

A VOLTA DO RITMO NA POESIA

Com base em algumas considerações de ordem teórica e experimental e com a aplicação do método de Halle e Keyser (1980), procura-se fazer uma descrição da arquitectura rítmica de algumas formas métricas e estróficas típicas da poesia portuguesa.

I PERSPECTIVA HISTÓRICA

Considerando que o ritmo, entendido em abstracto, é a ordem no movimento, Platão atribui-lhe uma função educadora dos jovens, uma vez que, aliado à harmonia,

(1) tem no mais alto grau o poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente (in *A República*, p. 97),

a ponto de o jovem a quem foi dada uma educação musical conveniente ficar apetrechado para distinguir as coisas belas das feias, louvando umas e censurando as outras. Por outro lado, dada a variedade de cadências possíveis, deve-se distinguir os ritmos que

(2) exprimem uma vida regular e corajosa (*ibid.*, p. 95)

daqueles que são lânguidos e plangentes, preferindo os primeiros aos segundos que, por serem lassos,

(3) são inúteis para as mulheres honradas e, com mais forte razão, para os homens (*ibid.*, p. 93).

Tal como se pode depreender do texto de Platão, a música grega clássica considerava três tipos fundamentais de harmonias:

a) as **plangentes**: a lídia mista e a lídia aguda, entre outras, que eram usadas em discursos de queixa e lamentação;

b) as **lânguidas** ou **lassas**: a jónica e a lídia, usadas nos banquetes; →

- c) as de tipo **eufórico**, que exprimiam: a dórica, virilidade e magnificiência; e a frígia, entusiasmo dionísico.

Plutarco, muito posteriormente (in *Moralia*) ainda considerava que, sob a influência da lídia mista, a alma se entristecia e retraía (cfr. *A República*, p. 93, texto e notas).

Esta ideia que relaciona biunivocamente ritmos e sentimentos, é reforçada por Platão ao referir-se à importância do **movimento** da cadência dos ritmos, dado pela articulação de tempos breves (marcados pelo sinal **U**, “breve”) e longos (marcados por —, “mácron”), em que o breve é a unidade e um mácron equivale a dois breves; assim, Sócrates, personagem do diálogo com uma função maiêutica, interessado em distinguir as cadências apropriadas aos vícios das que o eram às virtudes, refere-se a Dâmon, grande autoridade em matérias musicais, a quem crê ter

- (4) vagamente ouvido pronunciar os nomes de enopliano composto (de “enople”, ritmo da marcha), dáctilo (— **U U**), heróico, mas não sei que arranjo dava a este último ritmo, em que igualava os tempos fracos e os tempos fortes e que terminava com uma breve ou uma longa. Também chamava, creio eu, a um pé jambo (**U—U—**), a outro troqueu (**—U—U**) e marcava-os com longas e breves. E, em alguns desses metros, censurava ou louvava, se bem me lembro, o movimento da cadência, não menos que os próprios ritmos — ou algo que participava dos dois (...) (ibid., p. 95).

Foi, no entanto, Aristóximo, discípulo de Aristóteles, quem estabeleceu as primeiras leis do ritmo [in *Harmonica* e *Ritmica* (fragmento)], considerando que, tal como o indivíduo não é livre para dispor a seu bel-prazer das sílabas de uma palavra ou das notas de uma escala, existem **determinadas sucessões** de durações que fazem nascer a sensação de ritmo, **enquanto outras** o não conseguem; assim, Aristóximo opõe a prosódia do verso cantado — e recorde-se que, na cultura grega, poesia, canto, dança e música, eram todas artes essencialmente rítmicas — à linguagem vulgar.

Desde muito cedo se estabeleceu, com base na etimologia, uma relação semântica entre “ritmo” (do grego “rythmos”, derivado do verbo “réo”, “deslizar”, “fluir”) e o deslizar de um líquido, através do **movimento** das ondas do mar; na cultura jónica clássica em especial, “ritmo” aparece na acepção de **forma momentânea e modificável**, bem como de **maneira particular de fluir** — sendo, de caminho, relacionado com o movimento das águas dos rios, através do qual se estabelece a relação tempo-espço (: é impossível beber duas vezes da mesma água de um rio, no mesmo lugar), fundamental para qualquer estudo do ritmo [cfr. (4)].

