



ARTIGO

Ritmos de *versus*: um estudo sobre a matéria rítmica dos versos livres

Rhythm of versus: a study about rhythmic material on free verses

Julia Telésforo Osório¹

orcid.org/0000-0002-5135-7048

juliaosorio@gmail.com

Recebido em: 20/4/2020.

Aprovado em: 30/8/2020.

Publicado em: 9/6/2021.

Resumo: Apresentamos, neste artigo, um estudo sobre os conceitos de "verso" e de "ritmo poético" a fim de compreender a ideia de "verso livre", recurso este, presente em parte expressiva das produções poéticas produzidas em língua portuguesa a partir do século XIX. Para tanto, introduzimos considerações sobre os dois primeiros conceitos, especialmente acerca de suas origens etimológicas, com o objetivo de entender como o "verso livre" lida com a tradicional ideia de ritmo em poesia, esta não mais submetida, necessariamente, às considerações presentes em teorias e tratados de versificação.

Palavras-chave: Verso. Verso livre. Poesia. Teoria do texto poético.

Abstract: The purpose of this study is to discuss the concept of "verse" and "poetic rhythm". With this investigation, we try to understand the idea of "free verse", one of the main characteristics of the XIX's production of Portuguese poetic work. For this, we introduce considerations about the first two concepts, specially about these etymological origins, with the purpose to figure how "free verse" deals with the traditional idea of rhythm in poetry, which is no longer submitted to the versification's theories.

Keywords: Verse. Free verse. Poetry. Poetic text's theory.

Em literatura, o ofício poético constrói-se, tradicionalmente, através do arranjo de elementos linguísticos no espaço do texto por meio da feitura de experimentos rítmicos com a matéria linguística, desenvolvidos, em boa parte, a partir do emprego da forma versificatória. Nesse sentido, um poema, assim como acontece com um quadro ou uma peça de música, constitui-se em um objeto de arte inserido em uma tradição histórica composicional, podendo ser considerado como objeto de arte possível de ser analisado formalmente.

Em sua origem etimológica, o termo "verso" "provém do latim *versus*, que, por sua vez, deriva do particípio passado de *vertere* (voltar, virar, desviar)" (MOISÉS, 2009), relacionando-se à ideia de "retorno" (SISCAR, 2010, p. 115) como estratégia rítmica conseguida por meio do movimento repetido de uma ou mais estratégia(s) formais, que possibilita(m) uma organização rítmica ao poema. Considerado o modo pelo qual o verso se materializa tipograficamente no suporte "livro", ele se refere à linha escrita obediente a determinados preceitos composicionais registrados em tratados de versificação, configurando-se, visualmente, em uma "linha interrompida" (SISCAR, 2010, p. 108).



¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil.

Desde fins do século XVIII, a partir do advento do período romântico, são estabelecidas buscas por meios de composição desvinculados da hegemonia metodológica dos preceitos tratadistas como via para a criação de objetos de arte poética (GUINSBURG, 2011), relacionados à predominante e clássica influência rítmica isométrica, afirmada no decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII (GUINSBURG, 2012). A partir de então, o trabalho com a acentuação das palavras obteve uma maior amplitude em matéria de poesia. No contexto das línguas latinas, as rebeliões contrárias à noção de regularidade métrica em poesia não constataram uma recusa plena do emprego do princípio poético fundamentado na ideia de ritmo, o qual foi reelaborado, proporcionando visibilidade a outras maneiras de conceber o discurso poético, como no caso da poesia moderna que é a da:

beleza bizarra: única, singular, irregular, nova. Não é a regularidade clássica, mas a originalidade romântica: é irreproduzível, não é eterna: é mortal [por isso não havia mais espaço para a clássica prática emulativa em composição poética]. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia. [...] O grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, todos esses nomes da estética romântica e simbolista não passam de diferentes maneiras de dizer a mesma palavra: morte. Num mundo em que a identidade desapareceu [...], a morte se torna a grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: ironia – a estética do grotesco, do bizarro, do único – e analogia – a estética da correspondência (PAZ, 2013, p. 80-81).

Ao lado da analogia, o procedimento irônico também foi empregado em discursos poéticos ao longo do século XIX. As relações composicionais irônicas com as formas regulares, em específico, não recusaram o legado clássico de entendimento da matéria poética. Ao contrário, elas evidenciaram a materialização de posicionamentos críticos relacionadas, por exemplo, ao conceito de ritmo poético, que desencadearam a adoção de versos livres como recurso formal legítimo, o qual acabou por se tornar elemento característico da poesia no decorrer do século XX e XXI (PAZ, 2012, p. 18). Inicialmente, a organização do "verso livre" teria sido proposta pelo poeta norte-americano Walt

Whitman no livro *Leaves of grass* (1855):

[...]
And I know I am solid and sound,
To me the converging objects of the universe
perpetually flow,
All are written to me, and I must get what the
writing means.

And I know I am deathless,
I know this orbit of mine cannot be swept by a
carpenter's compass,
I know I shall not pass like a child's carlacue
cut with a burnt stick at night.

I know I am august,
I do not trouble my spirit to vindicate itself or
be understood,
I see that the elementar laws never apologize,
I reckon I behave no prouder than the level I
plant my house by after all.

I exist as I am, that is enough,
If no other in the world be aware I sit content,
And if each and all be aware I sit content.²
(WHITMAN, 1855).

