

VERSO DE LETRA E DE OUVIDO: MANUEL BANDEIRA

GRAPHIC AND VOCAL VERSE: MANUEL BANDEIRA

Pedro Marques¹

Resumo: Ao discutir e praticar a versificação tradicional, Manuel Bandeira (1886-1968) tende a conceber o verso como artefato da escrita aberto à conversação. Com o verso livre, ao contrário, procura traços entoacionais que podem suportar os demais expedientes poéticos, sejam eles rítmicos, imagéticos ou gráficos. Há, por assim dizer, um movimento pendular entre o polo literário e o oral, um definido a partir do outro. Essa tensão entre letra e som, trafegando antes pelas variantes cultas que populares do idioma, desdobra uma série de consequências na poesia e na reflexão poética do poeta, sendo, de fato, das suas questões centrais.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Versificação; Verso livre; Teoria e Análise de poesia.

Abstract: In discussing and practicing traditional versification, Manuel Bandeira (1886-1968) conceives the verse as an artifact of writing which is frank to the conversation. Through the free verse, on the contrary, it looks for remnants of intonation that can support the other poetic expedients, be they rhythmic, imagery or graphical. There is, in a manner of speaking, a pendulum movement between the literary and the verbal pole, each established through from the other. This tenseness between letter and sound, navigating first by the cultured variants rather than the language of the masses, unfurls a series of consequences in the poetry and in the poetic consideration of the poet, hence, being one of its paramount questions

Keywords: Manuel Bandeira; Versification; Free verse; Theory and Analysis of poetry.

I.

Entre apreciadores de poesia, Manuel Bandeira (1886-1968) surge como mestre do verso. Críticos e poetas frisam sua arte poética, afiada na composição e sagaz na leitura do poema alheio. A estreia em volume, *A Cinza das Horas* (1917), já soava música ante a arpa enferrujada do epígono parnasiano; um farol no nevoeiro do simbolista mequetrefe. João Ribeiro (1860-1934) marca esse ponto de equilíbrio entre os vetores do período: “havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma

¹ Poeta, compositor, ensaísta. Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: pedro_marques77@hotmail.com

consolação reparadora e saudável” (1974, p. 116.). No correr dos anos, a *simplicidade*, enquanto coesão de procedimentos, e a *naturalidade*, como dicção conversacional culta, vão se confirmar como resultado do domínio técnico agudo e, ao mesmo tempo, encoberto em poemas via de regra ligeiros e receptivos. Carlos Drummond de Andrade, em “Visão”, parte da homenagem ao centenário de Bandeira, escreve: “Vi em ti o verso / – puro, luminoso, cristalino – / independente de ti, superior a ti, / acasalando no ar as suas células rítmicas” (1986, p. 28.). Tal fluência musical, fácil de sentir e complexa de explicar, é genericamente taxada de *coloquialismo humilde* em muita tese e apostila. Na base dessa percepção, no entanto, uma razão e uma práxis que se revelam aos olhos e falam aos ouvidos.

Produzindo ou meditando, Manuel Bandeira desenha o verso como experiência intelectual e sonora. Seus comentários sobre versificação regular e livre – espalhados em memórias, crônicas, estudos ou conferências – supõem leitura e escuta. Em que medida seus poemas expõem e falam? O dilema aumenta quando versos afeitos ao silêncio e à entonação andam juntos, como em “Na Rua do Sabão”, *O Ritmo Dissoluto* (1924). A hipótese deste artigo é que ao discutir e praticar a métrica, Bandeira tende a conceber o verso como artefato da escrita aberto à conversação. Já o verso livre, ao contrário, surge como suporte entoacional aos demais expedientes poéticos. Um movimento pendular entre o polo literário e o oral, um definido a partir do outro. Essa tensão entre escrita e fala, que trafega antes por variantes cultas que populares, desdobra uma série de consequências na poesia e na reflexão poética, sendo, de fato, das suas questões centrais.

II.

O verso metrificado define-se pelo número regular de sílabas métricas, sobre as quais são fixadas, de acordo com a composição, as posições dos acentos fortes. Seu ritmo é a recorrência de sons e intensidades numa medida pré-estabelecida. Na poesia escrita, além da previsibilidade acústica, o ritmo também se dá no campo visual, pois vemos na página a ordenação de versos e estrofes como a sucessão de janelas na fachada de um edifício. Os heroicos do soneto “A Camões”, de Manuel Bandeira, têm o ritmo silábico determinado pela recorrência de dez sílabas métricas por verso, e acentual pelos acentos fortes nas sextas e décimas sílabas. O verso português não se caracteriza

pela quantidade silábica, seu ritmo não se define por pés como grego e latim clássicos, mas pelo número regular de sílabas no verso (versificação silábica) que pode solicitar a acentuação rítmica fixa (versificação silábico-acentual). Mas se amplifico a percepção fonética, ouço entre os acentos fortes e também neles, diferentes grupos silábicos ou sílabas, isto é, sílabas com variações na quantidade vocálica e consonantal. No verso 14, que aliás abre *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões (1524-1580): **rões** difere de **la** pela maior carga consonantal e vocálica. A primeira e décima sílaba do verso 02: **a** difere de **te** pela menor carga vocálica, pois **te** é tônica e **a** é átona, ou seja, o átimo de tempo para pronunciar a décima sílaba é superior. Essas sutis variações, alaistradas pelos versos, pesam na balança na hora de medir a fluência oratória e a musicalidade do verso.

A CAMÕES

Quando n'alma **pesar** de tua **raça**
A névoa da apagada e vil **tristeza**,
Busque ela sempre a **glória** que não **passa**,
Em teu poema de heroísmo e **beleza**.

Gênio purificado na **desgraça**,
Tu resumiste em **ti** toda a **grandeza**:
Poeta e soldado... Em **ti** brilhou sem **jaça**
O amor da grande **pátria portuguesa**.

E enquanto o fero **canto** ecoar na **mente**
Da estirpe que em **perigos sublimados**
Plantou a cruz em **cada continente**,

Não morrerá sem **poetas** nem **soldados**
A língua em que **cantaste rudemente**
As armas e os **barões** assinalados.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1998, p. 44.)

