

# Crise de Verso

(Crisis of Verse)

Paulo Franchetti<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
paulo@iel.unicamp.br

**Abstract:** This article focuses on the spatial arrangement of some poems written by contemporary Brazilian poets, in order to understand the articulation of that arrangement with the syntactic structure and the traditional cadences of Portuguese versification.

**Keywords :** contemporary Brazilian poetry; free verse; versification.

**Resumo :** Este artigo analisa a disposição espacial de alguns poemas de poetas contemporâneos, buscando compreender a articulação dessa disposição com a estrutura sintática e a cadência dos metros tradicionais da língua portuguesa.

**Palavras-chave :** poesia brasileira contemporânea; verso livre; versificação.

Marcos Siscar publicou há pouco, na revista *Inimigo rumor*, um poema intitulado “Siesta”.

É o seguinte:

Gosto de meu lençol ensolarado  
O joelho nu da minha amada roça nos pêlos da tibia Se aloja  
macio no meu peito Seu braço faz um nó na cabeleira preta  
e reaparece do outro lado do travesseiro Confusa mensagem de boas-vindas  
Meu filho dormiu no recôncavo da nossa cama e Agora  
assume planaltos laterais inventando As mais  
difíceis posições Às vezes parece que ressona o Rosto  
na fronha afundado na tarde vazia de sonhos de um vasto domingo  
Enquanto isso estirado no deserto das minhas cogitações  
Não respondo pela crise de verso nem pelas pequenas coisas  
da vida Sou um lagarto um escorpião  
O aventureiro que abrir a porta fique sabendo que ataco

Uma pergunta que me ocorreu assim que terminei de ler foi esta: o que veio fazer a “crise de verso” na cama do poeta? Então está ali o sujeito devaneando, contemplando a cena familiar, com a mulher e o filho, na modorra do domingo, e as suas cogitações o levam à crise de verso?

Não importa especular sobre o imaginado aventureiro que viesse abrir a porta, expondo-se assim ao ataque do poeta travestido em réptil ou inseto. Mas cabe perguntar: nesse momento, o que esse estranho poderia trazer de fora, que já não estivesse dentro, a partir da denegação que antecede o fecho? Porque é sem dúvida de denegação que se trata, já que a crise do verso surge do nada para grudar-se nas “pequenas coisas da vida” – pelas

quais o poeta diz não responder, mas que se confessa disposto a defender por instinto, como se fosse um representante dos níveis menos evoluídos da escala animal.

A invocação da “crise de verso”, assim, desencadeia a crise de nervos que se ensaia nos versos finais do poema. Donde podemos concluir que a crise de verso ou do verso termina por contaminar de modo irreversível – mesmo que em clave irônica – o *après-midi* domingueiro do fauno *paterfamilias*.

Sendo assim, uma vez chamada pelo nome que lhe deu Mallarmé, num texto célebre, a crise nos obriga a interpelar o poema pelo verso, ou seja, a interpelar o verso, tal como ele aparece nesse poema.

Primeiro perguntando: é esse um texto em verso? Segundo, se a resposta a essa questão for positiva, perguntando: o que é o verso nesse texto?

Quanto à primeira pergunta, parece que a resposta deva ser “sim, é um texto em verso”. Ao menos é isso que indica, na nossa tradição, a disposição da linha, que sistematicamente não chega até a margem direita.

Mas o que torna cada uma dessas linhas um verso? Elas se interrompem segundo algum princípio?

Já entramos, portanto, no campo da segunda pergunta. Que se formula contra as definições anteriores.

Na versificação antiga, o verso se definia basicamente pela medida – isto é, o metro. No “verso livre” do final do XIX e começo do XX, o metro como fator de definição do verso cedia o lugar ao ritmo da respiração ou da sintaxe, à valorização da rima, ao jogo dos pequenos suspenses do *rejet*. E também ao gosto da frustração das expectativas tradicionais, pois um dos sentidos – talvez não o menos importante – da versificação livre era mostrar que era livre – ou seja, o verso livre era também um gesto: um testemunho e uma afirmação da modernidade modernista.