A materialidade dos versos citados, pertencentes ao poema "*Song of myself*", indicam "inovações composicionais" caso seja considerado o espaço visual do poema e a respectiva distribuição dos elementos linguísticos que o compõem quando comparados a outros modos de elaboração de versos inseridos no decorrer do século XIX, caso dos sonetos alexandrinos d'*As flores do mal* baudelairianas, por exemplo. A extensão tipográfica do que se convencionou reconhecer como "verso" é visivelmente questionada por Whitman, na medida em que ela não se adequa a um determinado modelo de escansão, baseado na contagem regular de metros silábicos, idêntico à divisão gráfica da página em que se localiza dado texto poético. Em um primeiro instante, constatar as ausências de um determinado esquema regular de rimas pode legitimar a relação conceitual entre o "verso livre" e a inexistência de métrica ou até mesmo de trabalho rítmico, o que não acredito ser o caso daquele poema, pois um dos procedimentos rítmicos desenvolvidos pelo poeta norte-americano reside, ironicamente, no emprego do paralelismo.

² Optei por não traduzir, pois trata-se de um poema ilustrativo para este trabalho.

Segismundo Spina pontua que a “repetição de partes do verso” (2002, p. 73) refere-se a uma estratégia habitual já encontrada na poesia arcaica, não constituindo o uso do poeta americano, portanto, uma inovação técnica *per se*. O que teria sucedido, a partir disso, foi a legitimação teórico-artística de abordagens metodológicas “irregulares”, o que não impediu a manutenção do uso de estratégias mobilizadas desde os primórdios da arte literária – as quais acabaram por se transformar em irônicos expedientes formais da poesia culta e que possibilitaram a alteração dos seus respectivos valores poéticos (SPINA, 2002, p. 76) no contexto rítmico-formal do período oitocentista, ainda envolvido com o predomínio da herança clássica.

Após a tradução de *Leaves of grass* publicada por Jules Laforgue na França, a poética irregular característica do “verso livre” obteve maior legitimação como procedimento formal, pois ela “apareceu ao mesmo tempo que as obras do *cénacle* simbolista” (BALAKIAN, 1985, p. 75). Por decorrência disso, María Victoria Torremocha e Paulo Henriques Britto datam as últimas décadas do século XIX como o período em que se testemunhou o surgimento daquela forma graças à publicação de textos nela fundamentados poeticamente:

[...] dada a centralidade da cultura francesa na época, foi só depois de adotada [a forma verso livre] 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 [...]. A partir daí, o verso livre se difundiu largamente, vindo, na 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 de século XXI (BRITTO, 2014).

Pertencem a essa conjuntura abordagens que buscaram materializar a antiga associação entre poesia e música abertamente reivindicada e, por consequência, reelaborada pelas obras simbolistas:

[...] Poesia é música, como Verlaine repetirá no seu famoso verso da “Art Poétique”: *De la musique avant toute chose*; e é óbvio que, ao escolher as palavras, seu primeiro interesse seja pelo som da locução em vez do sentido que transmite. Ele também diz na “Art Poétique” que o poeta deve buscar a irregularidade da forma métrica (BALAKIAN, 1985, p. 55, grifo da autora).

O elogio à irregularidade registrado no famoso poema de Paul Verlaine consiste em um exemplo de testemunho do desejo da elaboração formal de liberdades destinadas à noção de ritmo em poesia, já que, pelo metro alexandrino, se “percorreu a gama do tédio que nem os prazeres da carne nem os do intelecto [poderiam] diminuir” (BALAKIAN, 1985, p. 64). Em Portugal, Eugénio de Castro publicou, sob influência literária de Verlaine, *Oaristos* (1890) e reivindicou para si a introdução do verso livre na poesia de língua portuguesa em texto veiculado no jornal *O Comércio*, do Porto, em 1892 (RODRIGUES, 2017).

Nesse contexto, a poética do simbolismo português valorizava a libertação do ritmo por meio de experimentações de “novas colocações de cesura no alexandrino e dos acentos fixos no decassílabo; de impor a prosa rítmica, o verso livre e certas estruturas estróficas novas ou desusadas” (LÓPES; SARAIVA, 2008, p. 976), assim como já faziam os poetas franceses na década anterior e, no caso específico do alexandrino, desde o período romântico, cuja obra de Victor Hugo é referência poética.

[...] Ao longo de séculos, tratadistas dedicaram-se com afinco à codificação do verso metrificado, até que, na virada do século XIX para o XX, este foi dado como obsoleto e sumariamente abolido. Desde então, “verso livre” tem sido moeda franca, a ponto de poucos julgarem pertinente buscar, para o fato, uma definição que, em vez de negar, afirme. [...] Começemos por indagar: “livre” de quê? Da métrica, já se vê, ou da lei tirânica que subordina os versos ao capricho de um número pré-determinado de sílabas, umas tônicas, outras átonas, não arbitrariamente, mas cada qual no seu devido lugar. Para os tratadistas ortodoxos, o que se deu foi exatamente a morte da poesia, segundo o pressuposto de que esta se confunde com “metrificação”. Mas o verso liberado de medidas pré-estabelecidas não foi rebeldia passageira e acabou por prevalecer, de modo que, mais de um século depois, já não há quem defenda a ideia de que verso livre seja sinônimo de não poesia. Para a maioria de poetas, leitores, críticos e estudiosos em geral, no mundo moderno, o verso livre é um verso genuíno e legitimado (MOISÉS, 2009).