Encômio a quem foi corresponsável por refundar a norma escrita lusa a partir do latim literário. A língua burilada no poema está conectada ao instante em que, no século XVI, a escrita lusitana se afasta do romance vulgar para se reinventar sob a gramática latina culta. Era uma linguagem ainda agreste pela novidade, daí o uso do advérbio “rudemente”, cujo sentido remete ao também soneto-louvor à “Língua Portuguesa”, de Olavo Bilac (1865-1918), divulgado pela imprensa e depois publicado no volume *Tarde* (1918): “Amo-te, ó rude e doloroso idioma” (2001, p. 272.). Segundo Silveira Bueno, “a acomodação do português ao latim” clássico, ocorreu a partir da aplicação de regras prescritivas. “Não eram tiradas da observação dos fatos do idioma, da língua falada, mas

impostas a este. (...) Se na fonética ainda havia referências ao falar (...), a sintaxe era toda moldada nos modelos literários de Roma” (1967, 233.). Os versos de Bandeira fluem, assim, sem metaplasmos da oralidade espontânea, numa sintaxe propositadamente artificial, estilizando a natural da fala que, sem polimento, segundo essa tradição, soaria bruta. Assim, a cruz dos padrões de pedra, com que os portugueses demarcaram as praias dos cinco continentes, alegoriza a colonização pela espada; já a língua portuguesa perdura mundo a fora porque monumento aperfeiçoado pela pena do engenho. No horizonte de Bandeira, brilha esse ideal de escrita bela, durável porque beneficiada pela técnica. Em termos de metrificação, sua formação se dá pelo cotejamento dos clássicos, pela leitura, enfim. Camões, Bilac e Castro Alves (1847-1871) levam “a conhecer os valores plásticos e musicais dos fonemas; me foram ensinando que a poesia é feita de pequenos nada e que, por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso” (1997, p. 33.). E mesmo quando se abre à língua popular, como em “Evocação do Recife”, *Libertinagem* (1930), não entra no cipoal da fala, cultiva as flores de jardim.

Segundo a convenção consagrada por Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), em vigor até hoje, o verso metrificado comporta de uma a doze sílabas métricas contadas até a última tônica. Seu *Tratado de Metrificação Portuguesa* (1851), pavimentou o caminho para uma poesia antes literária que oratória ou oral, ao neutralizar, por exemplo, as sílabas átonas em versos fechados por paroxítonas e proparoxítonas. A camada sonora é, assim, reduzida a coadjuvante da intelectual, daí átonas e silêncios perderem a função retórica. No verso 07, por exemplo, as reticências são menos sinais gráficos de eloquência que de pontuação, do contrário desmorraria o heroico: “Poe / ta e / sol / da / do... Em/ ti / bri / lhou / sem / ja / ça. Manuel Bandeira metrifica pelo sistema Castilho, embora reconheça nele o perigo do pensamento avançar demais sobre o melódico. É que antes da reforma, de inspiração francesa, nas palavras do seu manual *A Versificação em Língua Portuguesa*, “contava-se todas as sílabas do verso grave, não se contava a última do verso esdrúxulo, e considerava-se incompleto o verso agudo, pelo que contava como duas a última sílaba métrica” (1956, p. 3242.). Resultaria desse valor acústico diminuto, em que o verso é antes quadro gramatical que pauta melódica, certas faturas parnasiana desidratadas de entonação humana. Segundo Francine Ricieri, inclusive, “a alteração do sistema de contagem teria sido, a certa altura, ‘esquecida’ e o sistema francês passaria a ser percebido como único, em detrimento da precedência cronológica do outro sistema” (2014, p. 72). Ao comentar o trabalho de Manoel Said Ali (1861-1953), que no século XX

buscou revogar Castilho, Bandeira reconhece os efeitos colaterais do método literal. “Atidos com demasiado rigor ao conceito escultural da forma, renunciaram a um elemento musical que estava tão dentro da tradição portuguesa” (1999, p. 10.), isto é, ao que predominava antes do império da letra lida ou sussurrada em livro ou jornal (Ver MARQUES, 2017.). Afinal, o verso de Camões elaborado na escrita, segundo a preceptística renascentista, deveria tanto cair bem aos ouvidos quanto valer a tinta.

Do monossílabo ao alexandrino – a partir desse limite é dito bárbaro – há uma infinidade de arranjos rítmicos e sonoros, tanto internos quanto na interação entre versos. O poeta, em tese, mobiliza o espectro entoativo da voz humana e o tecido fonético da língua materna. A metrificação como experiência escrita alinha-se ao ensino da gramática normativa, sua musicalidade (como alturas e timbres) é compreendida em termos estéticos, tem beleza e utilidade prescritas. Os tratados a entendem, para usar a síntese de Amorim de Carvalho (1904-1976), como “a toada própria, a melodia ou efeito auditivo agradável que produz uma estrutura rítmica” (1987, p. 39.). Com a ascensão dos ideais republicanos no Brasil e Portugal, a educação torna-se política de estado. Um dos itens da nacionalidade, a língua materna escrita vai se padronizando na administração pública, na justiça e na imprensa, por isso deveria ser ensinada à população. “No gesto de universalização de democratização da língua, afirma Emilio Gozze Pagotto, estaria embutida, ao mesmo tempo, a advertência sobre como pronunciar, o receio sobre quem mal pronuncia e uma relação com a língua que prescindem do conhecimento do vocabulário” (2007, p. 44.). Nesse contexto, língua poética é sinônimo de sonoridade agradável, isto é, harmonização deleitosa dos fenômenos fônicos disponíveis: rimas, distribuição acentual, metro, entonação, assonâncias, aliterações, paralelismos etc. A escrita ortográfica se impõe como código fechado nos usos previstos por uma tradição selecionada, qualquer nota de oralidade é domesticada ou combatida como erva daninha. O horror ao analfabeto, seus falares e cantares, vem muito dessa ideologia ainda corrente.

Na concepção de Olavo Bilac e Guimaraens Passos (1867-1909), “compreende-se por verso – ou metro – o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música” (1949, p. 37.). A ideia de música, presente no âmago da definição, diz respeito à sonoridade resultante de um ajustamento tal entre acentos, sílabas, pausas e fonemas que os versos soassem o mais civilizados aos ouvidos. Eles emulam Castilho, trocando “cadência aprazível” por

“música” (1874, pp. 9-10.), defendendo, ainda, que “para o gramático, a palavra representa sempre o que é precisamente: nada lhe importa o ouvido. O metrificador não se preocupa senão com o ouvido, e com o modo como a palavra lhe soa” (1949, p. 38.). É uma poesia para leitura íntima, para declamação controlada pela escrita, por isso o conselho continuado para o poeta educar o ouvido, espécie de juiz de contensão. Bandeira, ao comentar a definição de Bilac e Passos, afirma com razão que, além de ser a mesma em quase todos os tratadistas depois de Castilho, seguiria as demais poéticas neorromânicas, pelo menos até a disseminação do verso livre (Ver BANDEIRA, 1954, pp. 114-115.). Trata-se aqui de conceber o *belo poético* como o *bel canto*. Num soneto, por exemplo, a fala é alterada pela gramaticalização da língua, que deve sublimar o uso corriqueiro. Numa ária operística, por sua vez, a emissão vocal alcança extensões incomuns à entonação padrão, mobilizando o aparelho fonador de um modo olímpico se comparado às articulações da comunicação.

