

Para uma tipologia do verso livre em português e inglês

*Paulo Henriques Britto**

RESUMO: A partir da ideia de que o termo “verso livre” engloba vários tipos de verso que pouco têm em comum, o presente artigo esboça uma proposta de classificação das diferentes formas poéticas em inglês e português que não utilizam um contrato métrico regular, utilizando três categorias básicas: o verso livre clássico, o verso liberto e o novo verso livre.

PALAVRAS-CHAVE: verso livre; verso liberto; versificação inglesa; versificação portuguesa.

ABSTRACT: On the basis of the observation that the term “free verse” covers a wide variety of poetic forms with little in common, the paper proposes a tentative classification of English and Portuguese verse forms that do not rely on a regular metrical contract, using three basic categories: classical free verse, liberated verse, and modern free verse.

KEYWORDS: free verse; liberated verse; English versification; Portuguese versification.

A categoria “verso livre”, largamente empregada nos estudos de poesia, é, na verdade, um termo excessivamente abrangente, que oculta diferenças entre formas muito divergentes. Tanto em inglês quanto em português, há uma grande variedade de opções formais que pouco têm em comum senão o fato de não se enquadrarem nas formas poéticas metrificadas tradicionais. Sendo meu objetivo analisar as possibilidades de tradução das formas poéticas inglesas para o português, determinando possíveis correspondências entre formas dos dois idiomas, antes que se possa começar a estabelecer tais correspondências é necessário fazer um levantamento do repertório do chamado

* Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO).

“verso livre” nos dois idiomas, para só então tentar realizar um estudo comparativo dos diferentes tipos de verso de uma língua e outra.

Começemos com as formas poéticas do inglês. Observou T. S. Eliot, certa vez, que se chega ao verso livre “ou tomando uma forma muito simples, como o pentâmetro jâmbico, e constantemente se afastando dela, ou partindo da ausência de forma e constantemente se aproximando de uma forma muito simples” (ELIOT *apud* HARTMAN, 1980, p. 112). Contudo, é preciso levar em conta que o inglês – um idioma híbrido, com uma sólida base germânica, mas uma forte influência do francês a partir do século XI – apresenta duas tradições prosódicas diferentes, e que, portanto, é possível chegar ao verso livre a partir (ou aproximando-se) de dois tipos muito diferentes de padrão formal. A tradição mais antiga, a germânica, consiste – simplificando bastante – num verso longo dividido em dois por uma cesura medial, havendo dois acentos fortes em cada hemistíquio. O final de cada hemistíquio é assinalado por uma pausa forte. Esse verso é estruturado também pela aliteração: “No segundo hemistíquio, a aliteração ocorre apenas na primeira sílaba acentuada, enquanto no primeiro ela pode ocorrer em uma das sílabas ou em ambas” (PREMINGER; BROGAN, 1993).

O verso de Whitman, que inaugura a moderna tradição do verso livre, pode ser encarado, pelo menos em alguns momentos, como um afastamento calculado do verso anglo-saxão. Nele também encontramos pausas ao final de cada verso, e com frequência no interior dos versos mais longos; a aliteração é um dos recursos sonoros mais utilizados. Eis um exemplo, extraído da oitava seção do “Song of myself”:

None obey'd the command to kneel,
Some made a mad and helpless rush, some stood stark
and straight,

verso seguinte tem uma aliteração em /k/ e cinco acentos primários, e o último do trecho tem seis acentos e uma aliteração em /b/. Passagens como essa são razoavelmente comuns em Whitman.

Não se está negando que os elementos estruturantes característicos de Whitman sejam enumeração, paralelismo, anáfora, expansão e contração, encaixotamento sintático e os demais recursos formais levantados por prosodistas como Allen (1978), Fussel (1979) e Hartman (1980), mas a ligação com o verso anglo-saxão parece um caminho interessante a se explorar no estudo do que podemos denominar de “verso livre clássico”. Examinaremos alguns desses outros elementos do verso livre clássico quando analisarmos um exemplo do português, mais adiante. Uma última observação sobre o verso de Whitman: a dicção é quase sempre elevada, como a de um orador ou pregador, mas, em muitos de seus seguidores (como Allen Ginsberg), o tom oratório com frequência se mescla com outro, mais coloquial.

