

## O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre

**Paulo Henriques Britto**

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)*

**Resumo:** O presente trabalho examina o conceito de “verso livre”, demonstrando que o termo designa não uma única forma, mas todo um *continuum* de práticas prosódicas, e apontando para a historicidade de cada uma de suas variantes. Em seguida, critica alguns pressupostos e posições comuns entre poetas e críticos contemporâneos, como a ideia de que, ao contrário das formas tradicionais, datadas e inutilizáveis no mundo atual, o verso livre seria descomprometido com qualquer temporalidade, imune a qualquer conceito de regra e, de algum modo, mais “natural” que as formas fixas.

**Palavras-chave:** Verso livre, versificação, tradição, artifício

**Abstract:** This article analyzes the notion of “free verse”, showing that the term refers not to a specific form but rather to a continuum of prosodic practices, and underscoring the historicity of each variant. It further critiques some assumptions and positions common among contemporary poets and critics, such as the idea that traditional forms are too dated to be suitable for our times, whereas free verse is unblemished by historical associations, immune to rules of any kind and somehow more “natural” than metered verse.

**Keywords:** free verse, versification, tradition, artifice

Do ponto de vista formal, a principal contribuição do século XX à poesia foi sem dúvida o verso livre. Ainda em meados do século XIX, Walt Whitman introduziu a forma no repertório da poesia ocidental. Mas dada a centralidade da cultura francesa na época, foi só depois de adotada por Rimbaud e pelos simbolistas no final do século XIX — entre eles,

Laforgue, tradutor de Whitman — que a inovação teve real impacto sobre as outras literaturas, em particular a brasileira, muito embora Fernando Pessoa e a geração de *Orfeu*, em Portugal, já registrassem a influência de Whitman. A partir daí, o verso livre se difundiu largamente, vindo, nas suas últimas décadas, a se tornar não uma opção formal entre outras, e sim a forma mais identificada com o poético em si — situação que ainda se mantém neste início do século XXI. No Brasil o verso livre tornou-se a forma *default* da poesia contemporânea. Adotar a métrica tradicional passou a ser uma forma de dissidência, um desvio do *mainstream* da linguagem poética de nosso tempo: o que não deixa de ser irônico, quando se leva em conta que o verso livre surgiu justamente como uma atitude de rebeldia, uma rejeição das convenções da arte poética.

Quando examinamos a maneira como o verso livre foi proposto nos primórdios do modernismo brasileiro, e também como foi recebido pelos leitores e críticos, fica claro que o que estava em jogo era nada menos do que o próprio conceito de poesia. Para os tradicionalistas — os parnasianos, a Academia Brasileira de Letras, o leitor médio da época —, a expressão “verso livre” era um oxímoro. Negar o metro, negar a rima, defender a posição de que cada poeta deveria inventar sua própria forma cada vez que compunha um poema, eram propostas encaradas como ataques ao que havia de mais essencial na poesia. As regras de versificação eram condições definidoras do poético; em todas as épocas, em todas as culturas, poeta era aquele que praticava uma arte que consistia em submeter as palavras do idioma a uma série de convenções que as transformavam em poesia, tal como as convenções da pintura permitiam produzir arte a partir de pedaços de tela esticados, pincéis e tinta. As convenções mudavam, é claro; seria natural que surgissem novas regras para o verso — mas negar a necessidade de regras era negar a própria arte.

No momento inicial, os modernistas, por outro lado, viam a situação pelo ângulo oposto. Para eles, a poesia consistia em algo impossível de reduzir a fórmulas; tais fórmulas, longe de constituírem a essência da arte, haviam se transformado em cadeias que aprisionavam a criatividade dos poetas. Diante das circunstâncias radicalmente novas em que o poeta do século XX se via mergulhado, o que se fazia necessário não era um novo conjunto de regras, modificadas de modo a adaptar-se a um mundo novo, e sim uma condição radical de liberdade. A expressão “palavras em liberdade” — a fórmula consagrada

