

Julia Telésforo Osório

RITMOS SEM QUALIDADES: leituras em *versus* de uma vertente da
poesia portuguesa contemporânea

Tese submetida ao Programa
de Pós-graduação em
Literatura da Universidade
Federal de Santa Catarina para
a obtenção do Grau de
Doutora em Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Alckmar
Luiz dos Santos.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Osório, Julia Telésforo

Ritmos sem qualidades : leituras em versus de
uma vertente da poesia portuguesa contemporânea /
Julia Telésforo Osório ; orientador, Dr. Alckmar
Luiz dos Santos , 2019.

361 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia portuguesa
contemporânea, Ritmo poético, Versificação, Versos
livres.. I. , Dr. Alckmar Luiz dos Santos. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

“RITMOS SEM QUALIDADES: leituras em *versus* de
uma vertente da poesia portuguesa contemporânea”

Júlia Telésforo Osório

Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

Doutor(a) EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

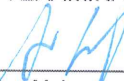


Profº Dr. Alckmar dos Santos (UFSC)
ORIENTADOR(A)



Profº Dr. Marcio Markendorf
COORDENADOR DO CURSO


BANCA EXAMINADORA:




Profº Dr. Alckmar dos Santos (UFSC)
PRESIDENTE



Profº Dr. Celdon Fritzen
(UFSC)



Profª Drª Maria Lúcia de Barros Camargo
(UFSC)



Profº. Dr. Luis Maffei
(UFF)

GRATIDÃO

está no pensamento como ideia;
o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples, busca a forma.
(Camões)

Agradeço a esta Universidade pública, seus servidores e frequentadores. Dentre eles, agradeço à minha mãe, que me trouxe até aqui pela primeira vez: com amor presente, muito obrigada, Mestra Alda Izabel da Silveira Mello, enfermeira do Hospital Universitário Polydoro Ernani de São Thiago. Ao restante de minha família, que vislumbra na educação um meio de transformação da vida e de cuja generalidade não receio, também agradeço: minha avó Vanice, meus irmãos Mestre Guilherme e Murilo, minhas amadas tias Glorinha, Preta, Miúda, Neca, especialista em segurança — sobretudo familiar, Ana (*in memoriam*), Lilian e Silvana, minhas sobrinhas Anita e Iza(Be)bel e minhas primas e meus primos Thiago, Guigo, Dudu, Ms. Duda, Maurício, Beto, Joana, Fernanda, Karina, além dos tios Neco, Luis, Norton, Nenega e Joaquim Colorado, da cunhada Ms^a. Joselle e dos meus meio-irmãos Pedro, Julio e da querida Beatriz. Ao meu pai, com amor complexo e distante, Telésforo Vivaldo Osório.

Ao professor Dr. Alckmar, registro aqui a minha gratidão sem medidas, mas com todo o ritmo possível, o qual, sabemos, ocorre na heterogeneidade, isto é, nas diferenças que sempre sabem se encontrar na busca do diálogo teórico. Como escrevi nos agradecimentos da dissertação, reafirmo que me sinto feliz por ter tido a primeira aula da graduação com um verdadeiro leitor de poesia. Agradeço imensamente por ele ter sido o responsável, como orientador, por grande parte da minha formação acadêmica neste espaço institucional. Aos meus professores de música, agradeço pela fruição de cada momento sonoro compartilhado: Eliana Oliveira, Ms. Irineu Mello e Tayrone Mandelli, assim como aos companheiros da Orquestra do CEFET/SC, hoje IFSC, e da (ex) Banda do Coração de Jesus. Às professoras Dr.^a Tânia e Dr.^a Susan e aos professores Dr. José Ernesto Vargas, Dr. Alimir, Dr. Pedro e Dr. Fábio Lopes, agradeço pela disposição das suas escutas e leituras propositivas e engajadas, cada um do seu modo peculiar. Ao Izidione pelos cuidados médicos, à Ms^a. Luciana, que abriu seu espaço para conversas e cuidados, obrigada. Também agradeço às amigas Thaís Mendes dos Santos e Eliane Martins por todas as ajudas, atenções e alegrias a cada momento compartilhado.

Às demais amigas, me parecem insuficientes as palavras que tenho para lhes oferecer. Agradeço à Dr.^a Patrícia Chanely, com quem construo reflexões desde o primeiro encontro, pelo companheirismo respeitoso construído no estilo reikiano. Ao Dr. Luis Maffei, pelos encontros dialogados *ad infinitum*, mas especialmente pela dedicada

atenção acadêmica sem a qual meu trabalho de pesquisa poderia ser inviabilizado: sua coragem institucional de ler esta vertente da poesia contemporânea me motivou a seguir adiante com os meus projetos acadêmicos de leitura dos *poetas sem qualidades*. Obrigada, estimado amigo de correspondências e convívios alegremente mediados pelo seu amado Dioniso. À Ana Paula, amiga de infância, e à sua família, pela amizade construída com base em nossas evidentes diferenças, agradeço porque é também devido ao seu convívio que passei a olhar para o mundo por meio de uma lente muito mais sensível às demandas concretas do outro. À Dr.^a Patrícia Resende, parceira de escrita de linhas, parágrafos e páginas de tese(s), obrigada pela amizade guerreira e presente apesar das entediantes questões geográficas. À contadora de Histórias Dr.^a Clau(dia), junto do Dr. Hermetes, querida amiga de leituras, consolos e conversas animadas. À Ms.^a Carol, ao Ms. Érico e aos seus familiares, especialmente à Clara, gratidão pelas alegrias e acolhimentos. Ao Msc Antônio Celso, querido amigo *Ratius*, pelas conversas, traduções e erudições histórico-musicais. Ao Beto, pelos entendimentos que vêm ao som de canções e referências 90s *and* 00s. Ao Ms. Giliard, com quem os encontros são sempre produtivamente felizes, agradeço pelas conversas sobre literatura e mundo, além das traduções. Também agradeço ao Dr. Leonardo, pelo carinho e pelos entendimentos sobre a vida, vivenciados em meio aos trânsitos acadêmicos. Ao Dr. Adiel, ao Dr. Everton, à Ms.^a Isabela, à Ms.^a Samanta, ao Paulo, ao prof. Dr. Maciel e aos demais colegas de Nupill, pelos encontros e partilhadas de conhecimentos, especialmente durante

os encontros dos nossos grupos de estudos. Também agradeço à CAPES, pela realização de sonhos antigos via bolsa, assim como aos governos petistas de Dilma e de Lula, e à gentil equipe do jornal português *Público*, que me permitiu reproduzir, em anexo, algumas reportagens que contribuíram para as reflexões deste trabalho.

Matéria, alma do nada,
os mortos ouvem a tua música sólida
pela primeira vez, como uma respiração
de estrelas,
A sua intranquilidade transforma-se em
si mesma, música.
(Manuel António Pina)

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	23
LISTA DE SÍMBOLOS	25
LISTA DE TABELAS	27
INTRODUÇÃO	29
1 Mundo <i>sem qualidades</i>	55
1.1 Antologia, paratextos	55
1.2 Ironias, alguma recepção.....	87
1.3 Ritmos de provocações.....	129
2 Vestígios de tradições em versos livres	153
2.1 Livres ofícios.....	153
2.2 Das fluências	177
3 Linhas de <i>versus</i>	203
CONCLUSÃO	249
REFERÊNCIAS	259
Obras literárias	259
Demais obras e textos.....	265
ANEXO A – “Um balanço de 2016? De literatura”, de José António Gomes	291
ANEXO B – “Poetas como nós”, de Paulo Moura	305
ANEXO C – “Uma revista com qualidades”, de Luís Miguel Queirós	321
ANEXO D – “Morreu Vitor Silva tavares, um editor radical”, de Kathleen Gomes e Lucinda Canelas	329
ANEXO E – Bardamerda, &etc	337
ANEXO F – Escansões via Aoidos	341

RESUMO

Nesta tese, proponho o estudo do conceito de ritmo poético tradicional, aliado ao de versos livres, a partir da leitura de poemas integrantes das obras *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002), *Sunny Bar* (Alambique, 2015) e *Morada* (Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015). O critério de seleção do *corpus* analítico baseado na leitura das três antologias refere-se ao fato de Rui Pires Cabral e Manuel de Freitas terem obtido reconhecimento crítico, como poetas, a partir do lançamento da primeira. A tese é a de que eles mantêm o ritmo como recurso formal de suas escritas compostas em versos livres. Devido a isso, dialogam, de modo crítico e irônico, com a tradição composicional da arte poética, registrada em teorias e tratados de versificação, o que evidencia a continuidade do emprego de princípios formais consoantes às explicações etimológicas dos termos “ritmo” e “verso”. Dessa maneira, não haveria, nessa produção poética, indícios capazes de legitimar o abandono do trabalho poético com aquele tipo de modelo de criação nessa amostragem da literatura portuguesa contemporânea, o que foi proposto via paratextos na seleta organizada por Freitas e publicada no início deste século.

