

F. S. NASCIMENTO

**DIRETRIZES DA
LINGUAGEM POÉTICA**


RBS
Editora



Em Seu livro RÍTMO E POESIA, editado em 1955, o crítico literário M. Cavalcanti Proença concluiu a sua extensa e diversificada análise em torno dessa já moderna conjugação estética, realizando os seguintes enfoques alusivos à sua ainda convencionalmente indefinida expressividade:

“Foi o movimento modernista que rompeu com a tradição métrica do português. A pesquisa de novos meios de expressão, essa liberdade de artesanato que foi um dos princípios em que se fundou a revolução literária de 22, permitiu que, ao lado de poetas com talento e virtuosidade suficientes para criar o seu próprio ritmo dentro do verso livre,

surgissem os mistificadores acobertando a própria inanidade e ignorância sob a liberdade de expressão. Trinta anos decorridos, já é tempo de começarmos o estudo da rítmica dos poetas do modernismo, bem como a das gerações mais novas”.

Passados 83 anos da eclosão modernista de 1922, buscar-se-ia assinalar essa virtuosidade criativa do “ritmo dentro do verso livre”, completando-se cada síntese analítica com um poema estroficamente composto de unidades expressivas linearmente assimétricas, correspondentes a escalas musicais e até a ressonâncias tonais da métrica greco-latina. Com essa dupla propensão, Manuel Bandeira iniciava seu poema Belo Belo, com o primeiro verso: “Belo, belo, belo” alinhando tríplice sonância rítmica ou três passos troqueos: e o segundo “Tenho tudo quanto quero”, gerando um dímeter igualmente trocaico.

Nesse poema ficavam implícitas as duas regras desse moderno assimetrismo: a aplicada por Régnier, em La Corbeille des Heures, e a do próprio Manuel Bandeira, do verso livre cem por cento.

Partindo-se de coerentes lições sobre a versificação assimétrica, buscou-se arrolar o maior número possível de versos livres, no contexto estrófico principiando à esquerda do anterior cesurado. Com essa propensão, ir-se-ia do poema Tu, de Mário de Andrade (1922) a O milagre da rosa, de José Telles (1997), nesses 75 anos todos os poetas incluídos neste ensaio deixando implícitamente abonada essa norma da moderna arte poética.

**DIRETRIZES DA
LINGUAGEM POÉTICA**

*Do grande escritor
Nikolai Maevich,
com a adaptação de*

*J. S. Macromsky
Fortaleza 24/11/2005*

F. S. Nascimento

**DIRETRIZES DA
LINGUAGEM POÉTICA**

Fortaleza-CE
2005

Copyright © 2005

Revisão:

F. S. Nascimento

Capa

Ronaldo de Castro Cruz

Impressão:

RBS Gráfica e Editora Ltda.
rbseditora@veloxmail.com.br

Nascimento, F. S.

Diretrizes da Linguagem
Poética – F. S. Nascimento
Fortaleza, RBS Editora,
2005, 129p.

1. Literatura brasileira – Crítica.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

ÍNDICE

1ª Parte

A métrica greco-latina	11
A versificação francesa	15
A métrica castelhana	19
Regras da metrificação lusitana	22
A métrica lusa no Brasil	29

2ª Parte

A regra do verso livre	41
Madrigal em losango	44
Proclamadores do Modernismo (no Brasil)	48
Beletristas do verso livre	52
O verso livre no Ceará	63
1 - Grupo Maracajá	63
2 - A tendência de Alvarez	69
3 - O Congresso de Poesia	71
4 - Poetas do Grupo CLÃ	73
5 - Academia dos Novos	80
6 - Sob o quadrante solar	85
7 - Diálogo com Satã	87
8 - Centro Caboré	89
9 - Ascendente do Grupo SIN	97
10 - Modernismo bilíngüe	98
11 - A projeção de Marly	100
12 - Na diretriz do Sirirará	101
13 - Cântico tempestado	102
14 - O poeta das tangenciais	104
15 - Quinteto drummondiano	105
16 - Ênfases conclusivas	114

INTRODUÇÃO

Iniciando-se este contexto de observações em torno da linguagem poética, a partir da métrica greco-latina, na busca de fundamentação desse objetivo, recorria-se ao filólogo E. Cézard, que em seu livro *Métrique Sacrée des Grecs et des Romains*, assim começava a tipificação dos versos dessa clássica tendência literária:

“Le pied, em poésie, est la quantité de syllabes que l'on prononce pendant que l'on déplace un pied pour faire un pas. Le mètre comprend deux pieds ou le valeur de deux pas. Le dimètre comprend deux mètres ou quatre pieds ou quatre pas. La phrase métrique ou musicale a été instinctivement arrêtée au dimètre”. (Op. cit, p.3)

Mediante o acréscimo de seis tempos, do dímetro nascia o trímetro, somando originalmente dezoito passos. (Idem, ibidem, p. 41). Na ILÍADA, Homero já havia feito uso do tetrâmetro épico, compreendendo um dímetro arquiloquiano e outro dímetro paremiaco. (Idem, ibidem, p. 38 e 41). Da junção de um dímetro com um trímetro, originava-se o pentâmetro, e com seis metros era criado o hexâmetro homérico. (Idem, ibidem, p. 164 e 226).

Da poesia neolatina, escolhia-se como demonstrativa a métrica adotada na França, Espanha, Portugal e Brasil, com a prática dessa linguagem metrificada indo do pé dissilábico ao alexandrino clássico. Da literatura francesa, dar-se-ia ênfase aos avanços identificados em poemas de La Fontaine e Victor Hugo, e ao fato de haverem sido marcos históricos da versificação assimétrica.

Na síntese realizada sobre a versificação isométrica na França e Espanha, seria ressaltada a sua afinidade com a métrica greco-latina. Essa natural propensão ficaria imbuída em poemas dos seus obreiros literários, mediante coerentes aproximações com as tonâncias rítmicas do fraseado poético em iambo, espondeu, anapesto, dáctilo e troqueu, na estruturação de versos desde o pentassílabo até o dodecassílabo.

O assimetrismo estrófico irmanado ao plurilineamento

musical tinha origem remota. E assim, para a arte poética já convencionalmente em versos livres, e com propícias tonalidades melódicas, apenas era enfatizada essa característica sonoramente ondulante na França do beletриста Jules Laforgue.

O que daí para frente aconteceu, através da versificação assimétrica, tendeu-se apenas ressaltar, tomando-se por diretriz fundamental a regra francesa do verslibrisme, e mais outras coerentes lições sobre esse frasear poético, incluindo a de sua afinidade com a música, assim evidenciada: “Cada escala principia por onde a anterior acaba”^(*)

Partindo-se de algumas dessas coerentes lições sobre a versificação assimétrica, buscou-se arrolar o maior número possível de versos livres, já no contexto estrófico principiando à esquerda do anterior acabado. E, com essa determinação, ir-se-ia de Mário de Andrade, com o poema Tu, da PAULICÉIA DESVAIRADA, de 1922, até o cearense José Telles, com O Milagre da Rosa, de POEMAS ESTIVAIS (1997), nesses 75 anos todos os poetas relacionados neste ensaio deixando provas de metódica ou intuitiva comprovação dessa normativa da moderna arte poética.

* RÊGO, Luis do. MANUAL DE CANTO ORFEÔNICO. 2ª Série. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1955, p. 22.

PRIMEIRA PARTE

A MÉTRICA GRECO-LATINA

Em seu livro sobre a métrica greco-latina, o filólogo Raoul de la Grasserie descrevia (com as respectivas dimensões prosódicas) os 59 pés geradores dessa linguagem poética clássica, indo do pírrico, com duas sílabas breves, ao oposto molosso-pôndio, com cinco longas⁽¹⁾. Esse silabismo, foneticamente diferenciado na maioria dessas frações métricas, era assim explicado: “A distinção essencial entre essas duas classes de sílabas, é que a breve valia a metade da longa no componente do mesmo pé”⁽²⁾. Essa duplicidade tonal era embrandecida, mediante o recurso da condensação.

Na prática dessa versificação clássica, eram somados dois pés na composição de um metro simples ou monômetro, dessa unificação expressiva tornando-se fundamentais o iâmbico, com duas sílabas breves e duas longas, e o anapéstico, alinhando quatro breves e duas longas. Assim composto, ao monômetro eram estabelecidos dois tempos frappés, com a primeira unidade silábica mais forte do que a segunda, tida como secundária⁽³⁾. Assim ficava definida a composição desse verso menor da poesia greco-latina.

Compreendendo dois monômetros, ou quatro pés, ou igual número de passos, o dímeter passava a ser o elemento fundamental dos versos gregos e latinos, impondo-se como lei suprema dessa métrica clássica⁽⁴⁾. E assim caracterizado, todas as variações assinaladas em sua quantificação silábica decorriam da maior ou menor escala dos pés de substituição. Sua predominância ficava configurada na composição do trímetro, do tetrâmetro e do pentâmetro, conforme se verá adiante.

¹⁾ Cf. GRASSERIE, Raoul de la. *Analyses Métriques et Rythmiques*. Paris, Jean Maissinneuve Éditeur, 1893, p. 81-82.

²⁾ Cf. CÉZARD, E. – *Métrie Sacrée des Grecs et des Romains*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1911, p. 4.

³⁾ Idem, *ibidem*, p. 7.

⁴⁾ Idem, *ibidem*, p. 3.

Os exemplos dessa variação tonal e silabicamente alternada, começavam pelo dímeter anapéstico (originalmente formado por dois hemistíquios de seis sílabas), que admitia mutativamente em sua estrutura qualquer um desses pés de substituição: o espondeu, com duas sílabas longas; o dáctilo, com uma longa e duas breves, ou o proceleusmático, com quatro breves⁽⁵⁾.

À linha expressiva do dímeter, originalmente compreendendo doze tempos ou dois hemistíquios hexassilábicos, os poetas gregos e latinos acrescentavam uma fração de passos, dando origem ao trímetro⁽⁶⁾, ambos se convertendo em moldes predominantes dessa versificação clássica. Exemplo desse avanço estrutural era extraído de uma ode de Píndaro, em que fazia uso do trímetro, composto de um monômetro espondeico (quatro sílabas breve e oito longas)⁽⁷⁾.

A versificação greco-latina estabelecia mais um avanço em sua expressividade, gerando o tetrâmetro, mediante a composição de dois dímetros, nesse contexto marcados por uma cesura intermediária. A partir de então, considerado um dos versos mais empregados nessas longas tiradas métricas, o tetrâmetro crético, por exemplo, já unia em sua estruturação oito sílabas longas e dezesseis breves, totalizando 24 passos, assim ficando expresso em um dos poemas de Aristophanes⁽⁸⁾.

Essa arte poética clássica dava mais um salto em sua já múltipla estruturação, ao criar o pentâmetro, ficando esse adicionamento estrutural na dependência dos seus dois componentes. Na poesia do grego Archíloco, o pentâmetro trocaico lírico aparecia formado por um trímetro e um dímeter, o primeiro desses elementos com doze sílabas e o segundo com oito, gerando um contexto vigesimal. Já na linguagem beletrística de Aristophanes, o pentâmetro crético tinha o dímeter como seu primeiro hemistíquio e o trímetro como segundo, um com doze sílabas e o outro com dezoito, totalizando trinta passos fônicos e

⁵⁾ Idem, *ibidem*, p. 5/6.

⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 41.

⁷⁾ Idem, *ibidem*, p. 122.

⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 266.

obviamente expressivos⁹⁾.

Para converter o tetrâmetro em hexâmetro, Orpheu substituía todos os seus componentes silábicos pelos breves do pírrico, obtendo os “six mètres” pretendidos. Assim promovendo essa fórmula da condensação, delineava o verso desejado, com a extensão de 24 passos. Já na ILÍADA de Homero, o hexâmetro dactílico, igualmente composto de “six mètres”, apresentava dupla composição: os quatro primeiros metros eram indiferentemente dactílicos ou espondeícos, o quinto um dactílico e o sexto um espondeíco¹⁰⁾. Nessa versátil composição, ficava assinalada dupla seqüência métrica: a primeira com 34 e a segunda com 26 sílabas.

Em sua definição formal, o hexâmetro passava a integrar dois trímetros: o dactílico com dezoito sílabas e o espondeíco com doze, somando trinta passos¹¹⁾. Dessa avançada estruturação métrica, eram citados versos de Homero e Horácio, em que, predominantemente, expunham idéias morais e filosóficas. Com essa propensa atribuição, ficavam reduzidas as probabilidades do uso desse hexâmetro no canto e na música¹²⁾.

Conclui-se este esboço das proporções métricas da poesia greco-latina, assinalando as breves anotações realizadas sobre as suas características formais, a começar pela menção feita ao pírrico, como fração menor dessa complexa versologia. Já no enfoque sobre a composição do monômetro, ressaltava-se a contribuição do pé iâmbico, ao ter suas duas sílabas breve e longa duplicadas na composição do referido verso.

Com dois monômetros iâmbicos, era constituído o dímetro octossilábico; com um iâmbico e um dactílico, fazia-se o dímetro decassilábico, e com dois metros dactílicos, compunha-se o dodecassílabo. Nessa seqüência quantitativa, seguiam-se o trímetro, o

⁹⁾ Idem, *ibidem*, p. 164 e 266.

¹⁰⁾ Idem, *ibidem*, p. 76.

¹¹⁾ Idem, *ibidem*, p. 76.

¹²⁾ Idem, *ibidem*, p. 80.

tetrâmetro (composto por dois dímetros), o pentâmetro (com um dímetro e um trímetro, ou vice-versa), e finalmente o hexâmetro, englobando dois trímetros dactílicos. Nessa pluralidade métrica, haveriam de ficar imbuídas todas as fórmulas seguintes da versificação, teoricamente exercida ou livremente praticada.

A VERSIFICAÇÃO FRANCESA

Inicia-se esta síntese das peculiaridades métricas na poesia francesa, pelos “fameux monomètres de La Fontaine, ces petits vers de deux, trois ou quatre syllabes”, uns “plus rapides” e outros “plus lents”⁽¹³⁾, aí se configurando variações tonais equivalentes às consonâncias dos pés iâmbicos e espondeícos, ou dactílicos e iônicos. Esses pequenos versos de La Fontaine apresentavam inerentes singularidades tonais e, todos rimados, somente no tamanho diferindo das unidades métricas de maior extensão.

Ao escrever o poema “Les Djinns”, publicado em seu livro *Les Orientales* (1829), Victor Hugo estava reproduzindo a seqüência métrica fundamental da poesia francesa, certamente por deslumbramento estético excluindo dessa programática teoria o dímeter dactílico greco-latino, em sua literatura denominado de alexandrino clássico. Nessa criativa exposição, iniciava o referido poema por uma estrofe em versos de duas sílabas, criativamente se estendendo até uma composição também estrófica em decassílabos. Daí revertia a sua escalada métrica, concluindo-a com uma estância das mesmas proporções bissilábicas da inicial⁽¹⁴⁾.

Partindo de um grande poeta, esses versos não podiam conter por objetivo apenas a exemplificação de uma escalada pluridimensional. Isso ficava implícito logo na primeira estrofe do poema, quando em apenas duas sílabas era imbuída a sensação de tranqüilidade e silêncio. Já na segunda estrofe, os versos de três sílabas proporcionavam a ilusão de movimento, enquanto na terceira estrofe os versos de quatro sílabas compunham duas unidades métricas ainda mais rápidas⁽¹⁵⁾.

No avanço dessa expressividade métrica, na quarta estrofe, em versos de cinco sílabas, era descrito estranho fragor que a

¹³⁾ GRAMMONT, Maurice. *Les Vers Français*. Paris, Edouard Champion Éditeur, 1913, p. 124.

¹⁴⁾ Idem, *ibidem*, p. 182-1984.

¹⁵⁾ Idem, *ibidem*, p. 182.

personagem em cena ouvia. Na quinta estrofe, em hexassílabos, a mesma personagem reconhecia a causa desse ruído, e tomava uma decisão relativa à sua própria segurança. Eram os Djinns em redemoinhos sibilantes. Na sexta estrofe, em heptassílabos, firmava-se a convicção de que os demônios se aproximavam sempre. Essa impressão febril era narrada na sétima estrofe, em octossílabos. Na oitava estrofe, em versos de nove sílabas, o poeta consubstanciava todos os efeitos criados por essa demoníaca situação. Finalmente, na última estrofe, em decassílabos, o desfecho de todas essas cenas versificadas culminava com um forte alarido dos Djinns.

Invertendo a ordem métrica, que deveria começar pelos monômetros de La Fontaine, ou pelas estrofes plurissilábicas do poema *Les Djinns*, de Victor Hugo, Grammont preferiu dedicar o primeiro capítulo dessa sua importante obra ao alexandrino clássico, verso sistematicamente composto por dois hemistíquios hexassilábicos, com uma cesura intermediária, sendo a duodécima sílaba dessa composição métrica obrigatoriamente tonante. Ambas as frações métricas ficavam susceptíveis do acréscimo de uma sétima sílaba átona, que sonoramente absorvida pela final do primeiro hemistíquio, na conclusão do segundo em nada alterava a ordem ou a proporção tonal da rima⁽¹⁶⁾.

Contendo a mesma extensão métrica do alexandrino, o dodecassílabo romântico francês era diferentemente agrupado em três ou quatro frações métricas, e daí a sua denominação de trímetro e de tetrâmetro. Constituindo-se, portanto, uma transformação do clássico alexandrino, o dodecassílabo passava a ser chamado de romântico, pela sua afinidade com a linguagem poética de Victor Hugo. Mas, de suas opções expressivas e tonais, também se valeram Heredia, Leconte de Lisle, Musset, Verlaine e Theophile Gautier⁽¹⁷⁾.

Com exceção dos relatos sobre os monômetros de 2, 3 e 4 sílabas de La Fontaine, e os versos das estrofes iniciais de *Les Djinns*, de Victor Hugo, mais nenhuma alusão era feita por Grammont a essas

¹⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 7.

¹⁷⁾ Idem, *ibidem*, p. 59 e segs.

pequenas composições métricas. Suas análises quantitativamente seqüenciadas, já começavam pelos versos de cinco sílabas, afirmando que geralmente compostos por 2+3 ou 3+2 unidades silábicas, obviamente teriam que diferir em sua entonação. Justamente pela relevância dessa duplicidade tonal, era sugerido o seu emprego até em hinos líricos. Quanto ao verso de seis sílabas, sua pluralidade tonal ficava expressa na composição do alexandrino⁽¹⁸⁾.

De todos esses versos analisados por Grammont, o de sete sílabas era o que apresentava maior número de variações em seu contexto métrico, com todas as suas dúplices frações sendo marcadas por brevíssima pausa⁽¹⁹⁾. O mais curioso dessa pluralidade formal era a sua equivalência com a métrica greco-latina, assim identificada: o de 4+3 sílabas, correspondendo a um monômetro iônico-anapéstico; o de 3+4, a um anapéstico-iônico; o de 5+2, a um molossopirríquio-iâmbico; o de 2+5, a um iâmbico-molossopirríquio; o de 4+3, a um iônico-dactílico, e finalmente o de 3+4 a um dactílico-iônico.

No prosseguimento de sua análise em torno dos componentes dessa escalada métrica, Grammont se fixava nas peculiaridades mais relevantes do verso de oito sílabas, começando pela sua vivacidade expressiva. Graças à predominância desse aspecto enunciativo, em seu contexto podiam ser facilmente enquadradas as mais diversas situações contempladas pelo seu lapidador. Conhecendo todas essas inerentes qualificações estéticas, Victor Hugo foi criativamente um dos propugnadores do octossílabo francês, usando-o até na epopéia que denominou de Napoleão II⁽²⁰⁾.

Nas linhas dedicadas ao verso de nove sílabas, Grammont assinalava os aspectos mais evidentes de sua estruturação métrica, iniciando suas observações pela fórmula poética tida como a de ritmo mais embalado, que era o de 3, 3, 3 agrupamentos silábicos. Seguiam-se as de 2, 4, 3 e 4, 2, 3 – através das quais o poeta devia obter efeitos

¹⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 174, 181 e 187.

¹⁹⁾ Idem, *ibidem*, p. 181.

²⁰⁾ Idem, *ibidem*, p. 161, 184 e 188.

mais convincentes de suas incursões no plano da realidade contingente ou no espaço infinito dos enlevos metafísicos⁽²¹⁾.

Quanto ao decassílabo, o de acentuação medial na quarta e conclusiva na décima sílaba era o verso predominante numa das fábulas de La Fontaine. Seu hexassílabo inicial ficava evidenciado como o embalo de um ponto de partida, enquanto no hemistíquio final era mantida a sua equivalência ao de igual posição no alexandrino. Já na poesia de Victor Hugo, o decassílabo predominante era o que continha uma mesura rápida e duas lentas, correspondentes ao do sáfico, com acentos demarcantes na quarta, oitava e décima sílabas⁽²²⁾.

Tendo-se por objetivo primordial nesta resenha literária tão-somente a quantificação silábica do verso, com essa intenção fixou-se na escalada métrica da poesia francesa, desde os monômetros de La Fontaine até o alexandrino clássico, com seus dois hemistíquios de seis sílabas. Viu-se, então, que essa convencional estrutura expressiva era firmada por grandes vates desse país neolatino. Para conclusão desses apontamentos, elegia-se o dodecassílabo chamado trímetro ou tetrâmetro, pela sua dupla composição em três ou quatro frações métricas. Mais conhecido por verso romântico, essa denominação decorria de sua afinidade com a linguagem impregnante de Victor Hugo.