de Marinetti — sintetizava a ambição dos poetas modernistas. Não que alguns dos pioneiros do versilibrismo fossem inconscientes de que estavam praticando uma forma, a qual não poderia deixar de ter suas próprias regras; mas mesmo os mais perceptivos davam mostras de desorientação. Como demonstra Chociay (1993), nem Manuel Bandeira nem Mário de Andrade, que além de introduzirem o verso livre na poesia brasileira também pensaram a sério as questões levantadas pela nova forma, jamais conseguiram chegar a conclusões mais sólidas.<sup>1</sup> Para dar apenas um exemplo, no “Prefácio interessantíssimo”, Mário afirma que o verso livre, ao evitar as formas oracionais completas e privilegiar sintagmas nominais e verbos no infinitivo, trabalha com harmonia em vez de melodia (Andrade 1987: 68-72). Basta uma breve reflexão para que se levante a objeção óbvia: a linguagem humana, em prosa ou em verso, com ou sem recursos tradicionais, é inevitavelmente linear. Apesar de toda a argumentação de que Mário se vale para escapar dessa crítica, que espertamente ele já antecipa, o fato é que harmonia é precisamente o recurso musical que a poesia *não* pode imitar. Uma escansão cuidadosa de um punhado de poemas da *Pauliceia desvairada* revela algo bem menos revolucionário: a utilização de ritmos tradicionais, até mesmo versos perfeitamente métricos de vez em quando, porém sem haver um metro regular que vigore por todo o poema. O próprio Bandeira já havia chamado a atenção de Mário para esse fato, como lembra Chociay (1993: 45-46). Se quisermos uma analogia musical, teremos que procurá-la no campo do ritmo. Do ponto de vista da forma, o verso da *Pauliceia* estaria para os de Bilac não como uma fuga a duas vozes está para uma linha melódica única, e sim como uma peça musical cujo ritmo muda de modo inesperado a todo instante está para uma obra que segue um compasso tradicional — ou seja, mais ou menos como *Le sacre du printemps* está para *Eine kleine Nachtmusik*. Seja como for, a falha apontada na análise feita por Mário é menos importante do que o fato de que ele compreendia que o verso livre não representava a ausência de técnica, e sim uma nova técnica. Bandeira tinha uma posição semelhante; quando, porém, muitos anos depois da troca de cartas com Mário, no ensaio “Poesia e verso”, tenta definir poesia levando em conta o verso livre, ele termina afirmando, frustrado, que sente “às vezes uma grande tentação” de definir verso da maneira mais tradicional, “como ensinavam Bilac e Guimaraens Passos” (Bandeira 1967: 136).

Com a perspectiva que nos é proporcionada por um século de distanciamento, hoje é possível entender o verso livre como uma convenção, tão passível de estudo e classificação como o decassílabo ou o soneto. Mais exatamente, trata-se de um repertório de recursos formais, uma pluralidade escamoteada pela adoção do termo único “verso livre”, como podemos verificar com facilidade. Comparecem-se os dois exemplos abaixo. O primeiro trecho é a passagem inicial da “Confidência do itabirano” de Carlos Drummond de Andrade, poema de 1940 (Drummond 2003: 68); o segundo é o início de “Autorretrato para agência de acasalamento”, de Ricardo Domeneck, um jovem poeta brasileiro da atualidade (Domeneck 2009a: 25):

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso, de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
Oitenta por cento de ferro nas almas.

A-  
pós  
a noite  
em claro com  
Antonioni / Plath / Radiohead  
você pergunta-me  
pela vida humorosa?  
(cf. O. de A.)  
auto-devastar-se  
a única  
art we master,  
só nos entendendo  
via subtração,

Designar como “verso livre” a forma de cada um desses dois poemas implica que o termo só pode ser definido negativamente: verso livre é aquele que não obedece a um padrão métrico regular. Porém, tal definição teria a desvantagem de incluir qualquer trecho em prosa que fosse arbitrariamente dividido em linhas que imitassem versos, como observa

Bandeira (1967: 35). Uma outra opção, que venho tentando explorar (Britto 2011a, 2011b), é entender “verso livre” como o nome não de um tipo específico de verso, mas de todo um *continuum* de formas cujos pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro, práticas poéticas que abrem mão do verso, das quais a poesia concreta é a mais importante no Brasil. O que todas essas formas teriam em comum seria a utilização consciente do que chamaremos de *ritmo* como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo. “Ritmo” é entendido aqui como “a figure of periodicity, any sequence of events or objects perceptible as a distinct pattern capable of repetition and variation” [uma figura de periodicidade, qualquer sequência de eventos ou objetos perceptível como um padrão distinto, capaz de repetição e variação]<sup>2</sup> (Preminger e Brogan 1993: 1066-1067).