Palavras-chave: Antologias. Críticas literárias. Manuel de Freitas. Poesia portuguesa contemporânea. *Poetas sem qualidades*. Ritmo poético. Rui Pires Cabral. Teorias da literatura. Versificação. Versos livres. *Versus*.

ABSTRACT

In this thesis, I propose the study of the concept of traditional poetic rhythm, associated to that of free verses, from the reading of poems belonging to the works *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002), *Sunny Bar* (Alambique, 2015) and *Morada* (Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015). The selection of the analytical corpus based on the reading of the three anthologies refers to the fact that Rui Pires Cabral and Manuel de Freitas obtained critical acclaim, as poets, from the launch of *Poetas sem qualidades*. The thesis is that they maintain the rhythm as a formal resource of their writings composed in free verses. Because of this, they dialogue, in a critical and ironic way, with the compositional tradition of poetic art founded in theories and treaties of versification, which denotes the continuity of formal principles employed in line with etymological explanations of the terms “rhythm” and “verse”. In this way, there would be no evidence, in this poetic production, to legitimize the abandonment of poetic work with that pattern of creation in this sample of contemporary Portuguese literature, which was proposed via the paratexts selected by Freitas and published at the beginning of this century.

Keywords: Anthologies. Literary criticism. Manuel de Freitas. Contemporary Portuguese poetry. *Poetas sem qualidades*. Poetic rhythm. Rui Pires Cabral. Literary theories. Versification. Free verses. *Versus*.

RESUMÉ

Dans cette thèse, je propose l'étude du concept de rythme poétique traditionnel, allié au concept de vers libres, à partir de la lecture de poèmes qui intègrent les œuvres *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002), *Sunny Bar* (Alambique, 2015) et *Morada* (Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015). Le critère de sélection du *corpus* analytique basé sur la lecture des trois anthologies fait référence au fait que Rui Pires Cabral et Manuel de Freitas ont obtenu de la reconnaissance critique, comme poètes, à partir de la sortie du premier recueil. La thèse contribue à montrer que ces auteurs maintiennent le rythme comme recours formel de leurs écritures composées de vers libres. En raison de cela, ils dialoguent, d'une manière critique et ironique, avec la tradition compositionnelle de l'art poétique, laquelle est inscrite dans des théories et des traités de versification, ce qui témoigne la continuité d'emploi de principes formels selon l'étymologie des termes « rythme » et « vers ». Par conséquent, il n'y aurait indices, en cette production poétique, capables de légitimer l'abandon du travail poétique avec ce type de modèle de création en cet avant-goût de la littérature portugaise contemporaine, ce qui a été proposé par des paratextes qui se présentent dans le recueil dirigé par Freitas et publié au début du siècle.

Mots-clés: Anthologies. Critiques littéraires. Manuel de Freitas. Poésie portugaise contemporaine. *Poetas sem qualidades*. Rythme poétique. Rui Pires Cabral. Théories de la littérature. Versification. Vers libres. *Versus*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: capa de <i>Poetas sem qualidades</i>	56
Ilustração 2: capa do número 20 da revista <i>Telhados de vidro</i>	65
Ilustração 3: capa do livro <i>Morada</i>	220
Ilustração 4: poema-colagem de Rui Pires Cabral.	222
Ilustração 5: capa de <i>Sunny Bar</i> , de Luis Henriques.	238

LISTA DE SÍMBOLOS

○ ○ _	Anapesto
○ _ ○	Anfibraco
_ ○ ○	Dátilo
○ _	Iambo
_ ○ ○ ○	Peônio primo
○ _ ○ ○	Peônio segundo
○ ○ _ ○	Peônio terceiro
○ ○ ○ _ (○)	Peônio quarto
_ ○	Troqueu ¹

¹ Baseio-me na nomenclatura da listagem de padrões acentuais, ou células rítmicas, proposta por Manuel Graña Etcheverry. In: Id. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003. p. 46. Os símbolos “○”, “_” e “◡” representam as sílabas “átonas”, “tônicas” e “átona ou tônica” (ambiguidade), respectivamente. Ao longo das análises apresentadas neste trabalho, utilizo algumas cores para distinguir, visualmente, esses grupos silábicos: anapesto, rosa; anfibraco, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; peônio primeiro, violeta; peônio segundo, laranja; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Tais símbolos são tradicionalmente vinculados à tradição métrica grega, na qual se considerava a extensão da sílaba (breve ou longa). Adoto tal simbologia a fim de demonstrar que há ritmo não somente na distribuição silábico-métrica do verso, como também em sua dimensão acentual, cujas sílabas, ao contrário da metrificacão grega, podem ser “átonas” ou “tônicas”.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: “Chega agora”	145
Tabela 2: “Esplanada”	147
Tabela 3: “Sumo de Laranja”	208
Tabela 4: “Tudo coisas mortais para a poesia”	212
Tabela 5: “Prato do dia”	215
Tabela 6: “Toda a noite a gotejar”	218
Tabela 7: “Song sparrow”	223
Tabela 8: “Lesser flamingo”	225
Tabela 9: “European Robin”	227
Tabela 10: “Vida paralela”	229
Tabela 11: “De que serviria”	231
Tabela 12: “Just right for loungin”	233
Tabela 13: “Poesia”	235
Tabela 14: “Balada da crise da mala”	237
Tabela 15: “Meia-orelha”	239
Tabela 16: “Game over”	241
Tabela 17: “Estudos Camonianos”	244
Tabela 18: “Goebel, 1987”	245
Tabela 19: “Sub rosa”	246

INTRODUÇÃO

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.
(Camões)

Ao longo desta tese, reflito sobre uma vertente da poesia contemporânea portuguesa que retoma, na escrita de versos livres, parte do legado literário camoniano relacionado à linguagem poética de viés tradicional, especialmente aos conceitos teóricos de “*versus*” e de “ritmo”, que podem ser lidos em poemas integrantes de antologias contemporâneas, como nos pertencentes às seletas *Poetas sem qualidades*² (Averno, 2002), *Morada* (Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015) e *Sunny Bar* (Alambique, 2015). Nesse sentido, valorizo o sentido etimológico da expressão latina “*versus*”, que deriva do participípio passado de “*vertere*” (retornar, voltar, virar, desviar, etc.), a fim de refletir sobre o objeto de arte poema, composto por versos livres, como conjunto rítmico. Para tanto, relaciono a ideia de “*versus*” a de “retorno”

² O Dr. Luís Maffei defende o uso de minúsculas para se referir à antologia: “cito *poetas sem qualidades* com inicial minúscula porque é assim que está na capa do volume, e porque me parece mais adequada à política do livro”. Id. Apresentação. In: _____. *Ciranda da poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 10. Grifos do autor. Opto, neste trabalho, pelo uso de maiúscula, bem como do grifo itálico, para ficar evidente que se trata de um livro.

de uma ou mais estratégias formais, que possibilita(m), no espaço poético, uma organização rítmica. Convencionalmente, são reconhecidos como mecanismos de criação poética, em teorias e tratados de versificação, as rimas, os metros, os padrões acentuais, as organizações estróficas, o paralelismo, a assonância, a aliteração, etc. Affonso Romano Sant’Anna pontua que “verso tem a ver com o ‘volver’ [voltar] e com a maneira como o arado cria ‘sulcos’ na terra, revolvendo, indo e voltando sobre o terreno para que algo frutifique. E soma a isso a lembrança de que a própria palavra ‘prosa’ teria o sentido de ‘*vuelto hacia adelante, extendido o digirido hacia adelante y a los lejos*”³. Já Carlos Felipe Moisés declara que, em sua origem, “o termo ‘verso’ se aplica à ação do arado, no cultivo da terra (Virgílio: *In versum dist ulit ulmos*, ‘Plantou olmeiros em linha’), mas é aplicável também, já agora como adjetivo, a um tipo especial de discurso, a poesia, que se interrompe a intervalos regulares, e volta, e torna a se interromper, e torna a voltar, em movimentos sucessivos, formando igualmente linhas, renques ou alamedas (Apuleio: *Versa oratio*, ‘Poesia’, simplesmente; ao pé da letra, ‘oração virada ou desviada’)⁴”.