Um segundo tipo de verso livre inglês parte não do verso anglo-saxônico, e sim do tradicional verso inglês medido em pés. Refiro-me aqui ao “verso liberto”, muito praticado pela primeira geração modernista, em particular Eliot e Wallace Stevens. Vejamos, a título de exemplo, “The emperor of ice-cream”, de Stevens:

Call the roller of big cigars,
The muscular one, and bid him whip
In kitchen cups concupiscent curds.
Let the wenches dawdle in such dress
As they are used to wear, and let the boys
Bring flowers in last month's newspapers.
Let be be finale of seem.

The only emperor is the emperor of ice-cream.
Take from the dresser of deal,
Lacking the three glass knobs, that sheet
On which she embroidered fantails once
And spread it so as to cover her face.

If her horny feet protrude, they come
 To show how cold she is, and dumb.
 Let the lamp affix its beam.
 The only emperor is the emperor of ice-cream.

Vejamos uma proposta de escansão do poema. Na primeira coluna, assinalamos os acentos e as pausas como antes, empregando o símbolo adicional - para indicar uma sílaba átona; propomos também uma divisão em pés, usando o símbolo | para separar um pé do outro. Estão escurecidos todos os pés que não são jâmbicos. A segunda coluna dá o número de pés por verso, e a terceira o número de sílabas.

/- /- -/ -/	4	8
-/ - -/ -/ -/	4	9
-/ -/ -/ - -/	4	9
/- /- /- - \ /	4	9
-/ -/ -/ -/ -/	5	10
// - - // \ / -	4	9
// - - - -/	3	8
- / - / - - - - / - - - / \		14
/ - - / - - /	3	7
/ - - // // - /	4	8
- / - - / - / \ /	4	9
- / - / - - / - - /	4	10
- - / - / - / - /	4	9
- / - / - / - /	4	8
\ - / - / - /	4	7
- / - / - - - - / - - - / \		14

Observe-se que o último verso de cada estrofe não foi dividido em pés por ser fortemente irregular, prosaico, mesmo – o que, aliás, tem o efeito de reforçar o significado das palavras, que é a afirmação do triunfo do real mais grosseiro e corriqueiro (“o imperador do sorvete”) sobre as ilusões. Ignorando-se, pois, essa espécie de estribilho, temos nos sete versos restantes de cada

estrofe um padrão de quatro pés por verso; há apenas dois versos de três pés e um de cinco. Quanto aos pés, de um total de 41, nada menos que 26 (cerca de 63%) são jâmbicos. Podemos dizer, pois, que o tetrâmetro jâmbico é o “metro fantasma” por trás do poema, para empregar o termo proposto por Eliot. Para uma discussão mais aprofundada do “verso liberto”, remeto o leitor a Britto (2011).

Outro caminho deve ser seguido com relação ao novo verso livre, tipicamente curto e marcado pelo *enjambement* em sua forma mais radical, que foi desenvolvido em língua inglesa a partir de William Carlos Williams e E. E. Cummings. Para examinar essa forma, Hartman (1980) aponta numa direção promissora: a noção de contraponto, ou seja, as relações de aproximação e afastamento, concordância e contraste, estabelecidas entre dois ou mais níveis ou componentes de um poema. Não há uma fórmula geral para a análise de poemas desse tipo, mas, entre os componentes a serem considerados, podemos destacar o verso com elemento gráfico, delimitado na página pela quebra de linha, e o grupo de força (a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa). Nesse tipo de verso, por vezes os elementos visuais têm importância: a fonte empregada, a disposição das palavras e letras na página. Como exemplo, veja-se “Autobiografia literaria”, de Frank O’Hara, com uma proposta de escansão ao lado:

When I was a child	- / - - /
I played by myself in a	- / - - / - -
corner of the schoolyard	/ - - - / \
all alone.	/ - /
I hated dolls and I	- / - / - -
hated games, animals were	/ - / / - - -
not friendly and birds	\ / - - /
flew away.	/ - /
If anyone was looking	- / - - - / -
for me I hid behind a	- / - / - - /
tree and cried out “I am	/ - \ / / -
an orphan.”	- / -
And here I am, the	- / - / -
center of all beauty!	/ - - / / -
writing these poems!	/ - - / - /
Imagine!	- / -

