



Espécies e sonoridades dos hexâmetros dactílicos lusófonos: métodos durativo, silábico e intensivo

Species and sonorities of lusophone dactylic hexameters: durative, syllabic, and stress-based methods

Pietro Dri Marchiori

Doutorando - Universidade de São Paulo (USP)

Professor substituto - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

<https://orcid.org/0000-0001-5634-5460>

pietrodmk@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.12957/principia.2026.100097>

RESUMO: Tendo por objeto geral a adaptação de metros clássicos para o vernáculo e por objeto específico as diferentes propostas de hexâmetro dactílico lusófono, buscamos responder quais sejam as semelhanças de cada tipo de hexâmetro lusófono em relação ao antigo quanto a sonoridade e resultado musical. A metodologia consistiu em revisar (a) os róis anteriores de hexâmetros lusófonos e (b) as classificações anteriores de hexâmetros em línguas de acento prosódico intensivo para que pudéssemos, com auxílio de fundamentação em teoria e cognição musical, (1) reelaborar a classificação das adaptações do hexâmetro; (2) analisá-las quanto à música que produzem, representando-a por notação musical, em leitura reconstruída e vernácula, e (3) listar semelhanças e diferenças de cada tipo de hexâmetro vernáculo em relação ao antigo, além de dificuldades práticas de composição e leitura. Os resultados propuseram uma classificação dos métodos de adaptar o hexâmetro em: métodos (1) durativo; (2) silábico; (3) intensivo; (4) íctico, subdividido em (4.1) holodáctilo, (4.2) hexapentatônico, (4.3) acéfalo e (4.4) substitutivo. Neste artigo, focamo-nos na análise dos métodos durativo, silábico e intensivo. Destes, o que reproduz o hexâmetro antigo mais proximamente é o método durativo, porém com a maior dificuldade prática; o que menos reproduz é o silábico, porém com a maior facilidade prática quanto ao costume vernáculo; entre eles, o intensivo, mais próximo da expectativa vernácula do que da reprodução do antigo.

Palavras-chave: Métrica e música; métrica clássica; tradução métrica; tradução performática; hexâmetro dactílico.

ABSTRACT: Taking as its general subject the adaptation of classical metres into the vernacular and as its specific subject the various Lusophone proposals for the dactylic



hexameter, this study seeks to determine the similarities between each type of Lusophone hexameter and the ancient model with regard to sonority and musical effect. The methodology consisted of reviewing (a) previous inventories of Lusophone hexameters and (b) previous classifications of hexameters in stress-accent languages, so that, with support from music theory and music cognition, we could (1) reformulate the classification of hexameter adaptations; (2) analyse them in terms of the music they produce, representing this music through musical notation in both reconstructed and vernacular readings; and (3) identify the similarities and differences between each type of vernacular hexameter and the ancient form, as well as the practical difficulties involved in composition and recitation. The results yielded a classification of hexameter adaptation methods into: (1) the durative method; (2) the syllabic method; (3) the stress-based method; and (4) the ictic method, subdivided into (4.1) holodactylic, (4.2) hexapentatonic, (4.3) acephalic, and (4.4) substitutive. The present article focuses on the analysis of the quantitative, syllabic, and stress-based methods. Of these, the quantitative method most closely reproduces the ancient hexameter, though it presents the greatest practical difficulty; the syllabic method reproduces it least closely, though it is the most readily compatible with vernacular practice; between these stands the stress-based method, which aligns more closely with vernacular expectations than with the reproduction of the ancient form.

Keywords: Metrics and Music; classical metre; metrical translation; performative translation; dactylic hexameter.

Introdução

Tratando-se o ritmo do movimento gerado pela alternância entre elementos acentuados e não acentuados (Attridge, 2012b, p. 1195), este se dá diferentemente na poesia greco-latina e na poesia de línguas de acento intensivo e isocronismo silábico como o português, naquela principalmente pela duração das sílabas e nesta pela intensidade. Daí, parte das traduções lusófonas de textos clássicos não opta por uma reprodução formal do ritmo e metro¹ dos poemas antigos, mas pela prosa, pelo verso livre, ou pelo emprego de um metro da tradição lusófona de papel equivalente ou próximo, por exemplo, pelo decassílabo para o hexâmetro dactílico do épico antigo. Porém, ainda assim muitos poetas² buscam a aproximação do ritmo greco-latino,

¹ Considerando-se, para fins deste artigo, “metro” como “a medida da padronização do som no verso, que ocorre quando o ritmo é repetido através de uma passagem linguística com tal regularidade que uma unidade-base (como o pé) torna-se norma e governa a composição poética.” (Winslow, 2012, p. 876, tradução nossa). Também útil e mais ampla é a definição de Mattoso Câmara Jr. (1959, p. 80), da métrica como “a organização do ritmo da enunciação numa frase específica, chamada *verso*”.

² Diremos simplesmente “poeta” para referir tanto o tradutor que trabalhe em tradução métrica quanto o escritor de versos autorais que busquem reproduzir um metro da tradição clássica.



quer em traduções, quer em composições autorais, especialmente o hexâmetro dactílico, através de diferentes métodos.

Com isso, encontram os obstáculos naturais desta empresa. Isso porque, linguística e acusticamente, a proeminência de uma sílaba sobre outras, e logo o elemento acentuado da métrica, o icto ou *tésis*, pode dar-se através da entonação, da quantidade ou da tonicidade; é dizer, altura, duração ou intensidade (Câmara Jr., 1959, p. 75-8, 95-6). Em acústica e cognição musical, da mesma forma, são estas as três principais propriedades do som que fazem uma incidência sonora ser cognitivamente marcada em relação a outras, isto é, acentuada, ficando as outras cognitivamente percebidas como agrupadas hierarquicamente em relação a ela (Cooper; Meyer, 1960, p. 8)^{3,4}. É o caso do português que o acento se dê pela intensidade, quando em grego por duração e altura e em latim, por duração e altura ou, mais tarde, duração e intensidade (Boldrini, 1992, p. 17-8; Câmara Jr., 1959, p. 77). Logo, perdem-se no português propriedades rítmicas essenciais da poesia greco-latina: além da sequência de durações, perde-se a possibilidade de substituição de duas sílabas breves por uma longa e vice-versa; também a não coincidência entre icto (determinado pelo acento de duração) e acento melódico/intensivo. Na impossibilidade da reprodução integral destes efeitos, as adaptações de metros clássicos precisam sacrificar ora um, ora outro, ora vários deles. Assim, os hexâmetros lusófonos podem ser classificados segundo a solução que propõem para este problema.

Pejenaute (1971, p. 220) classifica os hexâmetros espanhóis em quatro grupos: (1) a adaptação à greco-latina, que admite a quantidade como elemento constitutivo do ritmo na poesia em língua espanhola e busca reproduzi-la no hexâmetro vernáculo; (2) a adaptação por justaposição, que busca reproduzir o padrão acentual intensivo do hexâmetro equiparando-o à justaposição de dois hemistíquios de metros vernáculos; (3) a adaptação acentual ou método *legere*, que busca também a imitação da distribuição intensiva do hexâmetro; e (4) a adaptação por manutenção do icto ou método *scandere*, com subespécies, que busca a manutenção do icto regular do hexâmetro antigo pelos acentos intensivos da língua moderna. Pighi (1970 apud Santos, A., 2020) fez classificação semelhante no italiano, em três grupos: (1) método

³ Cooper e Meyer, tratando de música, acrescentam ainda o timbre como potencial fator de sobressalência de um som sobre outros, caso o timbre seja discrepante dos demais. Porém este elemento não se estende à prosódia, já que na prosódia o timbre é o que produz os diferentes fones, e não acentos.

⁴ Uma vez que a palavra é som e o ritmo poético se constitui de incidências sonoras, para uma análise mais técnica abordaremos a prosódia a partir de princípios da acústica e da cognição musical, transpondo *mutatis mutandis* aquilo que destas não importe prejuízo metodológico àquela.



prosódico, equivalente à adaptação à greco-latina de Pejenaute; (2) silábico, que inclui o segundo e o terceiro grupo de Pejenaute, porém sem a prerrogativa da reprodução do padrão intensivo; (3) método acentual, equivalente ao método *scandere* de Pejenaute.⁵ Estas mesmas classificações podem adequadamente servir ao português, como mostra Santos, A. (2020).