Embora unanimemente considerado, ao longo dos tempos, como indispensável na criação artística em geral (é costume falar-se no ritmo de um quadro, ou de um edifício, ou de uma estátua, etc.), e em particular na música e na literatura (arte em que as distinções relacionais de sons estão numa relação dinâmica com o sentido; cfr. os formalistas russos, e em especial Jirmounski (1925), Tomachevski (1929), Jakobson (1963), o conceito de ritmo tem sido objecto de vários tipos de definição. Todas elas, no entanto, se referem a um tipo de **estrutura** [cfr. (2)] determinada por uma relação espaço-tempo, como é o caso da de Delacroix (1927), que considera o ritmo como “a ordem no tempo”, ou a de Dumesnil (1949), que fala em “ordem e proporção”, de que não pode estar ausente o factor **perceptivo**: Servien (1930) introduz o conceito de “periodicidade percebida”.

2 A PERCEPÇÃO DE UM RITMO

Em termos psicológicos [cfr. Fraisse (1956)], o ritmo prende-se com a percepção de sucessões de estímulos, estruturados com base em diferenças de **durações**, de **intensidades** ou de **intervalos** entre os estímulos.

Partindo de uma investigação experimental, Fraisse considera o ritmo como um fenómeno de vaivém isócrono, que só pode ser desorganizado pela arritmia, e que tem como modelo o “tempo espontâneo motor” do Homem, que varia de indivíduo; esta variação é determinada, no entanto, por um **tempo** que oscila entre um mínimo de 30^{CS} e um máximo de 120^{CS}, com os valores mais frequentes situados à volta de 75^{CS}, e que corresponde, *mutatis mutandis*, ao tempo que decorre entre duas fases da cadência do passo ou do coração [cfr. (4), e os conceitos de “pé” e “enoplano”].

Fazendo convergir os seus interesses para o estudo do ritmo determinado por estímulos sonoros, Fraisse conclui que, para o ouvido humano normal, uma sucessão de sons com intervalos inferiores a 150^{ms} é percebida como um *continuum* de sons colados; quando a duração dos intervalos é superior a 2400^{ms}, já deixa de ser percebida como uma sucessão de sons, aparecendo cada som como um estímulo independente. No entanto, entre estes mínimo e máximo, existem vários **tempos** possíveis, entre os quais o tempo espontâneo (o do bater à porta, por exemplo) que é determinado por intervalos da ordem dos 1200^{ms}, e o tempo preferido pela maioria dos indivíduos enquanto receptores do estímulo, e que considera intervalos de aproximadamente 600^{ms}. Sempre que um intervalo dura mais do que os restantes, é entendido como um ponto de ruptura, ou **pausa**, que, repetida também (isocronamente ou não), vai delimitar agrupamentos de sons na sucessão de estímulos:

$$(5) \dots \boxed{E \ 300^{ms} \ E \ 300^{ms} \ E} \boxed{400^{ms}} \boxed{E \ 300^{ms} \ E \ 300^{ms} \ E} \boxed{400^{ms} \ E \ 300^{ms}} \dots$$

agrupamento 1 pausa agrupamento 2 pausa agrupamento n

(em que E = Estímulo, e a pausa é objectiva, uma vez que é determinada por um aumento da **quantidade** da duração).

A pausa pode, no entanto, consistir no maior ou menor grau de **intensidade** de um dos estímulos, repetido isocronamente ou não, sendo assim considerada como uma pausa subjectiva:

$$(6) \dots \boxed{300^{ms} \ e \ 300^{ms}} \boxed{E} \boxed{300^{ms} \ e \ 300^{ms} \ e \ 300^{ms}} \boxed{E} \boxed{300^{ms} \ e \ \dots}$$

P P

(em que e = estímulo de intensidade normal, e E = estímulo de maior intensidade).