No fragmento do soneto que escolhi como epígrafe destas considerações iniciais, uma ação de “mudança” acompanha-se das noções de “tempos”, “vontades” e “qualidades”, termos que lembram o

³ SANTA’ANNA, Affonso Romano. Em torno do mistério poético [Prefácio]. In: ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003. p. 11-12.

⁴ MOISÉS, Carlos Felipe. *Indagações sobre o verso livre*. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>.

título daquela recolha publicada em 2002 e também da forma pela qual tais escritores compõem poemas desde a década de 1990 em suas respectivas obras⁵, isto é, pela forma do verso livre e não por formas fixas convencionais, como o soneto ou o metro decassílabo. Há, em seu prefácio intitulado “O tempo dos puetas”⁶, o registro de uma provocação direcionada ao entendimento da poesia vinculado à ideia de tradição, a qual conceituo, nesta tese, como legado composicional anterior àquilo que foi desenvolvido na obra de um dado escritor⁷, uma vez que determinada produção literária “não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características”⁸. Manuel de Freitas, “crítico (inclusive da imprensa, ocupando espaço no jornal *Expresso*), ensaísta, homem de Letras, editor,

⁵ Cf. as obras poéticas publicadas pelos autores selecionados para a composição da antologia na primeira seção das Referências.

⁶ In: FREITAS, 2002. O prefácio “O tempo dos puetas” [sic] localiza-se no início de *Poetas sem qualidades* e, portanto, previamente à reprodução dos textos poéticos. Na leitura crítica que proponho, considero-o como “paratexto”. Entretanto, devido à atenção crítica destinada ao prefácio (Cf. Referências e demais textos que abordam o *corpus* poético do volume), ele pode também ser considerado como um “metatexto”, pois nos textos críticos que tematizam essa vertente da poesia portuguesa se observa a importância argumentativa atribuída ao prefácio. Dessa maneira, ele não se configuraria somente em um (para)texto que cerca outros poemas, porém em um metatexto, porque, além de os acompanhar, “O tempo dos puetas” visa a explicação de questões políticas importantes da cena literária contemporânea, como os vínculos teóricos e acadêmicos estabelecidos entre autores de antagonicas vertentes literárias, por exemplo. Nos anexos da minha dissertação, reproduzi o texto do prefácio com autorização de Manuel de Freitas: cf. FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas [Anexo A]. In: OSÓRIO, Julia Telésforo. *A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PLIT0575-D.pdf>.

⁷ ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaios*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 38.

⁸ TODOROV, Tzvetan. Prólogo. In: _____. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010. p. 22.

poeta, tradutor [que] não se furta a assumir voz eventualmente agressiva, com laivos até autoritários, para marcar uma postura política de intervenção”⁹, articulou, naquele texto, uma defesa dos *Poetas sem qualidades* ao desrespeitar autores que estariam “inadequados” ao seu tempo, porque suas obras apresentariam “qualidades” literárias, como as de viés formal, descontextualizadas do que ele entendia como exigências da época contemporânea¹⁰, o que, a princípio, não estaria registrado nas obras daqueles poetas escolhidos para compor a sua antologia, conforme este excerto:

A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades. Curiosamente, estes últimos parecem ser, não apenas uma espécie rara, como pouco apreciada. [...] Estamos, portanto, em Portugal, mas não necessariamente no *Majestic* ou na *Brasileira do Chiado*. E a pergunta já foi feita, ainda que noutros moldes (e com outros nomes). Que existe de comum entre um Manuel Alegre e um António José Forte ou entre um Nuno Júdice e um Joaquim Manuel Magalhães? São todos poetas? Talvez. Mas desconfiemos, como convém, das evidências. Que há de realmente comum entre a aura mediática de Manuel Alegre e

⁹ MAFFEI, 2014, p. 13. Grifos do autor.

¹⁰ Refiro-me ao aspecto cronológico do termo “contemporâneo”, relacionado às produções poéticas publicadas a partir da década de 1980. Considero o início dessa década como uma espécie de marco temporal devido ao fato de Joaquim Manuel Magalhães, poeta-acadêmico reconhecido, positivamente, por Manuel de Freitas no prefácio, ter lançado, em 1981, seu livro de estreia *Os dias, pequenos charcos* (Presença, 1981). Cf. LAGE, Rui; REIS-SÁ, Jorge (Orgs.). Joaquim Manuel Magalhães. In: _____. *Poemas portuguesas*: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI. Porto: Porto Editora, 2009. p. 1887. Utilizo como referenciais teóricos para compreender esse momento histórico as reflexões de Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetisky e Byung-Chul Han. Cf. Referências.

o anarquismo lírico de Forte? Este último, apesar de morto, nem sequer consta dos dicionários e histórias da literatura propostos à circulação académica. Quanto ao outro, para o ver vivo e altissonante, basta ligar a televisão ou assistir a um jogo do Benfica, ladeado (se o espectador tiver sorte) pelos ombros pós-estruturalistas de Eduardo Prado Coelho. Nuno Júdice, por sua vez, poderia parecer (sem dificuldades de maior) um Antero fascinado pela biografia de Kleinst ou um contemporâneo bizarro de Sá de Miranda. Bastaria, para isso, que aparássemos certos trejeitos apocalípticos (primeira fase) ou que corrigíssemos, com instrumentos da época, a rima das suas extenuantes reflexões amorosas (última fase). Poeta promissor, em tempos mui recuados, Júdice tornou-se o emplastro vivo (quase isso, enfim) do culturalismo auto-suficiente. É um desses poetas que, quando quer parecer «contemporâneo» de alguma coisa, quase torna palpável o esforço com que o faz, pensando certamente num público alargável ao seu génio. Trata-se, em suma, de um poeta cheio de qualidades, como os franceses sabem.¹¹

No ensaio “Tradição e talento individual”, T. S. Eliot afirma que, ao criar um objeto de arte, um autor estabelece uma relação dialógica entre a sua obra e aquilo que antecede a sua composição, visto que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a

¹¹ FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 155, 158-159. Grifos do autor. No decorrer do trabalho, opto, preferencialmente, pela utilização desse livro para fazer referência ao texto do prefácio, o qual foi publicado primeiramente na esgotada seleta *Poetas sem qualidades*.

apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.”¹² O tempo histórico no qual estão inseridos os poemas dos *Poetas sem qualidades*, publicados entre a última década do século passado e o início deste, é, obviamente, distinto da época em que Luís de Camões, mencionado indiretamente no título da recolha e nos paratextos da antologia, compôs seus “qualificados” versos metrificadas e publicou, com o aval do Santo Ofício, *Os Lusíadas* no ano de 1572. Por consequência desse imenso distanciamento temporal, legitimar a atitude crítica de julgamento da produção de um poeta contemporâneo apenas considerando ou o aspecto formal — baseado em enunciados tratadistas como os de António Feliciano de Castilho¹³ — ou o sociocultural, implica um posicionamento complexo em termos teóricos num período em que se compõem obras poéticas, majoritariamente, pelo uso de versos livres. Em Portugal, hoje, não há mais corte, monarquia, títulos de nobreza, reis, rainhas ou barcos atracados nos portos com os porões recheados de mercadorias adquiridas pela exploração econômica de uma então potência marítima. Apesar disso, algumas das práticas culturais daquele país insistem em se referirem à conservação da memória¹⁴ das glórias de um mítico passado encerrado como se ele ainda pudesse existir, como indica a crítica paratextual articulada de Manuel de Freitas. Nesse

¹² ELIOT, 1989. p. 39.

¹³ CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrficação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858. p. 1.

¹⁴ LOURENÇO, Eduardo. Da saudade como melancolia feliz. In: _____. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 32.

sentido, vale refletir sobre as considerações de Eduardo Lourenço escritas, em tom ensaístico, em 1978:

o viver nacional [português] que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, *orienta-se nessa época para o futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado*. Descontentes com o presente, mortos como a existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado¹⁵.