Pode-se, é claro, debater sobre as vantagens e desvantagens de cada metro para traduzir o hexâmetro, e cada poeta optará por aquele que julgar que lhe convém, tendo cada escolha ganhos e perdas em relação a diversos critérios, como é inevitável.⁶ Propomos uma investigação recortando um dos critérios possíveis, o da preservação da sonoridade original. Assim, nosso problema consiste em responder como as diferentes propostas de hexâmetros lusófonos se assemelham ou desassemelham musicalmente ao hexâmetro antigo.⁷

Agora, é claro que qualquer método pode se beneficiar de uma recitação onde se busque ativamente reproduzir o ritmo do hexâmetro clássico, numa performance voltada à audição e não à leitura silenciosa. Esta abordagem é representada mormente por Philippe Brunet e vem ganhando espaço na tradução de clássicos no Brasil, calcada no princípio de que a literatura antiga era predominantemente oral e performática (Gonçalves, 2015; 2016; 2022). Mas, embora os poetas voltados à performance geralmente se utilizem do método que chamamos substitutivo, não se vincula estritamente a ele, podendo ser utilizada em todos os métodos e podendo o canto “superar (ao menos em parte) o abismo entre os sistemas de versificação próprios das línguas antigas e modernas” (Tápia, 2014, p. 215). Porém não se pode tampouco ignorar que, enquanto a poesia antiga era eminentemente oral, a poesia contemporânea é escrita e lida em silêncio por inúmeros leitores que não têm familiaridade com o ritmo da poesia antiga. Sendo assim, a intenção de preservar a sonoridade original passa pelo desafio de fazer com que o leitor a

⁵ Houve outras classificações, mais gerais. Attridge (2012a, p. 250-2) divide os métodos de adaptação métrica em quantitativos, que simulam regras de duração prosódica, e acentuais, que simulam metros antigos de diversas maneiras através do seu acento intensivo vernáculo, e dá exemplos de hexâmetros renascentistas em diversos idiomas europeus nestas duas matrizes. Outra maneira de exprimir a mesma divisão, de Domenico Gnoli, é entre os modos radicais, que simulam regras de duração prosódica, e modos conservadores, que mantêm as características vernáculas (Santos, R., 2014, p. 21).

⁶ É natural que diante de tal variedade de abordagens tenha havido divergência crítica acerca de quais seriam mais ou menos adequadas ou satisfatórias. Não abordaremos este aspecto, remetendo para isso a Oliva Neto; Nogueira, 2013; Oliva Neto, 2014; e Gonçalves, 2014.

⁷ Nisso frisamos que nossa investigação não é sobre a satisfação estética, não consistindo em estabelecer maior ou menor valor geral às propostas analisadas, mas em comparar características entre elas e o hexâmetro antigo, visando a um estudo a que possam recorrer o poeta e o leitor interessados na adaptação dos metros antigos ao vernáculo. Embora estabeleçamos que tal metro se assemelha mais ao hexâmetro antigo que tal outro, há motivos também para preferir este, como buscamos demonstrar.



reproduza mentalmente em leitura silenciosa, e daí pela escolha do poeta de ou assumir que o leitor leigo não compreenderá a musicalidade buscada; ou informá-lo para que, lendo sozinho, talvez consiga captá-la; ou então usar um método que, mesmo lido à vernáculo, aproxime-se da sonoridade almejada. O recorte de nosso objeto, então, reside nas propostas de hexâmetro vernáculo desde a primeira detectada até hoje, consideradas igualmente em leitura reconstruída e vernáculo. Ainda, por limitação de espaço, deixamos para estudo futuro a análise do método acentual ou *scandere*, que chamamos “íctico”, e suas subespécies, concentrando-nos aqui nos outros: prosódico, renomeado “durativo”; silábico; *legere*, renomeado “intensivo”; e justapositivo, que analisamos como modalidade dos dois precedentes.

Para isso, recorrendo à notação do ritmo poético por notação musical, já utilizada por West (1982), Westphal (1865) e entre nós por Antunes (2012) para estudar a poesia antiga, e por outros para a poesia moderna (Leech, 1969; Proença, 1955), uma vez que é capaz de representar com maior exatidão o resultado rítmico do poema, descrevemos o resultado sonoro do hexâmetro antigo e, em seguida, de cada grupo e ramificação dos hexâmetros lusófonos. Nisso, valemo-nos dos róis prévios de hexâmetros lusófonos de Oliva Neto e Nogueira (2013), Oliva Neto (2014); Nogueira (2014; 2018), Gonçalves (2016; 2022), Tápia (2014) e Santos, A. (2020). Além disso, valemo-nos das classificações prévias de Pighi (1970 apud Santos, A., 2020), Pejenaute (1971) e Santos, A. (2020) para reelaborar uma classificação mais abrangente dos métodos de adaptação dos metros clássicos ao nosso vernáculo.⁸

1 A sonoridade do hexâmetro antigo

A estrutura do hexâmetro será conhecida da maioria dos leitores, de modo que buscamos passar os pontos importantes em revista breve. Quanto à duração, entende-se normalmente que as sílabas longas duravam o dobro das breves (Ceccarelli, 2004, p. 22; Boldrini, 1992, p. 32)⁹,

⁸ Devemos registrar, em verdade, agradecimento a A. Santos e Oliva Neto, sem os quais não teríamos tido acesso a importantes estudos aqui utilizados.

⁹ West (1982, p. 19-21) sugere que uma proporção mais exata seria 5:3, arredondada apenas teoricamente em poesia para permitir a substituição nos gêneros recitados, gerando na prática uma pequena irregularidade rítmica, ou então efetivamente arredondada na performance nos gêneros corais. Porém, menos provável que a equalização das duas partes do pé nos parece a sua recitação na proporção de 5:6, onde a diferença, equivalendo à execução de uma longa do tamanho de cinco quintinas seguida de outra do tamanho de seis sextinas, ou duas breves do tamanho de três, é realização musical difícilíssima até para percussionistas profissionais. West (1982, p. 20) se vale de um testemunho de Dionísio de Halicarnasso



tornando-se possível a substituição em poesia do elemento¹⁰ bicípite, formando-se por uma sílaba longa ou duas breves (West, 1982, p. 19). A poesia greco-latina, então, se fundamenta em metros determinados por elementos longos fixos, chamados *princeps* (decalcamos “príncipes”), separados por outros elementos, gerando um ritmo, ainda que não regular, marcado (West, 1982, p. 19). Isto é especialmente visível no hexâmetro dactílico, cuja estrutura não carece descrever: seis pés teoricamente dáctilos¹¹, cada um uma alternância entre um elemento príncipe e um bicípite, podendo ser dáctilo ou espondeu por substituição, estando os dois elementos de cada pé na proporção de 1:1, sendo o último pé do metro sempre espondeu, com a última sílaba longa por posição, e o penúltimo via de regra dáctilo, resultando estes na chamada cláusula hexamétrica, sequência final de dáctilo e espondeu (West, 1982, p. 5, 35-7; Ceccarelli, 2004, p. 30-1, 34-5).¹² Cada pé, seja na prática dáctilo ou espondeu, se fazia sempre de quatro *morae*, unidades mínimas de duração, duas para a sílaba longa e duas para as duas breves ou outra longa (Santos, A., 2020, p. 26), num total de vinte e quatro *morae*.

Com isso, os pés mantinham-se equidistantes entre si (West, 1982, p. 35) a uma distância fixa de quatro *morae*, de modo que o hexâmetro dactílico em particular era um metro de marcação regular, mesmo que de realização variável, como uma marcha. Daí podemos supor

de que alguns ritmicistas ensinavam que os elementos príncipes em Homero eram mais breves do que os bicípites em proporção que não podiam quantificar, e do argumento de que em Homero uma sílaba irregularmente tratada como longa “mais prontamente” (*more readily*) aparece no príncipe que no bicípite. Não nos parece argumentação cogente, pois nada impede que esses ritmicistas não tivessem opinião exata do fenômeno, sendo alguns e não a maioria dos teóricos, bem como que a maior ocorrência de sílabas problemáticas em elementos príncipes seja coincidência. Com efeito, West apresenta a proporção como hipotética e provável na p. 20, mas no restante da obra trata-a como estabelecida (cf. p. 36-9), assim como faz com a proporção que alhures sugere para as sílabas irracionais (cf. West, 1992), criticada por Landels (1999, p. 122) como musicalmente impraticável.

¹⁰ Espaço teórico, no esquema métrico, que comporta algum tipo de sílaba; no bicípite, uma longa ou duas breves.

¹¹ West (1982, p. 35) mostra que a verdadeira estrutura do hexâmetro dactílico não era, originalmente, de seis dáctilos, mas um assinarteto eólico de dois *cola*. O fato, entretanto, de que a maneira por que era explicada em período clássico era a dos seis dáctilos indica que esta noção havia se perdido já então, suplantada pelo resultado do verso como unidade. Sobre isso, cf. Nagy, 1990; Brose, 2015, e Santos, A., 2020, p. 7 e s.