No decorrer do século XX, quando os distintos empregos composicionais denominados “versos livres” se transformaram em verdadeiro expediente composicional, isto é, como “a forma mais

identificada com o poético em si" (BRITTO, 2014, p. 28), confirmou-se a citada abordagem técnica ao lado da legitimação, logo nas primeiras décadas, de muitas obras que a utilizavam. No âmbito do Modernismo Português, a poesia de Álvaro de Campos formulou-se por meio da utilização do "verso livre entusiástico", no desejo de "sentir tudo de todas as maneiras" (LOPES; SARAIVA, 2008, p. 998). Os planos visuais de seus textos apresentam a influência da estética proposta por Walt Whitman. A fim de exemplificar isso, eis uma estrofe do poema "Ode marítima", publicado no segundo número da revista *Orpheu* (1915):

Maravilhosa vida marítima moderna,
Toda limpeza, máquinas e saúde!
Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado,
Todas as peças das máquinas, todos os navios pelos mares,
Todos os elementos da actividade comercial de exportação e importação
Tão maravilhosamente combinando-se
Que corre tudo como se fosse por leis naturais,
Nenhuma coisa esbarrando com outra!
Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
Com a sua poesia também, e todo o novo género de vida
Comercial, mundana, intelectual, sentimental,
Que a era das máquinas veio trazer para as almas.
As viagens agora são tão belas como eram dantes
E um navio será sempre belo, só porque é um navio.
Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde esteve —
Em parte nenhuma, graças a Deus!
(PESSOA, 2007, p. 128).

Tanto na obra do autor de *Leaves of grass* como na de Fernando Pessoa, as inovações relacionadas ao emprego de versos livres fundamentaram-se na mobilização de recursos convencionais não limitados aos preceitos da regularidade rímica, métrica ou estrófica. Ironicamente, há também, junto aos versos de Álvaro de Campos, a composição de redondilhas rimadas à tradicional maneira portuguesa sob a assinatura ortônima de Pessoa, cujo exemplo é o célebre poema heptassilábico "Autopsicografia":

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
(LAGE; REIS-SÁ, 2009, p. 1043).

No conhecido poema, desenvolve-se, pela chave irônica, a temática do fingimento literário, a qual é interessante para compreender os usos críticos do verso realizados desde o Romantismo, quando o predicativo "livre" começou a ser destinado às poéticas capazes de se afastar daquela clássica herança composicional de viés métrico. Isso decorre do fato de a ruptura ambicionada pelos autores que empregaram aquele tipo de verso não ter se efetivado plenamente, o que se deve à manutenção do trabalho formal em poéticas como a do citado heterônimo. Ainda era, portanto, finalidade da arte poética a materialização do *versus* conseguido via mecanismos convencionais de criação, caso do paralelismo, da assonância, da aliteração etc.

Por essa perspectiva, pode-se compreender a utilização de versos livres como ruptura formal criticamente fingida, uma vez que elas atestam a continuidade da busca por aquele movimento retornado, o que dialoga com a declaração categórica de T. S. Eliot sobre a inexistência do termo "verso livre" como sinônimo de uma forma poética específica. O julgamento proferido em 1917 pelo poeta no início do artigo publicado pela revista *New Statesman* reside no fato de a discutida "técnica" ser habitualmente conceituada pela via negativa devido à identificação de ausências de "padrão", de "rima" e de "metro" no espaço poético em que ela se localiza (ELIOT, 1917). Paulo Henriques Britto, neste início de século, também questiona a característica que ainda envolve a nomenclatura:

verso livre é aquele que não obedece a um padrão métrico regular. [...] [Nesse sentido, ele pode ser então] 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 (BRITTO, 2014, p. 30-31).

Acerca do verso livre, afirma T. S. Eliot em "*Reflections on vers libre*":

[...] And as for *vers libre*, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the *worst* verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist³ (ELIOT, 1917).

A colocação do segundo poeta me parece ser extremamente adequada uma vez que não me parece haver mesmo "nada além do verso" (SIS-CAR, 2010, p. 115) em matéria de poesia. Entretanto, com o estabelecimento do denominado "verso livre" e de outros meios de composição, como o poema em prosa, a forma versificatória clássica, ou seja, aquela especialmente relacionada à técnica de padrões metrificados previamente, foi questionada. E isso evidenciou o problema da frequente associação "quase automática" dessa estratégia como única via de elaboração do objeto artístico "poema" no qual sobressai o trabalho com a expressividade rítmica da linguagem verbal (CARVALHO, 1941, p. 13). A partir de experimentações com a disposição de outras técnicas formais, inclusive de vieses "prosaicos", o componente organizacional do discurso poético denominado "verso" não foi mais aceito teoricamente e de modo consensual como sinônimo de "metro", este baseado na disposição regular de um padrão silábico e rímico ao longo de estrofe(s), conforme apontam os enunciados presentes em muitos tratados e teorias de versificação:

Verso, ou metro, é um ajuntamento de palavras, e até, em alguns casos, uma só palavra compreendendo determinado número de sillabas, com uma, ou mais pausas obrigadas, de que resulta uma candencia aprasivel (CASTILHO, 1858, p. 1).

Compreende-se por verso — ou metro — o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de syllabas, que redundam em musica (BILAC; PASSOS, 1905).

Ao estudo das regras que se referem propriamente à meditação musical do *verso*, ou *metro* (como também é designado), chama-se *Metrificação*. [...] O verso designa-se,

vulgarmente, pelo seu número de sílabas (CARVALHO, 1941, p. 14, grifo do autor).

[versos] linhas com número fixo de sílabas e medido posicionamento acentual [...] todo verso pode ser considerado como um alinhamento harmônico de sílabas e pausas (CHOCIAY, 1974, p. 1, 4).

Com a leitura desses excertos fica demonstrado que o campo semântico do termo "ritmo" em poesia formula-se pelas associações convencionais entre "verso", "metro", "sílabas" e "número". Nesse sentido, o próprio tom regulatório característico dos quatro excertos reproduzidos contribui para comprovar a importância teórica da instauração de posicionamentos críticos e irônicos destinados à forma poética, os quais testemunharam "rebeldias" técnicas a partir de fins do século XVIII.