Mas aqui, nesta “Siesta”, o que determina a divisão das linhas? Não é, por certo, a conclusão da frase ou do pensamento, nem as pausas exigidas ou permitidas pela sintaxe. Pelo contrário, se atentarmos para o uso das maiúsculas, perceberemos que elas parecem marcar o início de um período. Por isso mesmo, sublinham visualmente que a linha não coincide com a frase, que o recorte da linha não corresponde a uma pausa da elocução, nem a um recorte sintático qualquer. As maiúsculas nas palavras finais das linhas 5 e 7 parecem estar aí, na verdade, apenas para demonstrar cabalmente que a extensão é arbitrária, do ponto de vista da marcação do ritmo da frase.

Nesse poema, portanto, a quebra que define os versos não se justifica pela medida, nem pela necessidade de rima, nem pelo desenho de respiração. Tampouco se justifica como contestação ou frustração de expectativas – pois o verso contemporâneo abusa do *rejet* e da quebra aleatória da linha. Ou seja: esse verso é mais propriamente uma estratégia de conformidade, de preenchimento de expectativas.

Se essa última afirmação fizer sentido, então valerá a pena fazer o caminho inverso. Isto é, frustrar a expectativa do tempo, quanto à coincidência ou não do final da linha com a pausa sintática, por meio da redistribuição das palavras do poema. Vejamos o que

aconteceria se o começo de cada linha coincidissem com as letras maiúsculas que assinalam o início de um período sintático:

Gosto de meu lençol ensolarado  
 O joelho nu da minha amada roça nos pêlos da tibia  
 Se aloja macio no meu peito  
 Seu braço faz um nó na cabeleira preta e reaparece do outro lado do travesseiro  
 Confusa mensagem de boas-vindas  
*Meu filho dormiu no recôncavo da nossa cama e*  
 Agora assume planaltos laterais inventando  
 As mais difíceis posições  
*Às vezes parece que ressona o*  
 Rosto na franha afundado na tarde vazia de sonhos de um vasto domingo  
 Enquanto isso estirado no deserto das minhas cogitações  
 Não respondo pela crise de verso nem pelas pequenas coisas da vida  
 Sou um lagarto um escorpião  
 O aventureiro que abrir a porta fique sabendo que ataco

Com exceção das duas linhas que marquei com itálico, todas as outras se deixam ler, sem esforço nem surpresa, como verso livre de extração modernista.

Desse breve exercício de leitura e reescrita resulta que, no poema tal como foi publicado na revista, a crise não é apenas referida, mas sim encenada. Em ponto pequeno, na distribuição das linhas e das frases. Em ponto grande, na negação dupla, que pode ser assim resolvida: o poeta de fato responde pela “crise de verso” e “pelas pequenas coisas da vida”, na medida em que responde à crise *com versos* e apresenta as pequenas coisas *em versos*.

A “crise de verso” ou “crise do verso” é, assim, na verdade, o centro de tensão desse poema. É isso que torna aqui efetivo e funcional o *verso em crise* que ele exhibe. Ou seja, é a “crise do verso” como tema que redime o verso da crise de anomia que o ameaça.

Ao mesmo tempo, a operação que transforma um verso livre de extração modernista numa linha recortada contra esse mesmo verso é um testemunho efetivo da *crise do verso livre*, na medida em que pressupõe a sua ineficácia. Quero dizer: se o *enjambement* não se justifica pela medida do verso, nem pela necessidade da rima, então ele só se explica como subversão ostensiva do verso livre, pela mera transposição de segmentos frasais de uma linha para outra. Ou seja: temos aqui um atestado de recusa do verso livre, ou de desconfiança nele como eficácia poética.

Quando lemos, porém, os outros poemas do autor que comparecem no mesmo número da revista, esse que venho comentando ganha um imprevisto alcance autocrítico, pois o procedimento que provoca e encena a crise do verso aqui é também o procedimento que se emprega em outros, mas já sem o conteúdo metapoético que, nesta análise, serviu à sua motivação e justificação.

E quando consideramos o quadro da poesia brasileira contemporânea, o alcance se amplia ainda mais, sugerindo – do ponto de vista da estrutura formal – que se trata de um texto que se constitui ou deixa ler como paródia.