Já em 1917, Eliot (1985: 183) observava que “*vers libre* does not exist” [não existe *vers libre*], pois o metro, entendido como repetição de um padrão, é inevitável, ainda que “there is [...] no reason why, within the single line, there should be any repetition” [não haja motivo [...] para que, num dado verso, tenha que haver alguma repetição] (*idem*: 185): o chamado verso livre seria apenas aquele em que o metro não é o mesmo em todos os versos do poema. Eliot conclui que a divisão entre poesia convencional e verso livre “does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos” [não existe, pois tudo que há são versos bons, versos ruins e caos] (*idem*: 188). É precisamente essa a posição de Cavalcanti Proença (1955: 96): a liberdade do verso livre, afirma ele, “existe apenas para a associação entre células métricas. Estas permanecem as mesmas”. Ou seja: os elementos são constantes; apenas é flexibilizado o modo de dispô-los. Tais afirmações podem ser verificadas analisando-se um poema em versos livres do tipo mais tradicional, que chamaremos de whitmaniano: versos longos, quase sempre terminados em pausa. Tomemos como exemplo o trecho inicial de “Confidência do itabirano” transcrito acima:<sup>3</sup>

Alguns anos vivi em Itabira.	- \ / - - / - - - / -	(2)-3-6-10
Principalmente nasci em Itabira.	- - \ / - - / - - - / -	(4)-5-7-11
Por isso sou triste, orgulhoso, de ferro.	- / - - /    - - / -    - / -	2-5-8-11
Noventa por cento de ferro nas calçadas.	- / - - / - - / - - - / -	2-5-8-12
Oitenta por cento de ferro nas almas.	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11

Como observa Cavalcanti Proença (*idem*: 103-105), nessa parte inicial do poema predominam as células métricas (ou pés) de três sílabas. O primeiro verso é um decassílabo martelo-agalopado (padrão métrico: 3-6-10), iniciado por dois anapestos (pés cuja forma canônica é - - /), sendo que no primeiro deles (“Alguns a-”) o segundo tempo fraco é um acento secundário (- \ /). O segundo verso é metricamente quase idêntico ao anterior, dele diferindo apenas pela presença de uma sílaba átona inicial, de modo que o primeiro pé (“Principalmen-”) não é um anapesto, como no verso anterior, e sim um péon quarto (forma canônica: - - - /). Observe-se que, do mesmo modo como o segundo tempo fraco do anapesto inicial do v. 1 continha um acento secundário, o terceiro tempo fraco do péon quarto que abre o v. 2 também tem um acento secundário (- - \ /): um verdadeiro requinte de paralelismo. Os três versos que se seguem se dividem quase exclusivamente em células ternárias, só que o pé utilizado aqui não é mais o anapesto e sim o anfíbraco (- / -); a exceção é a última célula métrica do v. 4, um anapesto (desprezando-se a átona final). Note-se que a relação entre os vv. 4 e 5 é a imagem especular da que já foi apontada entre os vv. 1 e 2: os dois versos são bem semelhantes, só que o último pé do v. 4 — “-ro nas calça-” — é um péon quarto (- - - /), e a célula que a ele corresponde no v. 5 — “-ro nas al-” — é um anapesto (- - /), tendo portanto uma sílaba átona a menos. Utilizam-se aqui, pois, células métricas tradicionais, porém sem obedecer a um padrão fixo; mas, como foi demonstrado, há relações de simetria entre os versos. Por fim, é importante destacar que todos os versos terminam em pausa (designada aqui pelo símbolo ||): em outras palavras, cada verso corresponde a uma unidade métrica maior, composta de unidades menores, as células ou pés, que, por sua vez, têm como componentes os átomos do metro, as sílabas.