Pertence ao contexto, o fortalecimento da aliança entre as noções de "liberdade" às práticas discursivas então rotuladas pela abrangente expressão estética "verso livre". No que se refere à conjuntura das produções poéticas datadas a partir da segunda metade do século XIX, quando teria "surgido" o verso livre, acredito que ainda esteja mantida, nas obras que o adotam, a existência do poema condicionada à feitura de um trabalho de linguagem com o ritmo (PAZ, 2012, p. 11), na medida em que o celebrado emprego de versos livres por Whitman baseou-se no paralelismo e em outros mecanismos convencionais de composição do *versus*, isto é, de movimento retornado. Desde a publicação de *Leaves of grass* e das obras simbolistas tornou-se indiscutível, portanto, o fato teórico de o ritmo, em poesia, não estar mais restrito somente a um dado modelo composicional, cabendo ao poeta optar por seguir, negar ou ironizar, em suas obras, aquela herança registrada nos preceitos tratadistas.

Diálogos entre os recursos estéticos próprios das artes da música e da poesia foram constantemente (re)elaborados ao longo da história da literatura, e cantar o ofício das palavras configu-

³ Tradução: "E como para *verso livre* concluímos que não é definido pela ausência de padrão ou ausência de rima, uma vez que são inexistentes em outros versos; não é definido pela inexistência de metro, uma vez que pode ser verificado até no pior verso; e concluímos que a divisão entre verso conservativo e *verso livre* não existe".

ra-se em atitude composicional desenvolvida em registros de poetas que valoriza(ra)m o ofício rítmico em suas obras, caso do poeta português Herberto Helder. Nos versos livres do poema "Triptico", especialmente de sua última parte, leio a noção móvel de "ciclo" – e, portanto, de "circularidade" e de "ritmo" – aliada ao desejo de "canto", que constroem, pelo tema do amor, a tradicional imagem daquilo que propicia vida à atividade poética, ou seja, o *versus*:

III

Todas as coisas são mesa para os pensamentos
onde faço minha vida de paz
num peso íntimo de alegria como um existir
de mão fechada puramente sobre o ombro.
- Junto a coisas magnânimas de água
e espíritos,
a casas e achas de manso consumindo-se,
ervas e barcos altos – meus pensamentos
criam-se com um outrora lento, um sabor
de terra velha e pão diurno.

E em cada minuto a criatura
feliz do amor, a nua criatura
da minha história de desejo,
inteiramente se abre em mim como
um tempo, uma pedra simples,
ou um nascer de bichos num lugar de maio.

Ela explica tudo, e o vir para mim –
como se levantam paredes brancas
ou se dão festas nos dedos
espantados das crianças
– é a vida ser redonda
com seus ritmos sobressaltados e antigos.

Tudo é trigo que se coma e ela
é o trigo das coisas,
o último sentido do que acontece pelos dias
dentro.

Espero cada momento seu
como se espera o rebentar das amoras
e a suave loucura das uvas sobre o mundo.
– E o resto é uma altura oculta,
um leite e uma vontade de cantar.

(HELDER, 2016, p. 16-17).

A dinâmica artística do poema elabora uma busca amorosa evocada pelo sujeito poético, lida aqui nas citadas estrofes irregulares que encerram a sua última parte. Isso é conseguido por meio do emprego de mecanismos de repetição, principalmente o vocabular, os quais pertencem à "gênese da atividade poética do homem" (SPI-

NA, 2002, p. 14). Em seu campo semântico, há referências aos fundamentos da cultura clássica, sobretudo os do ritmo e do canto, o primeiro responsável por dar forma a um certo modo artístico de estar no mundo (SISCAR, 2010, p. 42).

No texto herbertiano, o aguardo da vida amorosa – a ser concretizada pelo encontro físico do sujeito poético com a sua desejante (e camoniana) "coisa amada" – desenvolve-se pela mobilização de recursos metafóricos associados à ideia de ciclos vitais do cultivo do "trigo", das "amoras" e das "uvas". A tais elementos alusivos à natureza e à prática da agricultura, estão relacionadas as suas respectivas imagens cíclicas de maturação, cujos ritmos temporais propiciam vida a quem os consome, finalizadas as suas épocas de colheita pelo labor humano. Inserido no campo semântico também está a "vontade de cantar" do sujeito poético, a cuja vida se refeririam os esperados movimentos do amor, sentimento que acredito funcionar, poeticamente, como alimento (a ser) cultivado em um fluxo de palavras capaz de suscitar o fazer poético a partir do canto e dos ritmos sobressaltados e antigos.

As referências à arte clássica articulam-se, portanto, pela demonstrada conexão entre os conceitos de "natureza", de "ritmo" e de "canto" (ARISTÓTELES, 2017, p. 57-58). A antiga cultura agrária do "trigo que se coma", em específico, reivindica, historicamente, os movimentos retornados dos arados, que forma(va)m sulcos na terra durante a época pré-estabelecida de seu plantio, distinta dos períodos de cultivo daqueles outros alimentos citados. Dessa maneira, assim como ocorre com a safra daquele grão, também as das "amoras" e das "uvas" têm suas especificidades cíclico-temporais dominadas pelo homem, que as labora fundamentado no aguardo de seus respectivos movimentos rítmicos de maturação, ditados pelo abstrato tempo da natureza. Desses alimentos, a uva talvez seja o elemento poético mobilizado cujo ritmo temporal mais se distinga dos demais devido à "suave loucura" da natureza que pode transformar o suco da sua fruta no dionisíaco vinho, que embriagaria a "vida redonda" do sujeito poético, podendo levá-lo a trabalhar

sua espera de modo poeticamente contínuo.