A organização das diferentes pausas segundo uma dinâmica determinada, transforma um ritmo determinista de contagem de tempo (tipo metrónimo), num sistema rítmico (caracterizado pela fuga ao determinismo), subjacente à qualidade prosódica ou musical de uma qualquer sucessão de estímulos. →

3 O RITMO NA POESIA

Para que o ouvido (ou qualquer outro dos sentidos humanos) se aperceba de um ritmo, é essencial que **identifique**, de entre uma gama de estímulos, aqueles que contam na concretização desse mesmo ritmo [cfr. Servien (1930)]. Por exemplo, na poesia, o ritmo pode ser determinado ou por relações inter-verso (sistemas estrófico e ritmático, refrão, processos anafrónicos, etc.) e de tipo intra-verso (pés métricos, pausas, cesuras, acentos, assonâncias, esquemas métricos, etc.), ou por uma relação dinâmica entre os dois tipos. Cada uma destas relações pode ser considerada como um sistema rítmico, cujos elementos devem, no entanto, ser definidos antes de se proceder a qualquer estudo do ritmo. Em qualquer dos casos, os princípios gerais do ritmo, incluindo os seus fundamentos psicológicos (experimentais) [cfr. o que acima foi dito acerca do tempo enquanto índice possível de medição], estão presentes; por exemplo, num verso, as pausas podem ser concretizadas ou através dos acentos tónicos (pausas subjectivas), ou através de artifícios como a cesura (pausa objectiva) [cfr. atrás (5) para a cesura, e (6) para os acentos]. O mesmo se poderá dizer, a nível inter-verso, da rima ou da paralelística, em que a ocorrência periódica de um dado elemento (som, tom, verso integral, elemento lexical, etc.) é regulada por um tempo derivado do tempo espontâneo motor, adaptado aos objectivos do ritmo escolhido: lirismo, epopeia, etc. [cfr. atrás os tipos de harmonia da música grega clássica].

Passando da teoria à prática, vamos considerar aqui dois tipos (apenas, por razões de espaço) de sistema rítmico: a **métrica** do decassílabo heróico português e a **paralelística** das “Cantigas de Amigo” galego-portuguesas.

A MÉTRICA

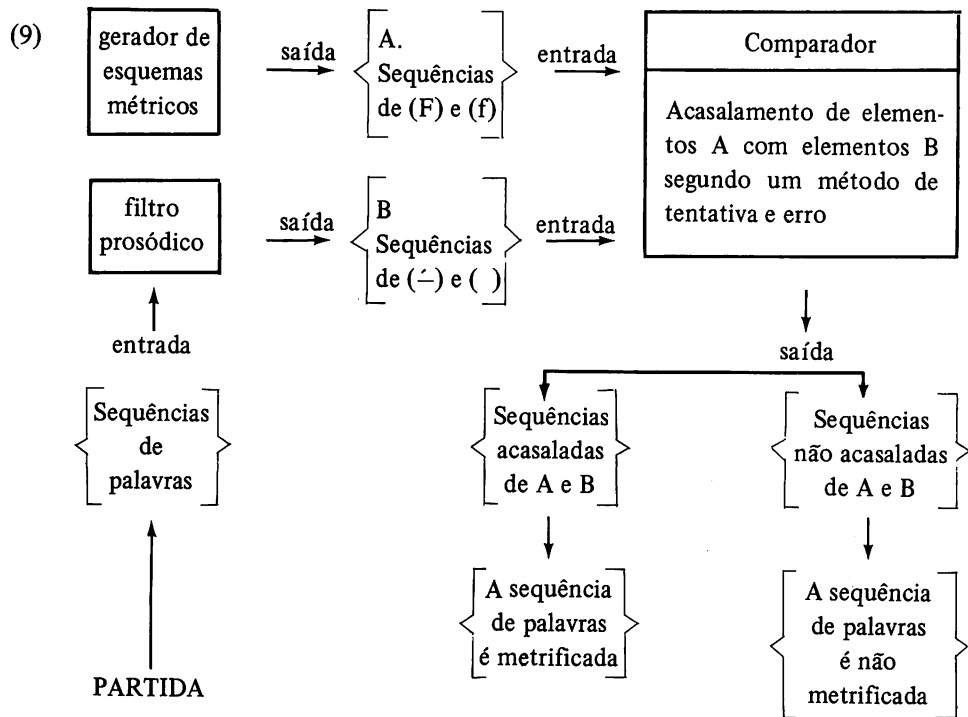
É na métrica que assenta, prioritariamente (mas não exclusivamente) o ritmo da poesia clássica e popular portuguesa, e vamos entender “métrica” como uma medição do índice duração do material fónico da língua usado na composição de um texto. Se na música o ritmo é essencialmente uma sucessão de estímulos marcados por mácrons (—) e breves (u), na poesia há que se ter em conta factores característicos do material, como seja, por exemplo, o facto de a duração dos fonemas variar de língua para língua. Um outro aspecto, que vem complicar ainda mais a situação, tem a ver com a **execução** de um poema, em que o ritmo é fatalmente influenciado por factores extralinguísticos tais como, entre outros, os hábitos articulatórios do executante, ou o estilo (recitação, declamação) e a forma (canto, leitura) por ele adoptados para a execução. Se nos cingirmos às características do material linguístico, poderemos identificar vários tipos de metro [cfr. Lotz (1960)]:

- (7) **Metro puramente silábico**, em que apenas é regulado o número de sílabas no interior de um verso, cólon, ou hemistíquio; como exemplo, temos a métrica da poesia mordoviana.
- (8) **Metro silábico-prosódico**, em que além do número de sílabas, contam determinados traços prosódicos, de acordo com os quais se pode distinguir três subtipos:
 - a) metro **duracional** (quantitativo), em que a quantidade silábica é regulada em determinadas posições; é o que se passa com a poesia grega e latina clássica;

- b) metro **dinâmico** (qualitativo), em que além do número de sílabas é regulada a intensidade das sílabas que ocupam posições determinadas; é o caso da poesia portuguesa, inglesa, alemã, etc.; e
- c) metro **tonal**, em que o ritmo é dado por classes fixas de tons, com valor fonológico, como acontece na poesia chinesa clássica.

Considerando que o metro do verso pertence ao tipo (8b), convém agora que vejamos, por um lado, como é possível determinar se um verso é ou não metrificado e, por outro, o conjunto de operações que para tal são consideradas necessárias. Subjacente a qualquer metro (alexandrino, decassílabo heróico ou sáfico, redondilha menor ou maior, etc.) está um **esquema métrico abstracto**, que é uma sequência de elementos métricos constituídos por sons **fortes** (F) e **fracos** (f). Este esquema métrico abstracto é concretizado através de uma sequência de elementos prosódicos, ou seja, de traços de acentuação do tipo “acentuado” (–) e “não acentuado” () característicos do material fónico utilizado [note-se que, na passagem do latim às línguas românicas, por exemplo, se verificou uma conversão do sistema de acentuação quantitativo (duração) em qualitativo (intensidade); em termos de métrica, verificou-se uma conversão de um metro duracional em vários metros dinâmicos cfr. (8ab)]; para que um verso seja considerado correcto do ponto de vista métrico, é preciso que se obtenha uma correspondência entre elementos métricos e prosódicos, de modo a que a um (F) corresponda sempre um (–).

