

Reflexões sobre o *Verso Livre*¹

*Ceux qui possèdent leur vers libre
y tiennent: on n'abandonne que le
vers libre.*

Duhamel et Vildrac²

Uma senhora, famosa no seu pequeno círculo pela exactidão das notícias de última hora sobre literatura, queixa-se-me de um crescente indiferentismo. «Desde que os russos chegaram, não consigo ler mais nada. Acabei Dostoievski, e não sei o que fazer.» Lembrei que o grande russo era admirador de Dickens, e que ela também podia achar esse autor legível. «Mas Dickens é um sentimentalista; Dostoievski é um realista.» Pensei nas aventuras amorosas de Sónia e Raskólnikov, mas absteve-me de insistir no assunto, e propus *It Is Never Too Late to Mend*. «Mas não se pode ler os vitorianos de modo nenhum!» Enquanto eu expunha as vantagens de considerar que Dostoievski é um cristão, ao passo que Charles Reade é meramente devoto, ela acrescentou que já não podia ler qualquer verso, senão *verso livre*³.

Presume-se que o *verso livre* exista. Presume-se que o *verso livre* seja uma escola literária; que consista em certas teorias; que o seu grupo ou grupos de teorizadores ou revolucionarão ou desacreditarão a poesia, se o ataque ao pentâmetro jâmbico tiver algum êxito. O *verso livre* não existe, e é tempo de esta ficção absurda, seguindo o *élan vital* e oitenta mil russos, cair no esquecimento.

1 Este artigo apareceu em *New Statesman*, a 3 de Março de 1917.

2 [*Os que possuem o seu verso livre, mantêm-se-lhe fiéis; apenas se abandona o verso livre. (Notes sur la technique poétique, 1909.)*]

3 [A expressão *verso livre* surge em francês no original, e ao longo de todo o ensaio, incluindo no título.]

Quando uma teoria da arte desaparece, descobre-se geralmente que se comprou um nada de arte à custa de um milhão em publicidade. A teoria que vendeu as mercadorias pode ser completamente falsa, ou pode ser confusa e incapaz de elucidar, ou pode nunca ter existido. Uma revolução mítica terá tido lugar e produzido algumas obras de arte, que talvez tivessem sido melhores se ainda menos teorias revolucionárias se lhes colassem. Na sociedade moderna, tais revoluções são quase inevitáveis. Um artista descobre por acaso, talvez bastante irreflectidamente, um método que é novo no sentido de ser fundamentalmente diverso do das pessoas de segunda ordem que o cercam, e diferente em tudo excepto no essencial do de qualquer dos seus grandes antecessores. A novidade converte-se em desleixo; o desleixo provoca o ataque; e o ataque exige uma teoria. Num estado ideal da sociedade, podia imaginar-se o Novo de boa qualidade gerando-se naturalmente a partir do Velho de boa qualidade, sem exigir polémica e teoria; tratar-se-ia de uma sociedade com uma tradição viva. Numa sociedade sem energia, como são as actuais sociedades, a tradição está sempre a cair na superstição, e é preciso o estímulo violento da novidade. Isto é mau para o artista e para a sua escola, que podem vir a ser limitados pela teoria e coarctados pela polémica; mas o artista pode sempre consolar-se dos seus erros na velhice, acreditando que, se não tivesse lutado, nada se teria conseguido.

O *verso livre* nem sequer tem a desculpa da polémica; é um grito de guerra pela liberdade, e não há liberdade em arte. E como o chamado *verso livre* que é bom é tudo menos «livre», pode ser mais bem defendido sob outro rótulo. Tipos específicos de *verso livre* podem defender-se por causa do conteúdo escolhido, ou por causa do método de tratamento do conteúdo. Tenho consciência de que muitos escritores de *verso livre* introduziram tais inovações, e de que a novidade da sua escolha e manipulação de materiais se confunde — se não nos seus próprios espíritos, pelo menos nos espíritos de muitos dos seus leitores — com a novidade da forma. Não trato aqui, porém, do imagismo, que é uma teoria sobre a utilização dos materiais; trato unicamente da teoria da forma de verso em que o imagismo se molda. Se o *verso livre* é uma genuína forma de verso, terá uma definição positiva. E só consigo defini-lo por negativas: (1) ausência de esquema, (2) ausência de rima, (3) ausência de metro.

A terceira destas qualidades facilmente se põe de parte. Que espécie de verso seria o que não se pudesse de todo escandir, não consigo imaginar. Mesmo nas revistas americanas populares, cujas colunas

de poesia são agora largamente dedicadas ao *verso livre*, os versos são de um modo geral explicáveis em termos de prosódia. Qualquer verso pode dividir-se em pés e acentuações. Os metros mais simples são a repetição de um agrupamento, talvez de uma sílaba longa com uma curta, ou de uma sílaba curta com uma longa, cinco vezes repetida. Não há, contudo, motivo para, dentro de um só verso, haver qualquer repetição; para não haver versos (como há) divisíveis unicamente em pés de diferentes tipos. Como pode o exercício gramatical da escansão tornar um verso desta espécie mais inteligível? Apenas isolando elementos que ocorrem noutros versos, e o único objectivo ao fazer isto é a produção de um efeito semelhante em qualquer outro ponto. Todavia, a repetição do efeito é uma questão de esquema.