Manuel Bandeira metrifica na tradição das belas letras. Ao se aproximar da poética popular, estiliza a oralidade. Os versos de “Cantadores do Nordeste”, *Estrela da Tarde* (1960/1963), são redondilhas que fluem, não como a fala cantada dos que praticam a oitava em quadrão, mas como literatura. Ele refreia os metaplasmos, escapando talvez apenas a eclipse de “com uma” por “cuma”. Pesa a lição de Osório Duque-Estrada (1870-1927), *Arte de fazer versos* (1912), ou seja, o uso parcimonioso de “acidentes” que perturbem a normatividade dos vocábulos, que coloquem em risco como que a eugenia da língua. “No emprego de qualquer figura que autorize alterações de palavra, é preciso haver o máximo escrúpulo para não cair o neófito em vícios e corruptelas deformadoras do nosso idioma” (1923, pp. 71-72.). A letra (1909) de Duque-Estrada para o *Hino Nacional Brasileiro*, melodia (1831) de Francisco Manuel da Silva (1795-1865), é exemplo bem acabado disso. A cena é pitoresca, simula aquelas missões modernistas em demanda da cultura popular, não raro ignorada ou recalçada não fosse a inclinação estética e antropológica. O representante acadêmico, encarnado auto-ironicamente em Bandeira, é quem ajuíza a peleja de versos improvisados, alguém, portanto, externo. “Tudo muito bem medido” demais para uma performance de repente, espécie de macumba para turista, no caso para um grupo de notáveis curiosos nas coisas do povo. Na audiência de jurados oferecem-se, em nossa imaginação, – o contexto é um festival de violeiros no Rio de Janeiro – Manuel Bandeira (quem escreve), Eneida de Moraes (1904-1971), Cavalcante Proença (1905-1966), Lúcio Costa (1902-1998), Renato Almeida (1895-1981) e nós

leitores, também letrados e “bobos”, em meio à cantoria dos irmãos Dimas Batista (1921-1986) e Otacílio Batista (1923-2003).

CANTADORES DO NORDESTE

Anteontem, minha gente,
Fui juiz numa função
De violeiros do Nordeste
Cantando em competição,
Vi cantar Dimas Batista,
Otacílio, seu irmão.
Ouvi um tal de Ferreira,
Ouvi um tal de João.
Um, a quem faltava um braço,
Tocava cuma só mão;
Mas, como ele mesmo disse,
Cantando com perfeição,
Para cantar afinado,
Para cantar com paixão,
A força não está no braço,
Ela está no coração.
Ou puxando uma sextilha,
Ou uma oitava em quadrão,
Quer a rima fosse em inha
Quer a rima fosse em ão,
Caíam rimas do céu,
Saltavam rimas do chão!
Tudo muito bem medido
No galope do sertão.
A Eneida estava boba;
O Cavalcanti bobão,
O Lúcio, o Renato Almeida;
Enfim, toda a Comissão.
Saí dali convencido
Que não sou poeta não;
Que poeta é quem inventa
Em boa improvisação,
Como faz Dimas Batista
E Otacílio seu irmão;
Como faz qualquer violeiro,
Bom cantador do Sertão,
A todos os quais, humilde,
Mando a minha saudação!

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1998, pp. 256-257.)

Novamente um elogio, agora à poesia popular. Some o tom grave do louvor à língua de Camões, fica a diversão de quem assiste a um número de circo. Duplas de cantadores, de fato, podem assumir o papel da parolha de palhaços (ecoando às vezes o Mateus e o Bastião, do folgado Cavalo-Marinho), divertindo com piadas, descrições satíricas dos presentes e sopapos verbais, tudo cantado em melodia prefixada. Manuel Bandeira tinha essa tradição de rodas, cantigas e brinquedos orais em sua memória

afetiva. Para sua geração – cuja infância é anterior a disco, rádio, TV, Web, isto é, aos modos de reprodução mecânica – esse manancial poético-musical iniciava todo mundo em versos e ritmos, antes ainda da aquisição da fala. Tal função, aliás, foi perdendo terreno para a canção popular brasileira comercial, sobretudo a partir dos anos de 1920. Poeta das letras, lança um olhar caricato sobre Dimas e Otacílio, incorporando o subgênero oito a quadrão (oitavas divididas em duas quadras de redondilhas maiores, o verso final da estrofe auto-referenciando a forma) como mais uma forma (soneto, rondó, madrigal etc.) colecionada aos tratados. É o *modus operandi* do nacionalismo musical de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com quem Bandeira colaborou com letras e resenhas. Segundo José Miguel Wisnik (1948-), neste ambiente, o substrato popular apenas era aprovado como arte desde que, “olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata (...), ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito” (2004, p. 133.). Exímio metrificador literário, Bandeira cuida não exagerar crases, diéreses, sinéreses, aféreses ou sincopes para chegar a um texto limpo da oralidade desprevenida. No prefácio ao volume que organizou de José Albano (1882-1923), poeta de corte clássico, Bandeira confirma o entusiasmo pela escrita culta, a qual ele sempre submete as expressões orais. Segundo escreve, Albano teria feito a língua portuguesa “reviver, com todas as graças e castidade quinhentistas, e um tal acento de ingenuidade, que ao lê-lo, não temos a menor sensação de pastiche, e é como se estivéssemos diante de um autêntico homem do grande século português” (BANDEIRA, 1948, p. 7.). Via nele um Camões redivivo, embora a elocução do escritor cearense emule muito mais o virtuosismo seiscentista de um Gregório de Matos (1636-1696).

Vejamos o registro improvisado em estúdio de Otacílio Batista, com outro parceiro, Diniz Vitorino (1940-2010), uma década depois do poema de Manuel Bandeira.

OITO A QUADRÃO

A minha vida é cantar
Toda beleza do mar
E a branca luz do luar
E a mais triste solidão
Eu convido meu irmão
Não do sangue mas da arte
Para seguir na outra parte
Cantando os oito a quadrão

InterteXto / ISSN: 1981-0601
DOSSIÊ TEMÁTICO: OS LIMITES DA POESIA
v. 11, n. 02 (2018)

Também sou feliz na arte
Vivo assim por toda parte
Erguendo meu estandarte
Nas telas da amplidão
Com os meus dois pés no chão
(E) com o pensamento por cima
Chamo verso e vem a rima
Nos oito pé de quadrão

Minha limeira tem lima
E o meu repente tem rima
E eu tenho a matéria prima
Dentro do meu coração
O meu S tem sertão
E o meu V é cheio de voz
(E) não há pensamento atroz
Quando canto oito a quadrão

Eu olho pra os rouxinóis
Que estão cantando após
E com melodia na voz
(E) nas campinas do sertão
Boto força no pulmão
(E) também para a voz sair
E pra minha alma sorrir
(E) cantando os oito a quadrão

Eu não sei diminuir
Gosto de me evoluir
Quando eu entro é pra sair
Dou com o pé descanso a mão
A minha imaginação
Percorre estrela divina
Que a natureza combina
Quando canto oito a quadrão

Nesta terra nordestina
Onde a poesia divina
Barbulha pela campina
Voa como um gavião
Nas campinas do sertão
(E) nos galhos do juazeiro
Depois se senta maneiro
Pra ouvir oito a quadrão

No momento verdadeiro
Tem mais de um cavalheiro
Pedro que é altaneiro
Está prestando atenção
Está com papel na mão
E outros lá ali na cabine
Portanto raciocine
Pra cantar oito a quadrão

Pois este aí é Pedrinho
Um verdadeiro amiguinho
Que gosta do som do pinho
E do ritmar do baião

InterteXto / ISSN: 1981-0601
DOSSIÊ TEMÁTICO: OS LIMITES DA POESIA
v. 11, n. 02 (2018)

Já casou é cidadão
E a barba cresceu demais
(E) que ele não marcha pra traz
(E) nos oito pés de quadrão

(E) é amigo é bom rapaz
De fontes originais
Trabalha e sabe o que faz
Possui um bom coração
Gosta da imitação
Dos Beatles da Inglaterra
Mas nasceu em nossa terra
(E) vou cantando oito a quadrão

(BATISTA; VITORINO, 1973.)