Esta teoria geral do metro é representada por Halle e Keyser (1980), através do seguinte diagrama:



e vamos exemplificá-lo através da escansão do verso de Camões transcrito em (10):

(10) O céu, a terra, o vento sossegado

Uma vez conhecidas as regras prosódicas da paralelística, poderemos submeter-lhes a célebre cantiga de D. Dinis transcrita em (20):

GRUPO 1 (Cfr. RP ₂)	Subgrupo 1 (cfr. RP ₃)	<p><i>Ai flores, ai flores do verde pino, se sabedes novas do meu amigo! Ai Deus, e u é?</i></p> <p><i>Ai flores, ai f(o)lores do verde ramo, se sabedes novas do meu amado! Ai Deus, e u é?</i></p> <p><i>Se sabedes novas do meu amigo, aquele que mentiu do que pos commigo? Ai Deus, e u é?</i></p> <p><i>Se sabedes novas do meu amado, aquele que mentiu do que mh a jurado. Ai Deus, e u é?</i></p>
GRUPO 2 (Cfr. RP ₂)	Subgrupo 3 (cfr. RP ₃)	<p><i>E eu bem vos digo que é san' e vivo, e será vosc' ant' o prazo saído. Ai Deus, e u é?</i></p> <p><i>E eu bem vos digo que é viv' e sano, e será vosc' ant' o prazo passado. Ai Deus, e u é?</i></p>
GRUPO 2 (Cfr. RP ₂)	Subgrupo 4 (RP ₃)	<p><i>Vós preguntades polo voss' amigo? E eu bem vos digo que é san' e vivo. Ai Deus, e u é?</i></p> <p><i>Vós me preguntades polo voss' amado? E eu bem vos digo que é viv' e sano. Ai Deus, e u é?</i></p>

[in Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, 1894, Max Niemeyer, Halle]

Verificamos que as RP₁₋₃ são plenamente aplicáveis: a cantiga tem oito dísticos; como se trata de uma cantiga dialogada, deparamos com dois grupos de quatro dísticos cada, consistindo um grupo na fala da donzela, e o outro na resposta que lhe é dada pelo interlocutor; dentro de cada grupo, são definidos dois subgrupos de dois dísticos cada. A RP₄ também tem aplicação: v1~v3, v2~v4 (subgrupo 1); v5~v7, v6~v8 (subgrupo 2); v9~v11, v10~v12 (subgrupo 3); v13~v15, v14~v16 (subgrupo 4). No que diz respeito a RP₅, temos: v7=v4, v5=v2 (grupo 1); v15=v12, v13=v10 (grupo 2).

Uma vez que (20) satisfaz em pleno as RP_{1-5} , concluímos que se trata de uma cantiga de paralelística perfeita.

Vejamos agora o que se passa com a cantiga de Pero Meogo transcrita em (21)

(21)	Subgrupo 1 (cfr. RP_3)	– Digades, filha, mha filha velida, por que tardastes na frontana fria? – Os amores ey.
		– Digades, filha, mha filha louçana, por que tardastes na fria fontana? – Os amores ey.
	Subgrupo 2 (cfr. RP_3)	– Tardey, mha madre, na fõtana fria, cervos do monte a augua volviã. Os amores ey.
		– Tardey, mha madre, na fria fontana, cervos do mõe volviã a augua. Os amores ey.
	Subgrupo 3 (cfr. RP_3)	– Mentir, mha filha, mentir por amigo, nunca vi cervo que volvesse o rrio. – Os amores ey.
		– Mentir, mha filha, mentir por amado, nunca vi cervo que volvess' o alto. Os amores ey.

[in J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo* (...), Coimbra, 1926 - 28]

Aqui, podem ser aplicadas as $RP_{1,3}$: a cantiga tem seis dísticos, agrupáveis dois a dois; quanto à RP_2 , não pode ser aplicado, o que, dada a sua condição de facultativa, não é relevante. A RP_4 já é aplicável: $v1\tilde{-}v3$, $v2\tilde{-}v4$ (subgrupo 1); $v5\tilde{-}v7$, $v6\tilde{-}v8$ (subgrupo 2); $v9\tilde{-}v11$, $v10\tilde{-}v12$ (subgrupo 3). No que diz respeito à RP_5 , verificamos que ela não é respeitada: $v5\neq v2$, $v7\neq v4$, $v9\neq v5$ e $v11\neq v8$ – o que, por si só, basta para que se considere (21) como uma cantiga de paralelística imperfeita.