Se tentarmos analisar um poema que use a forma de verso livre mais comum hoje em dia — a que teve William Carlos Williams como um de seus primeiros expoentes, com versos curtos e fracionados, muitas vezes sem pausa no final — teremos que seguir um caminho diverso. Tomemos por exemplo o fragmento de Ricardo Domeneck que citamos acima:

A-	-
pós	/
a noite	- / [-]

em claro com	- / - -
Antonioni / Plath / Radiohead	- \ - / -    /    / - \
você pergunta-me	- / - / - -
pela vida humorosa?	\ - / - - / -
(cf. O. de A.)	[?]
auto-devastar-se	/ - \ - / -
a única	- / - -
art we master,	/ - / -
só nos entendendo	/ - \ - / -
via subtração,	/ - \ - /

A primeira observação a fazer é que muitos dos versos de que se compõe o trecho citado são versos apenas no plano gráfico, e não — como vimos no exemplo de Drummond — também no plano fonológico. De fato, qualquer realização sonora do início de “Autorretrato para agência de acasalamento” forçosamente terá o efeito de desfazer o corte que vemos, no plano gráfico, entre a primeira e a segunda sílabas da primeira palavra do poema, “após”. Além disso, a expressão “noite em claro” pede a fusão da última átona do v. 3 com a primeira do v. 4, de modo que essa quebra de versos é tão puramente visual, livre de implicações sonoras, quanto a que se verificou entre os dois primeiros versos. A primeira pausa claramente marcada se dá no quinto verso: ela é assinalada graficamente pela barra entre “Antonioni” e “Plath”; igualmente inequívocas são as pausas após “Plath” e após “Radiohead”. Assim, fica partido em três elementos sonoros um único verso gráfico, que é também o primeiro verso do poema a terminar com pausa. Ou seja: o verso gráfico ora é menor que o grupo de força em que se encontra, ora compreende mais de um.

Uma maneira de entender o que se passa no plano do ritmo de um poema como esse é recorrer ao conceito de contraponto entre os planos gráfico e sonoro (Britto 2011b: 134). Isto é, a relação entre verso gráfico (disposição de palavras impressas numa linha com começo e fim definidos) e verso sonoro (trecho contínuo de poesia que, lido em voz alta, tem um começo e um fim definidos) oscila entre aproximação e afastamento, coincidência e defasagem. Assim, no início do poema de Domeneck temos, no plano sonoro, uma única palavra, “após”, enquanto, no plano gráfico, temos dois versos, sendo que o corte entre elas separa a primeira da segunda sílaba da palavra. Essa quebra do verso gráfico, embora não

tenha realização sonora numa leitura em voz alta, exerce efeitos semânticos: o elemento gráfico “A-”, destacado do resto da palavra, pode ser lido, entre outras coisas, como a nomeação de uma seção inicial, a ser seguida talvez por uma “B-”, e sugerir diferentes leituras do fragmento verbal “pós” isolado no segundo verso gráfico (“pós-moderno”? “pós-tudo”? plural de “pó”?). Se ao intervalo entre os versos gráficos 6 e 7 não pode corresponder nenhuma pausa — usaríamos aqui o termo “*enjambement*” se estivéssemos lidando com um poema em metro definido —, ao final do v. 7 temos uma pausa inequívoca: aqui o fim do verso gráfico coincide com o final de um verso no plano sonoro (o qual seria “você pergunta-me pela vida humorosa?”). Parece claro que Domeneck está utilizando de modo criativo a separação entre os dois planos; a defasagem entre eles no início do poema põe em destaque a pausa que se dá quando coincidem o final de uma unidade gráfica e o de uma unidade sonora, no ponto de interrogação. E há momentos no poema que parecem existir quase exclusivamente no plano gráfico: o v. 8, que parodia a forma da nota de rodapé, é de duvidosa realização sonora (“cê efe ó de a”? “Vide Oswald de Andrade?”).