O texto improvisado ou composto não consta do disco, por isso o transcrevi em norma ortográfica, a não ser quando o dado era significativo, como “barbulha” por “borbulha”, “nos oito pé” por “nos oito pés”. As estrofes ímpares são de Otacílio, as pares de Diniz, considerados cantadores cultos em seu meio, posto que ali o valor não está relacionado à escrita normativa, mas à leitura de mundo e de livros e, principalmente, ao “dom” do bem dizer. Diferente do campo erudito, em que o sujeito passa por sabido depois de ler uma biblioteca inteira, mesmo quando incapaz de conversar sobre o que leu, daí alguns figurarem sorumbáticos ou autistas. Aqui, o cantador precisa manipular os recursos rítmicos e fônicos da língua em tempo real. Para manter a métrica da redondilha, não conta com revisão, impossível apagar e reescrever. Assim, o poeta da letra poderia ter escrito: “a / mi / nha / vi / da é / can / tar”. Mas só para o poeta de ouvido soa bem a crase da vogal /a/ e a cacofonia da consoante líquida lateral //: “e ou / tros / lá a / l i / na / ca / bi / ne”. Seria demais para um esteta como Bandeira. Do mesmo modo, a proliferação da conjunção aditiva e em começo de verso, revela inacabamento na leitura, mas vivacidade prosódica na escuta. As entre parêntese, inclusive, estariam fora da régua métrica clássica. Como cacoetes de fala, seriam limadas na literatura. Para Luiz Carlos Cagliariari (1945-), “quando a escrita chegou, já havia uma prática de produção de poesia. A invenção da escrita não foi motivada pela poesia, mas pela necessidade de memorizar registros de contabilidade, algo mais próximo da sobrevivência” (2012, p. 30.). É essa tensão entre cantar (com objetivo artístico-funcional) e contar (com objetivo econômico-formal) que Bandeira vive ao metrificar e refletir sobre versificação. Por fim, é de se destacar que os cantadores convertem os técnicos da gravação em plateia, interagindo com eles como se estivesse numa feira, trazendo ao poema o próprio espaço do estúdio,

que em geral deve ser mantido transparente. Otacílio e Diniz enxergam a arte poética e o mundo através do repente. Manuel Bandeira vê o repente de dentro da cultura letrada.

III.

O que distingue o verso metrificado, do polimétrico e do chamado livre? São fenômenos naturais a espera da descrição metódica? Ou formulações conceituais pejadas de contingências histórico-ideológicas? No plano prático ou teórico, parece que as fronteiras entre os modos de versificar são gasosas e dialéticas. A análise que estabelece antagonismos radicais derrapa para o equívoco à margem da verificação, ou para o adesismo interessado, por exemplo, ao imaginar o derby parnasianos vs. modernistas e se alistar numa das torcidas organizadas. Estudando Ascenso Ferreira (1895-1965) – que transitava “do verso livre para os versos metrificados e rimados, de cadências acentuadíssima, o extremo limite em que o verso já é quase música” – Manuel Bandeira alerta sobre o erro de se “falar de verso metrificado e verso livre, como se algum abismo os separasse” (1981, p. 8.). Trata-se, no fundo, de compreender o ritmo da voz e não o metro da letra como senhor da poesia. À época, essa sobreposição do pulso em relação a medida modificou a própria versificação regular, oxidada demais nas práticas de leitura silenciosa ou de salão, pouco comunitárias. O verso livre, de fato, traz essa ambivalência: fruto da palavra impressa, menos dependente da emissão vocal, reacendeu na página, ao mesmo tempo, o batimento da entonação.

Estudando as origens do verso livre no Brasil, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) descreve os dois sentidos gerais do termo: o verso livre clássico, “a simples heterometria ou uso de versos de diferentes medidas no poema”, e o verso livre como fixado “a partir do decadentismo e do simbolismo francês: neste, o verso não obedece aos padrões regulares, seja no número de sílabas, seja na fixação dos acentos internos” (1979, p. 237.). A explicação não abarca toda a complexidade do problema, mas admite os limites porosos entre as espécimes *verso polimétrico* e *livre*. A depender do poema, de fato, é difícil precisar onde acaba um e começa outro. No caso de Bandeira, é comum um heroico espocar no meio de uma sequência livre. Às vezes, o verso espalha-se livremente na página, mas a elaboração é polimétrica, a acentuação é previsível. O que os olhos não veem os ouvidos acusam nas páginas de Mario Pederneiras (1867-1915), Olegário Mariano (1889-1958) e Jorge de Lima (1893-1953).

O poema em verso livre pode ser mais ou menos complexo que o metrificado. Chamado de livre, move as engrenagens da língua que o tradicional também opera. Ambos dependem da faina composicional. Ambos possuem expressão e musicalidade fabulosas. Para Amorim de Carvalho, no entanto, “entre o verso livre e a prosa não há senão a diferença da disposição gráfica” (1987, p. 161.). O verso livre não seria, assim, uma qualidade de verso, mas alguma poesia em prosa. Para sustentar sua posição, experimenta distribuir na página um trecho do romance *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano (1810-1877), como fosse verso liberto. Autenticando apenas o verso metrificado, Carvalho define, com agudeza, o verso livre como um ritmo do pensamento, “a ideia em si e por si, no lanço ordenado de um todo lógico, a que as palavras se submetem”. Seria um “ritmo imaterial, em que cada verso se determina por uma ideia ou pensamento mais ou menos concluídos, independente do ritmo métrico que (...) possa resultar” (1987, p. 165.). A definição literal e visual, prescinde, na prática leitora, de audição e voz. Só um leitor, experimentado na solidão silente do livro, para imaginar algo do tipo. Os próprios advogados do verso livre, às vezes homens de muitas letras e pouca performance, não raro o pensavam em termos de ritmo conceitual. Guilherme de Almeida (1890-1969), por exemplo, difusor das propostas modernistas Brasil adentro, afirmava não ser “preciso declamar nem ouvir um verso perfeito para se lhe apreender o ritmo; há uma ‘audição mental’ que revela o mais fino ritmo de um verso lido sem se articular, sem se balbuciar, sem se mover sequer os lábios” (1926, p. 18.). O ritmo brotaria da beleza estilística, reconhecível por qualquer leitor culto, não da musicalidade acústica, dependente do bom vocalista/ouvinte. Reconhecido à época como bom declamador, Guilherme lê a vocalidade como dado virtual e até metafísico do “ritmo do silêncio”, definido como “vibração sutil, imaterial, quase-voz diluída em tudo, que foge aos nossos sentidos e que só a alma ausculta, quieta, e só o sentimento, só a ideia, só a palavra ritmados – só a poesia, nenhuma outra arte – podem traduzir” (1926, pp. 54-55).