A partir da menção do “trigo das coisas” como imagem metafórica da ideia cíclica de maturação, lembro que os sulcos formados pelo movimento contínuo do arado na terra, durante o plantio desse antigo cereal, é o que lhe possibilita a existência como alimento necessário à vida humana, assim como os são o “amor”, o “leite” e a “vontade de cantar”. Curioso observar o fato de a etimologia da palavra “verso”, forma poética escolhida por Herberto Helder para construir o mencionado campo semântico, pertencer, justamente, ao imaginário das práticas agrárias:

O nome *verso* tem origem no latim *versus* (de *vertere* = retornar), que tinha o significado de *volta, retorno*. À custa de diversas conotações que veio a assumir na língua latina, tais como *sulco* (do arado), *linha, fileira, renque*, etc., a palavra prestou-se a designar a linha do poema: qual o sulco do arado, ela volta sempre sobre si mesma (CHOCIAY, 1974, p. 1).

Frente à explicação de Rogério Chociay acima reproduzida, que apresenta a origem latina do termo “verso”, torna-se interessante refletir sobre a aproximação da própria ideia de poesia a de movimento cíclico “da volta sobre si” como técnica, pois o discutido poema se constitui por movimentos possibilitados pelo uso de versos livres, referentes aos ritmos da maturação daqueles alimentos elencados. Por essa perspectiva, a ausência do predomínio métrico, isto é, de um único modo de aplicar aquela “técnica agrária” específica, não impede que seja possível de ler, nele, investimentos rítmicos, o que se deve à dinâmica presença de mecanismos de repetição irrestritos à homogênea divisão silábica das suas palavras. O cultivo da “vontade de cantar” constrói-se, nesse sentido, de modo irregular graças à disposição retornada de elementos poéticos que lhe garantem ritmo, este não mais atrelado à concepção do movimento versificatório metrificado como algo idêntico aos sulcos poéticos distribuídos em estâncias regulares. Penso que

isso talvez seja consequência de os demais alimentos citados possuírem, semanticamente, seus próprios *versus*, ou seja, seus respectivos ciclos de retorno, assim como ocorre, formalmente, com as inconstantes divisões tipográficas das linhas propostas naquele campo textual, que apresentam diferentes movimentos retornados.

Na *Poética* de Aristóteles, o vínculo entre poesia e música fundamenta-se na valorização do “ritmo” ao lado do “canto” e da “métrica” (ARISTÓTELES, 2017, p. 45), esta ironicamente ausente no campo formal da terceira parte, assim como nas anteriores, de “Triptico”, cujos ritmos são construídos pelo emprego de mecanismos de repetição irrestritos ao padrão métrico. Sobre aquele enlace de viés tradicional, declaram Dessons e Meschonnic:

Le terme de *métrique* désigne à la fois la mesurabilité, qui suppose des unités de mesure, et l'organisation réglée [...] La métrique, historiquement, est liée à la musique et à la danse. Ce n'est pas pour rien que son unité est le *ped*, parce qu'on bat la mesure avec le pied: une leve, et une baisse, au frappé du pied sur le sol. [...] La poésie étant identifiée au vers, le rythme confondu avec le mètre, la prose (confondue avec le parlé) censée ne pas avoir de rythme et être le langage de la raison (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 20, 68).⁴

Ao longo do *Traité du rythme*, os autores questionam o significado de ritmo estar relacionado às noções de “regularidade”, “periodicidade”, “cadência” etc. em matéria de poesia, o que penso ser justificável após a leitura de poemas contemporâneos como o referido, cuja dinâmica rítmica é conseguida a partir do registro de versos livres nos quais continuam a estar localizados os mecanismos de repetição ali dispostos de modo irregularmente heterogêneo. Acredito que a crítica se fundamente em razão de Émile Benveniste, teórico a quem eles se filiam, ter destacado que a palavra “ritmo” se origina do termo grego *ῥυθμός* (“fluxo”, “escoamento” [rhythμός]), o qual, por sua vez, deriva de *ῥεῖν* (“fluir” [rhein]) (BENVENISTE, 1976, p. 362, 361).

Por consequência dessa explicação, Gérard Dessons e Henri Meschonnic afirmaram que

⁴ Tradução: “O termo *métrica* designa ao mesmo tempo a mensurabilidade, que supõe unidades de medida, e a organização regrada [...] A métrica, historicamente, está ligada à música e à dança. Não por acaso sua unidade é o *pe*, porque o compasso se marca com o pé: a nota sobe e desce conforme as batidas do pé no chão. [...] A poesia estando identificada com o verso, e o ritmo confundido com o metro, a prosa (confundida com o falado) não deveria ter ritmo e ser linguagem da razão”.

"le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux" (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 24).⁵ O autor de *Problemas de linguística geral* apresenta uma discussão etimológica apoiado no questionamento da frequente alusão rítmica "aos movimentos regulares das ondas" (BENVENISTE, 1976, p. 361), na medida em que a fluência de um dado movimento nem sempre pode ser prevista de modo regular – o que se aplica, inclusive, aos próprios ciclos de ondulações marítimas variáveis conforme determinadas condições climáticas, por exemplo. Acerca do início do estabelecimento semântico de *rhythμός* (ῥυθμός) mais próximo de "forma", que baseia as definições mais convencionais de "ritmo", diz Benveniste:

É no vocabulário da antiga filosofia jônica que captamos o valor específico de ῥυθμός e particularmente nos criadores do atomismo, Leucipo e Demócrito. Esses filósofos fizeram de ῥυθμός (ῥυσμός), um termo técnico, uma das palavras-chave de sua doutrina, e Aristóteles, graças a quem nos chegaram várias citações de Demócrito, transmitiu-nos a sua significação exata. [...] É realmente no sentido de "forma" que Demócrito se serve sempre de ῥυθμός. [...] A sua doutrina ensinava que a água e o ar ῥυθμῶ διαφέρειν são diferentes pela *forma* que tomam os seus átomos constitutivos. [...] [Para Demócrito, ῥυθμός] é sempre "forma", entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo (BENVENISTE, 1976, p. 362-363, 364).