Vemos assim que a expressão “palavras em liberdade”, aplicada às diferentes formas de verso livre, só pode ser compreendida em termos relativos. Sem dúvida, a liberdade do poeta que trabalha com qualquer variante versilibrista, seja a whitmaniana ou a williamsiana, é muito maior do que a de um poeta que adote o soneto petrarquiano, mas não se trata de uma liberdade absoluta: em cada caso há a utilização recorrente de regras formais, mesmo que cada regra vigore apenas por uns poucos versos, para que se crie um efeito de ritmo. No fragmento de Drummond, vemos o uso da repetição em vários planos: a repetição ligeiramente modificada entre o padrão métrico e a estrutura lexical do v. 1 no v. 2; o mesmo, entre o v. 4 e o v. 5; o paralelismo especular entre o par v.1-v.2 e o par v.4-v.5; a sequência quase ininterrupta de anfíbracos do v. 3 ao v. 5; a rima idêntica entre os vv. 1 e 2 e a rima toante entre os vv. 4 e 5. Num poema como “Autorretrato para agência de acasalamento”, podemos entender a noção de ritmo como se referindo, entre outras coisas, à formação de um padrão visual na página através da sucessão de versos gráficos cada vez mais longos, do primeiro ao quinto. Mas mesmo aqui não está excluída a possibilidade de que também apareçam células métricas, ainda que menos convencionais: “auto-devastar-se”, “só nos entendendo” e “via subtração” são três atualizações de um único esquema



métrico, / - \ - / [-] — uma sequência de três troqueus (pé cuja forma canônica é / -) em que, no segundo troqueu, o tempo forte é sempre um acento secundário.

Há, portanto, liberdade no verso livre, ou nas diferentes formas que recebem a designação de “verso livre”? Sim, mas não no sentido de não haver regras, e sim no de ter o poeta liberdade de criar suas próprias regras. E tanto as regras em questão quanto as maneiras de usá-las já têm toda uma história, de modo que podemos dizer que já configuram uma *tradição*, ainda que bem mais frouxa e mais recente que a da oitava-rima ou a do soneto. Voltando aos exemplos citados acima, os recursos usados por Drummond em “Confidência do itabirano” já apareciam em *Leaves of grass*, e foram posteriormente estudados e classificados por estudiosos de versificação.<sup>4</sup> E o que esses estudiosos costumam observar é que a maioria desses recursos não foi inventada a partir do nada: o paralelismo, por exemplo, foi colhido no Antigo Testamento. Do mesmo modo, também têm uma longa história os dois artifícios poéticos que identificamos no fragmento de Domeneck — o uso criativo do contraste entre a forma gráfica do texto poético e sua realização sonora, e a repetição de padrões de acentuação silábica: o primeiro remonta aos poemas visuais de Símiias de Rodes, poeta grego do século IV a.C.; e o segundo, às próprias origens do verso europeu em vernáculo, na Idade Média.

O que foi dito acima é bem diverso da visão do senso comum, segundo o qual no verso livre o poeta se “liberta” de todas as convenções “artificiais” — o que implicaria certa “naturalidade” impossível de atingir com as formas tradicionais. Porém essa visão não está limitada ao senso comum. Muitos poetas, desde o tempo do modernismo até os nossos dias, parecem ainda pensar na questão da forma poética em termos semelhantes aos do senso comum — apesar do fato evidente de que eles próprios se impõem regras formais em seus poemas em verso livre, convenções que são tão pouco “naturais” quanto quaisquer outras, e que só se distinguem das que estão em vigor há séculos por serem utilizadas exclusivamente num grupo de poemas, ou num único poema, ou mesmo apenas num trecho de um único poema. Esses poetas — e também muitos críticos — ainda insistem em ver as formas clássicas como inutilizáveis hoje por estarem associadas a um tempo passado, e em encarar o “verso livre” — assim, no singular, como se fosse uma forma única — como uma marca genérica de modernidade, a única forma que um poeta deve utilizar se pretende realizar

poemas que representem o nosso tempo de modo autêntico. Porém, o fato de uma forma ter surgido num determinado momento histórico não a torna irremediavelmente datada. Nem o emprego dos metros e formas tradicionais está fadado a ser passadista, nem o uso de um suposto “verso livre” é garantia de modernidade ou contemporaneidade, tal como não é uma afirmação de “liberdade” absoluta.