²¹⁾ Idem, *ibidem*, p. 183.

²²⁾ Idem, *ibidem*, p. 142 e 183.

A MÉTRICA CASTELHANA

Ao filólogo Antonio de Nebrija, autor da primeira Gramática Castelhana (1492), era atribuída a propensão de introduzir os pés quantitativos e tonais da métrica latina na versificação espanhola, assim modelando a arte poética de sua nação sob os mesmos princípios da poesia clássica de Virgílio. Se houve ou não esse empenho integrativo de Nebrija, o certo é que os indícios dessa afinidade estrutural ficavam expressos na composição de versos hispânicos com as sílabas breve e longa do iambo; nos pés dissilábicos com as duas longas do espondeu, e nos pés trissilábicos, com uma longa e duas breves do dátilo⁽²³⁾.

Essa semelhança que se depreendia entre os pés silábicos do verso espanhol e os da poesia clássica, mostrava-se, segundo Balaguer, convincentemente adotada na métrica de outras línguas neolatinas, com a sílaba em posição rítmica desempenhando a mesma função tonal que era atribuída à longa na versificação greco-latina⁽²⁴⁾. Nos versos curtos, mais propriamente denominados de monômetros, a exemplo do hexassílabo, somente uma pausa mínima sucedia entre os dois pés, fixando-se o acento mais toante na última unidade silábica, denominada de rima.

A herança da métrica greco-latina na poesia espanhola ficava implícita na composição do verso de cinco sílabas, entrando o dátilo com três e o espondeu com duas. Esse pentassílabo, cognominado de adônico, recebia dois acentos: um no primeiro pé e outro no final do segundo⁽²⁵⁾. Já o verso de seis sílabas, quando praticado em sua verdadeira linha, ganhava a denominação de hexassílabo, em ambos os casos correspondendo a um monômetro latino: anapéstico, dactílico ou crético.

²³⁾ Cf. BALAGUER, Joaquim. Apuntes para una Historia Prosodica de la Metrica Castellana, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1954, p. 11 e 20.

²⁴⁾ Idem, ibidem, p. 21.

²⁵⁾ Idem, ibidem, p. 21.

Referindo-se ao heptassílabo, Balaguer ressaltava a sua propensa acentuação iâmbica, fixando-o na mesma escalada do pentassílabo⁽²⁶⁾. Esse verso de sete sílabas chegava a ocupar extenso espaço nos Cancioneiros espanhóis dos séculos XV e XVI, já figurando como o de uso preferencial nas cantigas e estórias populares⁽²⁷⁾. Com relação ao passo métrico seguinte, atribuíam-se a Nebrija a menção feita ao primeiro octossílabo espanhol composto por quatro troqueus, ficando esses pés silábicos assim estruturados:

Híjo / mío/ múcho a / mádo²⁸.

Em seu estudo sobre o Romancero Medieval, o prof. Lopez Estrada afirmava que esse gênero da literatura espanhola tinha por base o octossílabo, e este somando duas frações monométricas, no final das quais prevalecia o tom demarcante da rima. Em sua composição, chegavam a ocorrer ligeiras oscilações quantitativas, numa ametria oscilando entre 7 e 9 sílabas, porém inferior às do verso épico. Em sua estrutura original, eram identificadas as inerências rítmicas do troqueu e do dáctilo, sendo o efeito rítmico do primeiro metro “lento, equilibrado e suave”, e do segundo, “rápido e enérgico”, apto para a ênfase⁽²⁹⁾.

Na classificação dos versos de arte maior, ficavam incluídas as unidades métricas de oito a doze sílabas, nessa categoria poética sendo obviamente arrolado o eneassílabo, com suas nove partículas expressivas⁽³⁰⁾. Mas, em decorrência de sua própria composição, em três curtos agrupamentos silábicos, o ritmo flutuante marcado pelos seus acentos obrigatórios quase nada oferecia de efeitos impregnantes,

²⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 23.

²⁷⁾ Idem, *ibidem*, p. 22/23.

²⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 21.

²⁹⁾ LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *El Romancero Medieval*. In *Revista de Bachillerato*. Ano II, nº 5. Madrid, 1978, 4 e 5.

³⁰⁾ BALAGUER, Joaquim. *Op. cit.*, p. 26.

e por isso se isolando do maior atrativo da época, que era o canto⁽³¹⁾.

Nessa categoria de verso maior, seguia-se o decassílabo, segundo Balaguer, formado por dois hemistíquios, a exemplo do dodecassílabo, e cada um constando de dois pés prosódicos ou acentuados. O primeiro hemistíquio, chamado dáctilo, constituído por um corpo de 3+3 sílabas, e o segundo, denominado de espondeu, composto de 2+2 sílabas, perfazendo uma linha métrica com cesura na sexta sílaba tenuemente acentuada e na décima se fixando a tonal da rima. Quanto ao endecassílabo, constante de onze sílabas, esse verso era considerado uma variante do subsequente dodecassílabo⁽³²⁾, constituindo-se seus dois hemistíquios de um monômetro pentassilábico e de um hexassilábico.

Partindo do verso equivalente ao iambo, com uma sílaba breve e uma longa, o sistema métrico da poesia castelhana se estendia ao dodecassílabo, segundo o humanista Nebrija, semelhando-se ao cenário dos poetas latinos⁽³³⁾. Se comparado ao dímetro anapéstico ou dactílico, esse verso já nascia com seus dois monômetros hexassilábicos. Nebrija estabelecia a similitude entre o modelo clássico e o romântico, levando em conta, no caso dos pés, a quantidade de sílabas de que constava o metro em latim e sua equivalência com a versificação em análise. Com seus dois hemistíquios hexassilábicos, demarcados por uma cesura intermediária, esse verso tornar-se-ia uma das fórmulas mais expressivas da arte poética maior neolatina.

³¹⁾ Idem, *ibidem*, p. 22/23.

³²⁾ Idem, *ibidem*, p. 26/27.

³³⁾ Idem, *ibidem*, p. 20.

REGRAS DA METRIFICAÇÃO LUSITANA

Com a publicação do seu Tratado de Versificação Portuguesa⁽³⁴⁾, Castilho estava dedicando aos poetas do seu tempo e de gerações posteriores, o maior acervo de lições sobre as múltiplas características da métrica lusitana. A recorrência a essa explanação didática sobre a linguagem do próprio gênero a que se dedicara, ao lado de Alexandre Herculano e Almeida Garret, mostrar-se-ia impreterível em avaliações estruturais como a que se realiza, começando-se pela seguinte transcrição:

“Verso, ou metro, é um ajuntamento de palavras, e até, em alguns casos, uma só palavra compreendendo determinado número de sílabas, com uma ou mais pausas obrigadas, de que resulta uma cadência aprazível. O gramático conta por sílabas todos os sons distintos, em que as palavras se podem rigorosamente dividir, sendo cada um destes sons distintos, ou uma vogal só per si, ou duas vogais, quase simultaneamente proferidas, a que se chama ditongo..... O metrificador, porém, não conta por sílabas nem por coisa alguma, as que no modo corrente de falar passam, ou sem inteiramente se perceberem, ou percebendo-se tão pouco, que é como se não existiram”⁽³⁵⁾.

Iniciando suas observações pela contagem das sílabas no contexto da unidade metrificada, para essa finalidade elucidativa Castilho estabelecia três regras. Na 1ª, afirmava que uma vogal antes de outra vogal se absorviam, formando uma sílaba. Os ditongos eram fundados nesse princípio, decorrente da própria natureza das vogais. Essa regra não somente se aplicava aos casos em que uma vogal estava no fim da palavra e outra no começo da seguinte, como felicidade inaudita, que se lia felicidadinaudita, mas até quando duas vogais concorriam dentro da mesma palavra, como pi-e-da-de que se

³⁴ Apud CASTILHO, Eugênio de. Dicionário de Rimas Luso-Brasileiro. 2ª ed. Lisboa, Livraria Ferreira, 1886, p. 1-29.

³⁵ CASTILHO, Antonio Feliciano de. Op. cit, p. 1 e 2.

pronunciava *pie-da-de*, sendo reduzida de quatro para três sílabas³⁶⁾.

Pela regra 2ª, uma vogal seria tanto mais fácil absorver-se na seguinte, quanto fosse menos forte, e conseqüentemente menos acentuada ou pausada. As vogais mais abertas, mais acentuadas e mais pausadas, não se elidiam senão com violência, isso constituindo-se um erro imperdoável. Na seqüência da mencionada regra, Castilho explicava: elidir ou absorver uma vogal em outra não queria sempre dizer omiti-la internamente na pronúncia; umas vezes se omitia, outras não. Omitia-se, por exemplo em *bondade infinita o último e de bondade*; em *minha amada, o último a de minha*; em *todo dia, o último o de todo*. Mas, já não se omitia absolutamente, ainda que deixasse de se contar em *Santoamaro o último o de Santo*³⁷⁾.

Já por dispositivo da regra 3ª, não só duas vogais concorrentes se elidiam, no caso da primeira não ser longa, mas até podiam elidir-se mais, se ambas concorrentes do mesmo requisito. No verso *piedade e amor*, não só era absorvida a primeira na segunda sílaba, como também a quarta e quinta na sexta, pronunciando-se desse modo *pie-da-deamor*. Em termos limitativos, a condensação de até quatro vogais em uma única sílaba seria possível, rigorosamente falando. Mas essa liberdade aglutinativa deveria ser evitada, pois quem fizesse de *glória e amor-gloramor*, estaria cometendo um barbarismo, e não propriamente um erro³⁸⁾.

Na especificação das unidades métricas componentes da versificação portuguesa, Castilho enumerava as onze medidas usadas em sua língua, indo do verso de duas sílabas ao de doze, chamado dodecassílabo ou alexandrino. Advertia, no entanto, que não era contada por sílaba componente do metro, a que nele se proferisse após a última, determinante da pausa. Chegado ao acento predominante, achava-se compreendida a dimensão métrica e, contando-se a sílaba além da tonicamente conclusiva, no caso do verso heróico ou decassílabo,

³⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 2.

³⁷⁾ Idem, *ibidem*, p. 2 e 3.

³⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 3.

estava-se lendo ou declarando um endecassílabo ou dímetro de onze sílabas⁽³⁹⁾.

As onze variedades gradativas da versificação portuguesa especificadas por Castilho, eram divididas em duas classes: a de metros elementares ou simples e a de metros compostos (dímetros ou trímetros). Na primeira categoria, incluíam-se apenas os três monômetros componentes desse instrumental poético (equivalentes aos de La Fontaine), a seguir exemplificados:

Metro de duas sílabas

Aqui

A flor

Sorri

Amor...

Metro de três sílabas

De amor foge,

Coração,

Não te arroje

Num vulcão.

Metro de quatro sílabas

A primavera

Nos reconduz

Lá de Citera

Flores e luz⁽⁴⁰⁾.

De compostos eram designados os versos de cinco a doze sílabas, detendo-se Castilho em explicações de como se estruturavam essas unidades métricas. Começando pelo monômetro de cinco sílabas, dizia que seu primeiro pé era sistematicamente constituído por duas e o segundo por três sílabas. Mas, essa ordem numérica podia ser invertida, com o primeiro passo formado por três e o segundo por duas

³⁹⁾ Idem, *ibidem*, p. 7.

⁴⁰⁾ Idem, *ibidem*, p. 8.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

sílabas. Porém, era o primeiro tipo de verso que oferecia melhor consonância, ficando demonstrada na estrofe seguinte:

O inverno que importa
Se o fogo em meu lar
Fechada esta porta
Nos vem alegrar⁽⁴¹⁾.

Quanto ao verso de seis sílabas, chegavam a quatro as suas opções estruturais, partindo do monômetro composto por três pés de duas sílabas, considerado o de melhor consonância tonal, ao ponto de gerar versos como este: Felizes sem rivais. As demais tipificações métricas eram a do monômetro formado por dois pés trissilábicos; o de duas e quatro, e o de quatro e duas sílabas, e este assim escrito:

Salve florinhas sím
plices⁽⁴²⁾.

Na prática do verso de sete sílabas, cresciam para cinco as alternativas de sua composição, tendo por marco inicial o de um metro de quatro e outro de três sílabas. Na opção formal seguinte, registrava-se a sua inversão quantitativa, usando-se o metro inicial com três e o conclusivo com quatro sílabas. Na terceira moldagem estrutural, ver-se-ia a unidade métrica bipartida em duas e cinco sílabas. Na quarta, tripartia-se em duas, duas e três; e na quinta, em três, duas e duas, ficando o primeiro verso e o quinto assim compostos:

Triste do meu' coração.
Uma to'cha côr' da noite⁽⁴³⁾.

⁴¹⁾ Idem, *ibidem*, p. 13.

⁴²⁾ Idem, *ibidem*, p. 14/15.

⁴³⁾ Idem, *ibidem*, p. 15/16.

Detendo igual número de variações fracionárias e tonais em sua estrutura métrica, o verso de oito sílabas deixava assinalada essa múltipla inerência expressiva, a partir de sua composição por dois monômetros de quatro sílabas. Na segunda prática optativa, seu contexto era formado por quatro pés dissilábicos e, no exercício poético subsequente, o octossílabo lusitano era composto pela fração mínima de duas e a máxima de seis sílabas. Essa pluralidade métrica atingia o quarto plano de sua estruturação ritmicamente fracionada, fixando-se em tríplexes pés de 3+3+2 sílabas, concluindo-se essa avançada pluritonante com a seqüência invertida das mesmas sílabas em dúplice e tríplexes escalas enunciativas. Resultantes desse múltiplo octossilabismo, eis o primeiro e o quinto versos:

Fatal doen'ça, golpe fe'ro.
Um Deus' que há sofrido' e triun'fa⁽⁴⁴⁾.

Nas quatro linhas dedicadas por Castilho ao verso de nove sílabas, ficava induzida a sua propensão estética de “inquestionavelmente belíssimo”. Composto de três pés trissilábicos, demarcados por igual número de acentos tonais, seu engrandecimento decorria, evidentemente, da beleza enlevatória assim expressa: Tu és Ve'nus e Deusa da Li'ra⁽⁴⁵⁾. Mas, em outra versificação neolatina, a espanhola, o eneassílabo não conseguia alcançar tamanho engrandecimento.

Dos onze componentes da versificação clássica portuguesa, era o decassílabo o de maior evidência no contexto dessa literatura. “Susceptível de grande variedade”, assinalava Castilho, sua principal disposição métrica se definia por uma breve pausa na sexta sílaba e um arremate tonal na décima⁽⁴⁶⁾. Predominante na composição de epopéias, e daí a sua cognominação de verso heróico, essa fórmula decassilábica

⁴⁴⁾ Idem, *ibidem*, p. 17/18.

⁴⁵⁾ Idem, *ibidem*, p. 18.

⁴⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 18/19.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

estabeleceria perpetuada ressonância épica através da linguagem de Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, começando por essa estrofe:

As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia lusitana,
Por mares nunca dantes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
E em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
Entre gente remota edificaram
No reino, que tanto sublimaram.

Se pela sua ressonância épica, o verso com marcações rítmicas na sexta e décima sílaba ganhava a cognominação de heróico, ao de igual extensividade métrica, pela sua ondulante triplicidade tonal na quarta, oitava e décima sílabas, era atribuída a designação de sáfico, certamente assim chamado pela sua adequação à poesia lírica. Avançando na pluralidade tonal, o decassílabo chegava à medida de cinco pés dissilábicos e, em seguida, à composição com um pé de duas, um de quatro, um de duas e o final também de duas sílabas, concluindo essa escalada diversificante com o verso composto de três, três e quatro sílabas, o penúltimo e o último assim escritos:

A Ri'ta capataz' de fê'meas chô'chãs.
Quando amor' por meu mal' me perseguia⁽⁴⁷⁾.

Integrante, também, da categoria dos versos de arte maior da poesia lusitana, o endecassílabo analisado por Castilho também reunia em seu contexto algumas variações estruturais, começando pelo dímeter formado por dois monômetros, sendo o primeiro de cinco e o segundo de seis sílabas. Na segunda opção formal, esse verso começava por um pé dissilábico, seguindo-se mais três pés já então trissilábicos. Escrevia-

⁴⁷⁾ Idem, *ibidem*, p. 20.

se também o endecassílabo com acentos na quinta, oitava e décima primeira sílaba. Mas, a estrutura métrica tida por Castilho como a mais perfeita era a de pausas na segunda, quinta, oitava e décima primeira sílaba, exemplificada com esse verso:

A ver-vos rei al'to cabe'ça guerrei'ra⁽⁴⁸⁾.

Referindo-se, finalmente, ao dodecassílabo português, Castilho assim definia a sua estruturação: “O verso de doze sílabas compõe-se de dois de seis”. A essa abreviadíssima definição, acrescentava o seguinte apontamento: “Cabe porém advertir aqui por precaução, que muitos, e não só principiantes, facilmente erram esta espécie de medida, por suporem que sempre que tenham dois versos de seis sílabas terão um de doze. Não é assim, requer-se indispensavelmente que, se a última palavra do primeiro é grave, a sua final breve se perca, elidida em outra vogal, por onde comece a segunda parte”⁽⁴⁹⁾, dessa unidade dodecassílabica. Ficava aí a lição do poeta e grande versólogo lusitano do século XIX.

⁴⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 20/21.

⁴⁹⁾ Idem, *ibidem*, p. 21/22.

A MÉTRICA LUSA NO BRASIL

Pela sua afinidade étnica e, decorrentemente, como herdeira natural do seu idioma, a intelectualidade brasileira tinha que iniciar a sua escalada literária, inspirando-se no legado dos seus compatriotas lusitanos. As menções feitas pelo versólogo Guimaraens Passos às lições de Castilho, em seu Tratado de Versificação Portuguesa, deixavam comprovada a afinidade de ambas as tendências da arte poética então predominante, consubstanciando-se essa inerência formal e denotativa até na classificação dos versos usados por ambas as correntes literárias⁽⁵⁰⁾.

No Tratado de Castilho, eram assinalados, pela ordem quantitativa, os onze tipos de versos da literatura portuguesa, do metro de duas sílabas ao metro de doze sílabas, todos sendo exemplificados com uma estrofe em quarteto, de autor não identificado. Semelhante omissão sucedia no Dicionário de Rimas de Guimaraens Passos, gerando a incógnita da época em que os poetas lusitanos e brasileiros teriam adotado em seus poemas essas modalidades de versos. Em 1971, finalmente, era editada no Brasil uma obra em que esse aspecto nominativo deixava de ser excluído nas transcrições métricas analisadas.

Na mencionada obra, o autor iniciava a sua análise sobre os tipos de versos de nossa poesia tradicional, escrevendo: “Em nossa língua, segundo a contagem usual em nosso ensino, há versos de uma a doze sílabas. São mais freqüentes os versos de redondilha menor (cinco sílabas); de redondilha maior (sete sílabas); o decassílabo (dez sílabas) e o alexandrino (doze sílabas). Os versos de uma sílaba e os versos de mais de doze são raros. Nos de uma a sete sílabas, não há acentuação tônica interior em lugares fixos, ao contrário do que se verifica nos versos de oito a doze sílabas”⁽⁵¹⁾.

⁵⁰⁾ PASSOS, Guimaraens. Dicionário de Rimas. 2ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves & Cia, 1913, p. XIII e segs.

⁵¹⁾ AZEVEDO FILHO, Leodegário de. A Técnica do Verso em Português. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1971, p. 23.

Com essa concepção metodológica, o crítico Leodegário de Azevedo Filho iniciava a sua análise métrica e tonal pelo verso de uma sílaba, denominado de monossílabo. Quando escrito em ritmo trocaico (ou em tons longo breve), se gramaticalmente composto de duas sílabas, a primeira se mostraria predominantemente tonal, sentindo-se a sílaba breve ou átona sonoramente quase inaudível, e daí a sua exclusão quantitativa. Essa fórmula expressiva era assim exemplificada:

Quebra
queima
reina
dança
sangue
gosma...⁽⁵²⁾
(Mário de Andrade)

Fundamentados no esquema: u – u, de ritmo anfibraco (uma sílaba longa entre duas breves ou átonas) em decorrência da própria fonética luso-brasileira, os versos dissilábicos teriam a sua contagem esbarrada na segunda sílaba, ficando a terceira fonicamente apagada. Mas, na opinião do seu analista, com essa estruturação o dissílabo ganharia o ritmo da valsa⁽⁵³⁾, assim formulado por um dos nossos grandes poetas do século XIX:

Na valsa
que encanta
teu corpo
balança
(Casimiro de Abreu)

⁵²⁾ Idem, ibidem, p. 23/24.