Por dois motivos.

Primeiro, porque o recurso de promover, por meio de procedimentos simples e evidentes, a subversão ou ataque ao verso – seja o medido, seja o livre, modernista – é a tônica do tempo e fator que permite irmanar grupos que, sob outros ângulos, poderiam considerar-se antagônicos. Segundo, porque, graças a essa confluência, a quebra arbitrária da frase, sem que se perceba na quebra mais do que o desígnio de quebrar, é o recurso mais abusado da poesia contemporânea. Ou, dizendo de outro modo: uma das estratégias mais características (e banalizadas, tenho de dizer) da poesia pós-concreta de interesse – isto é, da poesia contemporânea que se contrapõe à facilitação dominante no âmbito da neo-geração-de-45 – é a operação sobre o verso a partir do corte.

Para deixar mais claro o que quero dizer, vejamos mais alguns exemplos.

O primeiro provém da obra de uma escritora que é próxima de Marcos Siscar, na medida em que ela também procede do tronco concretista. Trata-se da primeira parte de “Hiléias”, de Josely Vianna Baptista (*Sol sobre nuvens*, p. 63).

q u e p u l s e , r e p u l s e s ó  
i s , t u f o s , v i o l e t a s , s o  
b u m c é u p e d r e n t o , d e  
c h u v a o u d e v e n t o , e t  
r a d u z a o s f ó l i o s d a i m  
a g e m d a p e l e e m n u v e m  
l a z ú l i , b u l b o d e v e l u  
d o e p u l s e , r e p u l s e s ó  
i s , t u f o s , l i l a s e s a o l  
e r o s i n f ó l i o s d a i m a g  
e m d a p è l e e m p a l i m p s  
e s t o : u m a b r i r - s e à b r  
a s a q u a n d o a a l m a n u a  
s e v e s t e d e a r e s e o s  
o l c a l c i n a e m s a l a m a n  
d r a s r u b r a s a g a l a s e m  
f l o r d e u m a o r q u í d e a r  
a r a , g ó n g o r a b u f f o n i a ,  
i d é i a d a i d é i a o u g o z o  
i n v i s í v e l d o b e i j o r o  
u b a d o e n t r e s i n s e s i l  
ê n c i o s , l e i t o d e e s t a m  
e s , v e n t r e d e p i s t i l o s  
e o s i l v o s e l v a g e m d e  
u m p i n t a s s i l g o a s s o m b  
r a n d o a b r a ç o s , a s p r o  
m e s s a s , l a m p e j o s d e r  
e l â m p a g o n a f l o r e s t a

Como deve ter ficado claro na leitura, é sensível o metro como base de estruturação rítmica desse texto disposto ostensivamente como não-verso – ostensivamente porque já desde a primeira linha a quebra se dá no interior de uma palavra (no caso, dividindo um ditongo). A transcrição do texto de forma a destacar o metro permite talvez tornar mais claro o que estou dizendo.

## HILÉIAS

que pulse, repulse  
 sóis, tufos, violetas  
 sob um céu pedrento  
 de chuva ou de vento,  
 e traduza os fólhos  
 da imagem da pele  
 em nuvem lazúli,  
 bulbo de veludo  
 e pulse, repulse  
 sóis, tufos, lilases  
 ao ler os infólhos  
 da imagem da pele  
 em palimpsesto:  
 um abrir-se à brasa  
 quando a alma nua  
 se veste de ares  
 e o sol calcina  
 em salamandras rubras  
 a gala sem flor  
 de uma orquídea rara,  
*góngora buffonia*,  
 idéia da idéia  
 ou gozo invisível  
 do beijo roubado  
 entre sins e silêncios,  
 leito de estames,  
 ventre de pistilos  
 e o silvo selvagem  
 de um pintassilgo  
 assombrando abraços,  
 as promessas, lampejos  
 de relâmpago na floresta

Nessa disposição, ressalta a extração preciosa do vocabulário e das imagens (simbolista, no meu entender; barroca, segundo a descrição preferencial dos praticantes da modalidade).