Embora produto antes das práticas livrescas que vocais, o verso livre teve uma definição francamente vocálica e visual, a mancha da página como suporte para o manejo oral do escrito. Edward Sapir (1884-1939), conferiu a ele a noção de “compasso de tempo”, em que linhas com números de sílabas diferentes poderiam ser lidas num mesmo lapso. Como na música, em que compassos iguais podem receber quantidades diferentes de notas para formar a melodia. Uma linha em verso “visualmente de comprimento considerável, poderia logo se tornar (...) o equivalente prosódico exato de uma linha com

talvez metade do seu comprimento”, desde que ajustássemos “a velocidade de leitura para as duas enunciações cobrirem um tempo de duração igual ou quase igual”. Nesse sentido, a suposta “irregularidade métrica” do verso livre é entendida “como uma irregularidade meramente ótica e não fundamentalmente auditiva” (1961, p. 120.). O poeta conseguiria um desenho melódico sinuoso nem sempre perceptível no verso enquanto linha visual. Além de obter as variações vocálicas e consonantais próprias do verso medido, a técnica possibilita variar o número de sílabas métricas por verso, o que a metrificação literária barra. Mais do que este, o verso livre também liberaliza a acentuação silábica. Há, aqui, um modelo musical, o poeta como compositor do material acústico, o leitor/ouvinte como regente das tensões e distensões entoativas. Explico: uma vez fixado o padrão temporal (compasso de tempo), o leitor modifica o andamento da leitura conforme decide ler mais ou menos sintagmas dentro desse intervalo. Assim, na leitura, manipuladas “as velocidades de maneira a fazer as linhas todas ficarem de comprimento igual, ou quase igual, produz-se um como que belo efeito musical” (SAPIR, 1961, p. 122.). Ativada essa chave de leitura aos olhos e ouvidos, chegamos a outras oralidades que não somente a prevista nos tratados. Até versos métricos tornar-se-iam mais livres, pois os ritmos fechados se abrem à dinâmica da voz, aos gestos de fala que, aí sim, podem conter os bons modos da declamação de salão.

Posso cruzar as noções de “ritmo do pensamento” e “compasso de tempo”. Se cada “lanço ordenado de um todo lógico” é um verso que varia no número de sílabas, tais linhas podem ser lidas no mesmo “compasso de tempo”. Ora, tais características não são da prosa? Certo, as frases da prosa obedecem a um “ritmo do pensamento”, mas o sucesso delas não depende do quão depurado ou, vale dizer, arquitetado esteticamente esse ritmo possa ser. No poema em versos livres, às vezes só o que importa, do ponto de vista artístico, é a maneira como se estrutura o ritmo, como se dão seus paralelismos, ao passo que na prosa ordinária, a ênfase está na substância tratada. Quanto ao “compasso de tempo”, não resta dúvida que o leitor ou o escritor consegue ritmar as frases da prosa de acordo com intervalos de tempo mais ou menos iguais. A tendência, porém, é que no verso livre, esse investimento ganhe intensidade. Na prosa, tal ritmo não está a frente da percepção, no poema não raro é tudo o que importa, embora, hoje, muito poeta esteja surdo ao som e vidrado no instantâneo semântico. Às vezes sequer sabem que o verso veio antes da linha.

Vejamos a teoria de Sapir na prática de Manuel Bandeira. Em muitos de seus versos, sente-se o compasso de tempo. No poema a seguir, de *O Ritmo Dissoluto*, cada um dos dísticos grifados pode ser lido num intervalo semelhante, num mesmo lance de respiração.

NOITE MORTA

Noite morta.
Junto ao poste de iluminação
Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.
Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.
Sombras de todos os que passaram.
Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora...
A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1998, p. 118.)

Provável que Sapir lesse todos os versos num só intervalo. Prefiro, porém, trabalhar com mais de um compasso, pois é pouco produtivo, em termos sonoros, proferir o verso 06 e 10 num mesmo lapso, por exemplo. Ou o verso maior ficaria incompreensível na velocidade da leitura, justo ele que, em sua prosódia longa e grave, vira a chave mística do poema. Ou o menor se arrastaria, mesmo considerando que as reticências pedem um silêncio meditativo, para que o par noite/morte nos afete. Assim, a depender do poeta, ele explora os compassos de tempos para obter versos providos de musicalidades e mesmo sugerir, no caso de Bandeira que teve muitos poemas musicados, o caminho para o compositor interessado (Ver MARQUES, 2008.). Trata-se de uma espécie de contraponto que amplifica a carga entoativa do verso livre, que do ponto de vista intelectual e tipográfico está sempre mais a salvo.

Edward Sapir afirma, ainda, que o efeito musical do verso livre sofre das imperfeições dos recursos gráficos: “ficam apenas subentendidos os retardamentos e acelerações de enunciação, as pausas e as unidades de tempo” (1961, p. 140.). O texto segue como matriz duradoura, espécie de partitura aberta, para as diversas leituras e recitações, o que significa dizer que há inúmeras maneiras rítmica de leitura. “Pode-se tomar um trecho que é verso indubitável, e passá-lo para a prosa, subjetivamente falando,

pelo simples processo de lê-lo com uma atenção rítmica difusa” (SAPIR, 1961, p. 136.). Ou seja, ainda que o poeta escreva em determinado ritmo, nada garante que o leitor ou declamador mantenha o que foi concebido. Deve haver limites de execução, como há de exegese, mas alguém sempre pode recitar um soneto de Gregório como uma bula de xarope, ou esse “Noite Morta” mascando chiclete. Difícil dizer o poema tal como idealizado, costumamos lançar mão das práticas orais de nossa época.

No âmbito da correlação entre os versos, Sapir propõe o “seccionamento” ou “contorno rítmico” não apenas como o fluir dos sons que vão de uma sequência de pés a outras (no caso do latim e grego) ou de um grupo silábico a outro (no caso do português), mas também o que de compasso de tempo a compasso de tempo (no caso do verso livre e metrificado). Em outras palavras, dentro do poema pode haver essas três seções, cuja interação gera um desenho rítmico, isto é, uma teia de fenômeno verbais, acústicos ou abstratos que se desdobram em intervalos de tempo mais ou menos iguais. O “seccionamento” é a “divisão em compassos psicologicamente apreciáveis, curtos ou longos, e de relações regulares ou irregulares”. Quando “mentalmente apreendido com clareza, há uma espécie qualquer de contorno rítmico (...) esteticamente significativo, mesmo sem apresentar (...) um sistema prosódico definido” (1961, p. 130.). Aqui, Edward Sapir está próximo ao “ritmo do silêncio” de Guilherme de Almeida, ou seja, da percepção estético-intelectual a partir da poesia como texto impresso, como topografia sobre a qual sobrevoamos como leitores.