¹² A longa por posição presume após si uma pausa que separa os versos, no entanto os hexâmetros hipermétricos, com duas breves no fim, mas apenas quando uma sinalefa com o verso seguinte permite a sílaba extra sem prejuízo do espondeu (Ceccarelli, 2004, p. 35), sugere que a pausa nesses casos talvez não fosse maior do que o próprio espondeu, ou que não fosse feita em absoluto. Mas isto não prejudica a diferenciação dos versos entre si, assim como a diferenciação de dois compassos entre si não precisa de pausa em música. O metro, nesse caso, seria uma unidade de medida teórica mais do que prática, como o é em música (cf. Jackendoff; Lerdahl, 1983, p. 18; Cooper; Meyer, 1960, p. 4, 8; Rousseau, 2007, s.v. *compás*; Marchiori; Ramalho, 2022, p. 65-7).



que se dê o caráter solene, pomposo e pesado que Aristóteles lhe atribui (*Rh.* III.8 1408b32, *Poet.* 1459b34). Esta marcação, não só teórica, era também performática, feita com os dedos ou os pés, um icto não linguístico, mas mecânico, performático, logo musical (West, 1982, p. 22-3; Ceccarelli, 2004, p. 26; Boldrini, 1992, p. 37-8). A realização variável do elemento bicípite em longa ou duas breves, sem perturbar esta marcação regular, provia variedade e possíveis usos afetivos, dos quais o mais evidente é o uso que Virgílio faz para expressar rapidez (com dáctilos) ou arrasto (com espondeus) (Santos, A., 2020, p. 13, cf. p. 44, 46; cf. Penna, 2007). Porém, por mais que se variasse o número de sílabas e a sequência de longas e breves, jamais se alterava a duração ou extensão total do metro, de vinte e quatro *morae* constantes (cf. Gonçalves et al., 2011, p. 113). Este ponto é importante: o metro tinha extensão absolutamente regular e incidências absolutamente regulares dos elementos príncipes, acontecesse o que acontecesse com as substituições possíveis, podendo o número de sílabas variar, mas não representando este a extensão do verso.

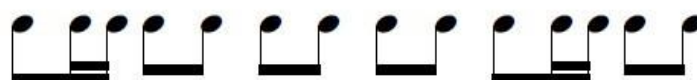
Portanto, o resultado musical de um hexâmetro clássico é o de uma sucessão de seis tempos musicais regulares, subdivididos em duas metades, sendo a primeira ocupada por uma nota apenas, a segunda ocupada ora por outra nota única, ora por duas de metade da sua duração, marcado cada pé ou tempo musical pela incisão da longa fixa. Assim, Santos, A. (2020, p. 11), baseando-se em Ceccarelli (2004, p. 32, 106), Duckworth (1969, p. 6) e West (1982, p. 36), estabeleceu um modelo grego e um romano do padrão mais recorrente de hexâmetro em cada uma dessas tradições. Em grego, o padrão é holodáctilo (que representamos em notação musical na Figura 1); em latim, é predominantemente espondeico (representado na Figura 2).

Figura 1: Hexâmetro no padrão grego



Fonte: o autor

Figura 2: Hexâmetro no padrão romano



Fonte: o autor



A notação musical torna mais evidente a marcação constante dos elementos príncipes e a extensão constante apesar das substituições. A posição da cesura, para nossas preocupações, pode ser dispensada, já que, independentemente de onde seja posicionada, poderia ser reproduzida quer na performance, quer na interrupção sintática, qualquer que fosse o método adotado.

Considerando o acento melódico do grego e, até certa época, do latim, há ainda o contraste do ritmo com as sílabas agudas, representado por Brunet (2010, p. 8) e adaptado por Santos, A. (2020, p. 16) como reproduzimos abaixo (fonemas agudos sobrescritos):

Mḥ̃n̄iv ḗ̃ide, théa, Pē̃l̄h̄iá̃deō Akh̄ĩ | l̄eos
M^eenin^a | eide, the | a^a, Pee | lee i^a | deoo Akhi | l^eeos
Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
Qu^d f^aci | at l^{ae} | taas s^ege | tees, quo^o | si^dere | te^erram

Apesar da característica do acento melódico ou intensivo como não distintivo nas línguas grega e latina (Boldrini, 1992, p. 35-8), e como secundário na métrica em relação ao acento quantitativo (Raven, 1962, p. 21), este jogo de acentos no hexâmetro latino tende à não coincidência dos acentos melódicos ou intensivos com os ictos dos elementos príncipes no primeiro hemistíquio (f^aci | at l^{ae} | taas s^ege | tees), e à coincidência na cláusula hexamétrica (si^dere | te^erram) (Nogueira, 2014; 2018; Oliva Neto; Nogueira, 2013, esp. p. 298). Apesar de ausente em Homero, esta característica é que norteou grande parte das primeiras adaptações do hexâmetro, feitas em um tempo em que, parece, era mais forte o costume de se ler os poemas antigos à vernáculo, ficando realçado assim o papel do padrão intensivo, em contraposição ao talvez mais praticado hoje (mas muito antigo, Boldrini, 1992, p. 35-7), que é de se pronunciar as durações e realçar os ictos na leitura em detrimento da tonicidade. Esse jogo de acentos no mais das vezes perde-se na tradução à língua de prosódica intensiva, e com ele parte importante da melodia do verso (Nogueira, 2018, p. 146).

Assim, então, podemos resumir as características sonoras do hexâmetro antigo:

- (1) seis tempos musicais, marcados por seis ictos mecânicos nos elementos príncipes, realizados por sílabas longas;
- (2) tempos regulares com a duração de quatro *morae* cada;
- (3) extensão constante de vinte e quatro *morae*;



- (4) variação de cada tempo entre a quantidade de três ou duas sílabas, mais exatamente a variação da segunda metade de cada tempo musical entre uma incidência longa ou duas breves;
- (5) jogo de acentos durativo e melódico/intensivo que no hexâmetro latino, mas não necessariamente no grego, tende à irregularidade antes e à regularidade na cláusula.

Listamos essas características na ordem decrescente do que parece ser musicalmente mais essencial à identificação do hexâmetro, considerando quais delas mais descaracterizariam a sua estrutura rítmica se alteradas ou retiradas. Isso porque, quanto a cada uma, respectivamente:

- (1) com ictos a mais ou a menos, mudando a sua extensão, pode ser identificado como outra estrutura dactílica que não o metro do *épos*;
- (2) não sendo os ictos de distância regular, o gênero rítmico par do espondeu e do dáctilo há de alternar-se com pés de gênero rítmico duplo (troqueu e jambo) (cf. Gentili; Lomiento, 2003, p. 4), gerando uma estrutura não mais dactílica (cf. Gentili; Lomiento, 2003, p. 95 s.), onde a substituição não seria possível da mesma forma, uma marcha *scazonte* em vez de regular, perdendo o peso e a solenidade que lhe são característicos e tornando-se mais leve e dançante (como soem em música ser os ritmos que misturam células binárias e ternárias, compassos 5/8, 7/8, 11/8 etc.);¹³
- (3) a extensão variável do metro é uma característica de metros com elementos ancípite, como os eólicos ou os jâmbicos, que variam na extensão, mas não (salvo substituições no jambo etc.) no número de sílabas, enquanto o hexâmetro varia no número de sílabas, mas não na extensão nem na distância entre os ictos;¹⁴
- (4) a variação do elemento bicípite é importante recurso para variedade e efeitos afetivos, mas não impede que um holodáctilo ou um holospondaico sejam reconhecidos como hexâmetro se mantidas suas outras características; é importante notar, porém, que a variação não é entre duas ou três sílabas igualmente distribuídas em um tempo, ou formando tempos de extensão diversa, mas entre uma ou duas na sua segunda metade, ficando a primeira intocada;

¹³ Pode-se argumentar que este segundo fator é mais essencial do que o primeiro, porque a perda deste desfaz a estrutura dactílica, enquanto a perda do primeiro não, só mudando-lhe a extensão, porém preferimos esta ordem por comodidade da exposição.

¹⁴ Este fator vem em terceiro porque depende dos dois primeiros, não sendo alterado se eles não o forem.



(5) assim também o jogo de acentos é importante para a marcação da cláusula e para variedade de realização, porém sua ausência não descaracteriza o hexâmetro, tanto que o movimento de não coincidência para coincidência não era característico em Homero, onde os acentos melódicos eram apenas consequência da prosódia natural do idioma e conferidores de certa melodia à récita.

Remeteremos a essas características como “fatores determinantes do hexâmetro”, numerados de 1 a 5. Não houve necessidade de considerar a presença de duração por si um fator determinante, já que consideramos em quase todos os casos tanto a leitura reconstruída como a vernácula, de modo que evidentemente a leitura reconstruída é sempre mais próxima da antiga. Assim, na leitura vernácula, consideramos manutenção dos fatores 2 e 3 o que produzisse tempos regulares e extensão fixa ainda que não em quatro e vinte e quatro *morae*, e a manutenção ou perda do fator 4 sempre parcial, já que no vernáculo se pode alternar entre duas e três sílabas na célula rítmica, mas não entre uma ou duas na sua segunda metade.

2 Hexâmetros lusófonos

Cruzando dados dos estudos mencionados na introdução, pudemos elaborar uma nova relação dos métodos utilizados para a simulação do hexâmetro em português. Organizamo-los em quatro segundo a propriedade prosódica ou métrica do hexâmetro antigo a que visam principalmente: duração, altura/intensidade, icto e número de sílabas do verso. Apresentamo-los na ordem que pareceu facilitar a exposição, cunhando-os: método durativo, método silábico e método intensivo, ficando o íctico para estudo futuro. Em todos buscamos apresentar primeiro o contexto internacional e quando possível algum exemplo; depois um exemplo lusófono, seguido de comentários sobre a escansão; depois o metro em notação musical, seguido de comentários sobre a sua semelhança com o hexâmetro antigo; depois menção de outros exemplos lusófonos e por último comentários sobre praticidade do metro.