Sem dúvida, as formas poéticas, ao surgirem, estão impregnadas de conotações impostas pelas condições de uso originais; mas tais conotações não se eternizam. Há, por exemplo, uma ligação evidente entre a oitava-rima e a dicção heroica, que é flexibilizada, mas não desfeita, quando a estrofe passa a ser usada em poemas herói-cômicos: afinal, se essa forma não estivesse previamente associada às narrativas épicas, como a de Camões, não seria uma dessacralização usá-la em narrativas satíricas, como fez Byron. Por outro lado, o surgimento de uma obra-prima canônica como o *Don Juan* de Byron amplia sensivelmente a gama de sentidos e sentimentos que podem ser expressos pela oitava-rima: a partir de Byron, ela também se afirma como uma forma com amplo potencial satírico e crítico. O caso do soneto, então, nos proporciona um exemplo ainda melhor. Nas mãos de Shakespeare, ele ganha um sentido bem diverso do que tinha em Petrarca e Camões, como fica patente no soneto 130, que zomba explicitamente do endeusamento da figura feminina na fórmula petrarquista: o eu lírico dos *Sonnets* e os personagens que com ele interagem são seres humanos bem mais complexos, contraditórios e verossímeis do que o eu lírico idealizante e a musa idealizada do modelo original. E quando pensamos no que fizeram com o soneto poetas tão diferentes quanto Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, Jorge de Lima, Drummond e Glauco Mattoso, para mencionar apenas quatro nomes e permanecer no âmbito da poesia lusófona, parece claro que nas mãos de cada um desses poetas o soneto sofre um processo de ressignificação, por vezes radical.

Analogamente, podemos fazer associações entre formas de verso livre e determinadas visões de mundo. O verso livre tradicional — longo, terminado em pausa, marcado por enumerações e aliteraões — lançado por Whitman e retomado em língua portuguesa por Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e Mário de Andrade, entrou em cena juntamente com a tematização da nova realidade da urbe moderna, vista como uma cornucópia de possibilidades, com sua pletora de movimento, cor e sobretudo ruído. Não

por acaso, à medida que o entusiasmo com a cidade moderna e a identificação com a multidão expressos por Whitman, Pessoa/Campos e o Mário da *Pauliceia* dão lugar a sentimentos de alienação e busca de refúgio na subjetividade, o verso livre tradicional é substituído por um verso muito diferente, que podemos chamar de williamsiano: curto, fracionado, muitas vezes não terminado em pausa, um verso que com frequência não corresponde a nenhuma unidade sonora e estabelece uma relação tensa e cambiante entre o plano da escrita e o da fala. Porém, essas associações, tal como vimos no caso das formas fixas tradicionais, não são inevitáveis. “Confidência do itabirano” utiliza o verso whitmaniano, mas esse poema, bem como o resto da obra de Drummond, passa longe da identificação orgástica entre o eu e a metrópole moderna que caracteriza a “Song of myself” e a “Ode triunfal”. Assim, se uma dada forma poética — seja ela o soneto ou o verso whitmaniano ou qualquer outra — guarda uma evidente associação com as circunstâncias em que foi criada e praticada pela primeira vez, nada impede que gerações posteriores dela se apropriem, modificando-a e utilizando-a de modo totalmente diverso. É esse o sentido do famoso bordão de Pound: *make it new*.