É evidente que o canônico legado da poesia de Luís de Camões — que (re)criou, ficcionalmente, os feitos da viagem à Índia, comandada pelo navegador Vasco da Gama no século XVI, e acabou por ter “comunicado” ou “registrado”, textualmente, esse marco histórico da nação portuguesa — continua a atravessar aquela literatura contemporânea de alguma forma. Em 1995, Ana Hatherly assim afirmou sobre a poesia portuguesa e sua relação com a tradição literária:

Como é sabido, a área de poesia tem sido desde sempre a mais representativa da produção literária portuguesa, e mesmo os que pouco saberão da nossa literatura contemporânea ouviram pelo menos falar de Fernando Pessoa, essa figura grande da literatura europeia deste século. Ora, Fernando Pessoa é, por assim dizer, a ponte brilhante do enorme icebergue que é a poesia portuguesa do século XX [e também do início

¹⁵ Id. Psicanálise mítica do destino português. In: _____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2012. p. 28. Grifos do autor. Ver, por exemplo, a obra *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*, de Gonçalo M. Tavares (Leya, 2010), dedicada a Eduardo Prado Coelho e prefaciada por Eduardo Lourenço.

deste século] — icebergue por ser uma espécie de montanha semi-submersa de poetas ilustres que, salvo raríssimas exceções, permanece ignorada e por isso urge divulgar. Com efeito, nenhum poeta (ou artista) nasce no vácuo — cada grande figura que surge tem sempre por detrás numerosas outras [especialmente, Camões] sobre as quais se ergue, quer sejam suas contemporâneas ou antecessoras, quer sejam deliberadamente escolhidas como modelo, quer não. Isto é: há sempre uma herança, um suporte, seja ele conscientemente assumido ou não. [...] Nesta perspectiva, a cultura surge como um *continuum* vivo e em constante diálogo consigo próprio, em que as formas poéticas estão em permanente relação intertextual, uma vez que são formas permanentemente disponíveis dentro do espaço trans-secular da literatura [...] O passado cultural de um povo, e até de um continente, está sempre presente, de uma maneira ou de outra: o que faz falta é tomar consciência disso, porque, quando tal consciência ocorre, o que acontece é que ela entre na nossa vida e a transforma. Uma coisa é saber que a tradição existe; outra é conviver com ela.¹⁶

No caso da vertente representada pelos *Poetas sem qualidades*, o legado poético português representado pela clássica figura camoniana, se faz presente de modo irônico, sobretudo em sua estrutura paratextual, além de também estar desenvolvido em alguns textos desses poetas por meio do trabalho semântico com temas relacionados à viagem, a episódios da cultura portuguesa, etc. Contudo, as formas pelas quais os diálogos com a tradição poética são estabelecidos se distinguem,

¹⁶ HATHERLY, Ana. *A casa das musas. In: _____*. A nova presença do passado no presente — uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 175, 176 e 179.

visivelmente, da escrita, ou da “pena”, camonianiana, pois a utilização de versos livres é o que embasa, formalmente, a composição poética da maioria dos poetas portugueses desde o século passado. No caso dos autores integrantes da referida seleta, isso se articula por meio da composição de versos livres, como os constituintes deste poema que se refere à poesia de Fernando Pessoa do seguinte modo:

questão da noite
do programa que acontece:

em portugal, neste fim de século,
navegar é preciso?

resposta:

se morar no barreiro, sim.¹⁷

Desde a minha pesquisa de mestrado dedicada à poesia de Rui Pires Cabral¹⁸, me questiono acerca do motivo pelo qual essas linhas

¹⁷ MOURA, Nuno. Questão da noite. In: FREITAS, 2002, p. 83. No decorrer da antologia, Manuel de Freitas apresenta parte da produção poética de cada um dos nove autores selecionados antes da reprodução de sete de seus poemas escolhidos de suas respectivas obras.

¹⁸ Durante o mestrado, estudei parte da obra de Rui Pires Cabral — *A Super-realidade* (1995; 2011) e *Longe da Aldeia* (2005) — a fim de observar a existência da noção de circularidade no espaço do poema, apoiada nas reflexões de Octavio Paz, especialmente em *O arco e a lira*. Sobre a noção de circularidade, afirma o poeta mexicano: “[o poema] apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição e recriação não é

irregulares podem ser teoricamente reconhecidas como “versos”, as quais, por sua vez, formariam um “poema” de autoria de um poeta “sem qualidades formais”, como eles mesmos afirmam, integrante de um “livro de poesia”, como é o caso do citado Nuno Moura (1979), autor de seis livros publicados até o ano de 2002¹⁹. Ao declarar a mudança de “tempos” e “vontades”, Camões obviamente não previu o futuro advento do(s) verso(s) livre(s) como a forma composicional mais adotada, entre os poetas, no decorrer do século XIX, tendo seu uso confirmado nos dois séculos seguintes, como discuto no segundo capítulo deste trabalho. Talvez por essa razão, o organizador de *Poetas sem qualidades* e fundador da editora Averno²⁰ reconheceu, junto do editor Vitor Silva Tavares, a “necessidade” simbólica de fundar uma editora que disponibilizasse, mercadologicamente, as produções poéticas de autores que, a princípio, não gastassem “solas no Parnaso”:

senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta”. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 83-84. O objetivo da pesquisa era o de verificar o desenvolvimento de uma poética representada pelo aspecto rítmico nos textos do poeta, o que foi observado por meio dos usos constantes, naquelas publicações, de *enjambements* e de padrões acentuais, os quais contribuem para a materialização da circularidade. OSÓRIO, 2013.

¹⁹ FREITAS, 2002, p. 78.

²⁰ Conferir site da editora Averno: <http://editora-averno.blogspot.com.br/>, onde se encontra a frase “Udite, lagrimosi spirti d’AVERNO, udite nova sorte di pena e di tormento”, de Battista Guarini. O termo “averno” significa “inferno”, originário do latim “*Avernus*” em referência ao lago vulcânico da Campânia (Itália), considerado, pelos antigos, como uma das entradas do inferno. In: Vocabulo “Averno”. Dicionário Primberam. 2016. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/averno>. Sua política editorial baseia-se na da &etc, pequena editora independente fundada em 1974 por Vitor Silva Tavares (Ver Anexo D), que também publicava pequenas tiragens de seus títulos sem jamais reeditá-los. Por esse selo, foram publicadas obras de Herberto Helder, Alberto Pimenta, Gastão Cruz, Adília Lopes entre outros.

Estes poetas *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardomallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limiadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força — ou admirável fraqueza — onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica. *Comunicam*, em suma; não pretendem agradar ou ser poeticamente correctos. Só é possível falar destes poetas negativamente (e ainda bem): aproxima-os a falta de todas essas qualidades em que os seus contemporâneos se têm revelado pródigos. Por isso estão aqui, a desabrigo, a dizer o que dizem.²¹

A hipótese desta pesquisa de doutorado é a de que o gesto prefacial de recusa do uso de formas tradicionais como procedimento composicional não inviabiliza, de forma alguma, a presença do fenómeno rítmico em algumas das práticas culturais deste nosso tempo, pois poemas contemporâneos ainda são ficcionalmente criados pela mobilização da forma artística denominada “verso”, que entendo como um modo de materializar a ideia de retorno de um ou mais elementos formais no espaço do poema, apesar de, convencionalmente, ele se configurar em uma linha em que há uma sequência rítmica de palavras interrompida por uma marca tipográfica vazia. Nesse sentido, a noção de “mudança” do significado conceitual de “verso” pode mesmo depender

²¹ FREITAS, 2012, p. 160. Grifos do autor.

do “tempo” e das “vontades” de quem se dedica à criação literária, à leitura crítica da matéria poética, da edição de livros, etc. Por isso, o desenvolvimento de uma reflexão teórica que aborde a maneira pela qual uma obra de arte pode ser composta hoje, torna-se uma atitude crítica tão importante quanto o apontamento das características sócio-históricas, políticas ou editoriais do tempo contemporâneo, registradas no espaço textual muitas vezes reconhecido, por leitores e críticos, como um objeto artístico pertencente ao conjunto de uma “obra tomada num processo de filiação”, sendo geralmente o seu autor “reputado [como] pai e proprietário”, cujas intenções postulariam os seus significados mais adequados²², como pretendeu Manuel de Freitas em seu discurso prefacial ao defender a sua vertente poética comunicante.

Ao longo da antologia *Poetas sem qualidades*, leio o discurso prefacial do seu organizador como “herança a ser abolida”²³ teoricamente, visto que, nele, se elabora a defesa de uma abordagem “comunicante” da poesia em detrimento de outra mais “tradicional”, que, por assim ser “qualificada” por Manuel de Freitas, não mereceria mais reconhecimento por estar “alheia” às prerrogativas do tempo atual. Em meu trabalho de pesquisa, procuro discordar dessa proposta argumentativa, pois considero “poema” como um objeto de arte inserido em uma linhagem histórica que lhe antecede cronologicamente e com a qual ele dialoga de alguma maneira, na medida em que “as obras

²² BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 71.