Cada estrofe tem quatro versos, e em cada estrofe as pausas dividem o texto em quatro partes; mas nem sempre há coincidência entre fim de verso e pausa, e um dos recursos formais mais importantes do poema é o contraponto entre essas duas subdivisões das estrofes – no plano gráfico e visual, o verso; no plano sonoro, o grupo de força contendo de um a três acentos primários. A primeira estrofe estabelece um ritmo bem marcado de dois acentos por verso. A regularidade rítmica de certo modo reforça o tema da infância indicado pelo primeiro verso, na medida em que os poemas e canções infantis tendem a ter um ritmo bem marcado; o *enjambement* entre os versos 2 e 3 já perturba essa expectativa, tal como o tema da solidão e do isolamento parece contradizer a idealização da infância. Note-se, além disso, que o corte do verso entre “in a” e “corner” imita, no plano formal, o gesto do menino que dobra uma esquina para não ser visto, tal como as palavras “all alone”, sozinhas no verso, mimetizam na forma seu significado. Nos versos finais da estrofe, porém, se restabelece a coincidência entre verso e grupo de força. Na segunda estrofe, o primeiro verso e a metade do segundo repetem

o ritmo simples com que o poema iniciou, reforçando essa aura de simplicidade com a repetição vocabular; contudo, mais uma vez há uma quebra de expectativa: a criança em questão odiava tanto os brinquedos tipicamente associados às meninas (bonecas) quanto os jogos característicos dos meninos. A partir de “*games*”, um novo padrão rítmico se estabelece, de três acentos a cada unidade métrica, e também surge um contraponto entre as quebras dos versos (plano visual) e as pausas (plano sonoro). Além disso, uma rima incompleta entre “*games*” e “*away*” divide a estrofe em duas partes que não coincidem com a divisão em versos. Na terceira estrofe, o descompasso acentua-se ainda mais, chegando ao ponto máximo de tensão entre os dois planos: temos uma divisão em quatro versos no plano visual, enquanto no plano sonoro a divisão em quatro grupos de força efetuada pelas pausas não apenas difere da divisão em versos como é acentuada pela rima (completa) entre “*me*”, ao final do primeiro segmento sonoro, e “*tree*”, ao final do segundo. Assinale-se, mais uma vez, o recurso de espelhar no plano da forma o movimento físico descrito no verso, como o corte entre “*behind a*” e “*tree*”. A quarta estrofe – o *happy ending* de uma história de vida que começa com uma infância infeliz – restaura de modo quase perfeito a concordância entre as partes em contraponto: com a única exceção do artigo ao final do primeiro verso, aqui as unidades sonoras correspondem aos versos delimitados no papel, com finais fortemente assinalados por pontos de exclamação. A estrutura rítmica do poema lembra a estrutura harmônica de uma peça musical, em que a coincidência entre verso e grupo de força correspondesse ao acorde perfeito da tônica, e o descompasso entre as duas unidades evocasse a tensão causada pelo afastamento em relação à tônica.

Passemos a examinar as formas comumente denominadas de “verso livre” em português. O verso livre tradicional whitmaniano foi introduzido na literatura lusófona por Fernando Pessoa e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Utilizando os critérios já

mencionados de Allen (1978), analisemos a passagem inicial da “Tabacaria”, de Álvaro de Campos:

- Não sou nada.
 Nunca serei nada.
 Não posso querer ser nada.
 À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
- 5 Janelas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?),
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
- 10 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
 Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
- Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
- 15 Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
 E não tivesse mais irmandade com as coisas
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
 De dentro da minha cabeça,
- 20 E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Na primeira estrofe – ou, mais propriamente, “parágrafo de versos”, para usar o termo empregado pelos prosodistas anglófonos –, o recurso formal mais evidente é a *expansão*: a voz lírica afirma e reafirma sua nulidade em versos sucessivamente mais longos (3, 6 e 7 sílabas), seguidos pela afirmação megalomaniáca do quarto verso (15 sílabas). (O efeito inverso, que não aparece no trecho em questão – a *contração* –, é também muito utilizado pelos modernistas anglófonos e lusófonos.) Podemos destacar também a rima trivial entre os três “nada” e a discreta assonância entre “nunca” no início do v. 2 e “mundo” no final do v. 4. Mencione-se ainda a sequência final de pés dactílicos no v. 4:

/ - - / - - / -
 todos os sonhos do mundo.