A disposição das palavras, aqui, como no primeiro texto que comentei, pode ser entendida de várias formas. Mas uma forma de entender que não me parece possível afastar – e por isso creio que aproxima ambos, apesar da diferença de tom e de escopo – é ler neles uma recusa da tradição do verso, ou do arranjo histórico das palavras em verso. Ou seja, ambos trazem para primeiro plano, de maneira diferente, a crise do verso – e ambos os poemas retiram sua força principalmente da encenação dessa crise, mantendo o elemento recusado ou superado como base da sua articulação.

O segundo exemplo nos é fornecido por Carlito Azevedo – poeta que exerce, em relação a vários outros da sua geração, incluindo Siscar, um papel discreto de líder, por conta talvez da sua posição de editor de bem cuidada revista de poesia na qual veio publicado o poema com que comecei este ensaio de leitura.

Leiamos primeiro este texto:

#### POR ELA

Perdera – era a perdedora. Repara como anda, não lembra uma onda morta de medo pouco antes de desabar sobre a areia? Você se pergunta: o que pode fazer por ela o poema? Nada, calar todos os seus pássaros ordinários – o que lhe soaria como bruscas freadas de automóvel. Se ele pudesse abraçá-la em não abraçá-la. Mas ainda assim a quer reviver e captar, faz os olhos dela brilhar numa assonância boa e, invisível, faz do corpo dela o seu. Repara ainda um pouco, mais do que se pensa ele a perdeu: com a areia do seu deserto amoroso ergueu-lhe sua triste ampulheta. Fim.  
*Perdera era o*

Exceto pelo final, a sintaxe não sofre qualquer violência. A pontuação é expressiva, dentro do uso comum; as imagens não chocam pelo imprevisto. O tom namora a coloquialidade, não só no ritmo da frase, mas também na ambigüidade produzida pelo uso misturado do tratamento, e no uso de construções como “morta de medo”, “desabar sobre a areia”, “você se pergunta”. Desse texto morno, no qual as personagens são indistintas, bem como a situação apresentada, emerge apenas a pergunta pela destinação do poema, atribuída ao leitor (ou ao autor, interpelando a si mesmo).

Vejamos agora o poema, tal como o escreveu Azevedo:

#### POR ELA

Perdera – era a  
perdedora. Repara  
como anda, não lembra

uma onda morta de medo  
 pouco antes de  
 desabar sobre a areia?  
 Você se pergunta: o  
 que pode fazer por ela  
 o poema? Nada, calar  
 todos os seus pássaros  
 ordinários – o que lhe  
 soaria como bruscas  
 freadas de automóvel.  
 Se ele pudesse abraçá-la  
 em não abraçá-la. Mas  
 ainda assim a quer  
 reviver e captar, faz  
 os olhos dela brilhar  
 numa assonância boa e,  
 invisível, faz do corpo  
 dela o seu. Repara  
 ainda um pouco, mais  
 do que se pensa ele a  
 perdeu: com a areia do  
 seu deserto amoroso  
 ergueu-lhe sua  
 triste ampulheta. Fim.  
*Perdera*

*era*

*o*

Carlito Azevedo (FÉLIX, 1998, 166-7)

O verso exhibe aqui o corte típico do momento, isto é, um corte que opera sistematicamente contra o recorte da frase coloquial, deixando em posição final palavras átonas ou parte de um sintagma que precisa da linha seguinte para completar-se.

O que o distingue dos exemplos anteriores é que o corte se dá de modo a criar uma linha de medida breve, que oscila entre quatro e oito sílabas, com predomínio das linhas de seis e sete sílabas. O que é o mesmo que dizer que o corte produz uma simulação do verso mais popular da lírica luso-brasileira, mas o faz de modo a impor essa medida simulada (e irregular, no final das contas) contra o ritmo da frase, contra a forma de corte do verso (medido clássico ou livre moderno) e sem outro apoio que um vago desejo de regularidade abstrata, que não se realiza na leitura.