²³ *Ibid.*, p. 69, 70 e 72.

existem sempre dentro e em diálogo com um contexto”²⁴. Além disso, também penso que a finalidade mercadológica de explicação do significado dessa “obra”, filiado aos desejos “comunicantes” da matéria poética articulado por Manuel de Freitas em 2002, me parece uma estratégia óbvia em termos críticos devido ao fato de tais poetas optarem pela tradicional forma do verso para compor seus poemas, cujas temáticas estão relacionadas ao tempo contemporâneo, como eles mesmos afirmam. Por esse motivo, proponho a leitura de alguns textos poéticos relacionados a tal conjuntura literária com o objetivo de valorizar não apenas os aspectos socioculturais, políticos e editoriais dos poemas adequados àquelas prerrogativas prefaciais, mas também o formal, na medida em que considero o juízo crítico de uma obra como um “trabalho de conhecimento”²⁵. Nesse sentido, reflito acerca do modo pelo qual a ideia de ritmo se formula nos versos livres compostos pelos mencionados poetas e como isso colabora para a formulação semântica de uma dada leitura crítica das características da época contemporânea. É, portanto, objetivo desta pesquisa de doutorado, compreender a escrita poética como “uma espécie de colaboração”²⁶ entre a crítica literária e o poema, o que busco desenvolver por meio da formulação de leituras que discutam tanto o aspecto formal quanto o semântico de textos poéticos em uma “prática significativa”, já que o ato de

²⁴ TODOROV, Tzvetan. A literatura reduzida ao absurdo. In: _____. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010. p. 32.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁶ Nos termos de Jorge Luis Borges: “a escrita é uma espécie de colaboração. Ou seja, o leitor faz sua parte do trabalho; enriquece o livro [ou poema].” In: Id. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 124.

ler, no sentido de *consumir*, não é *jogar* com o texto. “Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo [em francês: *jouer*]: o próprio texto *joga* (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor, ele *joga* duas vezes: *joga com* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele *joga* o jogo de representar o Texto; não se pode esquecer de que *jouer* (além de ter um sentido lúdico: jogar, brincar; e um sentido cênico: representar) é também um termo musical (tocar); a história da música (como prática, não como arte) é, aliás, paralela a do Texto; houve época em que, sendo numerosos os amadores ativos (pelo menos no interior de certa classe), “tocar” (*jouer*) e “ouvir” constituíam atividades pouco diferenciadas; depois apareceram sucessivamente duas funções: primeiro, a de *intérprete*, a quem o público burguês (embora ainda soubesse tocar um pouco: é toda a história do piano) delegava o seu jogo; depois, a função do amador (passivo), que ouve música sem saber tocar (ao piano sucedeu efetivamente o disco); sabe-se que hoje a música pós-serial subverteu o papel do “intérprete”, a quem se pede que seja uma espécie de coautor da partitura que ele completa mais do que “exprime”. O Texto [literário, sobretudo poético] é mais ou menos uma partitura desse novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática. Grande inovação, pois a obra, quem a executa? (Mallarmé levantou a questão: quer que o auditório *produza* o livro.) Hoje apenas o crítico [França, 1971] executa a obra (admito o jogo de palavras). A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo “tédio” que muitos [leitores] experimentam diante do texto moderno (“ilegível”), do filme ou do quadro de

vanguarda: entediá-se quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, *dar-lhe partida*.²⁷

Acerca das críticas destinadas às produções poéticas dos poetas *sem qualidades*, me parece interessante o fato de elas pouco repercutirem o aspecto formal aliado ao semântico, muitas vezes se limitando a apontar, neles, a confirmação da estratégia prefacial de Freitas²⁸. Como leitora dessa vertente da poesia portuguesa, valorizo os poemas “sem qualidades” ao abordá-los como objetos de arte, na medida em que penso mesmo ser mais profícuo, tanto em termos críticos quanto teóricos, os atos de “jogar com o texto” e de “dar-lhe partida” pelo ponto de vista formal. Por essa perspectiva de análise, pode-se compreender, por exemplo, o modo pelo qual se articula o interessante jogo temático estabelecido entre tais produções poéticas e a época contemporânea, reconhecido pela crítica acadêmica, com a qual concordo, exceto pelo fato de ela pouco repercutir acerca da maneira pela qual isso é construído formalmente no espaço poético²⁹.

No papel de editor, Manuel de Freitas se valeu, no decorrer d’“O tempo dos poetas”, de um enunciado prefacial que se filia à ideia moderna de “crise”, cujo discurso “se reconhece decisivamente na esfera

²⁷ BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 73-74. Grifos do autor.

²⁸ Ver os estudos de Ida Alves, Luís Maffei, Anna Beatriz Affonso Penna, Sérgio Lima, Tamy Macedo e Charles Marlon na segunda parte das Referências deste trabalho.

²⁹ Cf.: PENNA, Ana Beatriz Affonso. O pobre excesso da linguagem: a poesia *sem qualidades* de Manuel de Freitas. In: *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 9, jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52582>.

do julgamento, da decisão, que, como se sabe, também está no radical grego *crisis*³⁰. Mantida em algumas produções poéticas, como as da vertente “sem qualidades”, desde o século XIX, como “*herança crítica da literatura*”³¹, a crise moderna resiste, segundo Marcos Siscar, ao “desenvolvimento da sociedade industrial de massa”, ao “fantasma da transformação do humano em mercadoria” e à “constituição de um ponto de vista aritmético sobre a realidade social”³². Trata-se, portanto, de um tema caro, culturalmente, não apenas ao tempo contemporâneo datado neste início de século XXI (como poderia induzir a leitura daquele paratexto), na medida em que ele é cultivado, como discurso de resistência, desde o período simbolista pelo menos. Nesse sentido, o organizador de *Poetas sem qualidades* deu continuidade, nesse objeto mercadológico, a um modo de compreensão moderno da arte poética já legitimado criticamente em obras de outros poetas e vertentes literárias. Exemplo material disso é a escolha pela reprodução de uma epígrafe que registra a voz impaciente do poeta Herberto Helder, em meados do século passado, com os “vagares de galinhola” de poetas ainda vinculados ao entendimento convencional (ou “aritmético” ou “regular”) da matéria poética, também compartilhada por aquele homem de Letras, um dos fundadores da editora Averno:

³⁰ SISCAR, Marcos. Apresentação. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 11. Grifos do autor.

³¹ Id. O discurso da crise e a democracia por vir. In: Op. cit., p. 20. Grifos do autor.

³² Idem.

“Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinholas. Porra.” [epígrafe]

[...] [prefácio] Foi ainda Benjamin um dos primeiros a constatar que a *qualidade* passou a ser, nas sociedades industrializadas, sinónimo de *quantidade*. Seria razoável supor que aqueles que menos confortavelmente enfrentariam esta situação seriam os poetas até porque — ao contrário do que parece suceder com os romancistas — «não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente». [Herberto Helder, *Photomatom & Vox*] [...] Que se lhe chame ou não «democracia» é o que menos importa; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo — e também, cada vez mais, um espaço — *sem qualidades*. [...] É sabido que, com Baudelaire, ganha forma a ideia ocidental de *modernidade*, sentida, antes de mais, enquanto necessidade estética e, porventura, consequência de um declínio moral. Mas é também com Baudelaire que surge a primeira grande denúncia do *progresso* [...]. Não por acaso, é ainda em Baudelaire que se dá a ler a sátira algo ambígua do poeta aureolado, anacrónica figura que se não adequa já à inescapável realidade urbana e económica (num sentido lato). Perder a auréola, para o autor de *Le Spleen de Paris*, apresenta-se simultaneamente como uma fatalidade e como uma responsabilidade estética (uma ética da contemporaneidade, se preferirmos). O poeta aureolado, como observou Benjamin, adquiriu para o penetrante olhar baudelairiano um estatuto de “vieillerie” [Walter Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”]. Por outras palavras, a partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o domínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente,

da prosa sobre o verso (em termos comerciais, pelo menos).³³

A lembrança da figura literária de Charles Baudelaire, poeta fundamental da tradição moderna em poesia, foi evocada a fim de embasar a estratégia de valorização da poética “comunicante” das obras dos *Poetas sem qualidades*, como se apenas o fato de eles (d)escreverem, de modo crítico, alguns episódios da vida contemporânea em poemas por meio da forma “verso livre” fosse suficiente para reconhecer, neles, uma “inovação” estética na cena literária portuguesa contemporânea. Acerca da polêmica gerada pela publicação do prefácio, disse Paulo Moura no jornal *Público* em 2013:

O facto é que de repente há muitos poetas. É fácil nomear algumas dezenas. Editam livros, criam blogues, publicam em revistas, frequentam sessões de leitura, bares e livrarias de poetas. Não há crise na poesia. Ninguém a lê, mas isso pouco conta. Escrevem-na. [...] Não tem de limar as arestas da realidade, mas exhibi-las sem receio. É esta a ideia que Manuel de Freitas retoma. Em 2002 cria a editora Averno e publica os “Poetas sem Qualidades”, com que pretende apresentar uma nova geração. Mas mais do que os poetas propriamente ditos, foi o prefácio da obra que se tornou influente e emblemático. [...] Nesse pequeno texto, Freitas explica a ironia da expressão “sem qualidades”, para opor os novos poetas à geração antiga que, segundo ele, há muito que não tem nada para dizer. [...] Há, a par com

³³ Reprodução da epígrafe (entre aspas), acompanhada de mais um excerto de “O tempo dos poetas”. Em colchetes, registrei as referências às obras citadas nesse fragmento do prefácio. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Averno: Lisboa, 2002. p. 5, 9, 10 e 11. Grifos ao autor.

uma irrevogável deferência, também algum ressentimento e desilusão contra Manuel de Freitas da parte de alguns dos poetas mais jovens. De certa forma, é a rebelião necessária para a mudança de geração. Exactamente o mesmo que Freitas fez em relação a Júdice e Alegre. [Diogo Vaz Pinto, também poeta] pensa aliás que essa revolução teve muito de artificial. Ana Salomé concorda. Todos aqueles males contra quem se insurgiam eram moinhos de vento. Os poetas mais antigos também falavam da realidade. [...] ³⁴

Apesar das críticas recebidas, especialmente na imprensa portuguesa, a publicação de *Poetas sem qualidades* e, por consequência, das obras dos autores relacionados a ela, como a de Rui Pires Cabral e Manuel de Freitas, foi reconhecida como um marco da poesia contemporânea daquele país no número 33 da revista *Relâmpago* de 2013 por Fernando J. B. Martinho ao afirmar que:

Para compreendermos a poesia portuguesa de mais recente revelação, temos de recuar, pelo menos, aos primeiros anos do novo milénio. Por esses anos, é organizada a antologia *Poetas sem qualidades* (2002), e vêm a público o n.º 12 da *Relâmpago* dedicado à “Nova poesia portuguesa” (2003), o número inaugural da revista *Telhados de Vidro* (Novembro de 2003) e a 3.ª edição, revista e aumentada da antologia *Anos 90 e agora* (2004). Ainda na primeira década deste milénio se situa o

³⁴ MOURA, Paulo. Poetas como nós. *In: Público*, Lisboa, 29 mai. 2013. Cf. Anexo B.

começo da publicação da revista *Criatura* (2008).³⁵

Um dos traços característicos dessa vertente da poesia escrita em língua portuguesa é o prosaísmo, segundo a pesquisadora brasileira Anna Beatriz Affonso Penna³⁶, o qual pode ser compreendido no âmbito do que Rosa Maria Martelo, professora e pesquisadora da Universidade do Porto, defende um protocolo de leitura próprio da poesia portuguesa contemporânea assim estabelecido:

no quadro do idealismo romântico, o poema é o resultado de uma união dada ao poeta entre o *Um* e *Tudo*, para usar uma formulação de Novalis, sendo que o leitor deve entender o poema como uma mediação que lhe dá acesso a experiência idêntica. Daí as marcas de enunciação lírica e a cumplicidade romântica com o leitor. [...] Com as poéticas da Modernidade, os limites da poesia passam, no entanto, a coincidir com os limites do poema ou da escrita poética, desde logo porque a catábase que Baudelaire encenou na célebre alegoria “Perte d’auréole” vem lançar o poeta num mundo sem transcendência, ou, talvez seja melhor dizê-lo assim, num mundo reificado onde esta é experimentada como ausência. Por conseguinte, falar da poesia tornar-se-á um equivalente de falar do poema enquanto entidade discursiva, ou, quando muito, de falar da linguagem poética. [...] Tal como na tradição romântica, a poesia volta a descoincidir do poema, se bem que agora quase sempre se apresente de modo secularizado e implicando uma experiência

³⁵ MARTINHO, Fernando J. B. O estado da poesia: achegas para a compreensão de alguma poesia portuguesa mais recente. In: SOUSA, Carlos Mendes de. *Relâmpago: revista de poesia*, Lisboa, n. 33, 2013. p. 33. Grifos do autor.

³⁶ PENNA, 2013, p. 23.

sobretudo emocional e vivencial, tanto mais que esta situação tem agora atrás de si o baudelairiano mergulho do poeta “flâneur” na multidão citadina, movimento no qual Benjamin iria ver um primeiro sinal de aproximação entre a poesia e a desolação a que, em breve, estariam voltados os habitantes das grandes cidades. [...] O lirismo abstractizante e impessoal tem todas as condições para permanecer, embora seja particularmente visível (e interessante) a tendência para fundir as duas possibilidades numa espécie de sincretismo que, ao mesmo tempo, recupera a tradição da Modernidade (pelo facto de a reutilizar/prolongar) e a subverte, por poder combiná-la com um registo muito mais figurativo e susceptível de produzir um efeito de realismo.³⁷

O “efeito de realismo”, reconhecido criticamente, e a busca pela “comunicabilidade”, anunciada em *Poetas sem qualidades*, encaminharam, no Brasil, julgamentos consoantes às prerrogativas prefaciais encaminhadas por Manuel de Freitas sem que houvesse o acompanhamento de uma reflexão teórica destinada à forma poética do verso livre nos estudos de pesquisadores que tematiza(ra)m essa vertente da poesia portuguesa contemporânea, que se dedicaram atentamente a outros temas teóricos mais próximos das questões semânticas desenvolvidas na obras de autores vinculados àquela recolha. Devido a isso, julguei necessária a proposição reflexiva sobre a forma pela qual tais enunciados literários foram compostos, visto que me pareceu curiosa a opção formal desses escritores ser, justamente, o verso, apesar

³⁷ MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum. In: _____. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004. p. 217, 218, 221-222 e 225. Grifos da autora.

de eles visarem, a princípio, somente à comunicação de fatos contemporâneos em textos compostos por uma dicção “realista”, o que poderia ser muito bem escrito em prosa não necessariamente literária, uma vez que

Não há literatura sem engenho. A poesia é uma extensíssima gruta onde cabem as mais diversas formas de composição, entendida esta como liberdade essencial. [...] A poesia pode ser *quase* simplesmente música, que existe mesmo antes de ser ouvida, porque o poeta é um manipulador do som que se organiza no tempo, mas o sentido dir-se-ia inseparável do rigor da forma. Se nem a música é sempre arte quanto mais a poesia que jamais será somente representação tipográfica ou encadeamento ordenado de versos. A consciência poética vive do ritmo e do movimento da palavra, não se reduzindo o poema, todavia, ao império da linguagem.³⁸

* * *

No início do *Manual de versificação românica medieval*, Segismundo Spina declara que, para alguns estudiosos da literatura, não há nada de “mais árido e desinteressante do que ler uma obra de versificação”, pois esse tipo de atitude pode representar, com frequência, uma “erudição sem utilidade”³⁹. De fato, o conhecimento de regras de versificação não assegura mais a leitores, críticos e poetas um método

³⁸ GASTÃO, Ana Marques. Poesia para um único leitor. In: *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 33, 2013. p. 15. Grifos da autora.

³⁹ SPINA, Segismundo. Apresentando. In: _____. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 12.

capaz de ser aplicado em análises ou até mesmo em criações literárias sem que haja a exigência de uma reflexão que inclua outras produções artísticas e seus respectivos contextos históricos, críticos e teóricos, já que a arte poética refere-se a “um conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje”⁴⁰, e, para Roland Barthes, a leitura de um texto literário é “tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais, antecedentes ou contemporâneas”⁴¹. De acordo com Paulo Henriques Britto:

[...] As regras de versificação eram [e ainda são] condições definidoras do poético; em todas as épocas, em todas as culturas, poeta era aquele que praticava uma arte que consistia em submeter as palavras do idioma a uma série de convenções [ou “códigos”, nos termos de Roland Barthes] que as transformavam em poesia, tal como as convenções da pintura permitiam produzir arte a partir de pedaços de tela esticados, pincéis e tinta. As convenções mudavam, é claro; seria natural que surgissem novas regras para o verso — mas negar a necessidade de regras [da presença do investimento rítmico, por exemplo] era negar a própria arte.⁴²

Por tal perspectiva, busco desenvolver uma discussão teórica dessa vertente da poesia contemporânea relacionada às estratégias formais que lhe são constitutivas e que continuam a ser mobilizadas por

⁴⁰ ELIOT, 1989, p. 43.