No verso metrificado, o ritmo é marcado por pausas e tônicas, isto é, pelos intervalos entre acentos e pelos acentos regulares. Como os intervalos entre as sílabas fortes, e elas mesmas, são preenchidos por vogais e consoantes de qualidade e carga sonoras variáveis, os versos já correm num mesmo compasso de tempo, seu ritmo pode, assim, ser proporcionado também por algum “seccionamento”. É nessa faixa que aliterações e assonâncias perfazem a textura quase subliminar no poema. Isso significaria que o verso metrificado tem, além do que o caracteriza por convenção, o ritmo acintosamente explorado pelo verso livre. Como no verso livre, porém, o investimento rítmico tende a ser independente do “seccionamento” de grupos silábicos, seu ritmo define-se por qualquer outra periodicidade acústica ou mesmo imagética. O que leva o versilibrista a desenvolver tais circuitos muito mais do que o metrificador, obtendo, assim, um contorno rítmico para cada poema. Entendida como as relações ou simetrias entre

temas, estruturas linguísticas ou imagens que se repetem e variam, tal periodicidade gera a música, vocalizável ou não, do verso livre.

Octávio Paz (1914-1998) reconhece o verso livre como uma unidade “que quase sempre se pronuncia de uma só vez. Por isso, a imagem moderna se rompe nos metros antigos: não cabe na medida tradicional das catorze ou onze sílabas, o que não ocorria quando os metros eram a expressão natural da fala”. Cada verso seria “uma imagem” não seria “necessário suspender a respiração” para pronunciá-lo. “Por isso, muitas vezes é desnecessária a pontuação” (2003, p. 15.). Nessa formulação, ritmo também não é repetição de eventos sonoros em intervalos regulares de tempo, mas regularidade de produção imagética. Mário de Andrade (1893-1945) pensava o ritmo de modo semelhante, tanto em termos abstrato-imagéticos quanto acústicos: “Ritmo não significa volta periódica dos mesmos valores de tempo. Isto será quando muito euritmia. Euritmia aldeã rudimentar e monótona” (1960, p. 227.). A expansão na compreensão das periodicidades marca a poesia e a música eruditas a partir do século XX. O compositor Igor Stravinsky (1882-1971), por exemplo, notável experimentador rítmico, capaz de encadear compassos compostos de valores diferentes na mesma peça, defendia o paralelismo à simetria, para ele, “ser perfeitamente simétrico é o mesmo que ser perfeitamente morto” (1984, p. 13.).

O ritmo no verso livre, de acordo com Paz, também é talhado por encadeamentos de imagens, dando, nesse sentido, cadência pictórica e unidade, gerando organicidade intelectual ao fluxo dos versos. O ritmo de Paz difere do “ritmo do pensamento” de Amorim de Carvalho. Para aquele não basta o verso abarcar uma ideia, tem de ser uma ideia imagética que, por natureza, explodiria qualquer metro convencional. Entretanto, este tipo de ritmo talvez não seja somente do verso livre, porque um poeta pode ajustar uma corrente de imagens numa sequência de sáficos, fazendo-os, às vezes, soar intelectualmente para além da medida pré-estabelecida. De todo modo, o recurso é super-aproveitado pelo versilibrista, constituindo-se num dos mecanismos centrais para conseguir alguma periodicidade.

Mesmo que o perito em verso livre não utilize deliberadamente as técnicas aqui abordadas, a reflexão sobre elas cria ferramentas de leitura. Sondar a natureza do verso livre nunca é trivial, dada a variedade de usos e a falta de unidade teórica a seu respeito. Abrir suas entranhas é encontrar as tensões do ritmo oral, do fluxo imagético, do verso

como senso de medida. Assim, comento aquela que considero a principal proposição de Manuel Bandeira sobre o assunto.

Mas verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha do papel: verso derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem o auxílio de fora. É como o sujeito que solto no recesso da floresta deva achar o seu caminho e sem bússola, sem vozes que de longe o orientem, sem os grãosinhos de feijão da história de João e Maria. Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-los em linhas irregulares, obedecendo tão somente as pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia por em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda. Essa enganosa facilidade é causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema. Resultado: hoje qualquer sub-escriturário de autarquia em crise de dor de cotovelo, qualquer brotinho desiludido do namorado, qualquer balzaquiana desajustada no seu ambiente familiar se julgam habilitados a concorrer com Joaquim Cardozo ou Cecília Meireles (BANDEIRA, 1954, pp. 122-123.).

A noção de Bandeira, sobre ritmo no verso livre, dialoga com as demais. Concebe o poema também enquanto objeto visual, já que o apresenta inscrito nos limites da mancha. A esquerda da página aparece como coluna mestra equilibrando todo o edifício do texto. Ao verso podem ser atirados pensamentos e imagens os mais ou menos longos. Desse modo, também para ele, fixar ritmo em versos livres não significa construí-lo com “monotonia”. Ainda que seja certo retornar ao eixo de apoio à esquerda, as voltas não são perfeitamente simétricas. Por outro lado, às vezes, não se volta à extrema esquerda; o poeta como que parte da linha já preenchida visualmente pelo branco, ou sonoramente pelo silêncio. As estruturas sonoras minimamente organizadas, aliás, sempre possuem uma contraparte que é a ausência de som – no caso também de imagens ou de ideias. Qualquer fluxo musical ou poético pressupõe a pausa de si.

E o que são as “vozes” e “bússola” que, sendo auxílios exteriores ao poema, ajudariam o poeta em sua tarefa? São os ritmos ou formas previstos pelos tratados. Bandeira tende a tomar o verso livre como formalização mais difícil de realizar, pois que requereria uma nova pesquisa rítmica a cada poema. Daí frisar que a militância modernista em favor do verso livre legou uma contrapartida vulgarizante, difundindo também a ilusão de facilidade técnica. Ao mesmo tempo, busca o verso livre puro, isto é,