4 O ESTUDO DO RITMO PARA USO LINGUISTICO

O estudo do ritmo da poesia não diz respeito apenas à poética e à estilística; pelo contrário, pode fornecer-nos informações de ordem linguística que poderão servir, por exemplo, para a reconstituição de aspectos particulares de fases passadas da evolução da língua.

Com efeito, dadas as características gerais das leis do ritmo (emanação do tempo espontâneo motor humano; periodicidade na ocorrência dos estímulos, simples ou agrupados segundo esquemas abstractos; canalização da percepção para um sentido especializado — na poesia, tal como na música, preferentemente o ouvido; etc.), é possível, uma vez definidas com rigor as regras prosódicas, determinar aspectos do material linguístico usado, tais como, por um lado, a duração e o ponto de articulação dos fonemas, e, por outro, a individualidade ou debilidade dos mesmos, nomeadamente em situação de encontros vocálicos intra ou intervocabulares, em que resta ainda por resolver o problema de se saber qual a solução adoptada (elisão ou hiato), preferentemente, no português medieval. Vejamos alguns exemplos que, não sendo porventura dos mais representativos, podem no entanto ilustrar escorreitamente a teoria que tem vindo a ser esboçada.

O *Cancioneiro*, de Martin Codax, pequeno embora no número de composições (apenas sete), é extremamente rico de um ponto de vista rítmico, e nele se concretizam vários esquemas métricos abstractos, de entre os quais isolaremos:

- O do *bitetrassílabo* (eneassílabo composto por dois tetrassílabos, com cesura átona), e que parece estar bem representado nos dísticos da Cantiga V:

(22)

*Quantas sabedes amar amigo
treides comig' a lo mar de Vigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!*

*Quantas sabedes amar amado
treides comig' a lo mar levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!*

*Treides comig' a lo mar de Vigo
e veeremo'lo meu amigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!*

*Treides comig' a lo mar levado
e veeremo'lo meu amado:
E banhar-nos-emos nas ondas!*

[in Celso Cunha (1956)]

pelas características internas e externas que apresenta mas que não interessa abordar aqui, é a que faz fé contra as versões divergentes dos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Vaticana, apresenta com elisões do tipo de:

- (28) a) Mandad ei comigo (v. 1)
 b) Comig' ei mandado (v. 3)
 c) Ca ven viv e sano (v. 11)
 d) E irei madr a Vigo (refrão)

impostas por força da aplicação da regra (12), como se pode ver através da escansão de (28^a) (e o mesmo se poderia fazer com os restantes versos):

- (29)
- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mandado ei comigo | — sequência inicial de palavras |
| $\begin{array}{cccccc} \cup & \acute{ } & \cup & \acute{ } & \cup & \acute{ } & \cup \\ & & & & & & \\ & & \emptyset & & & & \end{array}$ | — pela RgFP |
| $\begin{array}{cccccc} \cup & \acute{ } & \acute{ } & \cup & \acute{ } & \cup \\ & & & & & \\ f & F & F & f & F & (f) \end{array}$ | — correspondência entre o esquema prosódico de (28 ^a) e o esquema métrico abstracto da redondilha menor |
| Mandad ei comigo | — verso metrificador correcto (= realização adequada do esquema métrico), |

é-nos permitido afirmar que não só existe um esquema métrico geral subjacente, como também a sua aplicação é determinada por uma regra igualmente geral, que é rigidamente respeitada a ponto de a vogal elidida não ter representação gráfica (ao contrário do que se passa atrás em (13), em que a vogal elidida é representada graficamente). Se procedermos do mesmo modo com (28^d), teremos:

- (30)
- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| E irei madre a Vigo | — sequência inicial de palavras |
| $\begin{array}{cccccc} \cup & \cup & \acute{ } & \acute{ } & \cup & \cup & \acute{ } & \cup \\ & & & & & & & \\ & & \emptyset & & & & & \end{array}$ | — pela RgFP |
| $\begin{array}{cccccc} \cup & \acute{ } & \acute{ } & \cup & \acute{ } & \cup \\ & & & & & \\ f & F & F & f & F & (f) \end{array}$ | — correspondência entre o esquema prosódico de (28 ^d) e o esquema métrico abstracto da redondilha menor |
| irei madr a Vigo | |