Já na antiga poesia lírica e trágica, *rhythμός* (ῥυθμός) esteve associado ao sentido "técnico" de forma, proposto nos escritos jônicos, e, por conseguinte, mais distanciado de *rheîn* (ῥεῖν) (BENVENISTE, 1976, p. 362-363, 364). Um dos exemplos disso é o uso proposto por Sófocles, que o relaciona a "dar uma forma" em uma passagem da tragédia *Antígona* (BENVENISTE, 1976, p. 362, 367).

Em um primeiro instante, o deslocamento da atenção ao "fluxo" em direção à "forma" poderia atestar uma mudança semântica "radical", porém creio que isso evidencia mais a importância atribuída ao papel da "natureza" naquele contexto de reflexões filosóficas do que uma alteração de

significado em caráter definitivo capaz de desvalorizar o aspecto dinâmico do termo, sendo este o "predicado essencial da natureza e das coisas na filosofia jônica desde Heráclito" (BENVENISTE, 1976, p. 368). Em termos gerais, assim declarou o Octavio Paz sobre a importância destinada às noções de "universo" e de "ritmo cósmico" na cultura grega, com as quais os empregos daqueles dois termos se relacionam:

Na Antiguidade o universo tinha uma forma e um centro: seu movimento estava regido por um ritmo cíclico e essa figura rítmica foi durante séculos o arquétipo da cidade, das leis e das obras [como a poética]. Na ordem política e na ordem do poema, as festas públicas e os ritos privados – e também as discórdias e as transgressões da regra universal – eram manifestações do ritmo cósmico. [...] As obras do passado eram réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra: cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema que o cosmos diz a si mesmo (PAZ, 2012, p. 101, 103).

Lembrança filosófica evidente que surge quando se aborda o tema da cópia de um modelo ideal, mencionada pelo intelectual mexicano, é o nome de Platão, a quem se atribui o desenvolvimento de um sentido mais preciso de *rhythμός* (ῥυθμός), destinado às formas dos movimentos, sobretudo dos corporais quando executada uma dança, ao considerá-lo como "forma distintiva, disposição, proporção" (BENVENISTE, 1976, p. 368-369). Em referência ao uso platônico do supracitado vocábulo que originou, em latim, "*rhythmus*" – e, por consequência, "ritmo" em língua portuguesa –, também afirma o teórico francês:

A circunstância decisiva está, aí, na noção de um ῥυθμός corporal associado ao μέτρον e submetido à lei dos números; essa "forma" é, a partir de então, determinada por uma "medida" ["metron"] e sujeita a uma ordem. Eis o novo sentido de ῥυθμός: a "disposição" (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a "harmonia" resulta da alternância do agudo e do grave. E é à ordem no movimento, a todo o processo do arranjo harmônico das atitudes corporais combinado com um metro, que se chama a partir daí ῥυθμός. Poderemos então falar de "ritmo" de uma dança, de uma marcha, de um canto, de

⁵ Tradução: "o ritmo é um movimento, não uma contagem. Etimologicamente um fluxo. A métrica é um meio de mensurar este fluxo e uma medida deste fluxo".

uma dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade continua decomposta pelo metro em tempos alternados [binarismo]. A noção de ritmo está fixada. A partir do *ῥυθμός*, configuração espacial definida pelo arranjo e pela proporção distintos dos elementos, atinge-se o "ritmo", configuração dos movimentos ordenados na duração: [...] "todo ritmo se mede por um movimento definido" (Aristóteles, *Probl.*, 882 b 2) (BENVENISTE, 1976, p. 369-370).

Na formulação do entendimento de *rhythmos* (*ῥυθμός*) submetido às leis numéricas que regiam, de modo harmônico, o fluxo cósmico dos movimentos dos elementos da natureza, observa-se a importância destinada ao aspecto "fixo" do termo conferido pelo autor da *República* em detrimento de uma compreensão mais dinâmica do termo que o origina, traduzido, em português, pelo verbo "fluir". Sob a influência platônica, portanto, a "organização" da "forma" pela qual ocorre o "fluxo" de determinados eventos foi destacada semanticamente, o que se observa, por exemplo, nas disposições formais que singularizavam os eventos relacionados à arte antiga, relacionados aos contínuos movimentos da dança ao lado do som encenados no decorrer de uma dada peça grega.

No contexto cultural abordado por Aristóteles ao longo da *Poética*, os arranjos dos movimentos verbais constituintes das tragédias gregas fundamentavam-se, dentre outras questões, no princípio "métrico", isto é, na noção de "medida" aplicada a uma sequência ordenada de um dado padrão silábico de duração ("breve" ou "longa") da pronúncia de termos mobilizados no palco, pelos atores, durante uma encenação. A obediência a um conjunto de disposições cinéticas previamente estabelecidas era, desse modo, consequência da necessidade de se (re)produzir uma execução conjunta de movimentos artísticos oriundos das dimensões coreográfica, musical e verbal consoantes àquela concepção harmônica na qual as manifestações culturais antigas, com seus compromissos mimético e verossímil, se inseriam.