aquele que não contenha em si nenhum metro. Em suas memórias literárias, chega a afirmar que “no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido” (1997, p. 45.). Nisso, excede a Mário de Andrade, para o qual desde que o poema respondesse ao “impulso lírico”, não importava os ritmos ou número de sílabas saírem convencionais: “não desenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos. Nesta questão de metros não sou aliado; sou como a Argentina: enriqueço-me” (1982, p. 25.). Despedindo a métrica, Bandeira estende o verso livre no campo visual da página, que vira uma espécie de compasso onde correm as curvas prosódicas, não como transcrição da oralidade, mas como faixa de entonação verossímil do português brasileiro. Chega a anotar que o espaçamento dos versos ou “certas disposições tipográficas” assinalariam, justamente, “certas maneiras de dizer” (1997, p. 93.). Se no verso metrificado, a fala devia ser domesticada, no verso livre os falares cotidianos, ainda que submetidos à gramática normativa, afiançam o lirismo que precisa seguir cantante. Esse fraseado entoacional, enxertado na língua culta de Bandeira, importa mais que o uso isolado deste ou daquele vocábulo supostamente colhidos às ruas. Aqui, Bandeira também se alinha à Villa-Lobos, que, para Enio Squeff (1943-), teria bebido principalmente do “melodismo” das canções de roda e urbana, mas “pouquíssimo dos procedimentos modais existentes no folclore das diferentes regiões do Brasil” (2004, p. 58.). Nesse sentido, a entonação brasileira, essa ondulação melódica dos falares e cantares da população, ajudou poetas e músicos a encontrarem uma rota mais ou menos paralela às normas de composição acadêmicas, mesmo que não pudessem, sob pena de falseamento, reproduzir a sintaxe, a fonética, a rítmica e a harmonia dos grandes sertões e quebradas.

“O Bicho”, de *Belo Belo* (1948), coloca em marcha a concepção do poeta: o canto esquerdo da folha como referência rítmica de retornos mais ou menos lineares. Como se houvesse um pêndulo hipnotizando o olhar, um badalo que marcasse o início da emissão vocal de cada verso no ouvido. Excluído, portanto, qualquer possibilidade de metro, é o ciclo respiratório que marca o ritmo.

O BICHO

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio

Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1998, pp. 201-202.)

A despeito de Bandeira, também pulsa a musicalidade de ordem métrica. Uma redondilha menor no verso 01; duas redondilhas maiores no 04 e 07; dois eneassílabos no 03 e 06. Há o dístico dos tetrassílabos 08 e 09, que seriam idênticos não fosse a alternância da oclusiva /g/ para a líquida vibrante /R/. Essa terceira estrofe, no fundo, faz do poema um jogo de advinha sinistro. Por um pormenor fonético, um detalhe político, o homem, em pleno século da ONU, volta ao passado cenozoico de comer restos e carniça. O que é o que é que está abaixo das delícias do dinheiro? Dos meios de existência? Da clemência de Deus? O miserável subsistente, último a se mostrar no poema.

Como há maneiras de ler a matéria, há interpretações rítmicas. A música desse poema pode vir da polimetria, do paralelismo frasal, das rimas toantes (-icho / -itos) e consoantes (-ato), dos dobres da palavra *bicho*. Luiza Franco Moreira sublinha o tanto de procedimentos que Bandeira emprega “para marcar o ritmo quando não está mais obedecendo às regras estritas da versificação: desde paralelismos, rimas, e repetições, até jogos intrincados com a acentuação”. Seus “poemas em versos quase livres constroem seu ritmo apoiando-se em técnicas pouco convencionais” (1994, pp. 346-347.), ainda assim, calcadas na metrificação literária. O verso livre, segundo entendo, é a cola de tudo isso, porque o poema monta uma conversa com o leitor/ouvinte. Assim como melodias de comprimentos diferentes se enlaçam no correr da peça musical, o encadeamento das frases tramam uma grade rítmica, uma lógica intelecto-imagética, simula mesmo uma ocorrência de fala.

Além das curvas entoativas, nítidas no verso final com seu vocativo (“Meu Deus!”) dramático-oral, a rítmica do poema remete à fala. Manoel Cavalcante Proença, aquele mesmo feito personagem do poema “Cantadores do Nordeste”, anota, desenvolvendo Said Ali, que, no português, as células métricas naturais têm duas e três sílabas. Se o

verso é uma emissão de ar dentro de um compasso de tempo, as células métricas são subdivisões internas. O uso da célula trocaica (' _), iâmbica (_ '), dácila (' _ _) ou anapesta (_ _ ') dá maior espontaneidade ao verso metrificado e livre do que a péon prima (' _ _ _) e a péon quarta (_ _ _ '), posto que o falante repele as sequências de três ou mais átonas, criando acentos secundários. Algo semelhante ocorre em series de duas, três ou até quatro tônicas, quando tendemos a atonizar sílabas. Isso explicaria, por exemplo, a redondilha maior, para nós, ter mais chance de soar natural do que o heroico italiano ou o alexandrino francês. De todo modo, Proença frisa que seja lá qual for o verso, as células métricas “permanecem as mesmas, pois sua extensão repousa (...) num motivo inalienável, isto é, nas possibilidades da voz humana” (“Verso livre”, 1955, p. 96.), no caso, a luso-brasileira.

Vi **on** / tem um **bicho**
[_ ' / _ _ ' _]
Na imundí / cie do **pátio**
[_ _ ' / _ _ ' _]
Catan / do **comi** / da entre **os** / detritos.
[_ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ ' _]
Quando a / **chava** al / **guma** / **coisa**,
[' _ / ' _ / ' _ / ' _]
Não e / **xami** / **nava** / **nem** chei / **rava**:
[' _ / ' _ / ' _ / ' _ / ' _]
Engolia / com **vora** / cidade.
[_ _ ' / _ ' _ / _ ' _]
O **bi** / cho não **e** / ra um **cão**,
[_ ' / _ _ ' / _ _ ']
Não **e** / ra um **gato**,
[_ ' / _ _ ' _]
Não **e** / ra um **rato**.
[_ ' / _ _ ' _]
O **bi** / cho, **meu** / Deus, **e** / ra um **homem**.
[_ ' / _ ' / _ ' / _ _ ' _]

Nesse sentido, “O Bicho” pode ser oralizado menos segundo às regras de elisão dos tratados de versificação escrita, e mais segundo um padrão rítmico de fala, em que a tonicidade das palavras se alteram conforme o contexto frasal. A musicalidade desse pequeno poema está assentada basicamente em três células métricas que se acidentam aqui e ali, qual sejam: trocaica, iâmbica e anapesta. Destaque para o verso 03, com duas dessas células se entrecrocando em meio aliteração dentais [d] e [t], a imitar a busca desesperada pelo alimento. E para o verso 05 e 06, em que a estabilização trocaica simula o gesto curto do levar, ligeiro, os restos à boca.

Manuel Bandeira, por fim, topa um problema incontornável neste debate: a prosa. Verso livre também é definido por ele na diferença com a prosa e com a poesia métrica. Nessa região fronteira, acaba por se desenvolver inevitavelmente com características ora de uma, ora de outra, o que não ofusca seu grau próprio de sofisticação. Para Bandeira a distribuição visual em linhas na página, por si, não faria do texto poesia. Não é a forma de dispor um pensamento, mas o modo de falar em ritmos complexos e assimétricos representados num arranjo visualmente limitado pela folha do livro. Antonio Carlos Secchin (1952-) sublinha, em diálogo com Bandeira, que “a métrica é exatamente o que define o verso, em oposição à prosa, cujo limite é estabelecido pela mancha tipográfica do fim de uma linha, e não pelo recorte (rítmico) arbitrado pelo poeta” (2018, p. 4.). Prosa e verso livre usam, portanto, a página com funções diversas. A prosa é encaixotada nos limites da página, independente dos seus passivos rítmico-entoacionais, enquanto o verso livre usa deliberadamente o mesmo espaço como caixa acústica de seus ativos rítmico-entoacionais. A página é retângulo bidimensional para o pensamento e inscrição da prosa, mas é tridimensional para o pensamento, inscrição e canto da poesia.

