines*, Paris, 1894.
- LOWIE, Robert — *Manuel d'anthropologie culturelle*, trad. de Émile Métraux, Payot, Paris, 1936.
- MARIÉS, Louis — *Strophes et poèmes dans les Sibyllins*, in "Revue de Philol., littér. et d'histoire anciennes", t. X, ano X, 1936, 3a. série, págs. 5-19.
- MALINOWSKI, Bronislau — *Coral gardens and their magic*, s/d.
- MAROUZEAU, J. — *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, 1935.
- MAUSS, Marcel — *Manuel d'ethnographie*, Payot, Paris, 1947.
- MICHAELIS, Carolina — *A Saudade Portuguesa*, 2a. ed., Lisboa, s/d.
- MELLO LOPES, David — *O Cancioneiro árabe de Ibn Cuzmane*, resumo do trabalho do grande arabista espanhol Julián Ribera y Tarragó, publicado na *Revista de História*, 1912, 1.º vol., págs. 225-231.
- MONTANDON, G. — *Traité d'ethnologie ciclo-culturelle et d'ergologie systematique*, Payot, Paris, 1934.
- NETTL, Paul — *La Música en la Danza*, versão castelhana de Teresa Reyles, B. Aires, 1945.
- NICOLAU, Mathieu G. — *L'Origine du "CURSUS" Rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Belles-Lettres, Paris, 1930.
- NUNES, José Joaquim — *Cantigas d'amigo*, 3 vols. Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928-1926-1928.
— *Cantigas d'amor*, Imp. da Univ., Coimbra, 1932.
- PAXECO, Elza — *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, publicação em separata da "Revista de Portugal".
- PEPE, Gabrielle — *Introduzione allo studio del Medio Evo Latino*, s/d.
- PELAYO, M. Menéndez y — *Historia de las ideas estéticas en España*, Boreal, Buenos Aires, s/d.
- PIDAL, Ramón M. — *Flor Nueva de Romances Viejos*, Espasa-Calpe, 1943.
— *Tres poetas primitivos — Elena y Maria, Rocesvalles, Historia Troyana Polimétrica* — vol. 800, Austral, 1948.
— *Poesía juglaresca y juglares*, Austral, v. 300, 1948.
- PLEKANOV, Jorge — *Cuestiones Fundamentales del Marxismo — El arte y la vida social* — México, s/d.

- RAMOS, Arthur — *Introdução à Antropologia Brasileira*, 1.º vol., —
As Culturas não europeias — Rio, 1943.
— *O Negro Brasileiro*, Brasileira, 1.º vol., 2a. ed., 1940.
- RANGEL, Félix — *Le chant choral*, col. Qui-sais-je? 1948.
- RENAN, Ernest — *El Origen del Lenguaje*, trad. espanhola de J. Elias
Matheus, ed. Albatroz, Buenos Aires, s/d.
- RENOU, Louis — *La poésie religieuse de l'Inde antique*, Presses
Universitaires de France, 1942.
- RIBERA Y TARRAGO', Julian — Discursos leídos ante la Real Aca-
demia de la Historia en la recepción pública del señor D.
Julián Ribera y Tarragó el día 6 de Junio de 1915, 81 págs.
Referiu-se a êste trabalho o Prof. Fidelino de Figueiredo na
REVISTA de HISTORIA, Lisboa, 1916, vol. 5.º, págs. 88-89.
- RIQUER, Martin de — *La Lírica de los Trovadores*, antologia co-
mentada, 1.º vol., — poetas del siglo XII, Barcelona, 1948.
— Correspondência particular sôbre o texto da *viandela* do
trovador Cerverí de Girona, cujas poesias constituem objeto
de uma obra do autor.
- ROSTAGNI, Augusto — *Aristotele* — Poética, 2a. ed., Turim, s/d.
- SARMIENTO, Fray Martin — *Memorias para la historia de la poesia
y poetas españoles*, col. Hórres, B. Aires, 1942.
- SCHURÉ, Edouard — *Historia del Drama Musical*, ed. Shapire, B.
Aires, s/d.
- STIKNEY, T. — *Les sentences dans la poésie grécque d'Homère à
Euripide* (in *Année Sociologique*, 1902-1903, págs. 670-673).
- SOUZA, Gabriel S. de — *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, Bra-
siliiana, 3a. ed., 1938.
- UREÑA, P. Henriquez — *La versificación española irregular*, 2a. ed.,
Madrid, 1933.

INDICE

PREFÁCIO	pág. 7
<hr/>	
INTRODUÇÃO	” 11
Breves considerações sôbre um conceito de poesia	” 23
Fenômenos formais primitivos	” 35
a) <i>Repetição</i>	” 36
O Paralelismo dialético	” 51
b) <i>Refrão</i>	” 61
c) <i>Rima</i>	” 75
d) <i>Estrofação</i>	” 85
A Melodia, o Espírito e a Letra	” 105
Considerações finais	” 111
APÊNDICE	” 115
BIBLIOGRAFIA	” 117
<i>Indice</i>	” 121

INDÚSTRIA GRÁFICA JOSÉ MAGALHÃES LTDA.

Rua Spartaco, 215 — SÃO PAULO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

CADEIRA XXXV: LITERATURA PORTUGUESA

Publicações:

- LETRAS — n.º 1: Vol. VI da coleção de Boletins: Fidelino de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI*, com apêndices documentares, 1938, 86 págs.
- LETRAS — n.º 2: Vol. XXVII da coleção de Boletins: Bartolomé Torres-Naharro, *Comédia Trofea*, reimpressão prefaciada por Fidelino de Figueiredo, 1942, 122 págs. Texto ilustrado.
- LETRAS — n.º 3: Vol. LXXXIV da coleção de Boletins: Fidelino de Figueiredo, *Viajantes espanhóis em Portugal*, textos do século XVIII publicados e prefaciados, 1947, 105 págs.
- LETRAS — n.º 4: Vol. XCII da coleção de Boletins: Antônio Soares Amora, *O nobiliário do Conde D. Pedro* (Sua concepção de história e sua técnica narrativa), 1948, 113 págs.
- LETRAS — n.º 5: Vol. XCIII da coleção de Boletins: Antônio Soares Amora, *El-rei D. Duarte e o "Leal conselheiro"*, 1948, 236 págs.
- LETRAS — n.º 6: Vol. CI da coleção de Boletins: Fidelino de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI*. Subsídios documentares para uma teoria geral da epopéia), 1950, 408 págs.
- LETRAS — n.º 7: Vol. CXXII da coleção de Boletins: Fidelino de Figueiredo, *Estudos de literatura* (5.ª série: 1947-1950), 1951, 264 págs.
- LETRAS — n.º 8: Vol. CXXIV da coleção de Boletins: Jean Han-kiss, *La littérature et la vie* (Problématique de la Création Littéraire). — Publicado e prefaciado por Fidelino de Figueiredo, 1951, 336 págs.
- LETRAS — n.º 9: Vol. CXXV da coleção de Boletins: Segismundo Spina, *Fenômenos formais da poesia primitiva*, 1951, 122 págs.