⁵³⁾ Idem, ibidem, p. 25.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Sendo o “ritmo anapéstico próprio de línguas oxitônicas”, assinalava Leodegário de Azevedo Filho, com essa característica era o trissílabo incorporado à versificação brasileira. Mas, apesar de originalmente constituído de um pé anapéstico (u u –), na prática dos nossos poetas era acrescentada a opção do monômetro trocaico (– u / – u), conseguindo-se assim ajustá-lo aos condicionamentos rítmicos próprios do nosso idioma. Com essa dupla composição, o trissílabo assim aparecia nessa quintilha:

Vem, aurora
Pressurosa
Côr de rosa
Que se cora
De carmim⁽⁵⁴⁾.
(Gonçalves Dias)

Para ter tido sua modulação rítmica predominantemente iâmbica, o tetrassílabo teria se fixado, decorrentemente, em apenas dois pés dissilábicos, com fixação tonal na segunda e na quarta sílaba final, como neste verso: Temor banal. Mas, em nossa língua seus lapidadores se obrigariam a evoluir para o frasear iâmbico-anfibraco (u – / u – u), gerando versos como este: Fervor airado. Nada de troqueu, começando por uma sílaba longa, seguida de uma breve; nem do dáctilo, também com uma longa inicial e duas breves seguintes, dificultando a marcação rítmica tradicional. Iâmbico-anfibraco era esse terceto:

O sol desponta
Lá no horizonte
Doirando a fonte⁽⁵⁵⁾.
(Gonçalves Dias)

⁵⁴⁾ Idem, ibidem, p. 26.

⁵⁵⁾ Idem, ibidem, p. 26/27.

Reunindo em seu contexto expressivo duas frações de três sílabas, com acentuação tonal na 2ª e 5ª dessa unidade métrica, com essa estruturação o nosso pentassílabo se igualava ao monômetro anfibraco greco-latino (u – u / u – u), com os acentos tonais situados no meio de cada um dos seus pés trissilábicos. Com essa afinidade monométrica, nosso verso de redondilha menor era assim abonado:

Meu canto de morte
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi⁽⁵⁶⁾.
(Gonçalves Dias)

Com um passo a mais do seu antecessor imediato, o hexâmetro surgia com tríplice parentesco da versificação greco-latina. Em seu contexto métrico, somente alterando quanto ao posicionamento de suas três ou duas sílabas longas ou tonais, esse verso poderia ser composto por dois pés iâmbicos e um anfibraco (u – / u – / u – u), ou por um iâmbico, seguido de um anfibraco e novamente um iâmbico (u – / u – u / u –), e também por dois anapestos (u u – / u u –). Esse nosso hexâmetro aparecia “em combinação com o verso decassílabo heróico”, e “daí o nome de heróico quebrado que lhe e(ra) dado”⁽⁵⁷⁾. Ei-lo em uma de suas opções rítmicas:

Se os beijos têm veneno,
Se há beijos homicidas,
Quisera ter cem vidas,
E vêzes sem morrer.
(Tomás Ribeiro)

⁵⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 27.

⁵⁷⁾ Idem, *ibidem*, p. 28.

Denominado de verso de redondilha menor, o heptassílabo marcava a sua incorporação à nossa criatividade poética com seus dois monômetros formados por quatro pés trocaicos, assim esquematizados: – u / – u / – u / – u). Partindo daí, evoluiria para um esquema rítmico variado, admitindo em sua estrutura, ora o balanço trocaico, ora o dactílico e até o anfíbraco, tornando-se assim o “verso mais espontâneo e popular em nossa língua”⁽⁵⁸⁾. De sua composição métrica predominante, era essa quadra:

Minha terra tem palmeiras
 onde canta o sabiá;
 as aves que aqui gorgeiasm,
 não gorgeiasm como lá.
 (Gonçalves Dias)

Verso de “ritmo idêntico ao do peon 4º da métrica greco-latina” – assinalava Leodegário de Azevedo Filho, quando assim composto, nosso octossílabo se compunha obviamente de oito sílabas, com suas naturais acentuações na 4ª e 8ª, e esta última assim expressa: passais. Quando seu segundo monômetro se estendia até uma nona sílaba breve, como na palavra lamento, o octossílabo passava a ser um peon quarto-antispástico (u u u – / u u u – u), esbarrando sonoramente na oitava, e a nona figurando só gramaticalmente. Daí, evoluía para mais três esquemas rítmicos, com acentuações na 5ª e 8ª, na 2ª, 6ª e 8ª, ou na 3ª, 6ª e 8ª sílabas⁽⁵⁹⁾. Eis um exemplo do octossílabo peon quarto-antispástico:

Auras ligeiras que passais.
 Acompanhai meu vão lamento.
 (Gonçalves Dias)

Foi o eneassílabo “muito usado por Gregório de Matos, no

⁵⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 28/29.

⁵⁹⁾ Idem, *ibidem*, p. 29.

século XVII”⁽⁶⁰⁾, afirmava Leodegário de Azevedo Filho. Certamente, já nessa época seu ritmo era anapéstico, resultante das acentuações na 3^a, 6^a e 9^a sílabas, em nada lhe alterando a excrescência de uma décima átona. Isso acontecendo, passava a ser um verso anapéstico-peon terceiro, assim esquematizado: (u u – / u u – / u u – u), sem a mínima alteração de sua primordial seqüência rítmica. As modificações desse fator tonal aconteceriam, mas já aí os acentos agudos passavam a fixar-se na 4^a, 6^a e 9^a, ou na 4^a, 7^a e 9^a sílabas⁽⁶¹⁾. Porém, era do eneassílabo anapéstico-peon terceiro que herdávamos a seguinte estrofe:

Tu choraste em presença da morte?
 Na presença de estranhos choraste?
 Não descende o cobarde do forte;
 Pois choraste, meu filho não és!
 (Gonçalves Dias)

Das onze opções dessa versificação tradicional, era o decassílabo que recebia a mais extensa análise do crítico Leodegário de Azevedo Filho, começando pelos seus “dois tipos fundamentais em uso a partir do Romantismo” e, notadamente, “por influência italiana”.

“1º) Decassílabo heróico, próprio das epopéias e poemas épicos, acentuado na 6^a e 10^a sílabas.

2º) Decassílabo sáfico, próprio dos poemas líricos, acentuado na 4^a, 8^a e 10^a sílabas”⁽⁶²⁾.

Mas, na opinião do nosso versólogo, “tais denominações embora consagradas pelo uso”, não chegavam a ser restritivas, nem aos poemas épicos em versos denominados de heróicos, nem aos poemas líricos em versos chamados de sáficos, pois em ambos os casos eram identificados, além dos seus acentos predominantes, também os

⁽⁶⁰⁾ Idem, *ibidem*, p. 30.

⁽⁶¹⁾ Idem, *ibidem*, p. 30.

⁽⁶²⁾ Idem, *ibidem*, p. 30/31.

de consonância rítmicas secundárias.

Dando prosseguimento à sua análise, escrevia Leodegário de Azevedo Filho: “Modernamente, sobretudo a partir do Simbolismo, foram recriados antigos ritmos do verso decassílabo medieval, apresentando acentuação na 4^a, 7^a e 10^a sílabas (em ritmo dactílico ou anapéstico), aparecendo o acento na 7^a sílaba por influência do ritmo das populares muiñeiras (cantigas de moinho) em verso de gaita galega: o decassílabo acentuado na 3^a, 7^a e 10^a sílabas, por influência da lírica provençal; o decassílabo de arte maior, acentuado na 5^a e 10^a sílabas resultante da soma de dois hemistíquios de redondilha menor; e o verso decassílabo básico da lírica trovadoresca, com acentos predominantes na 4^a e 10^a sílabas”⁽⁶³⁾.

De todas as variações rítmicas englobadas pelo decassílabo, ressaltar-se-iam como esteticamente primordiais as suas formas métricas acentuadas na 6^a e 10^a, e na 4^a, 8^a e 10^a sílabas. Certamente impregnado por essas originais entonações, um grande poeta brasileiro decidia unificá-las em soneto, iniciando-o com um verso sáfico, seguido por doze heróicos, e finalizando-o com um invertido banho de lua sáfico. Eis como sucedeu essa caminhada lírica, mas predominantemente épica, denominada de:

A Cavalgada

A lua banha a solitária estrada...
Silêncio... Mas além, confuso e brando,
O som longínquo vem se aproximando
Do galopar de estranha cavalgada...
São fidalgos que voltam da caçada;
Vêm alegres, vêm rindo, vêm cantando.
E as trompas a soar vão agitando
O remanso da noite embalsamada...

⁶³⁾ Idem, *ibidem*, p. 30/31.

E o bosque estala, move-se, estremece...
Da cavalgada o estrépito que aumenta
Perde-se após no centro da montanha...
E o silêncio outra vez soturno desce...
E límpida, sem mácula, alvacenta,
A lua a estrada solitária banha.
(Raimundo Correia)

Integrante “nativo da versificação galego-portuguesa”, o endocassílabo investia-se da “forma paradigmática do antigo verso de arte maior”, largamente usado no período medieval da literatura neolatina, nessa época chegando a ser uma das matrizes poéticas do Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende⁶⁴, editado pela primeira vez em 1516. Escrito com acentos demarcativos na 5ª e 11ª sílabas, ou no 2º, 5º, 8º e 11º passos métricos, nessa segunda opção rítmica o endecassílabo tinha por componentes dois hemistíquios anfibracos, nas quatro sílabas longas ou tonantes desse clássico dímeter, fixando-se a sua maior expressividade. Isso ficava evidenciado na seguinte estrofe:

Nas horas caladas das noites d'estio
Sentado sozinho co'a faca na mão,
Eu choro e soluço por quem me chamava
– “Oh filho querido do meu coração”.
(Casimiro de Abreu)

Com a prática do alexandrino ou dodecassílabo, a escalada métrica de nossa versificação clássica attingia a culminância desse labor estético, completando-se a linhagem dos versos de arte maior na língua pátria. Se bem estruturados, sintática e foneticamente, com as suas mais apropriadas incidências rítmicas, seus dois hemistíquios se igualariam aos monômetros hexassilábicos da poesia greco-latina, isso

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 35.

representando a plenificação do nosso alexandrino.

Era justamente nas entonações rítmicas que se fixavam os indícios da afinidade métrica e tonal do nosso alexandrino com o dímetro greco-latino, começando-se esta síntese comparativa pelo verso “Ouviam-no dizer: Podeis me acompanhar”, de Castro Alves. No primeiro hemistíquio, evidenciavam-se as entonações próprias do metro iâmbico-peon 4º (u – / u u –), e no segundo, idênticas propensões sonoras. Já no verso “Mugem soturnamente as águas. O céu arde”, de Olavo Bilac, seu primeiro hemistíquio equiparava-se a um troqueu-artispástico (– u / u u – u), e o segundo, também com o acréscimo de uma sílaba átona, refletia a consonância de um iambo-antispástico (u – / u u u – u).

Ambos os versos comentados eram considerados padrões típicos do nosso alexandrino, com a sua extensidade métrica tenuemente freada na sexta sílaba, e daí retomando sua escalada expressiva até o décimo segundo passo silábico, de tonalidade conclusiva. Mas, essa norma estabelecida pela versificação simétrica, tornar-se-ia inobservada, chegando “ainda haver versos de treze a vinte sílabas”⁽⁶⁵⁾. Porém, se não impregnados de ressonâncias melódicas e rítmicas, tais excrescentes unidades amétricas deixavam de ser verdadeiros instrumentos de estesia poética, para se converterem em orações gramaticais meramente informativas.

⁶⁵⁾ Idem, *ibidem*, p. 39.

SEGUNDA PARTE

A REGRA DO VERSO LIVRE

Deve-se ao escritor Gustave Lanson o conhecimento da metódica prática da versificação assimétrica. Ao verso liberé, de Paul Verlaine (liberto da sintaxe, de cesura entre hemistíquios e da rima), sucedia o verso livre, idealizado por Jules Laforgue e seus confrades poetas Émile Verhaeren, Henri de Régnier e Jean Moreas. Para seu uso, era estabelecida uma só regra, assim expressa: “A emoção íntima do poeta realizando os cortes, as pausas e a mesura na extensão dos versos não terminados como pares de rimas, mas com suficiente sonância finalizante. Ou, mantida a rima, obrigar-se-ia o poeta a situar um enlevo melódico no poema, no final dos versos irregulares compostos”⁽⁶⁶⁾.

Entendiam os idealizadores convencionais da versificação livre, que a poesia não era mais para rivalizar com as artes plásticas, ocorrente na época do Parnaso, e sim com a música. O alvo do linguajar poético deixava de ser a realidade exterior em seus aspectos resplandescentes ou esculturais, direcionando-se para as vibrações íntimas do ser humano, simbolicamente reproduzidas. Em suma, ao verso livre era atribuída a função de suprimir todo entrave à espontaneidade, influenciando no tocante à inspiração endogenamente concebida e ao idealismo transcendental dos seus discípulos⁽⁶⁷⁾.

Considerado um dos maiores poetas do Simbolismo francês, no exercício dessa sua propensão beletrística Henri de Régnier não apenas cumpria sua objetividade elucidativa, demonstrando como engenhar símbolos, imagens e metáforas na composição do poema, como oferecia opções de como praticar a versificação livre, em consonância com a múltipla regra estabelecida pela sua plêiade literária. Exemplo desses atributos ficava expresso nesse seu modelar poema:

⁽⁶⁶⁾ LANSON, G. – Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française. Paris, Librairie Hachette, 1931, p. 711/712.

⁽⁶⁷⁾ Idem, ibidem, p. 712 e 714.

La Corbeille des Heures

Les Heures d'Amour son jeunes et belles.
Les voici toutes,
Regarde-les!
Que leur importe l'ombre et les cieux étoilés,
Le doux soleil au fleuve et l'averse à la route,
Les roses d'autrefois, les épines d'alors,
Et les robes de pourpre et les couronnes d'or?
Que leur importe
Le miroir, la corbeille et la clef et la porte?
Regarde-les.
Elles sont toutes là, couchées,
Chacune seule en sa pensée,
Aveugles, immobiles et belles;
Mais l'Amour est au milieu d'elles,
Debout
Et mystérieux, tout à coup,
Dans l'envergure de ses ailes;
Il chante nu au milieu d'elles,
Et toujours
Chacune en sa pensée entend chanter l'Amour⁽⁶⁸⁾.

Fazendo uso da metáfora canteiro das horas como título desse seu poema, Régnier já deixava aí comprovada a relevância que atribuía a essa semântica enlevadamente transmutativa, em que se incluíam a imagem, o símbolo e o mito. Quanto à aplicação da regra do verso livre, esse atributo ficava imbuído na “emoção íntima” dos cortes, das pausas, das ondulações melódicas e das vibrações rítmicas das linhas expressivas metricamente diferenciadas, porém matematicamente aferíveis.

Nessa diversificação métrica, por Régnier e seus confrades poetas denominada de livre, era praticado um assimetrismo linear

⁶⁸⁾ Apud GRAMMONT, Maurice. Op. cit, p. 164.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

(raramente transpositivo), sendo adotado como finalizante de cada verso o sinal da vírgula, da exclamação, da interrogação ou do ponto final, qualquer um equivalente ao travessão vertical (/). E, se aferida a múltipla extensividade dos versos do seu poema, identificar-se-iam em seu contexto poemático, desde o pé dissilábico “Debout”, até o alexandrino: “Les roses d’autrefois, les épines d’alors”⁶⁹.

Nos poemas em que os versos metricamente livres transpusessem o marco finalizante do alexandrino (igualzinho a um dímeter anapéstico), seus obreiros deixavam de ser integrantes autênticos da versificação moderna, para se incorporarem retroativamente à poesia greco-latina. E eis a sua extensividade opcional: de um pé dissilábico, estendia-se até o hexâmetro homérico, composto de “six mètres”, chegando a totalizar 26 sílabas, quando um verso espondeico-dactílico, com as ressonâncias melódicas e rítmicas do tempo da ILÍADA.

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 166/167.

MADRIGAL EM LOSANGO

Com a publicação do seu primeiro livro SANGUE, em 1908, Da Costa e Silva deixava registrada a sua presença antecipativa em nossa eclosão modernista, tornando-se um dos precursores dessa avançada tendência literária no Brasil. Era em seu poema Madrigal de um louco, componente da citada obra, que ficava evidenciado seu conhecimento da insurreição formal empreendida por Verhaeren, Laforgue e demais componentes do Simbolismo francês, e daí a sua adesão ao versibrisme, tal como ficava definido na regra concebida por esses poetas neolatinos do último vicênio do século XIX.

Como certamente a época lhe parecesse até insólita para esse tipo de versificação, apelava para a figura do losango, criativamente delineando-o com os próprios versos desse seu poema, demarcando as pausas menores com vírgulas, e as maiores com a exclamação e pontos finais, e todos correspondendo aos intervalos melódicos. Ei-lo, em seus contornos originais:

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Lua!
Camélia
que flutua
no Azul. Ofélia
Serena e dolente
Fria, vagando pelas
Alturas, serenamente
Por entre os lírios das estrelas
Santeumo aceso para a saudade;
Luz etérea, simbólica, perdida
Entre os astros de ouro pela imensidade
Esfinge da ilusão no deserto da Vida;
Lâmpada do Sonho, lívida, suspensa...
Vaso espiritual dos meus sismares,
Custódia argêntea da minha crença.
O'Rosa mística dos ares
Unge o meu ser, na apoteose
Da tua luz, e eu frua,
Sismando, a pureza
Da luz, e goze
Toda a tua
Tristeza,
Lua!

Feito o desmonte desse engenhoso losango, ver-se-ia cumprida a regra da versificação livre, com a sensibilidade melódica e rítmica do poeta funcionando do começo ao fim do poema. No curso dessas linhas heterométricas, identificar-se-iam octossílabos com “Ofélia serena e dolente”, decassílabos como “Lâmpada do sonho, lívida, suspensa” e outros tipos da métrica convencional, ficando implicitamente comprovado que nem assim Da Costa e Silva estava descumprindo a regra do assimetrismo, assim exercida:

Lua!
Camélia que flutua no azul,
Ofélia serena e dolente,
Fria,
Vagando pelas alturas,
Serenamente,
Por entre os lírios das estrelas;
Santelmo aceso para a Saudade;
Luz etérea, simbólica,
Perdida entre os astros de ouro pela imensidade;
Esfinge da ilusão no deserto da Vida!
Lâmpada do Sonho, lívida, suspensa...
Vaso espiritual dos meus sismares,
Custódia argêntea da minha crença,
O' Rosa mística dos ares!
Unge o meu ser, na apoteose da luz,
E eu frua, sismando, a pureza da luz,
E goze toda a tua Tristeza,
Lua!

As experiências pré-modernistas firmadas por Da Costa e Silva, expressar-se-iam, assim em losangos, nos três Hinos ao Sol, ao Mar e à Terra, inseridos em seu segundo livro ZODÍACO, editado em 1917. Mas nessa mesma obra o poeta já adotava, em explícitas linhas horizontais, o assimetrismo estrófico nos poemas A Enchente, A Queimada e A Derrubada, sob o título de Imagens da Natureza, mostrando-se realmente inclinado para essa linguagem versificada.

No poema dedicado ao seu mestre Verhaeren, assim chamado pelo próprio Da Costa e Silva, ficava implicitamente definida a procedência motivadora de sua adesão à regra do verslibrisme⁽⁷⁰⁾. Em suma, todos os seus arrojados de vanguardismo aconteceram antes de

⁷⁰⁾ SILVA, A.F. DA COSTA E. POESIAS COMPLETAS. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

1917 e, portanto, com mais de cinco anos de antecipação da Semana de Arte Moderna – a grande revolução estética do século XX, no Brasil.

Também pré-modernista, em busca de uma definição mais adequada às suas incursões poéticas, foi dominado por esse afã que em 1920 Mário de Andrade descobriu Verhaeren, um dos criadores do Verslibrisme francês. E, feita a leitura do seu livro *Villes Tentaculaires*, editado em 1895, imediatamente concebeu a idéia de escrever um livro de poesia moderna em versos livres. Não alcançando seu objetivo com a brevidade que se lhe impunha, chegou a sentir que a poesia tinha acabado em si⁽⁷⁴⁾.

Já fortemente impregnado de intenções inovadoras de nossa arte poética, e obviamente inspirado na regra da versificação livre formulada por Verhaeren e seus adeptos dessa revolução estética, Mário de Andrade teria impulsionado seus adeptos da Paulicéia Desvairada para, todos juntos, implantarem no Brasil semelhante técnica da pluralidade métrica. A insurreição contra a multi-secular prática do simetrismo estrófico acontecia na França em 1886 e, passados 36 anos, em 1922 era promovida em São Paulo a Semana de Arte Moderna, sendo esse “movimento modernista” detalhado, anos mais tarde, pelo próprio Mário de Andrade⁽⁷⁵⁾.

Inspirado em Verhaeren, como ficou dito, mas não metodológico como foi esse poeta belgíco radicado na França, Mário de Andrade apenas nos legaria depoimentos como este: “O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional”⁽⁷⁶⁾. Mas, sobre a inovação da metodologia poemática, nada ficava definido, resultando em declarações como esta, do próprio Mário de Andrade: “Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que a estética do Modernismo ficou indefinível”⁽⁷⁷⁾.

Quando em 1921 Manuel Bandeira escreveu o poema *Gesso*, deixava evidenciado apenas intuitivo conhecimento da regra do verso livre, formulada por Jules Laforgue, Émile Verhaeren e outros

⁷⁴ ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 233 e segs.

⁷⁵ ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 233 e segs.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 235.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 251.

modernistas franceses. Somente por volta de 1940 é que, ao corrigir seus equívocos assimétricos na citada composição poética, deixava evidenciado seu conhecimento da norma fundamental do heterometrismo. O próprio Manuel Bandeira confessava: “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente”⁽⁷⁸⁾.