⁴¹ BARTHES, 2004, p. 70-71.

⁴² BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra*: revista da rede internacional Lyracompoetics, Porto, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42>. p. 28.

artistas “com” ou “sem” *qualidades*, pois o gesto de abordar a literatura recente escrita em versos livres refere-se, em minha tese, ao reconhecimento da continuidade do trabalho com a antiga importância atribuída ao papel do ritmo como um dos “códigos”⁴³ característicos, historicamente, do discurso poético que se mantém registrado em poemas inseridos nos livros *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002), *Sunny Bar* (Alambique, 2015) e *Morada* (Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015), escolhidos como *corpus* de análise desta pesquisa. A primeira obra, em específico, consiste em uma antologia de poesia interessante criticamente não apenas naquilo que fundamenta a sua existência como objeto de consumo político-mercadológico e que, na prática, se configura em um veículo de apresentação de poemas representativos de poetas deste tempo. Esse tipo de publicação, etimologicamente vinculado aos termos gregos *anthos* (flor) e *lego* (escolher)⁴⁴ e tendo por objetivo convencional o de “facilitar a vida dos leitores que não têm tempo de ler *tudo*, reunindo num volume acessível e bem organizado uma amostra do que está disperso por uma quantidade de livros”⁴⁵, hoje também se caracteriza em um espaço crítico no qual Manuel de Freitas e demais “homens de Letras” buscam materializar⁴⁶,

⁴³ BARTHES, Op. cit., p. 70.

⁴⁴ CEIA, Carlos. “Antologia”. In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia* [On-line]. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/?s=antologia>.

⁴⁵ MOISÉS, Carlos Felipe. Para que servem as antologias? Ensaio. 2013. In: *Musa Rara. Literatura e adjacências*. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/para-que-servem-as-antologias>. Grifos do autor.

⁴⁶ Utilizo, ao longo da tese, o verbo “materializar” no sentido de “abordar a própria materialidade do texto, suas formas linguísticas”, conforme Tzvetan Todorov. Id. Prólogo. In: _____. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010. p. 17.

pelas suas práticas políticas e editoriais, uma via de reconhecimento de suas obras em comparação a outras — atitude que dialoga com o conceito de tradição, defendido pelo já citado T. S. Eliot, e também com a ideia de “cânone” como sinônimo de “uma lista de livros de estudo obrigatório”⁴⁷ para a compreensão do tema poético contemporâneo produzido em Portugal.

Diante disso, defendo que o emprego de versos, ou de *versus*, em tais obras, testemunha a manutenção do uso de mecanismos convencionais de composição poética embasado no antigo conceito de “ritmo” compreendido como princípio de organização do movimento⁴⁸ e nos demais preceitos composicionais integrantes de teorias e tratados de versificação, pois considero o poema como artefato, ou seja, como objeto de arte possível de ser analisado visto que “o *trabalho poético, o ofício cantante*, a aplicação artesanal”⁴⁹ não estão excluídos da poesia de Rui Pires Cabral e Manuel de Freitas, conforme declaração de Gastão Cruz com a qual concordo plenamente. Dedico-me, portanto, à análise de alguns textos poéticos integrantes daquelas três publicações a fim de demonstrar como a ideia de ritmo continua a ser mobilizada em composições artísticas arranjadas por versos livres, o que indica que

⁴⁷ BLOOM, Harold. Uma elegia para o Cântone. In: _____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 29.

⁴⁸ DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. Pourquoi le rythme. In: _____. *Traité du rythme: des vers e des proses*. Paris: Armand Colin, 2008. p. 27.; BENVENISTE, Émile. A noção de “ritmo” na sua expressão linguística. In: _____. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

⁴⁹ CRUZ, Gastão. “Nova poesia” e “poesia nova”. In: AMARAL, Fernando Pinto do. (Org.). *Relâmpago: revista de poesia*, Lisboa, n. 12, 2003. p. 32. Grifos do autor.

Manuel de Freitas, Rui Pires Cabral e os demais autores articulam, em suas poéticas, um interessante jogo de ironias com a tradição literária portuguesa.

No primeiro capítulo da tese, apresento a publicação *Poetas sem qualidades* por meio da análise de seus paratextos e relação entre eles e o tema da comunicabilidade com o objetivo de refletir acerca da discussão encaminhada paratextualmente sobre o uso da linguagem poética na contemporaneidade. Além disso, reflito sobre algumas recepções críticas dirigidas à antologia e ao seu organizador, Manuel de Freitas, e também articulo uma discussão sobre o conceito de verso tradicional e verso livre a partir da análise de alguns poemas inseridos naquela recolha. Já no segundo capítulo, me detenho ao tema do verso livre, expondo seu contexto de origem, no século XIX e propondo um modo de compreendê-lo, teoricamente, a partir da reflexão destinada à etimologia dos conceitos de “ritmo” e de “verso”. Por fim, no terceiro capítulo, apresento leituras analíticas de poemas integrantes de três antologias poéticas a fim de demonstrar a hipótese de pesquisa deste trabalho, qual seja a presença de trabalho de linguagem rítmico de viés tradicional nesta amostragem da poesia portuguesa contemporânea.

1 Mundo *sem qualidades*

Crede, ó mortais, que foram com violência
Escritos pela mão do Fingimento,
Cantados pela voz da Dependência
(Bocage)

1.1 Antologia, paratextos

O livro *Poetas sem qualidades*⁵⁰ dedica-se à apresentação de uma das vertentes da poesia portuguesa contemporânea, formada por nove autores: Ana Paula Inácio (1966), um poeta Anónimo, Carlos Alberto Machado (1954), Carlos Luís Bessa (1967), João Miguel Queirós (1969), José Miguel Silva (1969), Nuno Moura (1970), Rui Pires Cabral (1967) e Vindeirinho (1973). Ele é composto por um conjunto de 63 poemas escolhidos por Manuel de Freitas a partir da consulta das obras desses poetas publicadas até o ano de 2002. Ao longo deste capítulo, pretendo apresentar essa antologia, bem como a sua recepção crítica, a fim de propor uma discussão do seu significado para um entendimento de parte do atual cenário poético que se constrói naquele país desde a virada do século XX para o XXI⁵¹.

⁵⁰ FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

⁵¹ Cf. MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, s/p, 1999. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf.

Sobre os autores propriamente, Freitas destaca, no prefácio “O tempo dos puetas”, o fato de eles terem começado a publicar textos por pequenas editoras a partir da década de 1990⁵² e que, portanto, estavam em plena atividade quando o volume foi lançado”⁵³.

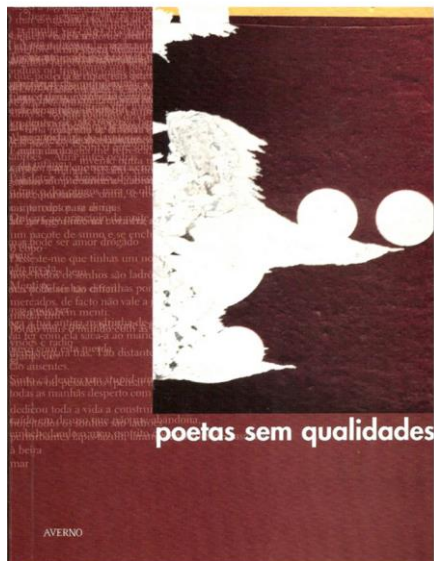


Ilustração 1: capa de *Poetas sem qualidades*, de Sergio Eloy

Comparado a outras publicações pertencentes a mais renomadas editoras comerciais, como a Assírio & Alvim/Porto Editora, o volume

⁵² FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 160.