O segundo parágrafo se abre com um vocativo no v. 5, dirigido a “meu quarto”. O v. 6 dá início a um adjunto adnominal vinculado ao sintagma “meu quarto” do verso

anterior, e por sua vez contém um adjunto adnominal vinculado à segunda ocorrência de “meu quarto”, que por sua vez contém o adjunto adnominal “dos milhões...”, que por sua vez contém o adjunto adnominal “do mundo”, que por sua vez contém a oração adjetiva “que ninguém sabe quem é”: temos aqui o chamado *encaixotamento sintático*, um dos recursos clássicos do verso livre desenvolvidos por Whitman. Outro desses recursos pode ser exemplificado pelo v. 7: a *interrupção parentética*, um trecho que quebra o ritmo criado anteriormente por algum recurso poético, ritmo esse que pode ser retomado logo depois. No trecho em questão, o ritmo criado pelo encaixotamento é interrompido no v. 7 por uma pergunta retórica (cuja resposta óbvia é, mais uma vez, “nada”). A partir do v. 9, o encaixotamento sintático dos versos iniciais dá lugar à *repetição*: “rua”, “real”, “certa” e a repetição do elemento inicial “com o/a”, um exemplo de *anáfora*.

No terceiro parágrafo, temos um bom exemplo de *paralelismo*:

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,

Ou seja, o uso de uma mesma estrutura sintático-semântica em mais de um verso. Mas já havíamos encontrado o mesmo recurso no interior de um verso, o 10: “Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa”.

Na análise do verso livre clássico – tanto em inglês quanto em português, mas talvez acima de tudo na obra dos modernistas brasileiros –, é preciso levar em conta o fato de que, com frequência, o poeta oscila entre um polo mais formal (passagens em que se utilizam ritmos mais ou menos regulares, rimas e outros efeitos convencionais) e um outro mais informal (em que a dicção se aproxima de algum registro não poético, como a fala coloquial ou uma prosa técnica, por exemplo). Manuel Bandeira vale-se habitualmente desse tipo de oscilação de registros. Eis um exemplo característico:

	A água é falsa, a água é boa.	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	Nada, nadador!	/ - - - /	1-5
	A água é mansa, a água é doída,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	Aqui é fria, ali é morna,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
5	A água é fêmea.	- / - / -	2-4
	Nada, nadador!	/ - - - /	1-5
	A água sobe, a água desce,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	A água é mansa, a água é doída,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	Nada, nadador!	/ - - - /	1-5
10	A água te lambe, a água te abraça,	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
	A água te leva, a água te mata.	/ - - - /	1-5
	Nada, nadador!	- / - - - / - / - - /	1-2-6-8-
	Senão, que restará de ti, nadador?	/ - - - /	11
	Nada, nadador.		1-5

Aqui, Jorge de Lima estabelece, nos nove primeiros versos, um contraste entre um padrão jâmbico nos octossílabos (e também no único tetrassílabo, o v. 5) e o estribilho pentassilábico de ritmo tendente ao trocaico (já que a primeira sílaba de “nadador” pode receber um acento secundário). Tanto o jambo quanto o troqueu são ritmos binários, mas a distribuição de acentos é oposta: nos versos de corte jâmbico, a primeira e a última sílabas são átonas; no estribilho trocaico, o verso começa e termina com sílabas acentuadas. Esse contraste espelha, no plano do ritmo, o antagonismo entre a água (ritmo jâmbico) e o nadador (ritmo trocaico). No décimo verso, surge um terceiro ritmo, que perdura por apenas dois versos, que consiste em quatro segmentos formados por um jambo e um anapesto, distribuídos em dois decassílabos com pausa medial. Se fizermos cada pausa durar o tempo de uma sílaba átona, temos, na passagem do nono verso para o décimo, a transição de um ritmo fortemente binário, seja jâmbico ou trocaico, para um regime ternário, aguçando ainda mais a oposição entre água e nadador quando, no verso doze, reaparece o estribilho trocaico. O verso treze – tal como o estribilho do poema de Stevens analisado acima, ou como os dois primeiros versos do poema de Bandeira – é francamente arritmico, prosaico; ele quebra de vez com o jogo rítmico do poema, introduzindo uma pergunta que é respondida pelo reaparecimento final do estribilho, em que a palavra “nada” é ressemantizada (como pronome