A regra para a versificação livre, não formulada pelos integrantes da Semana de Arte Moderna, só 18 anos depois era implicitamente estabelecida, já então, pelo seu componente Manuel Bandeira, começando por essa definição: “Verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal externo, senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha do papel”. Prosseguindo suas induções regulamentares, escrevia: “No verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora”. E, logo em seguida, adiantava: “Não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre”⁽⁷⁹⁾.

Passados 31 anos dessas observações de Manuel Bandeira sobre heterometrismo e prosa versificada, com uma didática mais convincente e objetiva o crítico Leodegário de Azevedo Filho divulgava em livro as seguintes observações: “O verso livre, afinal, se estrutura na base de grupos rítmico-semânticos, às vezes, correspondendo a metros regulares. Aliás, o Modernismo não abandonou totalmente a versificação tradicional, não raro recorrendo os poetas de nossos dias a versos de redondilha menor, de redondilha maior e decassílabos, entre outras formas menos preferidas, como fez Mário de Andrade”⁽⁸⁰⁾.

Levando em consideração a mensagem, os enleios metafísicos, a harmonia e o ritmo, o verso livre perfeito já se evidenciava no poema *La Corbeille des Heures*, de Henri de Régnier. Nessa obra prima do

⁷⁸⁾ BANDEIRA, Manuel. Op. cit, p. 36.

⁷⁹⁾ Idem, *ibidem*, p. 230/231

⁸⁰⁾ AZEVEDO FILHO, Leodegário dc. Op. cit, p. 44.

modernismo, a parada fônica de cada verso ocorria justamente no final da linha expressiva, como já ficou dito, mediante o uso da vírgula, da exclamação, da interrogação ou do ponto final. Aí ficava evidenciada a lição de que, se gramaticalmente bem estruturado, no decurso da composição estrófica não caberia o uso do enjambement em nenhuma de suas unidades assimétricas.

Na versificação clássica ou tradicional, sim, por injunção da igualdade métrica dos versos de cada estrofe, o enjambement passaria a constituir-se um recurso técnico de obediência ao simetrismo em curso, dando-se esse tipo de corte intertextual, em muitos casos, sem a ocorrência de nenhum sinal entonativo. Mas, certamente por inobservância dessa restritiva modalidade da transtextualização, o enjambement passava a ser de uso intensivo na versificação livre ou moderna.

Em decorrência dessa inobservância técnica, escrevia: “Nessa forma de enunciado poético, o verso livre, de quantificação silábica ilimitada, deixava de usufruir todo espaço horizontal conquistado, partindo-se gramaticalmente, para rematar seu percurso ideativo na linha seguinte. Era o volteio dado em marcha sonora contínua, sem intervalo fônico, aí se caracterizando a prática da transtextualidade. Por esse meio, fracionava-se o verso, sem conseguir cesurá-lo fonicamente, resultando numa alvenaria estrófica de efeito meramente visual. A escansão fonométrica poria bem claro esse equívoco estrutural do verslibrisme”⁸¹⁾.

Na aplicação do que, teoricamente, no decurso deste pequeno ensaio ficou registrado sobre a prática da versificação livre no Brasil, procurar-se-á aferir as tendências dessa tecnologia poética, tomando-se por fontes referenciais seus próprios hodiernos menestréis. Iniciar-se-á esta tarefa aferitiva pelos versos colhidos da geração da Semana de Arte Moderna, estendendo-se esta perquirição a alguns dos seus sucessores, ao longo do recém-findo século XX.

⁸¹⁾ NASCIMENTO, F.S. – TEORIA DA VERSIFICAÇÃO MODERNA. Fortaleza, Programa Editorial da UFC, 1995, p. 51.

BELETRISTAS DO VERSO LIVRE

A idéia de inovação da criatividade poética no Brasil, nascia predeterminadamente de Mário de Andrade, quando escrevia seus poemas com entonações e estruturas diferenciadas dos modelos da versificação tradicional. Lidos para Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Renato Almeida e Manuel Bandeira, e este já revelando igual propensão⁽⁸²⁾, desse encontro avaliativo saía Mário de Andrade com os originais de Paulicéia Desvairada, para logo depois convertê-los em livro e, com essa obra, firmando-se como o primeiro poeta brasileiro a usar sistematicamente a versificação livre em nosso país⁽⁸³⁾.

Do poeta Mário de Andrade herdar-se-ia, portanto, o “supremo livro” desse “momento literário” no Brasil. Eram-nos legadas “cinquenta páginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia cidadina”⁽⁸⁴⁾. Mas, além dessa modelar herança da versificação livre, acrescentar-se-iam suas demonstrações de conhecimento da técnica do verslibrisme aplicada na França pelo seu ídolo Verhaeren e companheiros dessa inovação poética, tornando-se seu discípulo de além-mar e tenaz propagador desse idealismo modernista em nosso país. De sua revolucionária e contemplativa Paulicéia Desvairada são esses versos:

⁸²⁾ ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 234.

⁸³⁾ MENÉZES, Raimundo de. Op. cit, Vol. I, p. 98.

⁸⁴⁾ BRITO, Mário da Silva. HISTÓRIA DO MODERNISMO BRASILEIRO. 4ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, 229.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Tu

Morrente Chama esgalga,
mais morta inda no espírito!...
Espírito de fidalga
que vive de um bocejo entre dois galanteios
e de longe em longe uma chávena
de Treva bem forte!

.....

Lady Macbeth feita de névoa fina,
pura neblina da manhã!
Mulher que és minha madrasta e minha irmã!

Trituração ascensional dos meus sentidos!
Risco de aeroplano entre Moji e Paris!
Pura neblina da manhã!...

Gosto dos teus desejos de crime turco
e das tuas ambições, retorcidas como roubos!
Amo-te de pesadelos taciturnos,
materialização da Canaã do meu Poel!...
Never More...

.....

E serás sempre, morrente Chama esgalga,
meio fidalga, meio barregã,
as alucinações crucificantes
de todas as auroras do meu jardim!...⁽⁸⁵⁾

Na prática da versificação livre, seus obreiros beletistas desarticulavam o simetrismo estrófico convencional, estabelecendo a pluralização silábica na composição do poema. Essa diversidade

⁸⁵⁾ Apud BRITO, Mário da Silva. Op. cit, p. 229/230.

métrica era incontinentemente adotada pelo maior dos iconoclastas brasileiros, que foi Oswald de Andrade. Procurando libertar-se da normativa simétrica que abominava, esse revolucionário da Semana de Arte Moderna deixava demonstrado o resultado dessa sua revolta, legando-nos poemas em versos que iam desde o tetrassílabo até o dímetro composto por dezesseis passos tonais. Ei-los:

Jogo do Bicho
Municipal
Bar teatro e Câmara
E o revezar dos pares e dos solos
Salas de espera de cinema
E delírios metálicos nos bairros.

Quitação
Pulsações ligeiras alucinando
Lábios e pálpebras
O coração esperou
Cisne gracioso que seminudava
(no chalét de banhos
José Menino era um sol
Na terra loura e azul⁽⁸⁶⁾.

Certamente da leitura de poemas como *La Corbeille des Heures*, de Henri de Régnier, partia a decisão do parnasiano-simbolista Manuel Bandeira de aderir à regra francesa do verso livre e, como já ficou escrito página atrás, não tardando a ensinar que este, quando cem por cento, era o que não se socorria de nenhum sinal exterior (vírgula, etc), senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha do papel⁽⁸⁷⁾.

⁸⁶⁾ ANDRADE, Oswald de. MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, p. 128 e 139.

⁸⁷⁾ BANDEIRA, Manuel. Op. cit, p. 230/231.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Essa autônoma regra, da qual teriam parcialmente discordado seus próprios companheiros de lides poéticas, era exercida em apenas três versos do seu poema *Belo Belo*, em que uma breve pausa indicava a divisória da curva para a unidade expressiva seguinte. Os demais versos apareciam com os sinais atenuados e conclusivos da vírgula e do ponto final, sendo esses elementos demarcativos de cada unidade do poema fielmente reproduzidos pelo aferidor da extensividade métrica de todos os componentes desse modelo de versificação moderna⁽⁸⁸⁾. Eis o referido poema, com as demarcações silabicamente quantitativas:

Belo Belo

Belo, belo, belo	5
Tenho tudo quanto quero.	7
Tenho o fogo das constelações extintas há milênios.	15
A aurora apaga-se	4
E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora.	11
O dia vem, e dia a dentro	
Continuo a possuir o segredo grande da noite.	14
Belo, belo, belo,	4
Tenho tudo quanto quero.	7
Não quero o êxtase nem os tormentos.	10
Não quero o que a terra só dá com trabalho.	11
As dádivas dos anjos são inaproveitáveis.	13
Os anjos não compreendem os homens.	9
Não quero amar.	4
Não quero ser amado.	6
Não quero combater.	6
Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples ⁽⁸⁹⁾ .	15

⁽⁸⁸⁾ Cf. PROENÇA, M. Cavalcanti. RITMO E POESIA. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955, p. 105/106.

⁽⁸⁹⁾ Apud PROENÇA, M. Cavalcante. Op. cit, p. 106.

Participante da Semana de Arte Moderna e, decorrentemente, companheiro de lides poéticas de Mário de Andrade e demais idealizadores desse movimento artístico e literário, Ronald de Carvalho era já nesse tempo um crítico e poeta de reputação nacional. Tão sólido era esse relacionamento, que chegava a reunir em sua própria casa alguns desses seus confrades⁽⁹⁰⁾, obviamente, para conversas sobre poesia e para aferimento das conseqüências e repercussões do curso de sua ideologia estética.

Na específica área da literatura, Ronald de Carvalho iniciava suas lides de escritor pelo gênero da poesia, em 1912 publicando *Luz Gloriosa*. Em 1919, editava *Poemas e Sonetos*, e também uma *Pequena História da Literatura Brasileira*, ambos os livros sendo premiados pela ABL (Academia Brasileira de Letras). No cumprimento dessa vocação intelectual, tornar-se-ia detentor de extensa bibliografia⁽⁹¹⁾. Como artífice da versificação livre, Ronald de Carvalho oferecia a todos os seus contemporâneos os seguintes exemplos de sua criatividade nesse gênero modernizante em debate:

Arte Poética

Olha a vida, primeiro, longamente,
enternecidamente,
como quem quer adivinhar.
Olha a vida rindo ou chorando, frente a frente,
Deixa, depois, o coração falar...

⁹⁰⁾ ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 234.

⁹¹⁾ MENEZES, Raimundo de. DICIONÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO. V. II. São Paulo, Edição Saraiva, 1969, p. 325/326.

A Dança das Folhas

Como a chuva é sutil, sem eloqüência, calma,
discreta, fina, cheia de pudor...
Como a chuva é mansa,
como a chuva é alma!
Ao longo dos caminhos, rodopia, dança
um punhado de folhas sem rumor⁽⁹²⁾.

Quando se realizou a Semana de Arte Moderna, o carioca Augusto Frederico Schmidt tinha apenas 16 anos, e já lia em francês, sendo seus escritores prediletos Flaubert, Maupassant, Daudet e Baudelaire. Nesse ano de 1922, colaborava no jornalzinho O BEIRA MAR, em suas páginas lançando os poemas escritos nessa fase da juventude. Transferindo-se para São Paulo em 1924, passou a ter relacionamento beletrístico com Mário e Oswald de Andrade, aderindo ao seu ideário modernista. Mas, somente em 1928 publicava seu primeiro livro de poesias⁽⁹³⁾. De sua criatividade na área da versificação livre, extrair-se-iam os seguintes fragmentos:

Abandona toda a poesia do mundo que é inútil.
Deixa o teu corpo fechado para todas as volúpias.
Que a noite abandone teu corpo cansado,
Porque teu papel é maior que tu mesmo –
e o precisas cumprir!

x x x x

Um dia passa, outro dia
E os dias todos, passando vão.
A minha mocidade há-de passar breve,
Só terei cinzas no coração⁽⁹⁴⁾.

⁹²⁾ In REVISTA DA BAHIA. Ano 3, nº 31, 1923, s/n.

⁹³⁾ MENEZES, Raimundo de. Op. cit, Vol. IV, p. 1160.

⁹⁴⁾ Apud ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 38.

Mineiro de Juiz de Fora, nascido nessa cidade em 1901, quando ainda estudante, Murilo Mendes se transferia para o Rio de Janeiro, nessa capital prosseguindo a sua atividade escolar. Já nessa fase, começava a dedicar-se às letras, externando o desejo de ser poeta. “Mais tarde, travou relações com Graça Aranha, Mário e Oswald de Andrade, chefes da revolução modernista”. Finalmente, em 1930 teve seu primeiro livro publicado, sob o título de Poesias, sendo contemplado com o Prêmio Graça Aranha⁽⁹⁵⁾. Mas, do livro Jogador de Diabolô é que eram extraídas as seguintes estrofes:

Das cinco regiões onde navios angulosos
Sangram nos portos da loucura
Vieram meninas morenas,
Pancadões, com seios empinados gritando
Mamãe eu quero um noivo!

x x x x

De tanto as costureiras do ateliê de dona Marocas
Se esfregarem nele de tarde
Já quer sair das camadas primitivas
Daqui a mil anos será uma grande dançarina
Dançará sobre o meu tûmulo diante do cartaz
dos astros
Quando eu mesmo dançar minha vida realizada
No terraço dos astros⁽⁹⁶⁾.

Outro poeta mineiro da fase eclósiva da Semana de Arte Moderna, foi Carlos Drummond de Andrade, nascido em Itabira do Mato Dentro em 1902. Filho de afortunado pecuarista, mas sentindo-se sem idêntica propensão rural, já em plena juventude revelava a sua tendência para outro tipo de criatório: o das belas letras. Diplomado farmacêutico, também não se mostrou inclinado para o exercício dessa

⁹⁵⁾ MENEZES, Raimundo de. Op. cit, Vol. III, p. 818/819.

⁹⁶⁾ Apud ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 43.

profissão, tornando-se professor de língua portuguesa e geografia, e daí se direcionando para a atividade jornalística⁽⁹⁷⁾.

Quando já redator-chefe do DIÁRIO DE MINAS, Carlos Drummond de Andrade estreitou seus contatos epistolares com o poeta Manuel Bandeira, daí avançando até Oswald de Andrade, Blaise Cendrars e Mário de Andrade, com esse denominado “papa do modernismo” passando a manter assídua correspondência. Mas, foi em 1925, quando dirigia o órgão A REVISTA, que Drummond se investia da condição de líder do Movimento Modernista Mineiro⁽⁹⁸⁾, e, alargando os limites dessa ideologia estética, passaria a ser enaltecido pelos intelectuais de sua geração e respeitado pelos adotantes do pós-modernismo no Brasil.

Dessa arrancada para a versificação moderna, saía o poeta Carlos Drummond de Andrade investido “de um compromisso claro entre o verso livre e a metrificação”⁽⁹⁹⁾, conforme declarava seu epistolográfico incentivador Mário de Andrade. Mas, nas estrofações assimétricas, não haveria como radicalmente libertar-se dos versos padrões da métrica tradicional. Estes é que, quando necessariamente utilizados, tornar-se-iam células expressivas anônimas, somente os analistas da poesia moderna buscando identificá-los no contexto poemático. Exemplo dessa unificação plurimétrica, extrair-se-ia de um poema do próprio Drummond:

⁹⁷⁾ MENEZES, Raimundo de. Op. cit. Vol. I, p. 90.

⁹⁸⁾ MERQUIOR, José Guilherme. VERSO UNIVERSO EM DRUMMOND. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976, p. 4.

⁹⁹⁾ ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 32.

Casamento do céu e do inferno
No azul do céu de metileno
a lua irônica
diurética
é uma gravura de sala de jantar
Anjos da guarda em expedição noturna
velam sonos púberes
espantando mosquitos
de cortinados e grinaldas.
Pela escada em espiral
diz que tem virgens tresmalhadas
incorporadas à via-láctea,
vaga lumeando...
Por uma frincha
o diabo espreita com o olho torto⁽¹⁰⁰⁾.

Nascido em São José dos Campos em 1895, na era, portanto, da Paulicéia romântica-parnasiana, Cassiano Ricardo começava a escrever versos quando ainda muito jovem, por influência de sua genitora – a poetisa Minervina Ricardo Leite. Tinha Cassiano Ricardo vinte anos, quando em 1915 lançou seu primeiro livro de poemas: *Dentro da Noite* e, em 1917, publicava o segundo: *A Fruta de Pã*, e esse integrando uma poesia claramente parnasiana. Daí os elogios recebidos de poetas de renome nacional, como Olavo Bilac e Alberto de Oliveira⁽¹⁰¹⁾.

Já evidentemente adotando seu próprio verslibrismo, em 1923 Cassiano Ricardo “integrou o grupo dissidente da Semana de Arte Moderna, ao lado de Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho e Raul Bopp”⁽¹⁰²⁾, os cinco formando o grupo oposicionista, denominado de Verde-Amarelo. Nessa época, Cassiano Ricardo chegou

¹⁰⁰⁾ Apud MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit, p. 13.

¹⁰¹⁾ MENEZES, Raimundo de. Op. cit. Vol. IV, p. 1088.

¹⁰²⁾ MENEZES, Raimundo de. Op. cit, Vol. IV, p. 1088/1089.

a dirigir a revista *Novíssima*, propagadora do ideário poético do quinteto dessa corrente paralela da Paulicéia de 1923⁽¹⁰³⁾.

Contestando os princípios estéticos formulados no decurso da Semana de Arte Moderna, Cassiano Ricardo teria, decorrentemente, que se contrapor ao que diziam ou divulgavam Manuel Bandeira e Mário de Andrade sobre a estruturação do verso livre, esse último firmado no que aprendera na leitura de *Villes Tentaculaires*, de Verhaeren. Entretanto, na busca do modelar assimetrismo de Régnier, na composição de *La Corbeille des Heures*, na poesia de Cassiano Ricardo encontraríamos exemplos como esses:

Ó meu disco voador!
 Não te pedirei
 o que Ajax pediu
 ao sol, abutre de ouro,
 na tragédia de Sófocles,
 Nem o que o herói da fábula
 pediu à lua nova.

x x x x

Só o mundo, onde uns se incumbem,
 por atos que praticam, de criar a inocência
 dos outros,
 é que me fez inocente, definitivamente inocente.
 Que haverá de mais doloroso que este
 estado de graça
 criado em nós
 por aqueles que foram os escolhidos do destino
 pra perseguir, matar;
 pra que não fôssemos nós os escolhidos?⁽¹⁰⁴⁾

⁽¹⁰³⁾ Idem, *ibidem*, p. 1089.

⁽¹⁰⁴⁾ Apud MARQUES, Oswaldino. *O LABORATÓRIO POÉTICO DE CASSIANO RICARDO*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 124 e 189.

Nesses curtos enfoques seletivos, procurou-se tão-somente ressaltar como, a partir dos encontros em torno da Paulicéia Desvairada e da realização da Semana de Arte Moderna, seus adeptos da versificação livre intuíram como já então escrever poemas estruturados através desse linguajar assimétrico. E, lições dessa consagradora rebeldia à métrica tradicional eram, em seus próprios versos, ministradas por Mário de Andrade, Manuel Bandeira e seus demais confrades desse beletismo literário.

O VERSO LIVRE NO CEARÁ

Reconstituídas sinteticamente as propensões dos articuladores da Semana de Arte Moderna para o labor poético, já através da versificação livre que instituíam no Brasil, e assinalada igual convergência formal determinada pelo Movimento Modernista Mineiro, decidir-se-ia estender conseqüente enfoque aos intelectuais do Ceará também imbuídos de pretensões inovadoras da arte poética. Essa evolução, assim concebida, instaurava-se em Fortaleza ainda no decurso do mesmo decênio das precedentes intenções beletrísticas emanadas na Paulicéia de 1922 e na Mineirândia de 1925.

1- Grupo Maracajá

Sobre essa histórica propensão literária, escreveria: “O movimento modernista do Ceará veio a eclodir sete anos depois da Semana de Arte Moderna, e teve nos órgãos conseqüentes Maracajá e Cipó de Fogo os seus meios de expressão. Em torno da primeira manifestação artística, tornada pública em abril de 1929, agruparam-se Demócrito Rocha, Paulo Sarasate, Mário de Andrade (do Norte), Jáder de Carvalho, Sidney Neto e outros. O Canto Novo da Raça, da autoria de Jáder de Carvalho, Sidney Neto, Pereira Júnior e Franklin Nascimento foi resultante do que haviam pensado e dito nas colunas do Maracajá. Em Cipó de Fogo voltavam a se agrupar os mesmos nomes, estabelecendo-se a continuidade do modernismo no Ceará”⁽¹⁰⁵⁾.

Portanto, esse movimento se consubstanciava na composição de poemas em versos livres. Isso ficava comprovado em depoimento sobre “Jáder de Carvalho, com a sua poesia arrebatada, comovedora, unvida de cânticos ao torrão cearense, de saudosismo do seu sertão nativo e lançado nos moldes modernistas, libertos de cânones como a

⁽¹⁰⁵⁾ NASCIMENTO, ES. In ANUÁRIO DO CEARÁ. Fortaleza, Editora Stylus, 1972, p. 193.

mentalidade do poeta. O seu batismo de jogo no modernismo está em O Canto da Nova Raça, editado em 1929, de parceria com outros pioneiros do movimento no Ceará¹⁰⁶.