Os fenômenos acústicos comuns à fala, prosa ou poesia metrificada, são explorados ao limite pelo versilibrista, que encontra uma representação gráfica, somada à pontuação convencional, para marcar os modos de leitura e vocalização do poema. O curioso é que a manuscrita primordial, que perdurou por milênios e pode conviver com a imprensa, em princípio não quebrava versos em linhas, tampouco pontuava ou mesmo separava as palavras, sequer alternava letras maiúsculas com minúsculas. Caro e para poucos, escrever significava economizar material. Em manuscritos antigos vemos uma prosa monolítica, que só um técnico em leitura conseguia distinguir como poesia a partir justamente do ritmo audível. Visualmente tudo era prosa, uma elegia ou uma defesa filosófica. Com a evolução da escrita, da tipografia e do papel novas marcas foram criadas, o texto gravado fica estável, a ponto de uma oitava impressa de Camões funcionar também como partitura oratória e intelectual. O verso livre talvez seja a conclusão desse longo processo de representação gráfica da poesia, a ponto de sua própria gênese contar com o campo visual da página, com o ritmo imaterial. Quando um poema é, nas palavras de Dominique Maingueneau (1950-), “destinado aos olhos, que tende a ser esse ‘bloco calmo aqui embaixo caído de um obscuro desastre’, do qual Mallarmé fala, os elementos tipográficos podem brincar com liberdade uns com os outros. Com a tipografia, estamos (...) longe dos versos do aedo grego ou do bardo celta” (2001,

pp. 95-96.) e, eu acrescentaria, do cantador de repente. Nessa trilha, a poesia concreta abre um novo ciclo, com outra sintaxe poética. Se tudo isso faz algum sentido, o ritmo ainda é soberano, esteja ele no fluxo de imagens e ideias, na diagramação das letras, nos texto multimídia que solicita a voz, no silêncio ou no sussurro de quem faz a poesia seguir pulsando.

REFERÊNCIAS

ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa* [1948]. São Paulo: Edusp, 1999.

ALMEIDA, Guilherme. *Ritmo, elemento de expressão*. São Paulo: Casa Garraux, 1926.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Mosaico de Manuel Bandeira, 21 poemas". In: *Bandeira a vida inteira*. Organização Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro / Edições Alumbramento / Livroarte Editora, 1986.

ANDRADE, Mário de. "A escrava que não é Isaura" [1924]. In: *Obra Imatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

_____. "Prefácio interessantíssimo" [1922]. In: *De Paulicéia Desvairada a Café: Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora / Círculo do Livro, 1982.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* [1966]. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record / Altaya, 1998.

_____. *Itinerário de Pasárgada* [1954-1957]. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record / Altaya, 1997.

_____. "Poesia e verso". In: *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Os Cadernos de Documentação, 1954.

_____. "Prefácio" [1951]. In: FERREIRA, Ascenso. *Poemas de Ascenso Ferreira: Catimbó, Cana Caiana e Xenhenhém*. Recife: Nordestal, 1981.

_____. "Prefácio". In: ALBANO, José. *Rimas*. Edição organizada, revistas e prefaciado por Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1948.

_____. "Prefácio" [1948]. In: ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *A versificação em língua portuguesa*. In: *Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1956.

BATISTA, Otacílio; VITORINO, Diniz. In: *Música popular do nordeste (vol. 2)*. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1973.

BILAC, Olavo. *Poesias* [1888]. Introdução, organização e fixação de texto Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

____.; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação: a poesia no Brasil, a métrica, gêneros literários* [1905]. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1949.

BUENO, Francisco da Silveira. "A gramaticalização do idioma". In: *A formação histórica da língua portuguesa* [1954]. São Paulo: Edições Saraiva, 1967.

CAGLIARI, Luiz Carlos. "Línguas de ritmo silábico". *Revista de Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte, v. 20, no. 2, 2012, pp. 23-58.

CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação (vol. I)*. Lisboa: Império, 1987.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de versificação portuguesa: seguido de considerações sobre a declamação e a poética* [1851]. Porto: Livraria Moré-Editora, 1874.

DUQUE-ESTRADA, Osório. *A arte de fazer versos: com um dicionário de rimas ricas* [1912]. Prefácio de Alberto de Oliveira. Rio de Janeiro / São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1923.

MAINGUENEAU, Dominique. "Oral, escrito, impresso". In: *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* [1993]. Tradução de Marina Appenzeller e Revisão de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARQUES, Pedro. "Do ouvir e ler poesia: Luiz Gama e Machado de Assis". *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 11, n. 25, pp. 12-32.

____. *Manuel Bandeira e a música: com três poemas visitados*. Cotia, SP / São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP, 2008.

MOREIRA, Luiza Franco. "O verso verdadeiramente livre': a técnica modernista de Manuel Bandeira". *Revista de Crítica Literária Latino Americana*, Ano XX, no. 40, Lima-Berkeley, 1994, pp. 345-360.

PAGOTTO, Emilio Gozze. "O linguista e o burocrata: a universalização dos direitos e os processos normativos". In: ORLANDI, Eni (Org.). *Política Linguística no Brasil*. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PAZ, Octavio. "Verso e prosa" [1956]. In: *Signos em rotação*. Organização Celso Lafer e Haroldo de Campos. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PROENÇA, Manuel Cavalcante. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1955.

RIBEIRO, João. "A Cinza das Horas" [1917]. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974.

RICIERI, Francine F. W. "De Portugal ao Brasil: Castilho e o Tratado de Metrificação Portuguesa". In: ALVES, Ida; CRUZ, Eduardo da (org.). *Para não esquecer Castilho: Cultura literária oitocentista*. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2014.

InterteXto / ISSN: 1981-0601
DOSSIÊ TEMÁTICO: OS LIMITES DA POESIA
v. 11, n. 02 (2018)

SAPIR, Edward. “Os Fundamentos musicais do verso” [1921]. In: *Linguística como ciência: ensaios*. Seleção, tradução e notas de J. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Em torno do verso”. *Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, no. 88, novembro de 2018, pp. 4-5.

Silva RAMOS, Péricles Eugênio da. “Origens do verso livre”. In: *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Editorial de Cultura, 1979.

SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema” [1982]. In: *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. “Da arte de compor e das composições”. In: *Conversas com Igor Stravinsky* [1963]. Tradução Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” [1982]. In: *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

Recebido em: 09 novembro de 2018

Aceito em: 20 dezembro de 2018