Embora correctamente formado em termos de métrica, o verso aparece truncado depois de escandido; a elisão da conjunção copulativa provoca alterações sintácticas e semânticas inaceitáveis. No entanto, se aplicarmos à RgFP uma restrição do tipo:

valores rítmicos que, se bem que pouco visíveis e de interpretação duvidosa, constam seguramente do manuscrito] que dê indicações seguras acerca dos valores exactos de medida do tempo de execução (e recorde-se que a notação musical, enquanto sistema de representação temporal, é exacta, ao contrário dos sistemas gráficos, e sobretudo da relação grafema-fonema, que o não são), para assim se evitar ao máximo as interferências do tempo espontâneo motor do executante no tempo do texto por ele reproduzido, e bem assim colmatar os “erros” de leitura (entenda-se “de articulação”) derivados do facto de, ao longo dos tempos, se terem verificado alterações na relação sistema gráfico-sistema fonológico da língua.

Assim, concluiremos que, numa perspectiva exclusivamente linguística, o ritmo musical de uma cantiga (ou de qualquer outro texto regulado por um ritmo sonoro) terá desempenhado uma função de metrónimo não determinista na primitiva articulação do material fónico, razão por que deverá ser tido em boa conta sempre que se pretender estudar a evolução de uma língua.●

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, Amorim de

1974 - *Tratado de verificação portuguesa*, Edições 70, Lisboa.

CUNHA, Celso

1950 - *À margem da poética trovadoresca: o regime dos encontros vocálicos interverbais*, Rio de Janeiro [recolhido sob o título “Hiato, sinalefa e elisão na poesia trovadoresca”, in Celso Cunha (1982)];

1956 - *O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro;

1960 - “Novas observações sobre o hiato na antiga versificação galego-portuguesa”, in *Ibérica*, n.º 4, Rio de Janeiro [recolhido in Celso Cunha (1982)];

1982 - *Estudos de versificação portuguesa (Séculos XIII a XVI)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris.

DELACROIX, H.

1927 - *Psychologie de l'Art*, Paris.

DUMESNIL, R.

1949 - *Le rythme musical*, Paris.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael

1982 - “Les Cantigas de Amigo de Martin Codax”, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 3 - 4 Juillet-Décembre 1982, Université de Poitiers, Poitiers.

FRAISSE, Paul

1956 - *Les structures rythmiques*, Louvain.

HALLE, M. e KEYSER, S. J.

1980 - “Metrica”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, Torino. (Trad. port. “Métrica”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 2, IM/CM, Lisboa, 1984).

* LUIZ FAGUNDES DUARTE

Licenciatura em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Mestrado em Linguística Portuguesa Histórica pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa.

JAKOBSON, R.

1963 - “Linguistique et Poétique”, in *Essais de Linguistique Générale*, Paris.

JIRMOUNSKI, V.

1925 - *Introduction to metrics. The theory of verse*, The Hague, 1966.

LOTZ, John

1960 - “Metric typology”, in Sebeok, Th. (Ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge Mass., 7ª edição, 1978.

NARO, Anthony

1973 - “Da métrica galego-portuguesa”, in *Estudos Diacrônicos*, Petrópolis.

PLATÃO

A República, Tradução e notas de Sampaio Marinho, Publicações Europa-América, Lisboa, 1975.

SERVIEN, P.

1930 - *Les rythmes comme introduction physique à l'Esthétique*, Paris.

TAVANI, Giuseppe

1967 - *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

TOMACHEVSKI, B.

1929 - *Théorie de la littérature*, Paris, 1965.

ZUMTHOR, Paul

1982 - “Le rythme dans la poésie orale”, in *Langue Française*, n.º 56, Paris.