Embora os versos variem muito de comprimento, de cinco a dezessete sílabas, há uma constante no poema: o ritmo ternário insistente, que se projeta de um verso sobre o seguinte, se forem feitas pausas mais curtas no final dos versos que terminam em tempos fracos (p. ex., versos de 1 a 3) ou um pouco mais longas nos versos que terminam com tônica (versos 4 e 6-9), de modo a não quebrar o encadeamento dos pés. A primeira quebra só vai surgir no verso 10: a passagem “das meninas infelizes” dá início a uma sequência de pés quaternários, e nos dois versos seguintes o ritmo se torna francamente irregular. Mas o v. 13 retoma o ritmo ternário, que vai predominar, embora com algumas quebras adicionais, até o final. Consultando a coluna da direita da tabela, fica claro que há aqui um “metro fantasma”: o hendecassílabo dactílico (padrão 2-5-8-11), que aparece por completo em 6 versos, reduzido ao pentassílabo (2-5) em três, ao octassílabo (2-5-8) em dois e expandido em versos de 14 (2-5-8-11-14) e 17 (2-5-8-11-14-17) sílabas. Ao todo, pois, apenas cinco dos 18 versos do poema quebram esse esquema rítmico: o trecho que vai do v. 9 ao 12 e o verso final (ensombrecidos na coluna da direita).

Tal como no inglês, também em português vamos encontrar o tipo mais novo de verso livre, caracterizado por versos curtos e *enjambements* violentos. A título de exemplo, examinemos um poema de Cláudia Roquette-Pinto. Na tabela abaixo, o símbolo [-] indica uma sílaba átona final que se funde com a primeira sílaba átona do verso seguinte, e na coluna da direita assinalamos algumas recorrências sonoras utilizando uma notação fonológica simplificada, de cunho estruturalista, em que as maiúsculas denotam arqui fonemas.

FAIT-ACCOMPLI			
	antes que houvesse ou vice-versa, os céus de nice	/ - - / - / - /	'sɛl 'ɪst
	antes que florença me invadisse a bici-	/ + / - /	'ɛrsɔ 'sɛw 'ɪsɪ
	5 cleta abrisse o zíper da tardinha (venice beach) antes que a mão cúmplice no riuque em viana descobrisse a nova língua, perna-a-perna	/ - - - / - - - / [-]	'ɛnsɔ 'ɪst
	antes vence, antes	+ / -	'ɪst
	caos de matisse al	/ = / = / =	'ɪst 'zɪpɛR
	guém ergueu um verso liso sem	- - / - / - / /	'ɛ
	início de andaime - e nem	- - \ / - - - / [-]	'ɛɪ
	por isso tinha pisado um hall de hotel	- / - - - / [-]	'ɪst
10		- / - / - / - / -	'ɛnsɔ
		/ = = / =	'ɪst
		/ = / = / = / =	'ɪst
		- / - - - / - /	'ɛsɪ
		- / - / - - / - /	'ɪstɪ 'hɔ

Os principais elementos estruturantes do poema são, no plano sonoro, as rimas (completas ou incompletas) em *-isse/esse* (e também a recorrência da palavra “antes”). Mas há também uma forte cadência binária ou quaternária: é só no primeiro e no último verso que encontramos pés ternários (apenas um em cada). O aparente anapesto que abre o verso 6, por efeito do *enjambement*, funde-se com a sílaba átona que encerra o verso anterior, completando um pé quaternário (péon quarto). O poema pode ser decomposto em blocos métricos que não coincidem com versos, sendo separados por pausas naturais na sintaxe. Assim, o primeiro verso e o início do segundo formam um octossílabo –

/ - - - / - / - / -
antes que houvesse ou vice-/versa

– ou então, se levarmos em conta a rima, dois tetrassílabos:

/ - - - / -
antes que houvesse
- / - / -
ou vice-/versa

Os trechos dos versos 4 a 6 formam um alexandrino romântico, formado por três péons quartos:

- - - / - - - / - - - / -
a bici-/cleta abrisse o zíper / da tardinha

E, daí até o final do poema, as pausas naturais delimitam uma sequência de versos de sete ou oito sílabas, terminando com três hexassílabos:

perna-a-perna / antes vence,	/ - / - / - / -	1-3-5-7	-eNal
antes / cacos de matisse	/ - / - - - / [-]	1-3-7	-isI
al/ guém ergueu um verso liso	- / - / - / - / -	2-4-6-8	-izII
sem / indício de andaime —	- - / - - / [-]	3-6	-dajmI
e nem / por isso tinha	- / - / - / -	2-4-6	-ifa
pisado um hall de hotel	- / - / - / -	2-4-6	-'tel