Na estruturação de alguns dos seus poemas em versos livres, Jáder de Carvalho atingia a regularidade expressiva em cada unidade assimétrica, demarcando-a com uma pausa, mediante o uso da vírgula, do ponto e vírgula, de dois pontos verticais (:), da exclamação, da interrogação ou do ponto final. Ele próprio, ao transcrever dois versos de Augusto Frederico Schmidt, deixava implicitamente demonstrado esse aprendizado técnico, assim praticado pelo dito poeta:

Foi quando dentro de mim Luciana
apareceu subitamente;
Sim, Luciana, a pálida!

Não existindo um Tratado de Versificação Moderna, Jáder de Carvalho teria, obviamente, que partir das lições que ficavam implícitas em poemas de Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e demais instituidores da versificação assimétrica no Brasil. Já intuitivamente avançado em suas precedentes incursões literárias, na prática do verslibrisme chegava a atingir o perfeccionismo em alguns dos seus poemas, quando assim escrevia:

¹⁰⁶ GIRÃO, Raimundo e SOUSA, Maria da Conceição. DICIONÁRIO DA LITERATURA CEARENSE. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1987, p.80.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Dia frio

O tempo é de adeus.
Alguém que não conheço,
nunca vi,
vai partindo para longe?
Na rua pobre e nevoenta,
casinhas brancas, em família,
aqui e ali.
Mais longe de mim,
outras se separam,
numa distância silenciosa.

Aurora

Uma estrela, com ânsia de brilhar,
olha, de longe e sem ser vista,
o cadáver do sol.
Outras, como sírios fúnebres,
querem, mudas, começar o velório.

Rua morta

Meu passo é um grito na rua.
Vinde a mim, ó sombras das mulheres que amei!
Já não escuto a música do vosso andar.
Morreu o eco das vossas palavras:
ele nunca mais voltará,
mesmo em forma de confiança⁽¹⁰⁷⁾.

Quando em 1921, através da publicação do seu primeiro livro *A Noite Coroada de Rosas e Mirtos*, o poeta Sidney Neto estreou na área de sua propensiva criatividade, seus versos denotavam convictas

¹⁰⁷⁾ CARVALHO, Jäder de. *DELÍRIO DA SOLIDÃO*. Fortaleza, Editora Terra do Sol. 1980, p. 20, 22 e 24.

inerências simbolistas⁽¹⁰⁸⁾. Já em 1929, como participante do Grupo Maracajá, ficava decorrentemente firmada a sua adesão ao Modernismo que nesse ano se implantava no Ceará. Esse comprometimento ideologicamente poético se confirmava através da publicação do livro *O Canto Novo da Raça*, englobando poemas em versos livres de sua autoria e dos seus confrades Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento e Mozart Firmeza.

Passada essa fase impregnante do Modernismo, em seus livros posteriores Sidney Neto mostrar-se-ia, na opinião do seu biógrafo – “um poeta absolutamente independente, infenso a qualquer tipo de ortodoxia literária, oscilando entre o verso parnasiano e o poema modernista, com as notas simbolistas ou mesmo românticas”⁽¹⁰⁹⁾. Seu sétimo livro: *Paisagens Brasileiras* iniciava-se, no entanto, com o poema em versos livres, denominado de *Exortação ao Artista Novo*, sendo exercida essa técnica modernista em mais onze composições subordinadas às diretrizes assimétricas da mesma escola. Da referida ode exortativa, eis as estrofes seguintes:

Exortação ao Artista Novo
Artista novo do Brasil, levanta a frente e canta!
Canta, vê bem, de pé, não te acovardes,
Não te ajoelhes nunca, inutilmente!
Faze do teu moderno ritmo profundo
A exaltação suprema!
Levanta a frente, austero e forte,
Fita os largos céus escampos,
Contempla os astros,
Reflete a grande vida em tumulto
E modula pela música estranha da tua alma
A harpa que tens no coração;

⁽¹⁰⁸⁾ Ver GIRÃO, Raimundo. *DICIONÁRIO DA LITERATURA CEARENSE*. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1987, p. 210.

⁽¹⁰⁹⁾ Idem, *ibidem*, p. 210.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Modula,
E canta, muito alto, o valor do teu povo!
Nas frondes verdes das árvores,
Bailarão,
Florirão,
Frutificarão em messes redentoras!⁽¹¹⁰⁾

Outro poeta da geração de Maracajá e Cipó de Fogo integrante da arrancada do modernismo cearense, foi o então acadêmico de Direito: Filgueiras Lima. Sem renunciar à prática da versificação tradicional, predominante na maioria dos seus poemas de conotações parnasianas ou simbolistas, e já então encampando dupla tendência beletrística, escrevia os primeiros poemas estruturalmente assimétricos, e expondo-os em seu livro de estréia *Festa de Ritmos*, editado em 1932.

Referindo-se aos “erros do modernismo”, e também aos “resquícios profundos do parnasianismo” em *Festa de Ritmos*, com essas afirmações o crítico Aluizio Medeiros dizia não pretender afirmar que Filgueiras Lima não fosse poeta⁽¹¹¹⁾. E, mais adiante, concluía: “Para provar o que disse linhas atrás, isto é, para provar que Filgueiras Lima quando usa o verso livre, usa-o sem nenhuma segurança, dando a impressão de uma falta de amadurecimento, me detenho apenas no seu poema *Amanhã*, um dos melhores do livro, apesar das falhas”⁽¹¹²⁾.

Desse poema, Aluizio Medeiros transcrevia a última estrofe, com seus versos assim delineados:

¹¹⁰⁾ SIDNEY NETO, (José Vicente). *PAISAGENS BRASILEIRAS*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1957, p. 13/14.

¹¹¹⁾ MEDEIROS, Aluizio. *CRÍTICA*. Fortaleza, Edições Clá, 1947, p. 32.

¹¹²⁾ Idem, *ibidem*, p. 33.

Depois
Virá o silêncio imenso e denso..
E, dentro do silêncio total,
só se ouvirá a Mão do Eterno,
plasmando em barro novo,
um novo Homem.

Ressaltando o acerto do corte fônico entre o bissílabo Depois e o verso seguinte, quanto à terceira unidade assimétrica, escrevia: “A palavra total está sobrando e é uma excrescência que afrouxa o ritmo que poderia ser essencial. Retirando a vírgula do E, e suprimindo a palavra total, o poema ficaria ótimo”⁽¹¹³⁾.

Admitindo-se como procedentes as alusões feitas por Aluizio Medeiros, mas já tecnicamente considerando-se bem composto verso livre o que ficava expresso em sua própria linha horizontal e, portanto, sem complementação na linha assimétrica subsequente, com o mencionado poema Amanhã, Filgueiras Lima alcançava esse objetivo. E, se em outros mais chegava até a abusar do uso desnecessário do enjambement, para seu segundo livro Ritmo Essencial, publicado em 1944, escrevia poema como esse, cada verso esbarrando fonicamente no final de sua própria linha expressiva:

Irmãos: Não bebam desta água
O vento uiva nas estepes....
O vento é um grito de pavor da terra,
diante dos homens ensandecidos.
Ah! os homens não se dão mais as mãos
como irmãos.

¹¹³⁾ Idem, *ibidem*, p. 33.

Pobre Jesus,
que morres, eternamente, na cruz!
Vês, pelos campos brancos de neve,
a correr, a correr, este rio de sangue?
(Os rios de Deus têm águas claras
e transparentes...)
Não! o rio que vês, como uma fita vermelha,
a correr, a correr, através das estepes,
é feito do sangue das tuas criaturas, Senhor!
... Irmãos! Não bebam desta água!
Esta não é a água do Senhor!⁽¹¹⁴⁾

2. A Tendência de Alvarez

Figurando entre os idealizadores do Grêmio Araripe Júnior, na cidade do Crato, Martins d'Alvarez fazia dessa entidade um pólo de fermentação literária, onde ousadamente se discutiam as tendências do romantismo, do parnasianismo e do simbolismo. E era com esse avançado descortino estético que em 1922, em página do jornal O CRISOL, Alvarez realizava a sua estréia na poesia de estrutura métrica convencional, para logo depois aderir ao ritmo dissoluto da versificação moderna⁽¹¹⁵⁾.

Se logo depois de 1922 Martins d'Alvarez passava a adotar em alguns dos seus poemas esse ritmo dissoluto, era, evidentemente, porque já estava seguindo a rota estética dos empreendedores da Semana de Arte Moderna. Mas, sua criatividade poética somente passava a ser amplamente divulgada a partir do lançamento do seu primeiro livro A DANÇA DAS HORAS, em 1930, nessa metáfora titulativa deixando comprovada a sua vocação de poeta. Dando vazão aos seus arroubos impregnativos nesse gênero, em 1933 publicava VITRAL e, em 1937, O NORTE CANTA, esse livro, coerentemente,

¹¹⁴⁾ LIMA, Filgueiras. POESIAS. 2ª ed. Fortaleza, UFC – Programa Editorial, 1990, p. 136.

¹¹⁵⁾ NASCIMENTO, F.S. CRATO – LAMPEJOS POLÍTICOS E CULTURAIS. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1998, p. 106/107.

reunindo poemas de cunho regional.

No folhear do seu quarto livro CHAMA INFINITA, buscar-se-ia verificar as proporções desse mencionado ritmo dissoluto em seus versos dispostos em linha metricamente diversificadas, só parcialmente se identificando a propensão radical, se assim concebida pelo seu artífice. É, que, no contexto desse assimetrismo, encontrar-se-ia o hexassílabo, o octossílabo, o decassílabo e até o dodecassílabo não apropriadamente cesurado, aí se estabelecendo apenas o ritmo ondulantemente variado, predominante na versificação modernista. E, assim exercido, eis o convencional exemplo dessa prática:

Divina certeza

Eu sabia que vinhas,
eu sabia...

Em todo poeta há um pouco de adivinho!
De muito longe eu já te pressentia,
na luz do sol, nas rosas do caminho...
Não me fizeste uma surpresa,
juro!

Eu sabia que forças invisíveis
havam de imprimir ao meu futuro
o destino das coisas impossíveis.

Seja a minha alma
o teu risonho abrigo.

Há muito que este encanto e este esplendor
e esta alegria que anda a rir comigo,
vêm da tua visão, do teu amor.

Toma conta desta alma,
casa nua

que o teu amor tornou linda e florida!

Casa que já foi minha e agora é tua...

Que será tua para toda a vida!⁽¹¹⁶⁾

¹¹⁶⁾ D'ALVAREZ, Martins. CHAMA INFINITA. Editora Fortaleza, 1949, p. 17/18.

3. O Congresso de Poesia

Eram passados treze anos da eclosão modernista na terra da lendária Iracema, quando em 1942 se realizava em Fortaleza o 1º Congresso de Poesia do Ceará. Recorrendo-se às atas ou “crônicas das (oito) reuniões preparatórias” desse histórico conclave, efetivadas entre 23 de maio e 11 de julho desse ano, nenhum registro se encontraria sobre a prática da versificação livre. E, a esses encontros indicativos dos temas a serem tratados em plenário, dentre outros pré-congressistas, compareciam o nortista Mário de Andrade, o poeta Otacílio Colares, o cronista oficial do Congresso, Aluizio Medeiros, e o professor de poesia Antonio Girão Barroso⁽¹¹⁷⁾.

O clima dessas reuniões era de estusias, induções metafísicas e enlevos metafóricos, resultando em declarações como essa: “Início e termino, no meio do maior silêncio – um silêncio de nave – a leitura da crônica da reunião anterior. Os congressistas presentes assinam a supra citada crônica, enquanto vêm das salas vizinhas, como sinal de protesto, gargalhadas, assobios, gritos – vozes do outro mundo. Mas eu e os demais congressistas não ligamos, não ligamos porque sabemos, sabemos cardequamente, que os mortos como quantos vivos são inofensivos, não passando das assuadas”⁽¹¹⁸⁾.

Alguns aspectos da versificação moderna que não ficavam expressos nas crônicas relativas ao 1º Congresso de Poesia do Ceará, eram cinco anos depois enfatizados pelo escritor contemporâneo Joaquim Alves, em estudo crítico envolvendo a criatividade poética do próprio secretário do referido conclave. Começava essa parte do seu trabalho, referindo-se inespecificamente ao “poeta criador de novos ritmos... imprimindo nos seus versos a tonalidade de sua psiquê”, com as deformações próprias com que se apresentavam, livres de preconceitos e regras estabilizadas”⁽¹¹⁹⁾.

¹¹⁷⁾ Cf. MEDEIROS, Aluizio. Revista Clã, nº 28. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1982, p. 15/28.

¹¹⁸⁾ Idem, ibidem, p. 17.

¹¹⁹⁾ ALVES, Joaquim. AUTORES CEARENSES. 1ª Série. Fortaleza, Edições CLÃ, 1949, p. 31.

Já fixando a sua análise nos modernos versos contidos nos dois primeiros livros de Aluizio Medeiros: TRÁGICO AMANHECER, de 1941, e MUNDO EVANESCENTE, de 1944, Joaquim Alves escrevia: “O traço predominante na poesia moderna de Aluizio Medeiros é a inquietação, em que a procura de um ideal que sintetizava a alma coletiva se faz sentir em seus versos. A liberdade da forma e do ritmo é a nota marcante do verso moderno, que exige do poeta sentimento e emoção para imprimir à sua arte o sentido social e universal”⁽¹²⁰⁾.

Concluindo essa sua breve, mas relevante apreciação acerca do teor formal e conteudístico de ambos os livros, Joaquim Alves afirmava: “MUNDO EVANESCENTE é o segundo livro de Aluizio Medeiros que reuniu oito dos seus mais recentes poemas, em que conserva o ritmo de TRÁGICO AMANHECER, com acentuada marca da sua individualidade introspectiva”⁽¹²¹⁾. Para abonar essa sua interpretação, transcrevia, da autoria do próprio Aluizio Medeiros, as duas estrofes seguintes:

É erma
é triste
a praia da existência.
Fustigado pela vida
perdido
sem rota
estou
na praia da existência.

x x x x x x

¹²⁰⁾ Idem, ibidem, p. 32.

¹²¹⁾ Idem, ibidem, p. 32.

O poeta veio da noite
da profundidade sem termo da noite escura
e quis apontar entre os múltiplos caminhos da vida
o caminho a seguir.
Mas, ó amigos, a confusão do mundo era tão grande
os gritos de dor que subiam eram tão dilacerantes
os horizontes dispersos eram tão espessos
as nuvens que já vinham eram tão negras
que o poeta não pôde falar
que o poeta não pôde apontar
o caminho luminoso a seguir⁽¹²²⁾.

Ao reproduzir essa segunda estrofe de um poema de 1938, Joaquim Alves estava divulgando uma prática da versificação livre, tal como preconizara Jules Laforgue, na França de 1886. No Brasil de Manuel Bandeira, esses versos de Aluísio Medeiros ganhariam a proporção formal de cem por cento assimétricos.

4. Poetas do Grupo Clã

Participante ativo do 1º Congresso de Poesia do Ceará, em 1942, e um dos fundadores, nesse mesmo ano, do Clube de Literatura e Arte – denominado de Grupo CLÃ –, o intelectual Antônio Girão Barroso era tratado pelos seus próprios companheiros de lides beletrísticas pelo cognome de professor de poesia, certamente pelo saber que demonstrava sobre a métrica tradicional e já pela sua comprovada tendência para a versificação coerentemente assimétrica. Sua opção por essa segunda linhagem criativa e formal ficava inerentemente expressa com a publicação do seu livro *ALGUNS POEMAS*, em 1938, deixando-o plenamente identificado com a estética e as vazões plurissilábicas do Modernismo.

¹²²⁾ Apud ALVES, Joaquim. Op. cit, p. 32.

volume gráfico expondo seus novos poemas em versos livres, e tendo como resposta a boa receptividade a essa empreitada modernista.

Essa criatividade prosseguiria anos afora, sabendo-se da publicação de apenas: O TEMPO, O CAÇADOR E AS COUSAS LONGAMENTE PROCURADAS (1965), ARQUITETURA NA NÉVOA (1979), A ROSA DO TEMPO OU O INTÉRMINO PARTIR (1981), INVENTÁRIO DA TARDE (1983), NOTURNO DE MUCURIBE & POEMAS DE ÊXTASE E ABISMO (1992) e ELEGIA SETENTÁ E OUTROS POEMAS DE ENTARDECER (1996). Em atenta leitura de A ROSA DO TEMPO OU O INTÉRMINO PARTIR, verificava-se que alguns poemas em verso livre, assimetricamente lineares, se mostravam contidos de movimento ritmo semelhante à vibração de um pêndulo balançando.

Tomando-se por base aferitiva a regra do verso livre por Henri de Régnier aplicada em *La Corbeille des Heures*, ficava evidente que, ao escrever o poema *Canção do Homem do Povo*, inserido em OS HÓSPEDES (1946), o poeta Artur Eduardo Benevides estava notoriamente usando uma técnica estabelecida na arte poética instituída por Laforgue e outros modernistas franceses. Na continuidade de tais inovações formais, passados exatamente cinqüenta anos, ao arquitetar o poema *Dom Quixote*, ocupante da página 17 da ELEGIA SETENTÁ (1996), o poeta Artur Eduardo Benevides se mostrava atento a semelhantes princípios convencionais da versificação assimétrica.

Levando em consideração a própria sonoridade linear de cada verso da *Canção do Homem do Povo*, o poeta Artur Eduardo Benevides estabelecia a sua delimitação expressiva mediante o uso da vírgula ou do ponto final, somente na anti-penúltima unidade assimétrica ocorrendo a incisão fônica, assim delineada: “O vosso riso e o verso pranto/partem de mim”. Já no poema *Dom Quixote*, embora predominassem os sinais externos da vírgula, do ponto final e da incisão fônica, sucedia a curvatura sonoramente contínua em alguns versos, mediante o emprego translinear do enjambement, somente na linha abaixo freando no ponto final. Leia-se, portanto, os intróitos de ambos

os poemas de 1946 e 1996, conferindo essas fundamentais normativas da arte poética.

Canção do Homem do Povo

Homem do povo, venho de vós,
não sou marquês, nem tenho ouros,
sou só e simples, homem do povo,
venho de vós.

Durmo bem pouco, trabalho muito,
a minha saúde não é perfeita,
vivo à espera de ordenados,
homem do povo, venho de vós.
perco suores em rudes horas,
a noite sempre me encontra insone,
vivo lutando, homem do povo,
venho de vós.

Sou empregado, tenho patrão,
vivo ferido por velhas mágoas,
sinto opressões dentro do peito,
homem do povo, venho de vós,
Tenho os meus sonhos diariamente,
mil ambições para o futuro,
não quero estátuas, quero sossego, homem do povo,
venho de vós...⁽¹²⁸⁾

¹²⁸⁾ BENEVIDES, Artur Eduardo. In OS HÓSPEDES, cit, p. 70.

Dom Quixote

Quixote sou – e o sonho é meu estado.
Esperança reteço e cumpro assim meu fado.
Pela Mancha do eterno, a cavalgar,
paro perto das fontes e do mar.
Uno, sou plural. E fito o essencial.
Com minha lança de brisas não poupo os inimigos:
aqueles que atrás de seus postigos
gargalham de mim.
Mas eles chegam ao fim,
enquanto sigo, em frente, ou para o alto,
e só diante do amor me curvo ou me exalto.
Estou em muitos, naqueles que também
conduzem seu formoso palafrém
e buscam suas Damas
acendendo chamas
no além do além...⁽¹²⁹⁾

Reconhecido pelos seus contemporâneos como o mais criativo e modernamente avançado poeta do Ceará, sendo esses méritos ressaltados nacional e até internacionalmente, sobre esse admirável beletrista escrevia erudita intérprete de tantos poemas realisticamente contemplativos ou impregnados de metáforas abismais:

“Há uma impressionante unanimidade, ou convergência de julgamentos críticos, no País e no exterior, sobre a obra literária de Artur Eduardo Benevides, eleito, em 1985, por todas as Instituições Culturais de nosso Estado, Príncipe dos Poetas Cearenses. Possuindo o maior número de prêmios literários no Brasil, entre os quais dois da Academia Brasileira de Letras (Olavo Bilac e José Veríssimo), um da Academia de Brasília, um (de poesia) da Bienal Nestlé, outro do Clube de Poesia de São Paulo, além do Prêmio Rio de Literatura, o nosso

¹²⁹⁾ Idem. ELEGIA SETENTÁ e Outros Poemas do Entardecer. Fortaleza, Editora ABC, 1996, p. 17.

Poeta desfruta de amplo conceito, como autor de uma obra séria e rica, que já ultrapassa a casa dos 30 títulos”¹³⁰⁾.

5. Academia dos Novos

Seguindo uma das tendências literárias do seu genitor – o poeta e romancista Jáder de Carvalho –, tinha Cid Carvalho apenas vinte anos, e já havia sido um dos fundadores da Academia Centrista de Letras (do Ceará). Em 1955, como integrante e orador oficial da Academia dos Novos, ganhava o privilégio de ocupar as primeiras páginas de sua Pequena Antologia, nesse espaço gráfico lançando três poemas em versos livres, sob os títulos de: Sêde Primeiro Geógrafo Profundo, Este Poeta Seria Eu e Saudade⁽¹³¹⁾. Ao serem atualmente reproduzidos, deixariam seus leitores boquiabertos, diante de tão evoluída criatividade.