A sintaxe, como se nota facilmente, está preservada em todos os níveis e momentos, exceto no nível do corte do verso e na *coda*, que é uma frase incompleta. A distribuição em

linhas não produz acoplamentos sintáticos, nem desvela rimas imprevistas, nem mesmo destaca paronomásias. De modo que o corte do verso tem apenas duas funções: dificultar a apreensão imediata do poema que, sem ele, não oferece maior dificuldade ou atrativo de leitura e glosar, ainda que negativamente, a idéia de medida.

Assim, esse também é um texto que encena a “crise do verso”, isto é, que traz para dentro da composição a nostalgia ou o fantasma do verso, incorporado ao presente do poema como sombra ou como sobra ou como antagonista.

O que distingue esse texto dos anteriores, portanto, não é a encenação da crise, mas justamente a redução do seu alcance a essa encenação. É ela o único ponto de tensão, pois de resto o texto se revela não só despido de ironia, mas também chocho e parco de interesse e novidade, seja quanto à dicção, que é indistinta, seja quanto à construção da cena, ao torneiro sintático, ao jogo com os registros lingüísticos ou à construção imagética.

\*

Vejamos agora dois exemplos da moeda corrente da versificação contemporânea. Dois trechos em que o verso como corte ocorre em estado puro, sem a consciência auto-irônica, sem a pulsão subterrânea dos ritmos tradicionais e sem qualquer tensão entre o corte e a base tradicional – e sem a nostalgia do verso.

#### XANGÔ

O que  
lança pedras  
de raio  
contra a casa  
do curioso  
e congela  
o olhar do  
mentiroso.  
Leopardo,  
Marido de Oiá.  
Leopardo,  
Filho de Iemanjá.  
Xangô cozinha  
o inhame  
com o vento  
que sai



de suas ventas.  
[etc.]

Ricardo Aleixo (DANIEL, 2007, 261)

E mais um:

SCHOPENHAUER

Água  
de nenhum  
mar, gema  
de extinta mina,  
não mais  
que o fulgor  
de vidros  
(cristaleira)  
e o viço  
de madeira  
nova,  
lua líquida.  
O tempo  
lacera  
o verde  
nos olhos  
do gato,  
[etc.]

Cláudio Daniel (DANIEL, 2007, 110)

\*

Para terminar, creio que a pergunta com que iniciei estas considerações se desdobra em outra: o que esses exemplos dizem sobre o verso? Ou: o que diz o verso nesses textos que acabo de apresentar?

São casos diferentes, o que dificulta uma resposta unívoca. Mas creio que há um denominador comum: o verso – isto é, a linha interrompida –, nesse tipo de texto, tem sobretudo um valor icônico.

Quero dizer: a função principal do procedimento parece ser afirmar visualmente (do mesmo modo que um tipo de roupa identifica um membro ou aspirante a membro de uma data tribo urbana) o caráter “poético” de uma asserção ou conjunto de palavras de extensão média, demandando do leitor uma leitura no registro da poesia.

No melhor exemplo, o “registro da poesia”, colocado nesses termos, termina fatalmente por conduzir ou à ironia ou à tensão entre a construção e a destruição do verso como veículo do lirismo.

Já na poesia de puro tatibitate a repetição exaustiva do procedimento de definir a extensão da linha pelo corte arbitrário termina por transformar o verso num gesto visual que só traduz uma ambição ou postulação de poesia.

Ainda no âmbito das funções maiores, o verso que vimos observando tem outro papel importante: representar uma pequena resistência à leitura. Pequena, porque o procedimento é simples e a leitura de uns poucos poemas da espécie logo entrega a chave do mecanismo ao leitor atento. Mas é sempre uma resistência à leitura o ter de recompor a frase para além do corte. E é importante essa função, pois visa a minimizar ou eliminar por instantes a previsibilidade da frase ou o lugar-comum da imagética, bem como a afastar a suspeita – logo concretizada, porém, assim que o leitor transpuser a barreira frágil – de falta de relevância do que se propõe dizer ou de falta de originalidade e de consequência, na forma de o dizer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SISCAR, M. “Siesta”. *Inimigo Rumor*, São Paulo, nº 20, p. 148, 2008.

BAPTISTA, J. V. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

FÉLIX, Moacyr. *41 poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

DANIEL, Cláudio e Frederico Barbosa. *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2007