É interessante notar que a comentada "especialização" de significado se mantém conservada, em certo sentido, em boa parte das proposições destinadas à ideia de ritmo, transformando-a, muitas vezes, em sua própria (e errônea) definição

etimológica. Exemplo dessa conjuntura é o enunciado integrante do vocábulo "ritmo" do *Dicionário Infopédia*, da Porto Editora: "do grego *rhythmós*, «movimento regrado; cadência», pelo latim *rhythmu-*, «idem»" (DICIONÁRIO..., [entre 2003 e 2018], grifo do autor), que dialoga com a explicação disponibilizada pelo Houaiss: "lat. *rhythmus*, 'movimento regular, cadência, ritmo', do gr. *rhythmos*, 'id.'" (DICIONÁRIO..., 2009, grifo do autor). Em termos musicais, Henrique Autran Dourado, no *Dicionário de termos e expressões da música*, propõe, como conceituação rítmica, a "subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons" (DOURADO, 2004, p. 282).

Diante das quatro definições reproduzidas, sobretudo da última, me parece extremamente curioso o fato de o aspecto dinâmico do significado terminológico de *rheîn* (*ῥεῖν*), inicialmente dissociado da ideia de "regularidade", ser praticamente ignorado naquelas propostas enunciativas retiradas dos citados dicionários, o que legitima o predomínio da abordagem filosófica do supracitado termo encaminhada por Platão, a qual não se constitui, como visto, em uma exclusividade dos estudos de linguagem poética, que relacionam, com frequência, o trabalho com a noção de ritmo ao movimento versificatório regular, ou seja, metrificado. Devido às considerações do autor de *Problemas de linguística geral*, porém, fica evidente que a presença rítmica não se restringe apenas ao fluxo de um dado "evento" disposto de modo "regular", "periódico" ou "cadenciado", visto que o uso de *rhythmos* (*ῥυθμός*) como "maneira particular de fluir" já se relacionava ao "termo mais próximo de descrever 'disposições' ou 'configurações' sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança" (BENVENISTE, 1976, p. 368) no contexto linguístico-filosófico anterior ao daquele importante pensador grego.

"Ritmo" é uma palavra grega que deriva de "reo", "fluir" [*ῥεῖν*]. Em seu primeiro e mais amplo significado, o ritmo é portanto a maneira com que um evento flui no tempo. Não há nesse termo nenhuma referência necessária a regularidades periódicas ou a relações matemáticas entre intervalos. Todavia, o ritmo se

torna mais interessante para o pensamento grego de origem pitagórica ou platônica, na medida em que se descobrem nele uma regularidade e uma proporção que o aproxime dos movimentos perpétuos [do "fluxo cósmico", nos termos de Octavio Paz]. A teoria rítmica dos gregos será portanto um esforço contínuo para a regularização e a matematização das durações. [...] [Os latinos] cometeram um erro de tradução revelador: interpretaram a palavra "rítmos" não como um derivado do verbo "reio", "fluir", mas como uma deformação do substantivo "arítmos", "número", e a verteram no latim "numerus". A consequência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como qualidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento (MAMMI, 2017, p. 197-199).

Apesar de existir um histórico predomínio do viés platônico destinado à compreensão do conceito rítmico, o enfraquecimento do seu traço semântico-etimológico "fluente" não se trata de um consenso teórico ou composicional em literatura, especialmente se consideradas as produções poéticas datadas a partir do século XIX. No abordado poema de Herberto Helder, por exemplo, a adoção da técnica de versos livres atesta a valorização contemporânea do aspecto "móvel" do "ritmo" em consonância com o caráter mais dinâmico da palavra que o deriva, qual seja *rhein* (ῥεῖν).

A recusa da fundamentação do plano formal de "Triptico" ao padrão métrico já está anunciada tipograficamente ao leitor, pois não submete o arranjo composicional de suas linhas à hegemonia do "metro" como sinônimo de "verso", isto é, a uma sistematização mais próxima de uma abordagem "numérica" da poesia e da arte poética. Nesse sentido, o "canto" herbertiano não alude mais ao clássico imaginário associado a um modo "regular" de movimentação da vida, a qual se elabora por meio de referências semânticas e formais irregulares às temáticas cíclicas de maturação do "trigo", das "uvas", das "amoras" e do próprio "amor", que são, evidentemente, distintos entre si.

O fato de os fluxos cíclicos dos "eventos" semânticos que propiciam vida àquele sujeito poé-

tico não serem idênticos, tal como ocorre com a disposição tipográfica do texto, me parece ser um dado composicional interessante artisticamente, já que a maneira de construir e também de ler o poema estaria vinculada a uma perspectiva mais abrangente do investimento rítmico-formal, cujos movimentos retornados, ou seja, o princípio do *versus*, seriam conseguidos por meio de um conjunto rítmico dinamicamente assimétrico, no qual se destaca a ausência estruturante de uma forma metrificada ao mesmo tempo em que apresenta irônicas evocações à cultura clássica a partir do desejo rítmico do "canto". Logo, o entendimento de "ritmo", naquele espaço poético, dialoga de maneira formalmente crítica com a tradicional concepção de poesia dependente da presença material do verso metrificado.

Como sabido, a métrica refere-se a uma das maneiras possíveis de elaboração poética e não na "principal" ou "legítima", uma vez que a disposição regular dos movimentos do verso, em seu sentido etimológico, não se trata do método exclusivo de composição desse tipo de texto literário, que é, desde a antiguidade, associado à fluência de "eventos": "la métrique n'est qu'une des variantes dans la multiplicité des *organisations du mouvement de la parole*" (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 27).⁶ A razão de os fluxos de determinados movimentos estarem, no discurso poético, dispostos de maneira "regularmente organizada" ou o contrário somente indica se a sua disposição rítmica está (in)subordinada à concepção platônica, o que não se configura em uma obrigatoriedade teórica, já que não há um único modo de elaborar esse tipo de investimento artístico, sobretudo na contemporaneidade.