Valendo-se da chancela de sua própria Academia dos Novos, em 1956 Cid Carvalho lançava seu primeiro livro de poemas, denominando-o de GRITOS E MURMÚRIOS, e obviamente demonstrando nesses seus versos a tendência modernista já revelada na mencionada Antologia. Em seus livros seguintes: PÁSSARO DE FOGO, de 1971 e OPUS 78, de 1988, predominaria em seus poemas o assimetrismo estrófico, mas intercalados de sonetos firmados obrigatoriamente na versificação tradicional, que seria mais acentuadamente usado nas trovas de PLENILÚNIO, editado em 1988.

Pelo significado histórico atribuível à Academia dos Novos, e já ressaltada a consistente modernidade dos três poemas iniciais de sua Pequena Antologia, decidir-se-ia transcrever as seguintes estrofes de um desses, da autoria do então novíssimo Cid Carvalho:

¹³⁰⁾ FIÚZA, Regina Pamplona. In Prefácio de NOTURNOS DE MUCURIBE. Fortaleza, UFC – Casa de José de Alencar, 1992, p. 9.

¹³¹⁾ CARVALHO, Cid. PEQUENA ANTOLOGIA. Fortaleza, 1955.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Este Poeta Seria Eu
Se fosse possível
a um poeta
cantar todos os horrores do mundo,
– este poeta seria eu!
E meus versos ora seriam fúnebres, ora brasas,
ora seriam acalanto aos inconsoláveis
palavras de confraternização aos inconformados
(como eu!

De certo este canto
não seria ouvido por completo,
pois os que acaso me ouvissem – chorariam...

Se me fosse possível
cantar tudo o que é triste,
eu te transformaria em versos, Brasil!

Eu transformaria
minha Pátria em versos
e com eles faria
talvez a mais comovente
estrofe de um poema
onde vibrassem
todas as pulsações
de um coração humano!⁽¹³²⁾

Já o presidente da Academia dos Novos, o poeta Jáder de Carvalho Nogueira, também com vinte anos de idade em 1955, preferia manter-se fiel ao Tratado de Versificação de Castilho, escrevendo em heptassílabos o poema Sob a luz de um lampião, e em decassílabos os três sonetos publicados em sua Pequena Antologia. O mesmo sucedia

¹³²⁾ CARVALHO, Cid. PEQUENA ANTOLOGIA. Fortaleza, Editora Instituto do Ceará, 1955, p. 13/14.

com o heptassilabista José Ribamar Lopes, que haveria de ganhar notoriedade como mestre dessa opção métrica da versificação popular.

Dividindo a prática da versificação entre a tradicional e a moderna, o poeta José Maria de Vasconcelos Martins tinha motivo para não abdicar radicalmente da primeira opção técnica. É que, sendo filho do grande sonetista Carlyle Martins, no convívio com esse mestre da arte poética clássica, teria assimilado seus ensinamentos de tal forma, que não haveria como excluí-los inteiramente da sua criatividade nessa área da literatura versificada. Também divagava entre as duas tendências da versificação a poetisa Mozarine Ciarline. Mas, de tão bem estruturados, seus poemas revelavam uma fundamentação artística e cultural só exercida por uma autêntica beletrista.

Dos participantes da Pequena Antologia dos novos acadêmicos cearenses de 1955, deixar-se-ia para o final dessas apreciações o poeta José Freire de Freitas. É que, revelando-se adepto convicto do modernismo em seus poemas, estava ele deixando refletida, aos dezenove anos, uma demonstração de atenta leitura do que se havia publicado no Brasil, através da versografia assimétrica, a partir da Semana de Arte Moderna. Desse conseqüente modernismo, optar-se-ia pela transcrição do poema:

Gênese do Amanhã

Meu poema não é de hoje
Nem de ontem
Está nascendo
Eu o vejo
Ei-lo que brota
Entre meus dedos!

Meu poema
É o pássaro branco, que chilreia
Na manhã festiva
De uma nova vida!

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Ele está em mim
Na rua, em toda parte.

Meu poema não é de hoje
Nem de ontem
É do porvir.

Meu poema não é de hoje
Nem de ontem
É do amanhã
Que há de vir⁽¹³³⁾.

Conterrâneo de Patativa do Assaré, tendo nascido nessa cidade em 1930, o poeta Iranildo Sampaio já tendia a escrever “poemas de feição modernista”, quando foi criada em Fortaleza a Academia dos Novos. A aspeada declaração do veterano Carlyle Martins, referia-se ao primeiro livro editado por Iranildo Sampaio em 1956, sob o título de *A LÂMPADA DE DEUS*, que lido por Carlos Drummond de Andrade, esse grande modernista lhe revelava, em carta, “a satisfação de encontrar versos indicadores de um seguro instinto poético”⁽¹³⁴⁾. Eram igualmente reconhecedores dessa sua propensão para esse instintivo ideário, o crítico literário Braga Montenegro e o futuro Príncipe dos Poetas Cearenses, o admirável beletista Artur Eduardo Benevides.

No prosseguimento de sua escalada poética, em 1959 Iranildo Sampaio publicava *O OUTRO LADO DA TARDE* e, em 1965, *O ANJO E O FIM*, ambos em versos livres, e nesse atingia um enlevo supremo, ao divulgar *O Maior Poema do Mundo*, deixando expressa essa enleante pretensão no verso: “Um dia escreverei o maior poema do mundo”⁽¹³⁵⁾. Dando prosseguimento a essa arrancada modernista,

¹³³⁾ FREITAS, José Freire de. In *PEQUENA ANTOLOGIA*, cit, p. 30/31.

¹³⁴⁾ Apud SAMPAIO, Iranildo. *O OUTRO LADO DA TARDE*. Fortaleza, Gráfica Ranulpho, 1959, p. 5.

¹³⁵⁾ Idem. *O ANJO E O FIM*. *Jornal A FORTALEZA*, 1965, p. 24.

em 1971 editava seu quarto livro A TEORIA DAS COISAS, em 1975 o quinto OS DEUSES MADUROS, e em 1977, o sexto AS TENDAS DO MITO, até aí ficando construída uma obra poética edificante em suas proporções formais e conteudísticas.

Na busca da metodologia mais concernente ao assimetrismo estrófico, impondo-se a cada verso uma extensividade ilimitada, mas somente no decurso de sua própria linha expressiva, dos poemas reunidos por Iranildo Sampaio em O ANJO E O FIM, decidia-se pelo titulativo do próprio livro, em decorrência do mínimo uso do enjambement a transferir a conclusão do verso para a linha seguinte. Tomando-se, no entanto, como prevalecte nesses seus versos o teor conteudístico, para esse aspecto deverão voltar-se os leitores de:

O Anjo e o Fim

Já não posso dizer que sou apenas um homem.
Guardo tantas idéias que a memória, agora sólida,
não tem outro sentido senão estancar nos cabelos,
e esperar.
Sou a um tempo solidão, infância, indagação e abismo.
Os dedos oscilam como pêndulos de um maquinismo
em cujas peças o mundo se espedaça.
Não consigo dormir.
Sou sempre o mesmo em qualquer circunstância.
Dolorosamente existo,
e o que me salva é apenas a realidade de ser sempre
o mesmo em qualquer circunstância.
Ainda que escondido sob o pelo de minha pele, a rua
me absorve e a multidão complica meus movimentos
e me faz anônimo.
Já não posso dizer que sou apenas um homem⁽¹³⁶⁾.

¹³⁶⁾ SAMPAIO, Iranildo. O ANJO E O FIM. Gráfica do Jornal A FORTALEZA, 1965, p. 3.

6. Sob o Quadrante Solar

Tendo demonstrado em seus primeiros livros implícita vocação para uma arte poética realisticamente encantatória, porque impregnada de símbolos, metáforas e enleios metafísicos, a esses atributos ideativos Francisco Carvalho já acrescentava uma criatividade estruturativa do poema obviamente resultante de sua própria intuição de modernidade. Essa propensão artística se estenderia aos contextos poemáticos subseqüentes, tornando-se atrativos até em seus aspectos visuais.

Pelo somatório dessa irresistível criatividade, o poeta Francisco Carvalho não tardaria a receber louvações partidas dos mais avançados centros culturais do nosso país. Tinha já publicado seu décimo livro quando, com os poemas do QUADRANTE SOLAR concorreu, em 1980, ao Prêmio da Bienal Nestlé de Poesia, conquistando o primeiro lugar⁽¹³⁷⁾. E, com essa consagrada vitória, passaria a figurar entre os maiores cultores desse gênero literário no Brasil.

Os fundamentos dessa glorificante vitória já se evidenciavam, parcialmente, em seu terceiro livro DO GIRASSOL E DA NÚVEM (1960), em que alguns versos, como os dedicados a Langston Hugues e Charlie Chaplin, ingressavam nas estrofes assimétricas como dançarinos de ilusões. Aí, então, deixava perceptivelmente associada a liberdade do verslibrisme com as ressonâncias astrais das metáforas.

Frutos criativos desse artesanato expressivo, seus poemas em versos livres, já convencional e artisticamente estruturados em 1960, passariam a ser tomados por normativos desse enlevante beleticismo. Dessa prática da versificação moderna, eis do nosso consagrado poeta as seguintes diretrizes formais:

¹³⁷⁾ GIRÃO, Raimundo. Op. cit, p. 80.

F. S. NASCIMENTO

Canto Fundo para
Langston Hugues

Também cantas a América.
Teu canto é impetuoso como os rios da América,
os rios em que se afogam os de tua raça,
os teus irmãos de olhar ferruginoso.
Amas a América, a fulgurante pátria te deslumbra.
Não resistes à sedução da metrópole abissal.
As multidões te espiam indiferentes.
Nova Iorque é uma catedral de torres de granizo.
Avenidas se bifurcam em tua mirada selvagem.

Cântico dos Cânticos
para Charlie Chaplin

Semeador do rio e da esperança,
do riso que inunda as bordas das palavras.
Um anjo te sustém nos trapézios da infância,
onde pairas, solidário e eterno.
Ó demolidor de mitos e de máscaras,
dançarino das nossas ilusões.
Tua boca nos ensina os dialetos da paz,
as vogais do amor e da ternura.
os madrigais que escreves com tua bengala.

Os teus gestos arrulam como as asas das pombas.
De tuas mãos, portadoras de nuvens
e madrugadas, brotam rosas vermelhas
e taça de vinho para as núpcias do povo.

Eu te saúdo neste poema,
celebro o teu rosto unguido de sal e de lágrimas.
pela liberdade que semeias,
pelo riso que remove o limo das estátuas,
pelo teu misterioso destino,
pelos teus mil rostos que espreitam,
pelos teus sapatos mutilados,
pelo sarcasmo da rosa na lapela,
pela tua imersão no futuro,
eu te saúdo humildemente⁽¹³⁸⁾.

7. Diálogo com Satã

Dedicando-se predominantemente na segunda parte deste ensaio a breves apontamentos avaliativos sobre o uso da versificação livre em nosso âmbito literário, a partir da Semana de Arte Moderna, com essa intenção chegar-se-ia ao aspecto formal na poesia do cearense José Alcides Pinto. Portanto, em qualquer um dos seus numerosos livros nesse gênero beletrístico, apenas a modalidade da estruturação assimétrica do poema seria enfatizada, cabendo a outros analistas mais avançados o enfoque sobre a prática formal ultra-modernista resultante de sua impulsiva criatividade.

Se na métrica tradicional, ainda vigorosamente nos dias atuais, cada verso teria na ascendência tonal da rima o marco de sua quantitativa extensão silábica, na versificação livre haveriam os poetas modernistas que apelar, convenientemente, para o uso do sinal externo, e este, como já ficou definido página atrás, denominado de vírgula, ponto e vírgula, reticência, exclamação, interrogação ou ponto final, e até a pausa fônica. Tal como o músico, sendo o verdadeiro poeta sensível às ressonâncias tonais, com essa intuitiva aptidão José Alcides Pinto compunha poemas como esse:

¹³⁸⁾ CARVALHO, Francisco. DO GIRASSOLE DA NÚVIEM. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1960, p. 37 e 45.

Diálogo com Satã

Satã, eu estou clamando por meu amor.
Por teu amor? Onde andará?
Solto no vento.
No vento?
No vento.
O vento está sujo da baba dos humanos.
Do suor dos mortos.
Pois limpa-o, para que eu o reconheça.
Amor dos mortais?... Pelos infernos!
Mas hei de fazê-lo.
Que faça quanto antes. Sufoco.
Diz-me, apenas. Mas não me rogues.
Peço-te, se assim o queres, tão-somente.
Tão-somente basta.
Teu orgulho é execrável.
Qual o dos mortais.
És desprezível.
Aprez-me o insulto.
Quando o fazes?
Pelos infernos! Não insistas.
O amor é a própria vida...⁽¹³⁹⁾

Com esse poema em versos multissilábicos conclusivamente sinalizados, o poeta José Alcides Pinto estava comprovando pleno domínio técnico dessa característica formal da versificação moderna, de tal normativa divergindo em sua própria mutatividade criativa. Daí partiria para mais ousadas incursões, sobretudo na área da vanguarda surrealista, assim plenificando o gabarito já conquistado no âmbito da literatura nacional.

¹³⁹⁾ PINTO, José Alcides. OS AMANTES. Fortaleza, Editora e Gráfica Lourenço Filho, s/d, p. 18.

8. Centro Caboré

Mais uma floração de poetas de tendência modernista acontecia no Ceará em 1965, resultante da fundação do Centro Cultural Caboré. Através de sua revista O CABORÉ ou em livros próprios subsequentes, os participantes dessa agremiação literária deixavam comprovada, na composição dos seus próprios versos, a sua afinidade com a técnica da versificação a que publicamente aderiam. Dessa nova grei modernista, eis os nomes já então mais conhecidos no âmbito intelectual de sua terra nativa: Haroldo Franco, Pedro Lyra, Horácio Dídimo, Linhares Filho, Rogério Bessa, Roberto Pontes e Leda Maria.

Do então presidente do Centro Cultural Caboré, o poeta Haroldo Franco, em O CABORÉ 2 eram editados, em versos livres, os poemas O último sonho de Rolando Crofha e Deus vazio, ficando em ambas composições assimétricas comprovada a sua aptidão criativa e formal na prática da arte modernista em análise. Como amostra dessa sua coerente afinidade com essa tendência literária, seguem-se, abaixo, alguns versos do segundo poema:

Deus vazio

Tudo era infinito.
 E Ele estava só.
 Tudo era amplidão.
 E Ele estava só.
 Todo horizonte era imenso.
 E Ele estava só.
 Todo o pensamento era vasto.
 E Ele estava só.
 E Ele olhou para o infinito,
 Para a amplidão,
 Para o horizonte e pensou:
 Estava só...⁽¹⁴⁰⁾

¹⁴⁰⁾ FRANCO, Haroldo. O CABORÉ 2. Fortaleza, 1967, p. 14.

dessa agremiação literária. Com essa criativa determinação, escrevia em versos livres e de fragmentação visualmente concreta, os poemas já sob a titulação de TEMPO DE CHUVA. Com os originais dessa arrancada modernista, concorria ao Prêmio Universidade do Ceará de 1966, conquistando o primeiro lugar nessa concorridíssima disputa beletrística. No ano seguinte, dos prelos da Imprensa Universitária do Ceará saía esse seu primeiro livro. O segundo, TIJOLO DE BARRO, era editado em 1968, e o terceiro – A PALAVRA E A PALAVRA, em 1980.

Valendo-se da concepção metodológica do grande Manuel Bandeira, de que verso livre cem por cento é o que não se socorre de nenhum sinal externo (vírgula, ponto final etc.), senão o de volta ao ponto de partida à esquerda, dos livros de Horácio Dídimo escolhia-se o poema com igual característica formal, assim composto:

Havia dias de muito sol
 havia dias de muito sol
 havia dias de muita chuva
 havia domingos e segundas feiras
 havia uma vitória-régia no lago do jardim

havia tanta coisa naquele tempo
 sobretudo aqueles olhos impossíveis
 sim – olhos impossíveis
 principalmente aqueles olhos impossíveis
 a carícia incerta daqueles olhos impossíveis⁽¹⁴²⁾.

Tal como outros mais integrantes do Centro Cultural Caboré, o poeta Linhares Filho era ainda aluno do Curso de Letras da UFC, quando já escrevia seus poemas em versos livres, publicando-os na revista O CABORÉ, nesse periódico exercendo a função de redator-chefe. Ao ser constituído o Grupo SIN, passava a ser um dos seus

¹⁴²⁾ DÍDIMO, Horácio. TEMPO DE CHUVA. Fortaleza, IUC, 1967, p. 27.

integrantes, lançando algumas de suas criações poéticas na SINANTOLOGIA, de parceria com seus demais confrades. Nessa área da narrativa encantatoriamente versificada, publicava SUMOS DO TEMPO, 1983, ficando até aí o conhecimento que se tem de sua autobiografia nessa área enfocada.

Procurando-se demonstrar a convicta aptidão de Linhares Filho para o labor poético, já revelada nas páginas da revista O CABORÉ, dessa bem sucedida fase da versificação convencionalmente assimétrica, eis o seguinte poema:

Momento I

Dia obscuro, sem lema;
barco perdido, sem leme;
perspectivas difusas, dilema...

Fluir vagaroso das horas,
gôsto só no ressumar da solidão.
Quando mais a consigo,
navego uma vaga.

A rota bifurca-se.
O dilema dilui-se
de tanto o meu olho ficar teso
na mira de nenhuma esperança⁽¹⁴³⁾.

Seguindo a mesma tendência impregnativa do modernismo, na área de atuação do Centro Cultural Caboré o poeta Rogério Bessa passava a ser um dos propugnadores dessa tendência literária, não apenas nesse meio acadêmico, mas até além dessa geografia universitária. Desse ideário expresso em versos livres, nascia o livro POESIA EM DOIS TEMPOS, publicado em 1968. Esse postulado estético continuaria por ele sendo exercido e debatido, quando já

¹⁴³⁾ LINHARES FILHO. O CABORÉ 3. Fortaleza, IUC, 1968, p. 38.

integrava o Grupo SIN. De suas equações, expressas em versos livres, extraia-se o seguinte exemplo:

Mudez

Gostaria de nunca ser
 mas que os outros fossem –
 a minha equação, então, seria:
 eu = perplexidade + dúvida.

A equação dos outros, que queria que fosse
 clara-clara
 sem catetos nem hipotenusas,
 outros = afirmação.

Queria ser juventude
 para nunca ser
 queria dobrar-me para dentro de mim mesmo,
 ser uma rosa branca
 mas com as pontas das pétalas dobradas
 para dentro⁽¹⁴⁴⁾.

Era Roberto Pontes aluno do Liceu do Ceará, quando publicou em seu jornal estudantil o poema Harmonia, editando mais outros de sua lavra em conhecidos órgãos da imprensa cearense⁽¹⁴⁵⁾. Já universitário em 1965 e, ao ser criado o Centro Cultural Caboré, tornava-se um dos seus componentes. Em 1968, passava a integrar o Grupo SIN, no contexto gráfico da SINANTOLOGIA estampando seus versos livres convertidos em poemas. Nesse mesmo ano, fazia sua estréia em livro, lançando CONTRACANTO, em seguida editando LIÇÕES DE ESPAÇO, 1971 (Prêmio Universidade Federal do Ceará – 1970), MEMÓRIA CORPORAL, 1982, e VERBO ENCANTADO, porque ainda no prelo 1987, logo depois.

¹⁴⁴ BESSA, Rogério. Revista O CABORÉ 3. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará. 1968, p. 57.

¹⁴⁵ GIRÃO, Raimundo. Op. cit, p. 188.

Dessa fase em que Roberto Pontes esteve filiado ao Grupo SIN, selecionar-se-ia um poema de 1968, como os demais estruturados em versos livres, do seu contexto extraindo-se as seguintes estrofes:

Segundo oráculo de Apolo
a lua é um globo cinza
tismada a fina poeira
suas crateras são muitas e extensas

.....

No firmamento
um filete escorre célere
catando imemoriais

Na massa líquida cinzenta
a península da flórida
tostada pelo sol
e a terra gira
e a terra gira
em sua lenta girândola⁽¹⁴⁶⁾.

Folheando-se a revista O CABORÉ 3, mais um nome ver-se-ia incorporado à plêiade de novos artífices da versificação moderna na capital alencarina: o da poética Lêda Maria. Jovem, como os demais componentes do Centro Cultural Caboré, e já sabendo estruturar o verso livre, tal como preconizava o poeta Manuel Bandeira, com essa intuição metodológica alcançava a meta esteticamente pretendida. E, assim manipulando os componentes expressivos da linguagem poetizada, atingia os enlevos imagísticos somente conseguíveis pelos verdadeiros poetas. Com essa concepção artística, escrevia o poema seguinte:

¹⁴⁶ PONTES, Roberto. LIÇÕES DE ESPAÇO. Fortaleza, IUC, 1971, p. 100/101.

Um som agudo
estremeceu o canto
bebi o medo... o desânimo.
A solidão completou o silêncio
e esvaziou a mente
deixando-a fria e atormentada.
Agora
o canto de outrora se faz ao longe
o homem se faz tristeza
os minutos
tempestades que se espalham
e destroem o tempo
dentro da noite⁽¹⁴⁷⁾.