2.1 Método durativo



Chamado por Pejenaute (1971) de “adaptação à greco-latina” e por Pighi (1970) e Santos, A. (2020) de “prosódico”,¹⁵ o que chamamos método durativo consiste em importar do latim e do grego as regras de determinação de sílabas longas (ditongo ou sílaba fechada) ou estabelecer que regras poderiam fazer sílabas convencionalmente longas em português e escrever poesia conforme tais padrões. Segundo Pighi (1970, p. 403 apud Santos, A., 2020) e Pejenaute (1971, p. 220), e como resume Santos, A. (2020, p. 18), o método teve início na Itália, com Leonardo Dati e Leon Battista Alberti, em uma competição em 1441. Entre eles, as palavras vernáculas respeitavam as quantidades de suas correspondentes latinas, e seguiam a regra da penúltima as que não as tinham (se tônica, longa; se átona, breve). Mas, como mostra Santos, A. (2020, p. 19), os autores italianos fazem escolhas acerca da quantidade das sílabas que não só não obedecem rigidamente às regras a que se propunham obedecer como se fazem difíceis à percepção do leitor, que além de conhecer os termos correspondentes em latim e sua quantidade deve perceber os desvios cometidos para conseguir ler corretamente.

O exemplo dado e escandido por Pejenaute (1971, p. 221 e s.) da poesia em língua espanhola é de D. Sinibaldo de Mas i Sans (1809-1868), que chegou a publicar regras de quantidade em castelhano inspiradas nas latinas, em seu *Sistema musical de la lengua castellana* (1832). A título de ilustração do método antes de vir ao Brasil, aqui reproduzimos um trecho, escandido por Pejenaute:

Préstame, blanda Musa, el encanto aquel melodioso
el fuego ardiente, el hechizo, el sacro cántico dulce
que un día del Xanto célebre, del sesgo Meandro
diera a las riberas grande fama, póstumo nombre

D. Sinibaldo encontra soluções interessantes, como as frequentes elisões que possibilitam alongar uma sílaba final aberta (*Musa_el, encanto_aquel, hechizo_el*), ou ditongos crescentes (*fuego*). À primeira vista, nem sempre o critério para usar uma sílaba como longa ou

¹⁵ Preferimos um termo que realçasse sua característica essencial, consistindo em simular ou encontrar durações nas línguas intensivas modernas, logo “durativo”, já que a rigor todos os métodos que estamos tratando lidam com prosódia e são, então, “prosódicos”. O termo de Pejenaute, “à greco-latina” exprime bem o método, mas preferimos “durativo” por coerência com a terminologia dos outros métodos.



breve fica claro, como a última longa em *Xanto*, *célebre* ou *grande*. Mas as regras que propõe o justificam: considera que o som do “c” em “*célebre*” (fricativa dental surda) alonga a sílaba anterior, o “o” de “*Xanto*”; já em “*célebre*” e “*grande*” considera ele que vogais breves podem ser alongadas se na frente de cesura, o que justifica com exemplos de Virgílio (Mas, 1847, p. 28-9). Deve-se reparar, além disso, que D. Sinibaldo faz não coincidirem, no início do verso, os acentos intensivos com os quantitativos, e os faz coincidirem na cláusula hexamétrica: “*el fuego ardiente, el hechizo, el sacro cántico dulce” (longas sublinhadas, tônicas em negrito, sinalefas com traço inferior). Cria, portanto, um sistema coerente de quantidades, segue-o coerentemente,¹⁶ e ainda reproduz o jogo de acentos latino.*

Neto e Nogueira (2013, p. 296) trazem-nos exemplos deste método em Portugal, o primeiro de José Anastácio da Cunha (1744-1787), um excerto de cuja tradução dos *Georgica* (II.458 s.) (2006, p. 63) transcrevem e escandem (longas em negrito, divisão do verso com barra, aqui v. 458-63):

Oh! quão **ditosos**, / se o **próprio bem** conhecessem
Os lavradores! / Para **quem** justíssima a **Terra**,
Longe da **discórdia** / das **armas**, **traz** no **regaço**
Um sustento fácil! / Se **nem** excelso **palácio**
Dos matutinos / cortejos **com** que **rotunda**
Pelas altivas / **portas** a **enchente vomita**.

Como D. Sinibaldo, usa-se de ao menos uma elisão para produzir uma sílaba longa (“se_o”). Como analisam Neto e Nogueira, Anastácio parece pretender reproduzir o jogo entre acentos intensivos e durativos, fazendo não coincidirem tônicas e as longas no primeiro hemistíquio, para depois coincidirem no segundo. Porém, assim como com D. Sinibaldo, nem sempre o critério de Anastácio para escandir algumas sílabas como longas ou breves é claro ou convincente: não conhecendo as durações dos termos correspondentes em latim, não perceberá o leitor o que pode haver de longo em “di” nem “to” de “ditosos” (lat. *dītōsus*) (“to” é tônica, mas tratar todas as tônicas como longas impediria a existência de uma breve tônica, que ocorria no hexâmetro), ou em “vra” de “lavradores” (lat. *labōrātor*), na conjunção “se” (lat. *sī*), e assim por diante.¹⁷ Algumas sílabas, ainda, não parecem ter justificativa para serem longas, como o

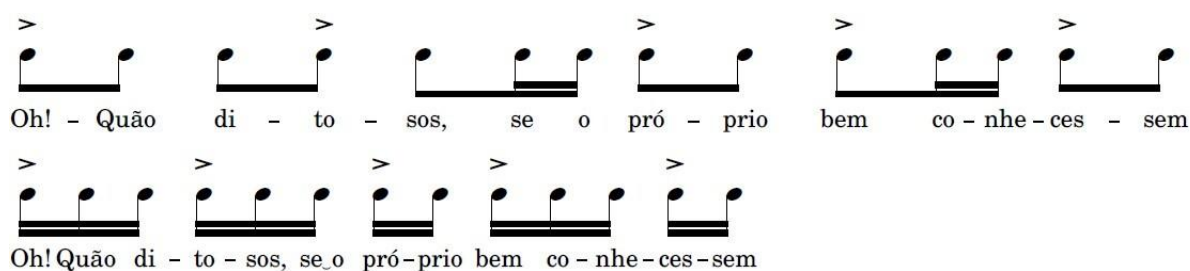
¹⁶ Embora seja discutível quão forte seria uma cesura entre o substantivo “*Xanto*” e seu adjetivo “*célebre*” para alongar a sílaba final do primeiro. Cf. nossa discussão sobre justaposição e cesura abaixo.

¹⁷ De fato não teríamos percebido que as durações baseavam-se nos correspondentes latinos se não tivéssemos encontrado esta informação em Santos, R. (2014, p. 27).



“la” de “lavradores”, breve em latim, ou a preposição “das” antes de vogal quando “da” foi tratado como breve, ou “lí” de “líquido” (lat. *liquidus*, breve) adiante no v. 68, etc. Mas, ainda que se explicitassem convenções segundo as quais houvessem de ser longas, é de se perguntar o quão fácil seria essa leitura a um leitor que não houvesse estudado cuidadosamente o sistema, já que não é natural. Esse leitor muito provavelmente o leria à vernácula. Assim, representamos a leitura informada e reconstruída ao lado da leitura leiga ou vernácula na Figura 3:

Figura 3: Hexâmetro durativo



Fonte: o autor

Percebe-se, na leitura reconstruída, um hexâmetro perfeito, à maneira dos latinos. São mantidos todos os fatores determinantes do hexâmetro. A única dificuldade, como dizíamos, é a plausibilidade da simulação das quantidades. Já na leitura à vernácula perdem-se os fatores 2, 3 e parcialmente 4: (2) os tempos não são mais regulares, mas alternam entre a extensão de uma célula binária e uma ternária, numa marcha *scazonte*; consequentemente, (3) a extensão é variável e (4) embora se mantenha a alternância entre células de duas e três sílabas quanto à contagem, não há mais alternância entre uma ou duas sílabas na segunda metade do tempo, pois esta é ora uma nota ocupando metade de um tempo mais curto, ora duas notas ocupando dois terços de um tempo mais longo.

O segundo exemplo que Neto e Nogueira (2013, p. 297) trazem é de Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1771-1844)¹⁸, com o poema *O Incêndio de Moscou* (1813), que transcrevemos em sua escansão:

Ruínas fumegantes, / presa do Crime e da Morte,¹⁹
salve! De Moscow / extinta bem-vindos Horrores!
Vos quadro pavoroso / aos olhos que turva de pranto

¹⁸ Segundo informa Santos, R. (2014, p. 25), sobrinho de Anastácio.

¹⁹ Preferiríamos escandir: “**Ruínas fumegantes, / presa do Crime e da Morte**”.