Em textos literários formulados pelo emprego de versos livres, portanto, a noção de "ritmo poético" refere-se à fluência de um ou mais fatos poéticos (ou "eventos"), isto é, de elementos linguístico-verbais, como são os metros, os paralelismos, as aliterações, as assonâncias, as rimas, os *enjambements*, os grupos silábicos (padrões acentuais), etc., cuja recorrência alternada, no

⁶ Tradução: "a métrica é apenas uma das variantes na multiplicidade das *organizações do movimento do discurso*".

decorrer de uma dada leitura, materializa a ideia de movimento submetida a de *versus*. Diante das críticas formuladas, no contexto francês, ao metro alexandrino pelos românticos, além daquelas encaminhadas pelo que ficou reconhecido como "ennui simbolista", foram legitimadas as abordagens da matéria poética pelo viés moderno. Não é ousadia afirmar, assim, que a instauração de liberdades composições artísticas relacionadas sobretudo à ausência de convenção métrica favoreceu a retomada do aspecto etimológico dinâmico do termo "ritmo", indicado por Émile Benveniste, a partir da poesia moderna, que se mantém na poesia contemporânea a ela filiada.

Dessa forma, torna-se difícil hoje legitimar, teoricamente, a negação da existência de um estado de "poesia" vinculado à questão rítmica frente à leitura de textos poéticos contemporâneos escritos em versos livres, apesar de reconhecer que isso é formulado de modo distinto historicamente em comparação ao que se entendia como objeto de arte de poesia no contexto literário do Classicismo, por exemplo. O que ocorre atualmente, entretanto, é que não há mais uma única maneira de reconhecer a formulação de um estado de "poesia", ou de "arte", na medida em que a valorização das ideias de "subjetividade" e "historicidade" asseguram, ao ofício artístico, abordagens da matéria poética por distintos sujeitos e concepções teóricas, e o emprego da expressão "versos livres" no plural adéqua-se mais à conjuntura composicional contemporânea.

Com isso, é possível destacar, na análise de produções poéticas contemporâneas, como a de Heberto Helder, que adotam versos irregulares, o posicionamento teórico-crítico de observação da presença, ou o contrário, de um constructo dinâmico referente ao arranjo de fatos poéticos mobilizados no interior de um dado contínuo fônico-tipográfico, apresentado, ao leitor, por meio das linhas constituintes de um texto poético inserido em um objeto "livro de poesia". Creio que o referido princípio se elabora, no espaço do poema, ao lado da manutenção do movimento artístico do *versus*, uma vez em que muitos poetas ainda optam pelo registro convencional daquelas

divisões tipográficas mesmo que a dimensão formal de seus discursos literários tenham sido elaborados de modo irregular em comparação a outras poéticas que também apresentam a utilização daquela estratégia tipográfica que dialoga com a explicação etimológica do tema versificatório.

Nesse sentido, me parece que tal escolha vincula-se ao contínuo desejo de propiciar uma sensação de retorno ao fluxo de um objeto poético agora conseguido pela mobilização de elementos formais relacionados, por exemplo, à disposição acentual irregular de seus termos linguísticos e dos *enjambements* organizados no decorrer de sua estrutura sintática — e não apenas nos investimentos simétricos aplicados, especialmente, às dimensões silábica, rítmica e estrófica. Em outras palavras, a escolha artística por versos livres valoriza a liberdade composicional fundamentada na ideia de ritmo associada à de *versus*, considerados os seus discutidos aspectos etimológicos, em muitas manifestações poéticas produzidas a partir do Romantismo no que tange sua dimensão formal como objeto de arte.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BALAKIAN, Anna. O *Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. Segunda Parte. A Métrica. In: BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro, 1905. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31070>. Acesso em: 25 mar. 2020.
- BRITTO, Paulo Henriques. Contraponto métrico e semantização da forma num poema de Fernando Pessoa. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, número especial, jul./dez. 2014.
- CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941.
- CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme: des vers e des proses*. Paris: Armand Colin, 2008.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. v. 3.

DICIONÁRIO Infopédia da Língua Portuguesa (em linha). Porto: Porto Editora, [entre 2003 e 2018].

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ELIOT, T. S. Reflections on vers libre. *New Statesman*, Londres, v. VIII 204, p. 518-519, 1917 [Publicação original]. Disponível em: http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html. Acesso em: 25 mar. 2020.

GUINSBURG, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2016.

LAGE, Rui; REIS-SÁ, Jorge (org.). *Poemas portuguesas: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI*. Porto: Porto Editora, 2009.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MOISÉS, Carlos Felipe. Indagações sobre o verso livre. *Dicta & Contradicta*, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagoes-sobre-o-verso-livre>. Acesso em: 25 mar. 2020.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RODRIGUES, Ernesto. Decadentes e modernidade. *Svět literatury — Časopis pro novodobé literatury*, Praga, 2017. Disponível em: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-ed6d813c-8a-48-45fd-9826-50e9c7dac928>. Acesso em: 25 mar. 2020.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TORREMOCHA, María Victoria Utrera. *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2001.

WHITMAN, Walt. Song of myself. In: WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. 1. ed. Nova York: Irmãos Rome, 1855. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/9683>. Acesso em: 25 mar. 2020.

Julia Telésforo Osório

Doutora em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil.

Endereço para correspondência

Julia Telésforo Osório

Rua José Beiro, 486

88095-122

Florianópolis, SC, Brasil