Como sucessor do segundo presidente do Centro Cultural Caboré – que foi o poeta Pedro Lyra –, no exercício dessa função o poeta e também ficcionista Adriano Espínola dava plena continuidade aos princípios de modernidade estabelecidos por essa entidade, prestigiando os já reconhecidamente bons intelectuais nas áreas da poesia, da crítica literária e da prosa de ficção. Com esse pluralizante determinismo, a revista O CABORÉ continuava a ser um atrativo para a intelectualidade dessa fase histórica do modernismo no Ceará.

Atendo-se neste relato apenas na poesia em versos livres, nesses elementos expressivos da criatividade literária buscar-se-ia identificar em poemas de Adriano Espínola a prática tecnicamente convincente desse polimetrismo. E, mais uma comprovação da metodologia concebida por Manuel Bandeira, ver-se-ia registrada nas incursões assimétricas desse nosso poeta, cada verso ficando demarcado apenas por uma pausa conclusiva, e somente a última unidade estrófica recebendo o sinal externo do ponto final. Isso era o que, explicitamente, sucedia em:

¹⁴⁷⁾ LÊDA, Maria. O CABORÉ 3. Fortaleza, IUC, 1968, p. 33.

O Poema

1

A idéia
a busca da palavra
a mente em transfigurações e dores
tenta o código
e o poema salta
absoluto
mas ainda mistério.

2

A idéia amadurece
como um fruto
e em um minuto
o poema transparece.

Embrião que parece
um raro produto
ansioso do adulto
(que tanto carece).

Indeciso ele cresce
na forma e conteúdo
o poema aparece
como síntese de tudo
e a vida nele tece
os gestos de um mundo.

3

A palavra
(diamante)
o momento
(a memória).

Como um raro diamante
o poema aparece
puro
nesse raro momento⁽¹⁴⁸⁾.

9. Ascendente do Grupo SIN

No prosseguimento dessas concisas explicações, do extinto Grupo SIN adotar-se-ia como seu herdeiro da modernidade que propagava, o remanescente Barros Pinho. Essa arbitrária escolha decorria da curiosa afinidade dos seus curtos versos do livro PLANISFÉRIO com os famosos monômetros de duas, três e quatro sílabas de La Fontaine⁽¹⁴⁹⁾. A diferença entre esse modelo clássico e o moderno, ficava denotado na estrofação, a evoluir do simetrismo verticalmente linear para a versificação livre instaurada na própria França de La Fontaine.

Enquanto o notável poeta das FÁBULAS necessitava compor três diferenciadas estrofes, para em seus bitolados contextos métricos situar os referidos monômetros, devidamente rimados, divergindo intuitivamente de tal modelo da poesia clássica, Barros Pinho conseguia delinear em um só contexto estrófico, seus versos de duas, três e quatro sílabas e até de maior extensividade métrica, como nesse poema:

Tédio
Sombra
solidão
cinza-chumbo
é o tempo

¹⁴⁸⁾ ESPÍNOLA, Adriano. O CABORÉ 5. Fortaleza, IUC, 1974, p. 14/15.

¹⁴⁹⁾ GRAMMONI, Maurice. Op. cit, p.126.

convívio
em torno
do desgosto

esperança
é o verde
que sobra
na confusão
das cores

o homem
é forma
de desespero

a vida
circunflexo
do tédio
na circunferência
do planeta⁽¹⁵⁰⁾

10. Modernista bilíngüe

Valendo-se do seu conhecimento do idioma inglês, com essa erudição lingüística o poeta Pedro Henrique Saraiva Leão era bastante jovem, quando já devia ser percuciente leitor, no original, da british poetry, sobretudo a de tendência acentuadamente modernista. E, se assim aconteceu, de suas atentas observações sobre como os poetas britânicos ou lingüisticamente afins compunham seus poemas em versos livres, saía Pedro Henrique Saraiva Leão com a percepção técnica que ficaria evidenciada nos 12 POEMAS EM INGLÊS, de 1960.

Baseando-se em assentamento biográfico inserido no DICIONÁRIO DA LITERATURA CEARENSE, do historiador

¹⁵⁰⁾ BARROS Pinho, José Maria. PLANISFÉRIO. Fortaleza, IUC, 1969, p. 16/17.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Raimundo Girão, tinha Pedro Henrique Saraiva Leão apenas 22 anos, quando esse fenômeno da criatividade poética em língua inglesa devia ter acontecido. Já em seu próprio idioma, escreveria MEUS EUS, também em versos livres, desses seus poemas escolhendo-se um, como demonstrativo de sua concepção dessa modernidade, expressa através de conteudísticas linhas assimétricas. Dessa bilíngüe criatividade modernista, eis os poemas:

Lovetalk

if all the pretty birds
the fly above;
if all the butterflies
that lightly kiss the flowers;
if all the dewdrops
that come with the dawn
could speak,
they would say:
i love you⁽¹⁵¹⁾

Vírgula

antes que o orvalho lave teu rosto de menina
que o rio deságüe no mar
a pedra caia no poço
antes que zarpe a flecha
antes do eco
antes que a ave alce vôo
o sangue estanque
o que o tempo manque⁽¹⁵²⁾

¹⁵¹⁾ LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. 12 POEMAS EM INGLÊS. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1960 – 1.

¹⁵²⁾ Idem. MEUS EUS, Fortaleza, UFC – Programa Editorial, 1995, p. 93.

11. A Projeção de Marly

Com a editoração de *ÁGUA INSONE*, em 1973, a poetisa Marly Vasconcelos estabelecia o marco de sua estréia na área da moderna literatura versificada, com esse “brilhante livro” tornando-se “objeto de comentários dos críticos Pedro Lyra, em *Poesia Cearense e Realidade Atual*, de Sânzio de Azevedo, em *Literatura Cearense*, de Dimas Macedo em *Leitura e Conjuntura* e no trabalho *Análise Topológica de Água Insonde*, de Marta Campos”⁽¹⁵³⁾. Em 1987, já havia escrito os poemas, sob o título de *Sala de Retratos*, que somente se converteriam em livro onze anos mais tarde.

No poema *Ilha*, desse livro, seus oito versos ficavam expressivamente contidos em igual número de linhas horizontais, com as delimitações assimétricas que lhe eram impostas, todos ganhando a denominação de absolutos. E mais, com esse arranjo estrófico, convertiam-se em modelo de versos unitextuais. Essa conquista da versificação moderna ficava assim plasmada graficamente:

Ilha
Dança a mulher,
dança no pátio.
Bênção que resgata o galeão do naufrágio,
multiplica alqueires dadivosos,
espaços perfumados
Dança no pátio.
Flama que rejeita a náusea do enigma,
pactos amargos⁽¹⁵⁴⁾.

Com esses aspectos artesanais metodicamente estruturados, Marly Vasconcelos não apenas estava oferecendo aos seus leitores um

¹⁵³⁾ GIRÃO, Raimundo. Op. cit, p. 230.

¹⁵⁴⁾ VASCONCELOS, Marly. *SALA DE RETRATOS*. Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1998, p. 81

maior estágio de fruição dos conteúdos poéticos. Indo além, esse embasamento da estesia poderia atrair o musicista, inspirando-o a associar cada sílaba a um tom melódico acrescido de ritmo, de tal esforço artístico nascendo a canção.

12. Na diretriz do Siriará

Certamente inspirado no Manifesto do Grupo Siriará de Literatura, do qual foi um dos mais atuantes componentes, Airton Monte investia “contra a ritualística de um passado literário que formal e conteudisticamente não mais representa(va) a realidade do momento”⁽¹⁵⁵⁾, escrevendo seus poemas em versos livres, nesses contextos formais introduzindo reflexões em torno de sua realística contemporaneidade. Seu livro MEMÓRIAS DE BOTEQUIM, editado um ano depois do referido manifesto, mostrar-se-ia impregnado de cânticos essenciais e de saudades florescentes, isso ficando expresso na Canção pra depois da morte⁽¹⁵⁶⁾.

Quanto ao aspecto formal, como abonativo da técnica da versificação moderna, com as estrofes do poema compostas de unidades metricamente diferenciadas, buscar-se-ia no contexto de MEMÓRIAS DE BOTEQUIM um exemplo modelar dessa arquitetura poemática, fixando-se nos versos que assim escreveu Airton Monte:

Para Marcus Vinícius

Olha menino
O mundo está lá fora
muito além dos teus e dos meus olhos

Olha menino
o mundo está aí mesmo
em teus poucos meses de vida

¹⁵⁵ Manifesto Siriará de Literatura. Fortaleza, 14/07/1979.

¹⁵⁶ MONTE, Airton. MEMÓRIAS DE BOTEQUIM. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1980, p. 37.

Olha menino
queria te mostrar o mundo
que lateja por trás das cortinas
por trás dos veludos e dos tapetes

Olha menino
estes teus olhos arregalados
minissóis arregalados na noite das dúvidas
girassóis buscando o sonho

Olha menino
vem comigo pela rua longe dos cuidados
vamos olhar a cara das pessoas nos ônibus
no pátio sujo das fábricas
nas oficinas nos bares solitários do cais

Olha menino
como te mostrar o mundo
se não tem mais mundo
só este punhal de lágrimas amargas
cravado no meu peito?⁽¹⁵⁷⁾

13. Cântico tempestado

Na avaliação estética dos aspectos formais e conteudisticamente épicos e líricos da poesia de Luciano Maia, seus intérpretes estavam implicitamente comprovando a sua múltipla e convincente propensão para esse gênero da literatura versificada. De sua concentração nesse labor intelectual, na década de oitenta do recém-findo século, chegava a publicar seis livros, e todos de poesia, iniciando essa rota editorial por *UM CANTO TEMPESTADO*, em 1982.

Nessa diversificada contextura poemática, Luciano Maia

¹⁵⁷ MONTE, Airton. Op. cit, p. 71.

exprimiam seus vislumbres realísticos e simbolicamente alados através da versificação tradicional e da moderna, na primeira opção estilística, buscando revitalizar os clássicos padrões da sextilha e do decassílabo. Porém, de sua prática do assimetrismo, com estrofes em versos silabicamente diferenciados, seria a um desses modelos a que recorreria para abonar a sua própria modernidade. Ei-lo:

Canção noturna para uma aurora

Percorreu os espaços da manhã
 com os pés descalços
 nas estradas curvas
 buscou no largo dia de águas turvas
 um refúgio das águas
 busca vã
 o sol a pino mais que resplendia
 a força e o calor
 e luz e claridade
 foi no entanto de cinza e tempestade
 que se cobriu
 inteiro aquele dia
 as horas do crepúsculo modorrentas
 no fim das águas
 que arrombaram os rios
 se sucederam rápidas, dias lentos
 momentos de estupor
 instantes frios
 na noite que virá contudo
 nessa espera das estrelas cintilantes
 há certeza de amor e há promessa
 de uma aurora de luz para os amantes⁽¹⁵⁸⁾

¹⁵⁸⁾ MAIA, Luciano. UM CANTO TEMPESTADO. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1982, p. 38.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Insônia e cupidez
lâmina ensaiada
um olho cru suspenso nas esquinas.

E o mar
e o mar
e o mar...⁽¹⁶⁰⁾

15. Quinteto drummondiano

Integrante de florescente geração de poetisas cearenses, tidas como obreiras plenas da versificação moderna, a beletrista Regine Limaverde publicava seu livro – RIO EM CHEIA, em 1979. Já no ano seguinte, ao participar da Semana Joaquim Cardoso, em Recife, deixava a impressão de “um espírito muito adiantado, mas muito rebelde”. Essa transparência de revolta ficava evidenciada em alguns dos seus poemas, conforme demonstrava o também poeta Geir Campos no texto sob o título de Encontro com Regine⁽¹⁶¹⁾.

Mas, para esse “espírito muito adiantado” na prática da versificação moderna é que haveria de se voltar na pesquisa em curso, no segundo livro de Regine Limaverde – RESSURGÊNCIAS, editado em 1982, buscando-se identificar poemas em versos linearmente assimétricos, denominados de absolutos, e assim demarcados por sinais externos ou simples pausa fônica. Com essa intuição metodológica, a poetisa Regine Limaverde conseguia libertar esses seus versos do volteio desnecessariamente transtextual do enjambement. Na impossibilidade de fazer-se a reprodução dos poemas assim caracterizados, optar-se-ia pelo seguinte:

¹⁶⁰ LEITÃO, Juez. IGNIS – O Inventário da Paixão. Fortaleza, Multigraf Editora, 1993, p. 55.

¹⁶¹ CAMPOS, Geir. In capa de RESSURGÊNCIAS. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.

Tristeza

Não quero me esquecer de nenhum detalhe.
Vou fechar a porta, chorar um pouco.
Não quero me esquecer de nada.
Quero que partas breve
e que não voltes nunca.
Não ousou perguntar aonde vais.
Seria triste e enfadonho dizer-me.

Não quero esquecer de nada.
Procurarei não pensar em ti.
Armazenarei lembranças.

Não quero me esquecer de nenhum detalhe.
Fechar a porta. Chorar um pouco?⁽¹⁶²⁾

Transpondo-se ESTRELA DE VIDRO (Prêmio Estado do Ceará de 1983), publicado em 1984, e MAR DE SARGAÇOS, editado em 1985, atingir-se-ia os POEMAS QUATERNÁRIOS, de 1990, verificando-se o perfeito assimetrismo estrófico nos versos linearmente diferenciados de Plasmólise. Essa metódica prática da versificação livre ficava igualmente demonstrada por Regine Limaverde em UMA CEARENSENA TERRA DOS BITTESCHON, assim confirmando a sua convicta afinidade com o verslibrisme. Eis os exemplos dessa percepção técnica:

¹⁶²⁾ LIMAVÉRDE, Regine. RESSURGÊNCIAS. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1982, p. 82.

Plasmólise

Sou mar.
Hei de penetrar-te.
Infiltrar-me-ei em teus poros.
Enfartar-te-ei do meu sal.
Plasmolizarei tuas células.
Teus fluídos serão libertados.
Irreversivelmente.
Irremediavelmente.
Hás de morrer em mim⁽¹⁶³⁾.

A Palavra

A palavra – essa trave e desentreve
essa faca – esse remédio
essa morte – esse nascer.

A palavra – aquela que fere,
aquela que cura,
aquela que fala,
aquela que cala.

A palavra: chave
fechadura: cadeado
liberdade: censura
prisão.
A palavra – trave e desentreve⁽¹⁶⁴⁾.

Ao escrever seu primeiro poema quando tinha apenas dez anos, a escritora Giselda Medeiros deixava evidenciada a sua tendência

¹⁶³⁾ LIMAVERDE, Regine. POEMAS QUATERNÁRIOS, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1990, p. 13.

¹⁶⁴⁾ Idem. UMA CEARENSE NA TERRA DOS BITTESCHON. Fortaleza, IUC, 1997, p. 103.

para esse mister literário. Daí passar a demonstrar “sempre a necessidade de expressar em verso o que lhe ia na alma emocionalmente”⁽¹⁶⁵⁾. No prefácio do seu livro de estréia ALMA LIBERTA, lançado em 1986, o grande poeta Artur Eduardo Benevides afirmava que sua arte se manifestava, já nesse momento, “com bastante força, podendo vir a merecer as atenções da crítica”⁽¹⁶⁶⁾.

Nesse seu prefácio, ainda assinalava o poeta Artur Eduardo Benevides que em ALMA LIBERTA havia “a predominância do estilo lírico, que segundo a escritora é(era) a sua preferência”⁽¹⁶⁷⁾. Dando prosseguimento a essa sua escalada indeativamente versificada, a poetisa Giselda Medeiros publicava o livro TRANSPARÊNCIAS, ressaltando-se o parecer do versólogo Sânzio de Azevedo, ao assinalar seu domínio do “instrumental poético, sabendo trabalhar tanto o verso livre quanto o verso medido”⁽¹⁶⁸⁾.

Em contínuo avanço nessa área da estética literária, a poetisa Giselda Medeiros chegaria ao TEMPO DAS ESPERAS, com mais esse acervo de poemas modernistas fazendo jus, em 1999, ao Prêmio Osmundo Pontes destinado ao gênero de sua maior produtividade intelectual. Já então evidenciando pleno domínio formal da versificação que adotara, na prática desse convencional assimetrismo seus versos livres passavam a ser demarcados no final das próprias linhas horizontais, excepcionalmente transpondo esse limite, tomando-se como exemplos dessa conquista técnica as seguintes estrofes:

¹⁶⁵⁾ GIRÃO, Raimundo. Op. cit, p. 155.

¹⁶⁶⁾ BENEVIDES, Artur Eduardo. In op. cit, p. 155.

¹⁶⁷⁾ Idem, ibidem, p. 155.

¹⁶⁸⁾ AZEVEDO, Sânzio de. Aba de CANTOS CIRCUNSTANCIAIS. Fortaleza, Multigraf, 1996.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

De Mim

Sou o que a vida me impõe:
auroras e crepúsculos
mãos e adeuses,
altar e sacrifícios,
pegadas e caminhos.

Sou o atavio,
o assobio,
a carta que longe vai
em busca de um leitor.

Certeza

Sei que estarás em mim,
sempre,
como o vôo na asa do pássaro,
como o azul nas águas do rio,
como a dor – máscara –
na ponta do espinho,
face de Lázaro.

Sonhar é meu ofício
Sonhar é meu ofício.
Sempre. E depois,
quando etérea substância me envolver,
eu sonharei, ainda assim,
nos versos que compus⁽¹⁶⁹⁾.

Ao fazer a sua estréia de poetisa com o livro CORES, em 1984, Rita de Cássia já escrevia poemas, como Feriado, em que seus versos ficavam expressos cada um em sua própria linha individual, segundo a conceituação de moderno crítico tcheco. Indo além desse

¹⁶⁹⁾ MEDEIROS, Giselda. TEMPOS DAS ESPERAS. Fortaleza, Multigraf Editora, 2000, p. 58, 90 e 103.

princípio do lineamento absoluto, estava oferecendo aos seus leitores uma mostra de “verso livre cem por cento” sem outra recorrência técnica, “senão a da volta ao ponto de partida à esquerda da folha de papel”, conforme proclamava o já citado Manuel Bandeira. Eis como esse vislumbre da criatividade poética ficava delineado:

Feriado
O céu ficou cinza
O mar poluído
A praia suja
A casa desordenada
O trabalho sofrido
O salário mal pago
O dinheiro bem consumido
Uma noite mal dormida
Um lamento esquecido⁽¹⁷⁰⁾

Transpondo-se uma escalada do tempo, ao longo do qual se registraram os lançamentos de *ESSÊNCIA* (1987), *SEMENTES* (1990) *UNGUENTOS* (1994) e *CARTAS E POEMAS AO ANJO DA GUARDA* (1997), atingir-se-ia, finalmente, a contextura gráfica de *MULHER & TERRA*, livro editado no ano 2000. E em um dos seus poemas, identificar-se-ia o agrupamento estrófico de versos livres denominados de absolutos, porque cada um expresso em sua própria linha, e freando na última sílaba, mediante o uso de um sinal ou marco externo. Eis como ficava assim alinhado o poema:

¹⁷⁰ CÁSSIA, Rita de. *CORES*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1984, p. 45.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Domingo de festa

A luz do sol não foi vista.
O clarão do luar não foi apreciado.
Andou na cidade, perambulou pelas ruas.
Não parou nas barracas de bolos e doces.
Não escutou a banda tocando o novo dobrado,
Nem o estouro do tiro morteiro ou pipocar dos
fogos.

Não ouvia o ruído da pequena freguesia,
nem o som de um pavão, vindo de longe...
Misteriosa beleza de plumagem escondida nos
quintais.

A bandeira passa com o andor do Santo.
Ouve o repicar dos sinos, tocado pelo sineiro
Getúlio.

Passa um arrepio no corpo e o coração dispara.
Uma saudade!... saudade velha!...
Tão velha como a fé ardente no peito do romeiro.

Não escuta mais nada e não ficou surdo.
Não vê mais nada e não está cego.
O que aconteceu com este penitente,
será que a cidade grande engoliu seus
sentimentos?⁽¹⁷¹⁾

Considerada pelo Príncipe dos Poetas Cearenses “uma das mulheres mais inteligentes do Ceará”, a esse atributo da escritora Beatriz Alcântara acrescentava o poeta Artur Eduardo Benevides: “além de privilegiada inteligência, tem expressiva cultura humanística e invulgar talento literário, que demonstraria, de forma brilhante, em três gêneros diferentes: ensaio, poesia e conto, desde *La Revolte Positive* de Simone

¹⁷¹⁾ CÁSSIA, Rita de. MULHER & MULHER. Fortaleza, Expressão Gráfica, 2000, p. 84.

de Beauvoir, de 1973 – vinte e cinco anos passados – aos nossos dias”⁽¹⁷²⁾.