**simpática fonte, / mas formosíssima gala
à Mente ostentais / excelsa que ufana revolve
de indômita Virtude / feitos e d'alta Coragem**

Observa-se o mesmo que em Anastácio, porém mais questionável, talvez, do ponto de vista prosódico: embora Nolasco (1813, p. 395; 1815, p. 513) estabeleça regras de quantidade em seus artigos, não o faz de modo suficiente para que a escansão do seu próprio poema seja compreendida. Estabelece que os ditongos constituem longas, que vogais seguidas por duas consoantes são longas (desde que uma delas não seja líquida, caso em que a sílaba é breve) e que sílabas oxítonas são longas e abreviam as anteriores e posteriores. Porém não encontramos nenhuma convenção sua que convença serem longas “me” em “fumegantes” (lat. *fūmigāre* com “i” breve), ou o “sa” em “presa” (evoluído da desinência de acusativo, breve; não há cesura entre “presa” e “do crime”), igualmente o “ca” em “simpática”, entre outras. Mas, mais do que a justificativa de tais escolhas, por mais que a haja em artigo seu que não detectamos, deve ser levada em conta a baixíssima probabilidade de que o leitor, sozinho, as perceba e assim as leia, mesmo que tenha sido instruído sobre a prosódia utilizada.

O método foi continuado por José Maria da Costa e Silva (1788-1854), tratado por Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 299-303) e novamente por Nogueira (2018). O metro de Costa e Silva, no entanto, apresenta mais inconsistências do que os dos Cunhas acerca das regras de quantidade seguidas (escansão de Oliva Neto e Nogueira, 2013, igual à de Nogueira, 2018):

**De jugo livres, / livres d'acento tedioso –
ou breve ou tarda a marcha / – translado jucundo
d'opostos Estos / d'alma d'Iliso, do Tibre,
sublimes metros / de seus antigos Poetas
mil, que a Modernos / Vates faltaram, recursos
deram; por empeços / brioso o Gênio rompe;
Klopstock, o primeiro, / ousou com planta liberta,
saltando barreira, / correr por ínvia senda.**

O poema se intitula *Epistola VIII: Ao Doutor Vicente Pedro Nolasco da Cunha* (Costa e Silva, 1844, p. 233-234 apud Oliva Neto; Nogueira, 2013, p. 301), e louva a libertação que seu sistema promove para o hexâmetro em relação à métrica vernácula. É de se supor, então, que segue as regras de quantidade de Nolasco. Porém, assim como em Nolasco, é difícil compreender por que as sílabas de “jugo” (lat. *iugum*, duas vogais breves), o “ma” de “alma” (vindo da desinência de acusativo, breve), e o artigo “o”, entre outras, foram tratadas como



longas. Teria desde D. Sinibaldo sido adotada a convenção de que vogais finais são sempre, e não só antes de cesura, indiferentes? Isto explicaria muitos problemas também de Nolasco. Porém, seja isso, ainda não convencerá: nada na prosódia portuguesa pode fazer destas sílabas finais, abertas, átonas, rápidas na pronúncia, em Brasil e Portugal pronunciadas com timbre enfraquecido (/ɐ/, /ə/, /o/), convincentemente longas, especialmente quando trata-se “gos” em “antigos poetas” como breve.²⁰ De fato, não fosse a expressa adesão ao modo de Nolasco, teríamos encaixado este exemplo no método intensivo, abaixo.²¹ Isto posto, procura, como seus predecessores, reproduzir o jogo de acentos latino.

Por fim, Nogueira (2018, p. 153 s.) apresenta sua tradução da ode I.9 de Horácio, buscando um método durativo que simule durações plausíveis na prosódia portuguesa, através de sinalefas e expedientes semelhantes, em proposta que nos parece muito consistente, solucionando as convenções pouco convincentes dos proponentes anteriores, embora o próprio admita que não logrou realizá-la impecavelmente na tradução (p. 153).

Portanto, o método é capaz de semelhança máxima ao hexâmetro antigo, porém há que se levar em conta suas dificuldades práticas. Além de, como mostramos, ser um grande desafio poético ao autor o lidar convincentemente com as durações, há a dificuldade de recitar-se convincentemente a não coincidência entre icto de sílaba longa e acento tônico. O jogo de acentos da poesia latina foi desenvolvido, deve-se lembrar, em época em que o acento desta língua era ainda melódico, mais fácil de ser cognitivamente separado do acento durativo do que para nós, uma vez que nas línguas intensivas modernas o acento intensivo naturalmente se acompanha do durativo e do melódico (Câmara Jr., 1959, p. 77). Assim, pronunciar sílabas átonas no icto e tônicas fora dele gera para o lusófono nativo forte estranheza, já que espera que no icto esteja o acento tônico. Para ele, fácil soam as átonas como se promovidas a tônicas, e as tônicas como se demovidas a átonas, violando violentamente a prosódia, a não ser que, com

²⁰ A alternativa seria escandir “... metros de seus antigos Poetas” (longas sublinhadas, ictos negritos), o que também não satisfaz, com ditongo tratado como breve, e viola a coincidência de acentos na cláusula.

²¹ Nogueira (2018) informa na p. 144 que a leitura que chama “à italiana” se dá “respeitando apenas e tão-somente o acento natural das palavras”, e nas p. 149-0 diz que “Conquanto os hexâmetros de Costa e Silva não se recitem à alemã, mas à italiana – isto é, realçando as cinco ou seis tônicas de cada sequência silábica, não os seis ictos do verso – percebe-se que o seu autor, aplicando ao português as regras de longura silábica do latim, habilissimamente faz que os três ou quatro primeiros ictos não coincidam com o acento tônico dos vocábulos”. Porém não compreendemos sua análise, já que a leitura à italiana, como o próprio diz e como diz a fonte que aponta (D’Ovidio, 1910, p. 325, onde o exemplo de leitura à italiana é Carducci, cultor do método silábico justapositivo), não reproduz as durações de longas e breves. Pelo que diz, parece que a leitura à italiana despreveria o método silábico.



a prática, consiga pronunciar as tônicas no que parece um contratempo musical. Postas essas considerações, não parece em nada impossível a confecção de hexâmetros em português que efetivamente reproduzam a prosódia latina e grega em duração, seguidas à risca as suas regras prosódicas (sílabas longas feitas de ditongo ou sílabas fechadas), sem grandes especificidades, e de modo claro ao leitor ciente dessas convenções, embora grande desafio poético.

2.2 Método silábico

O método silábico consiste em preservar um determinado número de sílabas compatível ou idêntico ao número de sílabas do metro original, imitando-o dentro da métrica vernácula (Pighi, 1970, p. 404 apud Santos, A., 2020, p. 21). Entre autores italianos que se utilizaram deste método, Santos, A. (2020, p. 21-2) arrola Gabriello Chiabrera (em 1623), Paolo Rolli (em 1715) e Giovanni Fantoni (em 1780), com o mais importante representante Giosuè Carducci, com as *Odi Barbare* (1877), onde o faz não só com o hexâmetro, mas com vários metros.

No hexâmetro, Carducci reproduz predominantemente um hemistíquio hexassílabo seguido de um octossílabo, buscando um padrão ternário no final para emular a cláusula hexamétrica (Pighi, 1970, p. 419 apud Santos, A., 2020, p. 23): “*Ricordo. Fulvo il sole | tra i rossi vapori e le nubi*” (Carducci, 1986, p. 128, apud Santos, A., 2020, p. 23). Há, porém, também aqueles que não reproduzem nenhum padrão do original, como com o asclepiadeu terceiro, autoral e não tradução, onde não há nenhuma relação visível entre tônicas e longas, e a acentuação é italiana (Carducci, 1986, p. 61 apud Santos, A., 2020, p. 22, escansão nossa):²²

Tra' pingui pascoli sotto il sole aureo
Tu con l'Eridano scendi a confonderti:
Precipita a l'ocaso
Il sole infaticabile.²³

Tápia (2014, p. 216) relata esta tentativa por Guilherme de Almeida com versos da *Antígone* em outros metros.²⁴ Um exemplo de hexâmetro assim traduzido ocorre na pena de

²² Santos (2020) insere aqui exemplos que preferimos encaixar no método seguinte. Pejenaute (1971) não trabalha com esta categoria, mas com os métodos justapositivo e *legere*, a que nos dirigimos abaixo.

²³ Cf. Santos, A., 2020, p. 21 e s., para uma análise mais detalhada do asclepiadeu de Carducci.

²⁴ Nos parece que também neste método estão algumas traduções de Anastácio da Cunha de metros que não o hexâmetro (cf. Cunha, 2006).



André Malta (2006, p. 309), na versão que propõe do proêmio da *Iliada* constituída de hexâmetros que variam entre quatorze e dezessete sílabas pelo fato de serem justaposição de dois heptassílabos autônomos, podendo variar entre finais agudos, graves e esdrúxulos, tendo de sete até nove sílabas cada hemistíquio (Santos, A., 2020, p. 57; Santos, R., 2014, p. 28, escansão nossa):

A fúria agora canta, / deusa, do Pelida Aquiles,²⁵
destruidora, que impôs / dez mil dores aos acaios,
e arremessou para o Hades / muitas almas valorosas
de heróis, os quais ia dando, / como presas, para os cães
e os pássaros todos.

Outros exemplos que poderiam ser entendidos como de método silábico foram encaixados como de método intensivo.