Assim, não nos parece sustentável a posição de Domeneck (2009b), para quem o soneto estaria indelevelmente ligado a “uma crença historicista na teleologia da salvação cristã, a parúsia, o encaminhar-se da História para um fim que estabeleceria o significado de todas as coisas, o encerramento dos séculos em uma chave de ouro [...]. O soneto implica a fé na equivalência natural de todos os elementos”. Parúsia em Shakespeare, o mais materialista dos poetas? Teleologia da salvação cristã no “cão mijando no caos” de Drummond? Seria o mesmo que dizer que se usando a redondilha maior ou o *ballad meter* só se pode produzir poemas singelos e infantis — singelos e infantis como os poemas de João Cabral e Emily Dickinson? Claro, Domeneck é demasiadamente perspicaz para não abrir brechas na sua condenação do soneto: para ele, a “consciência contextual” do poeta, que lhe permita destacar metalinguisticamente sua percepção do que haveria de datado na sua escolha formal, absolve ou ao menos atenua sua transgressão. Mas, a seguir-se esse raciocínio, seríamos obrigados a concluir que o poeta que trabalha com o verso williamsiano está por definição comprometido com a visão de mundo do entreguerras, a menos que ele exprima metalinguisticamente sua consciência do que há de anacrônico na forma por ele

utilizada. Qual forma poderia ser utilizada sem distanciamento crítico? Certamente não o poema concreto, comprometido até a medula com o otimismo utópico do período pós-Segunda Guerra. Tampouco o poema-práxis, identificado com a crença, hoje nostálgica, no poder libertador da mobilização revolucionária das massas camponesas e operárias. Qual seria a forma que, surgida em nosso tempo, poderia ser usada de modo acrítico?

Podemos identificar, ainda que de modo mais sutil, o mesmo preconceito com as formas fixas que apontamos em Ricardo Domeneck no poeta e crítico Italo Moriconi (1998). Tendo detectado uma “volta ao sublime” em alguns poetas surgidos no final do século passado, Moriconi termina sua análise com um “minimanifesto”, no qual receita como antídoto a essa tendência indesejável “a volta ao coloquial e ao verso livre como estratégias dessublimadoras” (*idem*: 23). Para ele, pois, o uso das formas tradicionais implicaria necessariamente, ou no mínimo preferencialmente, certa tendência ao sublime. Talvez por não chegar a fazer essa associação de modo explícito, Moriconi não vê necessidade de mencionar os inúmeros contraexemplos que certamente lhe ocorreriam se ele aprofundasse a discussão: não apenas sonetos que permanecem firmemente presos ao mundo do material e contingente, como os de Drummond e Glauco Mattoso, mas também poemas em versos livres que assumem de modo explícito uma postura sublimadora, alguns deles de autoria de Alexei Bueno, poeta tomado por Moriconi como representante exemplar da tendência por ele apontada e criticada.

Creio que seria possível afirmar, sem cometer nenhuma injustiça, que por trás do preconceito contra o verso formal está uma outra visão de senso comum à qual nem mesmo poetas e críticos sofisticados são de todo imunes: as formas tradicionais seriam, além de apenas limitadoras, “artificiais”; e o verso livre (sempre encarado como uma forma única) seria não apenas livre como também “natural”, permitindo ao poeta se exprimir de modo direto, sem artifícios antiquados. Boa parte da imagem pública cultivada por Whitman se fundava num complexo de estereótipos em que entravam o bom selvagem de Rousseau, a América como terra ainda inculta e plena de potencial, e o bardo espontâneo e *unschooled*, como Homero ou Ossian, a soltar seu *barbaric yawp* por cima dos telhados do mundo. Dentro dessa visão, o verso livre, surgido de um gesto libertário, teria nascido sem o pecado original da convenção; sendo, pois, uma antiforma, ele guardaria sempre o frescor original

de um poeta primevo, sendo eternamente a marca do espontâneo. Nada poderia ser mais enganoso. A poesia dos povos ditos primitivos ou bárbaros é tão convencional quanto outra qualquer — pensemos na complexa estrutura do hexâmetro de Homero e nas regras de versificação da poesia anglo-saxã. E o verso que não compactua com as normas codificadas por Petrarca ou Dante é tão convencional quanto qualquer outro; apenas segue convenções criadas ou desenvolvidas por Whitman ou Williams ou Cummings ou os irmãos Campos. Ilude-se o poeta dos nossos dias que crê estar rompendo com as convenções por escrever versos fracionados, sintaticamente frouxos, sem sinais de pontuação nem letras maiúsculas, utilizando recursos tipográficos para formar efeitos visuais sobre o papel: ele está apenas seguindo outro conjunto de regras, nenhuma das quais tem menos de sessenta anos de existência na poesia ocidental, sendo que algumas já existem há mais de um século. Nenhuma poesia digna do nome, como nenhuma outra arte, é “natural”: não é por acaso que as palavras “arte” e “artifício” têm a mesma raiz.