Aqui, mais uma vez, o conceito de contraponto rítmico nos será útil. De um lado, temos as unidades rítmicas determinadas por elementos auditivos – como os comprimentos mais ou menos regulares dos “versos” no esquema acima, e as rimas finais incompletas entre os três primeiros “versos” e as aliterações dos três últimos, em que a sílaba final sempre começa com /t/ ou /d/. De outro lado, temos as unidades estabelecidas pelo aspecto visual do poema, os versos reais de 9 a 14, com seus cortes inesperados no meio de grupos de força ou até mesmo no meio de algumas palavras, como “alguém” no trecho acima – cortes que por vezes têm o efeito adicional de ressaltar uma rima (como nos quatro primeiros versos). O contraponto nesse caso, tal como no poema de O’Hara examinado antes, é a tensão entre o ritmo sonoro e o ritmo visual.

Mas aqui, também, é preciso levar em conta o aspecto semântico. Tanto quanto a repetição dos sons em /-isI/ e similares, têm função estruturante os nomes de lugares – Nice, Florença, Venice Beach, Viena – e a referência a “hall de hotel”, que evocam uma atmosfera cosmopolita e sofisticada. Ao mesmo tempo, “céus”, “bicicleta”, “zíper”, “rinque”, “perna-a-perna” introduzem um campo semântico adicional: uma ambiência diurna, solar, atlética. Por fim, numa estratégia metalinguística típica dos românticos e dos modernistas, “cacos de matisse” chama a atenção para o poema que se está lendo, ele próprio composto de “cacos” verbais e tão colorido e tão ensolarado (e, é claro, tão artístico) quanto uma pintura de Matisse, o que é reforçado pela passagem “verso liso / sem indício de an-

daime”: o poema bem realizado (como o que se está lendo) deve parecer algo de natural e orgânico, sem que fiquem aparentes as marcas (“andaimes”) de sua feitura.

Resumindo, estabelecemos três tipos básicos de “verso livre” em inglês, a saber:

- a) o verso livre clássico de Whitman, que utiliza anáfora, encaixotamento sintático, etc.; em alguns momentos, a presença de aliterações e a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular permite que esse verso seja visto como resultante de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão;
- b) o verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acentual tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa;
- c) o novo verso livre de Williams e Cummings, tipicamente caracterizado por versos curtos com *enjambements* radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força).

Esta mesma tipologia pode ser aplicada ao português, com algumas diferenças importantes:

- a) o verso livre clássico de Pessoa e Bandeira deve ser encarado como uma adaptação do verso de Whitman, utilizando alguns dos mesmos elementos formais empregados por Whitman; os modernistas brasileiros valem-se com frequência do contraste entre passagens marcadas por algum tipo de estruturação rítmica artificial e outras que se aproximam da fala coloquial; aqui não há,

naturalmente, nada equivalente ao verso anglo-saxão que possa ser visto como padrão subjacente;

- b) o verso liberto exemplificado pela poesia “imatura” de Mário de Andrade e por boa parte da produção de Jorge de Lima, em que se pode falar num “metro fantasma”; aqui também pode ocorrer o contraste entre passagens com ritmo mais artificial e passagens com dicção coloquial; esse verso parece ter sido bem menos importante na poesia modernista de língua portuguesa do que na anglófona;
- c) o novo verso livre popularizado a partir dos anos 1960, com as mesmas características do verso desenvolvido por Williams e Cummings.

O presente trabalho representa apenas uma etapa inicial de uma pesquisa mais ampla. Em particular, será necessário analisar mais detalhadamente cada uma das formas apresentadas aqui, estudando-se exemplos adicionais – particularmente do novo verso livre, o menos estudado até hoje pelos prosodistas.

Referências

ALLEN, Gay Wilson. *American prosody*. Nova York: Octagon Books, 1978.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução do “verso liberto” de T. S. Eliot. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 12., 2001, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2011.

FUSSELL, Paul. *Poetic meter and poetic form*. Ed. revista. Nova York: McGraw-Hill, 1979.

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

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Orgs.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University, 1993.