2.3 Método intensivo

O método dito também *legere*²⁶ (Pejenaute, 1971, p. 220), que chamamos “intensivo”, é outro método que, como o silábico, exclui as durações e os ictos, imitando apenas os acentos intensivos do hexâmetro original. Pejenaute diz que consiste em pôr o acento castelhano onde os latinos punham o seu, gerando a sensação dos hexâmetro antigos lidos à espanhola, ficando o ritmo variável até a cláusula, onde é constante. O exemplo que traz é de uma écloga de Villegas (escansão nossa, tônicas em negrito, cesuras em barra):

Licidas y Coridón, / Coridón el amante de Filis,
pastor el uno de cabras, / el otro de ovejas,
ambos a dos tiernos, / mozos ambos, / árcades ambos

Como a proposta é reproduzir o padrão dos acentos intensivos, e não dos ictos, não faz diferença que haja ora cinco, ora seis tônicas. Percebe-se que a cláusula é constante, mas a posição das tônicas é instável antes dela e assim também a posição da cesura: contando à

²⁵ Importa ler dialefa em “fû-ria / a-go-ra” ou diérese, “fû-ri-aa-go-ra”.

²⁶ Presumivelmente porque consiste em “ler” naturalmente os versos antigos como se em vernáculo, e não em “escandi-los” buscando mapear os ictos, em contraposição ao método *scandere* (abaixo). Pejenaute dá o nome de quem assim cunha o método, Alonso Schökel, mas não a obra em que o faz, nem a justificativa. Preterimos este termo por demasiado vago, como não carece explicar.



espanhola, no primeiro verso após a sétima, no segundo após a oitava, no terceiro após a sexta e a décima. Há ainda exemplo de uso deste método em Fernando Pessoa, porém não com hexâmetros (cf. Nogueira, 2014).

O exame dos exemplos lusófonos, entretanto, exigem um excursus prévio.

2.3.1 Fronteiras entre silábico, intensivo, justapositivo e bárbaro

A fronteira entre o método silábico e o intensivo é tênue, uma vez que, consistindo aquele em uma semelhança do número de sílabas e este em uma da posição das tônicas, ambos desprezando durações e ictos, necessariamente este será subsumível como espécie daquele, e aquele, uma vez que é português, não escapará de ter tônicas. Diríamos então que o critério a diferenciá-los deve ser o da pretensão do poema de reproduzir o padrão intensivo do metro antigo. Quando há algum padrão, como na cláusula hexamétrica, isto é mais fácil de se identificar, mas, quando não há, como na maioria dos outros metros, parece-nos que a diferenciação não é possível com composições autorais, mas apenas com traduções, comparando-se o padrão intensivo do original e o da tradução.

Preferimos, então, encaixar como modalidade dos métodos intensivo ou silábico o que Pejenaute (1971) chama de justapositivo, que é a reprodução dos acentos tônicos, porém através da justaposição de dois metros vernáculos que juntos formem um metro composto do tamanho do hexâmetro. Isto porque acreditamos que a divisão de Pejenaute pode ser melhorada neste sentido, já que apresenta o método justapositivo como buscando imitar os acentos tônicos do original (1971, p. 223), porém não vemos as duas coisas como necessariamente vinculadas. Num primeiro sentido, a justaposição pode procurar ou não imitar o padrão intensivo antigo.

Num segundo e mais importante, a justaposição não é necessariamente a única maneira de fazer um verso vernáculo do tamanho do hexâmetro. De fato, qualquer metro com mais de três sílabas é sempre matematicamente subdivisível em metros menores (mostra-o bem Chociay, 1974), e na tradição lusófona os metros de mais de doze sílabas são de regra feitos por efetiva (e não só matemática) justaposição de metros menores, porém nada impede que, fugindo às convenções, componham-se metros maiores que não sejam uma justaposição efetiva de metros menores: bastará para isso não posicionar uma cesura no mesmo lugar recorrentemente, de modo que alguma subdivisão, se alguém a acusasse, não seria estrutural, mas apenas matemática. Dir-se-á que num verso de mais de 12 sílabas é inevitável haver alguma



cesura; porém deve-se considerar que força terá a alegada cesura, já que, embora vá haver fronteiras entre sintagmas no verso, também as há no dodecassílabo, no verso de arte maior, no decassílabo, no de arte menor, e até nas redondilhas.

É necessário então perguntar: toda fronteira entre sintagmas é bastante para dizer que um metro é na verdade composto por dois outros? Pois, se assim fosse, não haveria um único decassílabo que não fosse composto por diversos metros menores, mas não é porque “As armas e os barões assinalados” poderia ser visto como junção de um dissílabo, um trissílabo e um quadrissílabo, ou pentassílabo e quadrissílabo, ou dissílabo e heptassílabo, que seria assim explicado com justiça. Isso porque Camões não divide assim seus versos recorrentemente, e as fronteiras entre estes sintagmas são fracas. Porém, se todos os decassílabos do épico tivessem fronteira sintagmática no mesmo local, e se ela fosse em muitos versos mais forte, do tipo que se pode indicar com vírgula, indubitavelmente deveria ser explicado como metro composto. Pois, sem recorrência que mostre uma interrupção *estrutural* do metro, como dizer que o verso “Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”²⁷ é composto por cinco dissílabos quando o resto do soneto não o foi? Sintaticamente, são quatro trissílabos e um dissílabo (pois sintaticamente não se desconta a última átona), mas métrica, é dizer, musicalmente o decassílabo é uno (e pensar que a vírgula obrigaria pausa na récita faz esquecer que não fazemos pausa na fala sempre que há vírgula, mas que antes fazemos mudança de entonação apenas; cf. Prado, 2015).

O melhor critério para acusar justaposição é antes uma efetiva pausa entre hemistíquios, que fica evidenciada pela indiferença de finais agudos, graves ou esdrúxulos no primeiro deles: fariam parecer que o tamanho do metro é variável, se não fosse entendido como composto por hemistíquios, descontadas as átonas após as tônicas finais de cada um. Só assim se entende serem dois hexassílabos, mais que um dodecassílabo, o “Tão dolorosa e triste / que espera as horas mortas” de Fagundes Varela (Chociay, 1974, p. 43). Ainda assim, pode-se pensar em justaposição quando não varia o número de sílabas mas a fronteira entre sintagmas é recorrente, muitas vezes forte e indicada com vírgula, coincidente com acento métrico, e nunca há sinalefa em seu lugar, como no poema iniciado “Eu faço versos como quem morre” de Manuel Bandeira, em octossílabo composto de dois tetrassílabos.

²⁷ Gregório de Matos, soneto iniciado “Discreta e formosíssima Maria”.



Assim, chamaríamos atenção para a arbitrariedade de nossas convenções ao se pensar que os metros devam ser explicados apenas por justaposição a partir de treze sílabas, e não de onze, doze, quatorze ou quinze, na falta de um estudo de cognição prosódico-musical que comprove ser este número e não outro a fronteira da compreensão de uma unidade.²⁸ Ecoando a defesa de Santos, A. (2020) aos metros bárbaros (e por extensão de Carducci e Magalhães de Azeredo, cf. abaixo), diríamos que de bárbaros não deveriam ter nada: meramente não foram praticados e tipificados pela tradição, recebendo nomes como os outros.

Sendo assim, todos os métodos aqui apresentados podem ser compostos por justaposição ou não. Ela não configura, portanto, um método por si. Antes, o método é apenas silábico, se não busca reproduzir acentos, ou intensivo, se busca. E dessa forma, devido à força da cláusula hexamétrica que todos os autores se esforçam por reproduzir, não encontramos exemplos de hexâmetros apenas silábicos, mas sempre intensivos e entre os lusófonos sempre justapositivos (há um exemplo não justapositivo em espanhol, que é o de Villegas, acima, que possui hemistíquios variáveis como o hexâmetro antigo).

2.3.2 Intensivos justapositivos lusófonos

Ei-los, pois. O exemplo aduzido por Nogueira (2018) é Júlio de Castilho (1840-1919), filho do autor do tratado de versificação, António Feliciano de Castilho (1800-1875). Embora reportado por Oliva Neto e Nogueira (2013 p. 304 s.) como sucessor de Nolasco, a recriação de durações silábicas não parece ser uma preocupação. Antes de mais, reproduzimos excerto de seus hexâmetros, posto por António Feliciano no seu *Tratado de Metrificação* (1874, p. 31, escansão de Oliva Neto; Nogueira, 2013, p. 305):

A bruma do alto mar / some ao longe ao real foragido.
Chora-o de pé na torre / a constante, a misérrima Dido.

²⁸ Cremos ter ficado claro que nos parece necessária uma revisão do termo “cesura” na teoria da versificação. Uma coisa é uma fronteira de palavras recorrente que indica uma estrutura formativa histórica do verso, como é o caso das cesuras do hexâmetro (cf. West, 1982, p. 36 s), que não temos evidência de configurar pausa musical (*pace* Brose, 2015), embora possa tê-la tido ao longo de sua formação histórica; outra é uma pausa efetivamente musical que dê a ouvir uma articulação estrutural e sem a qual o metro musicalmente não funciona, como a de versos como o citado de Fagundes Varela e a das duas hemíepes do dístico elegíaco; outra ainda é uma fronteira sintagmática que o teórico houve por importante indicar, mas que não reflete subdivisões estruturais ou musicais, como na acumulação de Gregório de Mattos. São fenômenos muito diversos que tratamos pelo mesmo termo técnico.