Ocupando-se neste pequeno ensaio, tão-somente da arte poética em versos livres, nessa tendência da intelectual Beatriz Alcântara buscar-se-ia identificar seus preferidos moldes da versificação moderna em O PORTAL E A PASSAGEM. E, já no poema Versos penitenciais, deparar-se-ia com a fórmula preconizada por Manuel Bandeira, cada unidade assimétrica sendo delimitada por uma tênue freada acústica. Eis como essa modelar estruturação poética se consubstanciava:

Versos penitenciais
Poesia
palavra
peregrinação
doce poço
onde afundei o olhar
enfrentei alguns medos
cravei a alma
embaulei o orgulho
plantei meus pés
a palmilhar
a danação
minha virtual salvação⁽¹⁷³⁾

Já em poemas de versos mais extensos, a poetisa Beatriz Alcântara fazia uso da pausa acústica não apenas no final de suas assimétricas linhas individuais. Realizando artístico fracionamento da sintaxe poética, estabelecia breves cortes fônicos na subdivisão dos versos assim partilhados, cada fração silábica esbarrando na linha

¹⁷²⁾ BENEVIDES, Artur Eduardo. Prefácio de O PORTAL E A PASSAGEM. Fortaleza, UFC – Programa Editorial, 1999, p. 11.

¹⁷³⁾ ALCÂNTARA, Beatriz. Op. cit, p. 25.

Queria, sim, um belo poema,
Uma serenata,
Ou talvez uma cantiga de ninar...⁽¹⁷⁵⁾

Mas, para o uso da livre individual line e sua inter-relação entre ritmo e metro no contexto poético, tal como expunha o crítico tcheco Ján Sabol^(*), é que se voltaria, buscando-se essa integração em poemas de O RESVALAR DO SONHO. E, desses criativos arranjos da poetisa Neide Azevedo, sairiam convincentemente alinhados seus versos livres de tendência melódica e rítmica, tais como nessa obra de arte denominada de:

Nostalgia

E tu te foste assim tão vagorosamente,
Sem mais explicações,
Sem beijos, sem mentiras...
Sequer me deste tempo de entregar-te aquela
estrela,
Primeira surgida
E que tomei por companheira enquanto te
aguardava...
E tu te foste, assim vagorosamente,
Que senti um certo arrependimento nos teus
passos...
E eu ali permaneci sem vontade de nada...⁽¹⁷⁶⁾

16. Ênfases conclusivas

Escrevendo sobre a versificação moderna espanhola, o

¹⁷⁵⁾ AZEVEDO, Neide. O RESVALAR DO SONHO. Fortaleza, Multigraf Editora, 2001, p. 56.

^{*)} SABOL, Ján. The Interrelation between Rhythm and Metre in a Poetic Text. Praha, Czechoslovak Academy of Sciences, 1986, p. 103.

¹⁷⁶⁾ AZEVEDO, Neide. Op. cit, p. 42.

filólogo Oldrich Bélić assim concebia um dos seus aspectos fundamentais: “El ritmo del verso libre se basa en factores que pertenecen al campo de la fonología oracional – adecuadamente estilizados – en particular la entonación”. E, a essa teórica afirmação, adiantava: “El verso libre no es, pues, algo arbitrario y gratuito. Es una forma específica de expresión literaria (poética), que tiene sus propias características e posibilidades. Y que tiene su razón de ser”⁽¹⁷⁷⁾.

Também filólogo, além de catedrático dessa ciência da linguagem, desde o nível escolar médio ao universitário, o escritor Batista de Lima revelaria pleno conhecimento da fonologia oracional, não apenas em sua criatividade poética, mas até na prosa de ficção e em seus ensaios literários. Com essa propensão beletrística, conseguiria dosar seus poemas de variadas entonações, tal como preconizava Bélić, ao afirmar: “No todos los versos libres poseen necesariamente igual grado de libertad”⁽¹⁷⁸⁾. Porém, do seu avanço para o verso livre cem por cento ou linearmente absoluto é que seriam reproduzidas as estrofes seguintes:

Estrada

Estrada silenciosa
 distância entre o dia e a noite
 carros e pessoas se cruzam na estrada
 a estrada é longa
 perco meus braços

Condição

Hoje eu quero a pureza de um anjo
 uma trégua para todas as dores
 a frieza das pedras
 a cegueira dos postes

⁽¹⁷⁷⁾ BÉLIC, Oldrich. EN BUSCA DEL VERSO ESPAÑOL. Praga, Univerzita Karlova, 1975, p. 16 e 20.

⁽¹⁷⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 16.

Que a multidão das mãos estiradas
seja um jardim com flores
Que as mil bocas abertas cariadas
sejam corolas cravejadas de orvalho
que os inocentes possam ser inocentes
Só assim poderei sorrir⁽¹⁷⁹⁾

Em solitário “cantinho de sala”, tendo um “mar perto e uma praia chegando ao céu”⁽¹⁸⁰⁾, Wellington Alves escrevia os poemas que converteria em livro, sob o título de BAÚ DE MOMENTOS. Nesse relicário de lembranças, fluxos da consciência e vislumbres imaginativos, ficava demonstrada a sua tendência para o labor poético, e em versos predominantemente livres, com essa tendência modernista revelando-se capaz de exercer esse ofício beletrístico até em maior canto de sala voltado para o oceano.

Nesses seus poemas em versos livres, Wellington Alves realizava um contornante assimetrismo, indo desde o lineamento absolutamente horizontal ao avanço transmutativo da fração métrica para a direita do contexto estrófico. No entanto, mantidas as entonações silábicas, em nada modificaria as ondulações melódicas e rítmicas de cada verso. Em ambos as propensões estruturais, o poeta de BAÚ DE MOMENTOS atingia a plenitude convencional, freando cada verso mediante o uso do sinal externo (vírgula etc.), ou através da pausa acústica. Assim ficavam escritas as duas primeiras estrofes do poema:

¹⁷⁹⁾ LIMA, Batista de. OS VIVENTES DA SERRA NEGRA. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981, p. 85 e 99.

¹⁸⁰⁾ ALVES, Wellington. Poema Ser poeta. In BAÚ DE MOMENTOS. Fortaleza, Expressão Gráfica, 1996, p. 45.

Domingos, tristes domingos
É domingo..
e já me inauguro macambúzio,
de humor falecido,
dimensionando tristezas,
ofuscando alegrias,
valorizando angústias...

Nos domingos a vida é mais vazia,
não encontro sentido nas horas que passam
– e como passam lentas,
engessadas na lentidão das idéias
lentificadas pela adinamia dolorosa
torturadoras em sua eternidade...⁽¹⁸¹⁾

Consultando-se o DICIONÁRIO DA LITERATURA CEARENSE, da autoria do emérito historiador Raimundo Girão, ficarse-ia sabendo da precocidade intelectualmente criativa do concludente universitário Márcio Catunda, com apenas dezenove anos de idade publicando em 1976 seu primeiro livro POEMAS DE HOJE. Nesse mesmo gênero, prosseguiria a sua jornada beletrística, sucessivamente lançando: INCENDIÁRIO DE MITOS (1980), NAVIO ESPACIAL (1981), A PÉRFIDA PERFEIÇÃO (1983), O EVANGELHO DE ILUMINAÇÃO (1984) e A QUINTESSÊNCIA DO ENIGMA (1987)⁽¹⁸²⁾.

Nos próprios títulos de alguns desses livros de poemas de Márcio Catunda, já ficavam implicitamente demonstrados seus enlevos metafóricos, ao conceber um incendiário de mitos, a imaginar um navio galgando atmosférico mar espacial, e o evangelho inserindo iluminação na consciência dos devotos de Jesus, imagem suprema da cristandade.

¹⁸¹⁾ ALVES, Wellington. Op. cit, p. 101.

¹⁸²⁾ GIRÃO, Raimundo. DICIONÁRIO DA LITERATURA CEARENSE. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1987, p. 84.

Mas, seria para as matrizes estruturais dos seus versos dispostos assimetricamente, que se buscaria identificar a sua artística afinidade com o ritmo melódico, cada sílaba correspondendo a uma nota musical, e cada verso principiando na linha seguinte do corte tonal, foneticamente demarcado.

Cearense de Fortaleza, onde nasceu em 1957, o beletrista Márcio Catunda festejava seu trigésimo aniversário em 1987, já diante de uma fortuna editorial de sete livros de sua autoria, nessa soma bibliográfica predominando seis obras de poesia. Dessa numérica e evolutiva tendência literária, eleger-se-ia A QUINTESSÊNCIA DO ENIGMA, buscando-se ressaltar teoricamente em suas páginas as autênticas matrizes da versificação livre, assimétrica e conseqüentemente moderna. Ei-las, em parte, nesses dois poemas:

Três Convicções

I

Alço vôo.
Meu Deus, e essa aflição estranha!
Essa avalanche, esse silêncio cheio de música!
– É a vida transbordando amor em mim,
sou eu – pedra por pedra – erigindo o pilar do futuro.

II

Hiberno sonhos,
A solidão é minha ânsia de ultrapassar,
voejar, viajar rasante sobre a terra,
além de tudo, acima dos limites da altura,

além do que se possa imaginar.
Semeio êxtases em estéreis glebas
até florir uma seara de confiança.

III

Hoje nasce em mim um novo ser.
Ando alado pela aura do arco-íris.
Um vendaval rodopiou comigo arrastando as horas de ócio,
o gelo áspero crestou os crisântemos.
Mas eu frutificarei bondade multiplicando harmonia⁽¹⁸³⁾.

Tarde de verso em um Mosteiro
Neste mosteiro arejado pela tarde mansa,
sob um céu que estonteia de tanto azul,
restauramos a vida conspurcada nos compartimentos,
respiramos a doce harmonia.
Irmãos, cúmplices do deleite que a tranqüilidade oferenda,
repousamos o olhar pelo verde cerrado,
deixamos que o vento derrame seus bálsamos
e sorrimos de contentamento.
Retirados da confusão aviltante,
serenos em nossos gestos, lavamos as pálpebras,
extasiados pela beatitude dos jardins.
Alívio o peso dos grilhões dos sapatos
e passeio de pés descalços com os amigos,
os amigos – ilhas espirituais no oceano das tormentas,
os amigos – litorais inebriantes do licor dos paraísos.
A paisagem, a fraternidade, a harmonia são minhas
fortunas⁽¹⁸⁴⁾.

¹⁸³⁾ CATUNDA, Márcio. A QUINTESSÊNCIA DO ENIGMA. Brasília, Editerra Editorial Ltda, 1987, p. 55.

¹⁸⁴⁾ Idem, ibidem, p. 75.

Finalmente, tendo-se por meta deste ensaio um somatório de exemplos de aplicação da regra mais convincente da versificação moderna, tomando-se por normativa primordial La Corbeille des Heures, de Henri de Régnier, com essa intenção chegar-se-ia até os POEMAS ESTIVAIS, do beletrista José Telles. E buscando-se em seu contexto os versos livres cem por cento ou linearmente absolutos, e estes bitolados por sinais externos ou simples tenuidade sonora, seriam arrolados como mostragem dessa técnica da estrofação assimétrica os poemas O Milagre da Rosa, Libertinagem, Rosto Hermoso, Sublime Tentação e Presságios.

Os demais componentes do livro POEMAS ESTIVAIS, notoriamente tidos como de variada estruturação polimétrica, não deixavam, absolutamente, de alcançar os mesmos enlevos e propensões imagísticas, resultantes da criatividade do poeta José Telles. E, se em algumas estrofes, valia-se do enjambement, incorporando parte do verso em curso à unidade métrica seguinte, noutras, já realizava essa transposição para a direita do espaço seguinte vazio. Dessa artística prática do verslibrisme, eis mais essas duas modelares exemplificações:

O Milagre da Rosa

Às vezes, uma rosa macia,
carrega no ventre a dor da pétala morta,
e chora sentida o açoite do vento,
porque lhe traz lembranças da pétala que se foi.
Se eu não te amasse,
eu também temeria o vento
embrulharia meus desejos num pacote de beijos,
chamaria a rosa e diria:
encontrei tua pétala macia, presente do vento,
enfeitando meus sonhos feito mulher.

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Ao Nordeste da Vida

Por estas bandas, o vento sopra morno,
e a terra triste, treme que racha,
chorando com medo da queda invernosa
e do sol, que desmancham sonhos de roça.
Aqui, os poderosos são donos de homens e famílias,
Mas zelam pouco pelos seus possuídos.
Por nossas ruas cinzentas, corpos rolam ao açoite
(impiedoso do vento,
e, em morte lenta, clamam misericórdia porque
(ainda são frescos.
Aqui, por fatalismo ou por falta de sorte,
somente os miseráveis e os néscios crescem a lista
(da morte.
Mesmo assim, ainda lhes roubam até as confissões
que da mente emergem,
e não lhe conservam nem as ilusões que lhes
(mantêm vivos!...⁽¹⁸⁵⁾

Na história da linguagem poética, a sílaba vocábular e a nota musical sempre permaneceram irmanadas e, já na métrica greco-latina, o ritmo era demarcado pela tonância da sílaba longa, como nesse iambu: viver (u –). Essa coesão estender-se-ia à unidade métrica das tendências literárias através dos séculos, na entonação da gama vocálica, sílaba por sílaba enquadrando-se perfeitamente, nota por nota, à frase melódica correlata.

Da parte da versificação, a expressividade métrica linear impor-se-ia como modelo integral dessa fusão de som-e-voz, porque, ocupando um só horizonte gráfico, cada verso fluiria até o corte fônico, equivalente a uma pausa intensa, enquanto na composição musical a escala sonora ficaria demarcada por um intervalo correspondente a uma oitava.

¹⁸⁵⁾ TELLES, José. POEMAS ESTIVAIS. Fortaleza, Gráfica ABC, 1997, p. 29 e 121.

Na moderna poesia brasileira, esse aspecto integrativo da fonologia poemática às variações da escalada melódica ficavam expressas nas chamadas letras musicais em versos livres. Aí, então, ver-se-ia cada passo da unidade métrica ocupada sonoramente por um tom musical, denominado de tempo. Sob a inspiração dessa coerente afinidade estática, eram selecionados os poemas transcritos nas páginas neste modesto ensaio.

BIBLIOGRAFIA

I

ALVES, Joaquim. AUTORES CEARENSES. 1ª Série. Fortaleza, Edições CLÃ, 1949.

ANDRADE, Mário. ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d.

ANDRADE, Oswald de. MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

AZEVEDO Filho, Leodegário. A TÉCNICA DO VERSO EM PORTUGUÊS. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1971.

BALAGUER, Joaquim. APUNTES PARA UMA HISTORIA PROSODICA DE LA METRICA CASTELLANA. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1954.

BANDEIRA, Manuel. ITINERÁRIO DE PASSÁRGADA. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.

BÉLIC, Oldrich. EN BUSCA DEL VERSO ESPANOL. Praga, Universita Karlova, 1975.

BRITO, Mário da Silva. HISTÓRIA DO MODERNISMO BRASILEIRO. 4ª ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1974.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. DICIONÁRIO DE RIMAS LUSO-BRASILEIRO. 2ª ed. Lisboa, Livraria Ferreira, 1886.

CASTILHO, Eugênio de. Op. cit.

CÉZARD, E. MÉTRIQUE SACRÉE DES GRECS ET ROMAINS. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1911.

GIRÃO, Raimundo e SOUSA, Maria da Conceição. DICIONÁRIO DA LITERATURA CEARENSE. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1987.

GRAMMONT, Maurice. LES VERS FRANÇAIS. Paris, Edouard Champion Éditeur, 1913.

GRASSERIE, Raoul de la. ANALYSES MÉTRIQUES ET RYTHMIQUES. Paris, Jean Maissinneuve Éditeur, 1893.

LANSON, Gustave. MANUEL ILLUSTRÉ D'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE. Paris, Librairie Hachette, 1931.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. EL ROMANCERO MEDIEVAL. In Revista de Bachillerato. Ano II, nº 5, Madrid, 1978.

MARQUES, Oswaldino. O LABORATÓRIO POÉTICO DE CASSIANO RICARDO. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1976.

MEDEIROS, Aluizio. CRÍTICA. Fortaleza, Edições Clã, 1947.

_____. CRÔNICAS DO 1º CONGRESSO DE POESIA DO CEARÁ. In Revista CLÃ, nº 28. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 1982.

MENEZES, Raimundo de. DICIONÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO. V. II, São Paulo, Edição Saraiva, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. VERSO UNIVERSO EM

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

DRUMMOND. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976.

NASCIMENTO, F. S. Prefácio de POESIAS INCOMPLETAS, de Antônio Girão Barroso. Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1994.

_____. TEORIA DA VERSIFICAÇÃO MODERNA. Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1995.

_____. CRATO – LAMPEJOS POLÍTICOS E CULTURAIS. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1998.

PASSOS, Guimaraens. DICIONÁRIO DE RIMAS. 2ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves & Cia, 1913.

PROENÇA, M. Cavalcanti. RITMO E POESIA. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955.

RÊGO, Luis do. MANUAL DE CANTO ORFEÔNICO. 2ª Série. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1955.

SABOL, Ján. THE INTERRELATION BETWEEN RHYTHM AND METRE IN A POETIC TEXT. Praha, Czechoslovak Academy of Sciences, 1986.

II

ALCÂNTARA, Beatriz. O PORTAL E A PASSAGEM. Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1999.

ALVES, Wellington. BAÚ DE MOMENTOS. Fortaleza, Expressão Gráfica, 1996.

AZEVEDO, Neide. O RESVALAR DO SONHO. Fortaleza,

Multigraf Editora, 2001.

BARROS PINHO, José Maria. PLANISFÉRIO. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1969.

BARROSO, Antônio Girão. POESIAS INCOMPLETAS. Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1994.

BENEVIDES, Artur Eduardo. In OS HÓSPEDES. Fortaleza, Edições CLÃ, 1946.

_____. ELEGIA SETENTÁ E OUTROS POEMAS DO ENTARDECER. Fortaleza, Editora ABC, 1996.

BESSA, Rogério. Revista O CABORÉ 3. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará. 1968.

CARVALHO, Cid. PEQUENA ANTOLOGIA. Fortaleza, Editora Instituto do Ceará, 1955.

CARVALHO, Francisco. DO GIRASSOL E DA NÚVEM. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

CARVALHO, Jáder de. DELÍRIO DA SOLIDÃO. Fortaleza, Editora Terra do Sol, 1980.

CARVALHO, Ronald de. REVISTA DA BAHIA. Ano 3, nº 31, 1923.

CÁSSIA, Rita de. CORES. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1984.

_____. MULHER & MULHER. Fortaleza, Expressão Gráfica, 2000.

CATUNDA, Márcio. A QUINTESSÊNCIA DO ENIGMA. Brasília,

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

Editerra Editorial Ltda, 1987.

COLARES, Otacílio. In OS HÓSPEDES. Fortaleza, Edições CLÃ, 1946.

_____. POESIAS. Fortaleza, Edições CLÃ, 1949.

DA COSTA E SILVA, A. F. POESIAS COMPLETAS. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985.

DÍDIMO, Horácio. TEMPO DE CHUVA. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

ESPÍNOLA, Adriano. Revista O CABORÉ 5. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1974.

FIÚZA, Regina Pamplona. Prefácio de NOTURNOS DE MUCURIBE (de Artur Eduardo Benevides). Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1992.

FRANCO, Haroldo. O CABORÉ 2. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FREITAS, José Freire de. In PEQUENA ANTOLOGIA. Fortaleza, Editora Instituto do Ceará, 1955.

LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. 12 POEMAS EM INGLÊS. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

_____. MEUS EUS, Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1995.

LÊDA Maria. Revista O CABORÉ 3. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

- LEITÃO, Juarez. TANGENCIAIS. Fortaleza, Stylus Comunicações, 1987.
- _____. IGNIS – O INVENTÁRIO DA PAIXÃO. Fortaleza, Multigraf Editora, 1993.
- LIMA, Batista de. OS VIVENTES DA SERRA NEGRA. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.
- LIMA, Filgueiras. POESIAS. 2ª ed. Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1990.
- LIMAVERDE, Regine. RESSURGÊNCIAS. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.
- _____. POEMAS QUATERNÁRIOS, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1990.
- _____. UMA CEARENSENA TERRA DOS BITTESCHON. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1997.
- LINHARES FILHO, José. Revista O CABORÉ 3. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1968.
- LYRA, Pedro. Revista O CABORÉ 2. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
- MAIA, Luciano. UM CANTO TEMPESTADO. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.
- MEDEIROS, Giselda. CANTOS CIRCUNSTANCIAIS. Fortaleza, Multigraf Editora, 1996.
- _____. TEMPOS DAS ESPERAS. Fortaleza, Multigraf Editora,

DIRETRIZES DA LINGUAGEM POÉTICA

2000.

MONTE, Airton. MEMÓRIAS DE BOTEQUIM. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1980.

PINTO, José Alcides. OS AMANTES. Fortaleza, Editora e Gráfica Lourenço Filho, s/d.

PONTES, Roberto. LIÇÕES DE ESPAÇO. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1971.

SAMPAIO, Iranildo. O ANJO E O FIM. Jornal A FORTALEZA, 1965.

_____. O OUTRO LADO DA TARDE. Fortaleza, Gráfica Ranulpho, 1959.

SIDNEY NETO, (José Vicente). PAISAGENS BRASILEIRAS. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1957.

TELLES, José. POEMAS ESTIVAIS. Fortaleza, Gráfica ABC, 1997.

VASCONCELOS, Marly. SALA DE RETRATOS. Fortaleza, Programa Editorial da Casa de José de Alencar, 1998.



Rua Carlos Câmara, 1048 – Gentilândia
Fone: (85) 3281.4911 – Fax: (85) 3281.3676
CEP 60.020-150 – Fortaleza - Ceará
e-mail: rbseditora@veloxmail.com.br