## Bibliografia

Allen, Gay Wilson (1978), *American prosody*, Nova York, Octagon Books.

Andrade, Mário de (1987), *Poesias completas*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp.

--/ Bandeira, Manuel (2000), *Correspondência*, org., introd. e notas de Marcos Antonio de Moraes, São Paulo, EDUSP/IEB.

Bandeira, Manuel (1967 [1954]), *De poetas e poesia*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro.

Britto, Paulo Henriques (2011a), "A tradução do 'verso liberto' de T. S. Eliot", in CONGRESSO DA ABRALIC, 12, 2011, Curitiba.

-- (2011b), "Para uma tipologia do verso livre em português e inglês". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 19. <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>. Consulta em 29 de março de 2014.

Cavalcanti Proença (1955), *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro, Simões.

Chociay, Rogério (1993), "A noção de verso livre, do 'Prefácio interessantíssimo' ao *Itinerário de Pasárgada*", *Revista de Letras*, nº 33, UNESP, 43-53.

Domeneck, Ricardo (2009a), *Arranjos: garganta*, São Paulo, Cosac Naify, Rio de Janeiro, 7 Letras.

-- (2009b), "O jogo de equivalências", in <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2009/05/o-jogo-de-equivalencias.html>. Consulta em 13/03/2014.

Drummond de Andrade, Carlos (2003), *Poesia completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Eliot, T. S. (1985), *To criticize the critic and other essays*, Londres, Boston, Faber and Faber [1965].

Fussell, Paul (1979), *Poetic meter and poetic form*, ed. Revista, Nova York, McGraw-Hill.

Gross, Harvey (1966), *The structure of verse: modern essays on prosody*, Greenwich (Connecticut), Fawcett.

Hartman, Charles O. (1980), *Free verse: an essay on prosody*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.

Moriconi, Italo (1998), "Pós-modernismo e volta no sublime na poesia brasileira", in Celia Pedrosa et al. (orgs.) *Poesia hoje*, Niterói, EdUFF.

Preminger, Alex/ T. V. F. Brogan (orgs.) (1993), *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton, Nova Jersey, Princeton University Press.

**Paulo Henriques Britto** é professor da PUC-Rio, onde atua nas áreas de tradução, literatura e criação literária. Coordena pesquisas sobre poesia brasileira e tradução de poesia. É autor de nove livros (poesia, ficção e ensaio), sendo os mais recentes *Formas do nada* (poesia, Companhia das Letras, 2012) e *A tradução literária* (ensaio, Civilização Brasileira, 2013). De suas traduções mais recentes destacam-se *Contra o dia*, de Thomas Pynchon (2012), *Grandes esperanças* (2012), de Charles Dickens, *Poemas escolhidos* (2012) e *Prosa* (2013), os dois últimos de Elizabeth Bishop; todos esses livros foram publicados pela Companhia das Letras.

## NOTAS

---

1 V., em particular, na correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, a carta de Bandeira de 30 de março de 1925 (Andrade e Bandeira 2000: 192-194).

2 A tradução é minha, aqui e nas citações de Eliot que se seguem.

3 Utilizo aqui a notação que tenho empregado em trabalhos anteriores, baseada na de Cavalcanti Proença; os significados dos símbolos serão explicados no decorrer da análise. Minha análise parte da apresentada por Cavalcanti Proença, porém contém alguns detalhes adicionais.

4 V., por exemplo, Gross (1966), Allen (1978), Fussel (1979) e Hartman (1980), para citar apenas algumas obras em língua inglesa.