Na tormenta cruel / que lhe **agita** as **turbadas** **ideias**,
Eneias **brilha só**: / triste **Dido**!, o teu **mundo** era **Eneias**!
E Eneias **vai** **cortando** / (ímpia **sorte**!) as **undosas** **campinas**;
superna **mão** lhe **aponta** / entre **névoas** as **plagas** **latinas**.
Nada **espera** nem **vê**: / se **interroga** o **cerrado** **futuro**,
se **inquire** o **que** lá **vai**, / só vê **Troia** **abrasada** no **escuro**.

Nada parece indicar o respeito à duração silábica: ao mesmo tempo em que sílabas abertas seriam escandidas como longas sem razão aparente, como em “alto mar” ou “na torre”, também sílabas fechadas seriam escandidas como breves, como em “a constante”, ou em “as turbadas”. Assim parece entender Nogueira (2018, p. 148), que diz que, junto com os de Carlos Alberto Nunes, os seus hexâmetros “desconsideram ou minimizam o efeito poético da quantidade silábica”. Apoia-o, aliás, o que diz o próprio António Feliciano ao introduzir o uso do verso (Castilho, 1874, p. 30, grifos nossos):

Subsiste, sim, a objeção de não haver em nossa língua as *quantidades* como havia no latim, mas a essa pode-se responder que **os entendedores desse belo idioma, dado o não saibam pronunciar, nem por consequência lhe possam conhecer as longas e breves**, não deixam, contudo, de reconhecer a harmonia dos versos de Virgílio ou de Ovídio; (...) Esta só ponderação já persuade que o nosso ouvido, **que assim aprecia esses metros pronunciados sem a respectiva prosódia antiga, e à portuguesa**, bem pode, por analogia, achar música aceitável nos que em português se lhes assemelharem. Uma vantagem grande, e grandíssima, poderia ter esta introdução, se, por uma parte, os hexâmetros e pentâmetros não fossem feitos senão por quem andasse bem enfrascado na língua do Lácio e possuísse assaz de engenho para os imitar com facilidade, e, por outra parte, os leitores não tivessem negação ou completa falta de conhecimentos para os apreciarem.

Como se vê, António Feliciano supõe que mesmo os entendedores do idioma latino não o sabem pronunciar e não sabem como soam as longas e breves, mas apreciam os metros à portuguesa, embora o conhecimento dos metros antigos fosse desejável. Ou seja, os versos de Júlio de Castilho alternam livremente entre células de três ou duas sílabas, formando dáctilos e troqueus intensivos. Logo, como o metro se pretende vernáculo, reescreveríamos a escansão como em Nogueira, 2018 (p. 147-8, tônicas em negrito, cesuras em barra):

A **bruma** do **alto mar** / some ao **longe** ao **real** **foragido**.
Chora-o de **pé** na **torre** / a **constante**, a **misérrima** **Dido**.
Na **tormenta** **cruel** / que lhe **agita** as **turbadas** **ideias**,
Eneias **brilha só**: / triste **Dido**!, o teu **mundo** era **Eneias**!
E Eneias **vai** **cortando** / (ímpia **sorte**!) as **undosas** **campinas**;

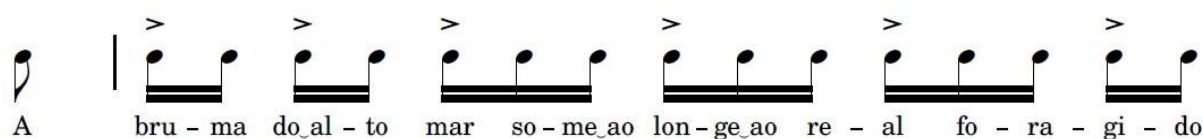


superna **mão** lhe **aponta** / entre **névoas** as **plagas** latinas.
Nada espera nem **vê**: / se interroga o cerrado futuro,
se **inquire** o **que** lá **vai**, / só vê **Troia** abrasada no escuro.

Nogueira (2018, p. 148) enfatiza como Castilho, não mais imitando a duração, mas sim o padrão intensivo, reproduz a não coincidência entre ictos e tônicas do hexâmetro latino.²⁹ Apesar de não reproduzir as durações, que condicionam o elemento príncipe e o icto, este aqui é “uma pauta silenciosa, mais para o olho culto e informado do que para o ouvido desprevenido” (Nogueira, 2018, p. 152), e o leitor que conheça a estrutura do hexâmetro latino percebe o jogo de acentos. Chame-se atenção para a acentuação constante do segundo hemistíquio (3-6-9) e para a rima emparelhada (aa-bb-cc-etc.).

Logo, o resultado musical destes hexâmetros é como aqueles das leituras vernáculas do método durativo, contendo mesmo o possível uso de anacruse³⁰ (Figura 4, este o único método onde não representamos a leitura reconstruída, já que não se pretende a isso):

Figura 4: Hexâmetro intensivo



Fonte: o autor

Perdem-se os fatores 2, 3 e parcialmente 4 do hexâmetro antigo (cf. acima sobre o método durativo). Adicionalmente, pode-se perder também o fator 1, já que o número de células rítmicas pode variar. A anacruse não chega a perturbar significativamente a estrutura métrica, já que não interfere no número de tempos musicais nem na distância dos ictos entre si, embora interfira na extensão do metro (mas esta já é variável de toda forma). É claro, o método não se propõe a preservar esses fatores, mas apenas o fator 5. É, por isso, muito natural para a leitura vernácula, diametralmente oposto ao método durativo quanto às dificuldades práticas.

²⁹ Castilho usa sempre seis tônicas, como nota Nogueira (2018, p. 149), o que pode sugerir alguma intenção de se aproximar da estrutura em seis ictos, mas é curioso, já que o número de tônicas variava no hexâmetro antigo.

³⁰ Anacruse é conceito importado da teoria musical que significa um elemento rítmico que vem antes do início do primeiro acento métrico. Para o uso do termo em métrica, cf. Nougaret, 1963, §293A; Moisés, 2004, s.v.



O segundo hexametricista apontado por Nogueira (2018) é José Maria da Costa e Silva, que expusemos antes entre os cultores do método durativo. Porém, como lá expusemos, a obscuridade das convenções de duração que se supõem no seu metro leva-nos a pensar se não seria mais adequado encaixá-lo como cultor do método intensivo (conscientemente ou não).

Assim chegamos ao exemplo de Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1863), aduzido por Neto e Nogueira (2013, p. 306), primeiro hexametricista brasileiro, que no prefácio de suas *Odes e Elegias* (1904), que buscam trazer ao português os metros bárbaros de Carducci,³¹ apresenta um poema em hexâmetros vernáculos, *Invernal*, cujo excerto reproduzem (negrito para acentos métricos, escansão nossa)³²:

Era uma **triste** e **pálida** / e **opaca** **manhã** de Janeiro.
O **céu** de **Roma** – **abóbada** / **imensa** de ardósia – não **tinha**
nesga de **azul** nem **raio** / de **sol**. Recordava o céu **plúmbeo**
de **Londres**, o céu **úmido** / e **baixo** da **Suécia**... Nevava.
Os **flocos** **brancos** **vinham**, / e **frígido** o **vento**, em **impulsos**,
diversos, **agitava-os**; / **pelo** **ar** os **erguia** um **momento**,
de um **lado** e **de** **outro**, a **espaços**, / **movia-os**, quais **leves** **penugens**
alvíssimas; e **inertes** / por **fim**, os **pousava** nos **tetos**³³

Apontam Neto e Nogueira que o hexâmetro é na verdade a reunião de um hexassílabo e um octossílabo, regularmente acentuado este (2-4-8). Aduzem ainda a crítica de Giovanni Pascoli (2002, p. 239), discípulo de Giosuè Carducci, este autor adepto desse modo de escrita, que reputa esta maneira de fazer hexâmetros não satisfatória, já que não tem sucesso em fazer passar um metro composto vernáculo por um hexâmetro. Como dissemos acima, musicalmente de fato não o faz, mas a crítica é injusta, já que o método não se propõe a reproduzir o som integral do hexâmetro, mas apenas a semelhança da contagem silábica e das tônicas.³⁴

Conclusão

Diante do exposto, pudemos concluir que:

³¹ O qual, inclusive, se correspondia com José Maria da Costa e Silva (Santos, R., 2014, p. 27).

³² Oliva Neto e Nogueira escandiram os versos seguindo rigidamente uma acentuação 1-4-6 no primeiro hemistíquio, violando a prosódia natural quando necessário, como em “**alvíssimas**, e **inertes**”; porém, sendo o verso um hexassílabo vernáculo, que admite outras acentuações além dessa, pareceu-nos mais adequado seguir as tônicas de modo natural, como sugere Santos, A. (2020, p. 25).

³³ Cf. poema completo em Santos, R., 2014, p. 163 s.

³⁴ Para mais sobre esta proposta do hexâmetro, cf. Santos, R., 2014, trabalho inteiramente a ela dedicado.