A escansão diz-nos muito pouco. É provável que não haja muito a ganhar com um elaborado sistema de prosódia, com as complexidades eruditas do metro swinburniano. Com Swinburne, uma vez o artifício descoberto e a erudição apreciada, o efeito atenua-se um pouco. Quando o imprevisto, devido ao facto de os ouvidos ingleses não estarem familiarizados com esses metros, desaparece gradualmente e é assimilado, deixa de se procurar o que não se encontra em Swinburne; o verso inexplicável, com a música que nunca se consegue recuperar através de outras palavras. Swinburne dominava a sua técnica, o que é muito, mas não a dominava a ponto de ser capaz de tomar liberdades com ela, o que é tudo. Se algo prometedor para a poesia inglesa se esconde nos metros de Swinburne, reside provavelmente muito para além do ponto até onde Swinburne os desenvolveu. Contudo, a poesia mais interessante que já se escreveu na nossa língua tem sido escrita ou adoptando uma forma muito simples como o pentâmetro jámbico e afastando-se dele constantemente, ou não adoptando qualquer forma, e aproximando-se constantemente de uma muito simples. É este contraste entre a imutabilidade e o fluxo, esta imperceptível evasão à monotonia, que é a própria vida do verso.

Recordo dois trechos de poesia contemporânea que seria chamada *verso livre*. Cito ambos, por causa da sua beleza:

*Once, in finesse of fiddles found I ecstasy,
In the flash of gold heels on the hard pavement.
Now see I
That warmth's the very stuff of poesy.
Oh, God, make small*

*The old star-eaten blanket of the sky,
That I may fold it round me and in comfort lie.*⁴

É um poema completo. O outro é parte de um poema muito mais longo:

*There shut up in his castle, Tairiran's,
She who had nor ears nor tongue save in her hands,
Gone — ah, gone — untouched, unreachable!
She who could never live save through one person,
She who could never speak save to one person,
And all the rest of her a shifting change,
A broken bundle of mirrors...!*⁵

É óbvio que o encanto destes versos não podia existir sem a constante sugestão de e a fuga habilidosa ao pentâmetro jâmbico.

No começo do século XVII, e especialmente na poesia de John Webster, que foi em certos aspectos um técnico do verso mais astuto do que Shakespeare, descobre-se a mesma fuga e a aceitação constantes da regularidade. Webster é muito mais livre do que Shakespeare, e que o seu defeito não é a negligência evidencia-se no facto de ser, frequentemente, nos momentos mais intensos que a sua poesia adquire esta liberdade. Que há também descuido não nego, mas a irregularidade do descuido pode ser imediatamente diferenciada da irregularidade intencional. (Em *The White Devil*, Brachiano moribundo e Cornélia louca provocam deliberadamente a ruptura das limitações do pentâmetro.)

*I recover, like a spent taper, for a flash
and instantly go out.*⁶

4 [Outrora, na delicadeza dos violinos descobri o êxtase, no relâmpago dourado de tacões sobre o pavimento duro. Agora vejo que o calor é a própria essência da poesia. Ó Deus, torna pequeno o velho cobertor do céu, devorado de estrelas, para que nele possa envolver-me e jazer em conforto. (T. E. Hulme, «The Embankment».)]

5 [Ali, fechada no seu castelo, está Tairiran, ela que não ouvia nem falava senão através das mãos, morreu — ai, morreu — intocada, inalcançável! Ela que não podia viver senão através de uma pessoa, ela que não podia falar senão a uma pessoa, e o que dela restava uma instabilidade movediça, um feixe quebrado de espelhos...! (Ezra Pound, «Near Perigord», *Personae*.)]

6 [Recupero, como um círio já gasto, por um clarão e logo me extingo. (*The White Devil*, V. VI. 263-264.)]

*Cover her face; mine eyes dazzle; she died young.*⁷

*You have cause to love me, I did enter you in my heart
Before you would vouchsafe to call for the keys.*⁸

*This is a vain poetry: but I pray you tell me
If there were proposed me, wisdom, riches, and beauty,
In three several young men, which should I choose?*⁹

Estes não são versos descuidados. A irregularidade é ainda mais realçada pelo uso de versos curtos e pela interrupção de versos no diálogo, o que altera as quantidades. E há muitos versos no drama desta época que são prejudicados pela acentuação regular.

*I loved this woman in spite of my heart. (The Changeling)*¹⁰

*I would have these herbs grow up in his grave. (The White Devil)*¹¹

*Whether the spirit of greatness or of woman... (The Duchess of Malfi)*¹²

Não pode fazer-se a acusação genérica de decadência. Tourneur e Shirley, que penso se admitirá terem quase atingido o ponto mais baixo do declínio da tragédia, são muito mais regulares do que Webster ou Middleton. Tourneur polirá um lindo verso de jambos mesmo à custa de amputar uma preposição ao substantivo, e na *Atheist's Tragedy* utiliza uma preposição *of* final em dois versos de um conjunto de cinco.

Podemos consequentemente afirmar o seguinte: o fantasma de algum metro elementar devia estar à espreita por detrás da tapeçaria mesmo no verso «mais livre»; para avançar ameaçadoramente quando dormitamos e retirar-se quando despertamos. Ou a liberdade só é verdadeira liberdade quando aparece contra o pano de fundo de restrições artificiais.

7 [Cubro o rosto dela; os meus olhos ofuscam; morreu jovem. (John Webster, *The Duchess of Malfi*, IV. II. 264).]

8 [Tens razão em me ter amor, entrei em ti no meu coração antes de te dignares pedir as chaves. (*Ibid.*, III. II- 61-62).]

9 [Esta é poesia vã: mas imploro-te, diz-me, se me fossem propostas a sabedoria, a opulência e a beleza de três mancebos, qual devia escolher? (*Ibid.*, III. II. 33-35).]

10 [Amei esta mulher apesar do meu coração. (*The Changeling*, V. III. 165). Trata-se de um texto da autoria de Thomas Middleton e William Rowley.]

11 [Desejaria que estas plantas nascessem na sua sepultura. (*The White Devil*, V. IV. 67).]

12 [Ou o espírito de grandeza ou de mulher... (*The Duchess of Malfi*, I. I. 504).]