1) O método que mais se assemelha à sonoridade do hexâmetro antigo inescapavelmente é aquele que busca simular mais perfeitamente a prosódia antiga: o durativo. Porém é o que oferece maior percalço prático: sendo de grande dificuldade para o poeta, que deve estabelecer regras de duração e segui-las coerentemente, mais difícil se faz porque estas regras devem idealmente ser naturais ao lusófono. Com efeito, é fácil captar a longura de um ditongo ou de uma sílaba fechada, mas não é natural captar a longura de uma sílaba aberta, por mais que o autor tenha estabelecido convenções próprias segundo as quais esta sílaba deveria ser teoricamente longa. E, ainda que o escritor suceda em tudo isso, ainda assim poderá ser difícil para o leitor, mesmo informado das convenções, fazer a leitura correta. Contudo, na leitura reconstruída, pode reproduzir o hexâmetro antigo com máxima aproximação.

2) O método silábico é o que mais se afasta da sonoridade antiga, não reproduzindo nem durações, nem padrões de intensidade, nem ictos. É, porém, talvez o mais natural para o vernáculo.

3) O método intensivo aproxima-se da sonoridade do hexâmetro antigo sob o aspecto dos acentos intensivos (fator 5), mas este é menos essencial para o hexâmetro do que qualquer outro, por ser desnecessário à sua configuração. Da mesma forma, a falta dos seis ictos, impedindo o leitor ou ouvinte de contar seis apoios, tem maior probabilidade de impedi-lo de perceber que se trata de um hexâmetro do que um padrão de tonicidade que não lembre o latino. Porém, com o silábico, é muito natural para o leitor.

Então, tendo destacado o modo como cada método aproxima-se do hexâmetro antigo ou da expectativa vernácula, esperamos ter contribuído para o estado da arte e fornecido ferramentas para poeta e leitor buscarem o método que julgarem convir às suas pretensões. Novas propostas de hexâmetro durativo, silábico ou intensivo poderiam partir da análise das suas predecessoras para propor novas convenções, aliando na medida do possível efeito sonoro e naturalidade de leitura. Em especial, ainda há de se ver uma proposta de hexâmetro durativo que estabeleça convenções facilmente apreensíveis e bem-sucedida em segui-las, e há lugar para mais numerosas traduções de método silábico de modo a não se confundir com intensivo. Ainda, a sistematização de métodos tradutórios aqui delineada poderia ser expandida para outros metros da tradição clássica, o que primamos por ver em trabalhos vindouros e na discussão de tradução métrica.

REFERÊNCIAS

n. 49, 2026

e-ISSN 2358-7326 | ISSN: 1415-6881



ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Métrica e rítmica nas *Odes Píticas* de Píndaro**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ATTRIDGE, Derek. Classical metres in modern languages. In: GREENE, Roland et al. (Eds.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4. ed. Princeton: Princeton University, 2012a. p. 250-252.

ATTRIDGE, Derek. Rhythm. In: GREENE, Roland et al. (Eds.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4. ed. Princeton: Princeton University, 2012b. p. 1195-1198.

BOLDRINI, Sandro. **La prosodia e la metrica dei Romani**. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992.

BROSE, Robert de. Da fôrma às formas: metro, ritmo e tradução do hexâmetro. **Cadernos de Tradução** (UFSC), Florianópolis, v. 35. n. 2. p. 124-160, 2015.

BRUNET, Philippe. Préface à *L'Iliade*. In: HOMÈRE. **L'Iliade**. Traduit par Philippe Brunet. Paris: Éditions du Seuil, p. 7-31, 2010.

CARDUCCI, Giosuè. **Odi barbari**. A cura di Luigi Banfi. Milano: Mursia, 1986.

CASTILHO, Visconde de. **Tratado de metrificação portugueza**: seguido de considerações sobre a declamação e a poética. 4. ed. Porto: Moré, 1874.

CECCARELLI, Lucio. **Prosodia e metrica latina classica con cenni di metrica greca**. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2004.

CHOCIAJ, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

COSTA E SILVA, José Maria da. **Poesias de Joze Maria da Costa e Silva**. Tomo III. Lisboa: Antonio José da Rocha, 1844.

CUNHA, José Anastácio da. **Obra Literária**. v. II. Edição de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra Marinho. Porto: Campo das Letras, 2006.

D'OVIDIO, Francesco. **Versificazione Italiana e Arte Poetica Medioevale**. Milano: Hoelpli, 1910.

GENTILLI, Bruno; LOMIENTO, Liana. **Metrica e ritmica**. Milão: Mondadori, 2003.

GONÇALVES, R. T. et al. Uma tradução coletiva das *Metamorfoses* 10.1-297 com versos



hexamétricos de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, n. 10, p. 110-132, 2011.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu et al. Galiambos brasileiros: tradução e performance de Catulo 63. **Translatio**, v. 10, p. 70-78, 2015.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. L'hexamètre au Brésil: la tradition de Carlos Alberto Nunes. **Anabases**, n. 20, p. 151-164, 2014.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Panorama de traduções métricas de poesia greco-romana no Brasil. **Olho d'água**, v. 14, n. 1, 2022.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Tradução e ritmo: rêver le vers de Lucrécio. **Morus-Utopia e Renascimento**, v. 11, n. 1, p. 181-197, 2016.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Untimely Translations**: the ideology of unusual rhythms in modern translations of the classics. In: Conferência Untimeliness / Extemporaneidades, 2015, Belo Horizonte. Apresentação em colóquio. Belo Horizonte: UFMG / UCL-London / Princeton, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/17946049/Untimely_Translations_the_ideology_of_unusual_rhythms_in_modern_translations_of_the_classics_2015. Acesso em: 22 mai. 2026.

LEECH, G. **A linguistic guide to English Poetry**. London: Longman, 1969.

MALTA, André. **A selvagem perdição: erro e ruína na *Iliada***. São Paulo: Odysseus, 2006.

MARCHIORI, Pietro Dri; RAMALHO, Celso Garcia de Araújo. Aplicabilidade do contraponto rítmico no poema *O Corvo* de Edgar Alan Poe: motivo, variação e tradução. **Signo**, v.47, n. 89, p. 62-81, 2022.

MAS, D. Sinibaldo de. **Sistema musical de la lengua castellana**. 4. ed. Paris: Baudry, 1847.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NAGY, Gregory. **Pindar's Homer**. Baltimore: John Hopkins University, 1990.

NOGUEIRA, Érico. Medidas latinas em verso português. **Cadernos de Tradução**, v. 38, n. 3, p. 142-158, 2018.

NOGUEIRA, Érico. Versos de medição greco-latina em “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” de Ricardo Reis. **Letras**, v. 89, p. 173-186, 2014.

NOLASCO DA CUNHA, V. P. Tradução. **O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literario, Politico**, v. 7, p. 391-397, set. 1813.

NOLASCO DA CUNHA, V.P. Considerações sobre o verso saphico, e principios geraes da syllaba, applicados particularmente á lingua portugueza. **O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literario, Politico**, v. 13, n. 52, p. 510-519, out. 1815.



NOUGARET, Louis. **Traité de Métrique Latine Classique**. 3. ed. Paris: Klincksieck, 1963.

OLIVA NETO, J. A.; NOGUEIRA, E. O hexâmetro dactílico antes de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, n. 13, p. 295-311, 2013.

OLIVA NETO, João Angelo. O Hexâmetro dactílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. **Letras**, n. 89, p. 187-204, 2014.

PASCOLI, Giovanni. Regole di Metrica Neoclassica. In: PASCOLI, Giovanni. **Poesie e Prose Scelte**. Tomo Secondo. Milano: Mondadori, 2002.

PEJENAUTE, Francisco. La Adaptación de los Metros Clasicos em Castellano. **Estudios Clásicos**, n. 63, p. 213-234, 1971.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. **Implicações da métrica nas Odes de Horácio**. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PIGHI, Giambattista. **Studi di ritmica e metrica**: raccolti a cura della Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna. Torino: Bottega d'Erasmus, 1970.

PRADO, João Batista Toledo. Ritmo e expressividade do dístico elegíaco: Tibulo 1.3.1-4. **Letras Clássicas**, v. 19, n. 2, p. 114-119, 2015.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

RAVEN, D. S. **Greek Metre**: an introduction. Faber and Faber: London, 1962.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Diccionario de Música**. Tradução e edição de José Luis de la Fuente Charfolé. Madri: Ediciones Akal, 2007.

SANTOS, Arthur R. P. **Geórgicas bárbaras**: estudo para uma tradução hexamétrica do poema didático virgiliano. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SANTOS, Rafael Trindade dos. **Transposição de metros clássicos em língua portuguesa**: histórico e estudo do caso das *Odes e elegias*, de Magalhães de Azeredo. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

TÁPIA, Marcelo. Questões de equivalência métrica em tradução de poesia antiga. **Letras**, n. 89, p. 205-221, 2014.

WEST, M. L. **Ancient Greek Music**. Oxford: Oxford University, 1992.

WEST, Martin L. **Greek Metre**. Oxford: Clarendon, 1982.



WESTPHAL, Rudolf. **System der antiken Rhythmik**. Breslau: Leuckart, 1865.

WINSLOW, R. Meter. *In*: GREENE, Roland et al. (Eds). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4. ed. Princeton: Princeton University, 2012. p. 872-876.

Recebido em: 25 jun. 2026

Aceito em: 07 ago. 2026