⁵³ Dentre os poetas, pouco se pode afirmar sobre Anónimo, evidentemente. Entretanto, na parte a ele dedicada no paratexto “9x7”, de *Poetas sem qualidades*, está registrada a informação de que o autor lançou um livro, *Bardamerda – Poemas citacionistas contemporâneos* (1999), pela editora lisboeta &etc.

poderia ser praticamente desconhecido do atual público leitor de poesia portuguesa, visto que ele foi lançado em uma ínfima tiragem de 350 exemplares pela então estreante Averno, que ainda hoje mantém, como prática editorial, a publicação única de seus títulos numa média de 300 exemplares cada⁵⁴. Na última página desse título, que inaugurou o mencionado catálogo editorial, encontra-se a informação “Averno 000”, registro de viés seriado mantido nos demais livros da editora, que conta hoje com mais de 100 obras publicadas. Apesar de ter sido restrito o lançamento de *Poetas sem qualidades* no mercado editorial português, penso que a seleta atingiu um número maior de leitores em comparação à quantidade de exemplares que foram, então, disponibilizados para consumo em 2002. Acerca da crise e do mal-estar da literatura e das estatísticas voltadas aos produtos culturais que, a princípio, seriam lidos por poucos, afirmou Marcos Siscar que há uma

insistente elaboração de pesquisas baseadas em estatísticas e dirigidas ao grande público, as quais, frequentemente limitadas por precaução ‘metodológica’ [em nota, Siscar exemplifica isso ao citar a pesquisa feita pelo Nation Endowment for the Arts], a rigor deixam de enfrentar a dificuldade dos dados objetivos, muito mais complexos do que se pensa e não raro contraditórios: venda de livros, produção editorial ao longo da história, fluxo de traduções, uso de bibliotecas, circulação de livros usados,

⁵⁴ O uso da imagem da capa da antologia foi autorizado por Manuel de Freitas em 2016. Ver site da editora disponível em: <http://editora-averno.blogspot.com.br/>. O Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro) possui, em seu acervo, um exemplar da antologia e disponibiliza seu acesso ao público apenas no local.

[empréstimos entre usuários, reprodução de livros em fotocópias e digitalizações on-line], variedade de suportes de texto (livros, revistas especializadas, imprensa escrita), tipos de uso da literatura (na educação, nas diversas artes), além, é claro, do fenômeno da Internet, essa gigantesca biblioteca, que tem sido considerada também como um laboratório de criação literária.⁵⁵

Sabrina Sedlmayer, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, assim comentou o contexto de publicação dessa antologia de poesia portuguesa:

[...] Muitas vezes ligada à força dos movimentos geracionais e em tons de manifesto poético, ou até mesmo como a cartografia (ou genealogia) de um determinado poeta e suas “vozes comunicantes”, as antologias possuem uma vigorosa recepção. Vale a pena lembrar, a título de exemplo, o sucesso editorial, ocorrido em 2002, quando a antologia organizada por Manuel de Freitas, *Poetas sem qualidades*, lançada por uma editora alternativa, esgotou em apenas dois meses de venda.⁵⁶

O citado formato antológico constitui-se, estruturalmente, por quatro paratextos que o organizam, além dos poemas selecionados: uma epígrafe, uma nota do organizador, um prefácio – os quais antecedem os

⁵⁵ SISCAR, Marcos. O discurso da crise e a democracia por vir. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 18-19.

⁵⁶ SEDLMAYER, Sabrina. Constelações editoriais: o formato antológico e suas implicações éticas. In: Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África — Literatura, entre ética e estética, 8., 2012, Niterói, *Anais*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 160. Disponível em: http://www.uff.br/nepa/images/arquivos/anais_viii.pdf#page=153.

poemas – e uma seção nomeada “9x7”, localizada no fim do livro. Gérard Genette conceitua “paratexto” como um conjunto de práticas e de discursos que constituem

entre o texto [objeto de arte, no caso poética] e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente aos olhos do autor e de seus aliados⁵⁷.

Mais do que se configurarem em discursos que envolvem os poemas selecionados por Manuel de Freitas, os quatro paratextos referidos funcionam como “seções” tais quais aquelas dedicadas, resumidamente, à apresentação bibliográfica dos nove autores, seguidas da reprodução dos poemas que integram e justificam a existência de *Poetas sem qualidades* como “mercadoria editorial”. Baseio-me no fato de a distribuição paratextual evidenciar, de modo concreto, o diálogo proposto pelo organizador com textos que lhe seriam importantes para fundamentar sua atitude mercadológica a partir de referências a nomes de escritores e a conjunturas literárias específicas. Sua finalidade talvez tenha sido o vislumbre do reconhecimento e conseqüente inserção de obras de alguns autores por ele escolhidos no mercado editorial

⁵⁷ GENETTE, Gérard. Introdução. In: _____. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 10.

português, formado por diferentes concepções poéticas⁵⁸, pois *Poetas sem qualidades* e as demais publicações da Averno pertencem a um nicho editorial em que se destacam autores que pouco têm publicado por outras editoras mais reconhecidas. Dessa maneira, os paratextos encaminhariam, ao leitor, a compreensão do motivo pelo qual as produções daqueles poetas foram eleitas para integrar a recolha, uma vez que, até o ano de 2002, os nove autores tinham publicado poucos livros de poesia por pequenas editoras: Carlos Alberto Machado, *Mundo de aventuras* (Ataegina, 2000), *Ventilador* (Elefante Editores, 2000) e *Mito* (&etc, 2001); Ana Paula Inácio, *As vinhas de meu pai* (Quasi, 2000) e *Vago pressentimento azul por cima* (Ilhas, 2000); Carlos Luís Bessa, *Legenda* (Edições Atlas, 1995), *Termómetro-Diário* (Black Sun Editores, 1998), *Olhos de morder lembrar e partir* (Black Sun Editores, 2000) e *Lançam-se os músculos em brutal oficina* (&etc, 2000); Rui Pires Cabral, *Geografia das estações* (Edição do Autor, 1994), *A super-realidade* (Edição do Autor, 1995) e *Música antológica & Onze cidades* (Presença, 1997); João Miguel Queirós, *Veludo 038* (&etc, 1998); José Miguel Silva, *O sino de areia* (Gilgamesh, 1999) e *Ulisses já não mora aqui* (&etc, 2002); Nuno Moura, *Não saia nem entre após aviso de fecho de portas* (Signo, 1993), *Soluções do problema anterior* (&etc, 1996), *Nova asmática portuguesa* (Mariposa Azual, 1998) e *Os livros de hélice fronteira, Regina Neri, Vasquinho Dasse, Ivo Longomel, Adraar Bous, Robes Rosa, Estevão Corte e Alexandre Singleton*

⁵⁸ Cf. MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

(Mariposa Azual, 2000); Vindeirinho, *Domésticos* (Black Sun Editores, 2001); e Anónimo: *Bardamerda – Poemas citacionistas contemporâneos (&etc, 1999)*⁵⁹.

Acerca dos paratextos propriamente, observa-se que o primeiro é formado pela citação de duas frases que encerram “Galinholas” de Herberto Helder (*Photomaton & Vox*, 1979). Na sequência, destaco os seguintes excertos e coloco em itálico a epígrafe escolhida por Manuel de Freitas:

O que não significa vai significar um dia destes. Mas significará uma coisa bastante diferente. Pensam que uma escada leva sempre a uma espécie de casa ou terraço, e são magnânimos admitindo alguma variação de formas e propósitos, dentro dos termos das casas e terraços que há. Pois estão à vossa espera, senhores, casas e terraços de estranhos sistemas arquitectónicos. Há mesmo a suspeita de tratar-se de uma escada esquisita, uma escada apenas para subir. [...]

Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoa, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades.

Acabou-se. [...]

Tudo isto é para a grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema respiratório. Coisas do corpo que precisa de transe, de êxtase. Essa é a significação. Estamos a trabalhar com instrumentos que abalam tudo. Há uma energia geral comutada à passagem pelo corpo. É uma comutação cultural. [...] E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda. Um transe. A palavra é uma

⁵⁹ Cito-os conforme o índice de *Poetas sem qualidades* (2002).

provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E que é o corpo senão ele mesmo?

*Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinhas. Porra.*⁶⁰

Encontram-se, no trecho, vocábulos pouco utilizados na obra poética de Herberto Helder, como “merda” e “porra”, segundo Luis Maffei⁶¹. Tais usos denotam o seu viés provocativo, elaborado sobretudo a partir da crítica a “uma velha modernidade” supostamente encerrada, da qual, como diz a epígrafe, “os poetas estão a avançar com uns vagares de galinhas. Porra”⁶². A impaciência materializada no trecho que se constitui na citação primeira de *Poetas sem qualidades* dá-lhes o “tom” provocativo, uma vez que, como o título alude, eles não possuiriam as “qualidades” no sentido provável de não dialogarem com

⁶⁰ HELDER, Herberto. *Galinholas*. In: _____. *Photomaton & Vox*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 122-124. A publicação da primeira edição é de 1979. Os grifos são meus e representam a epígrafe dos *Poetas sem qualidades*. Sobre a obra, cf.: Id. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

⁶¹ Afirma Luis Maffei sobre o emprego de palavrões na obra de Herberto Helder: “Mas é urgente salientar que poucas citações a Herberto Helder representá-lo-iam tão pouco como a recém citada, pois é muito raro o uso do palavrão na poesia herbertiana. Além disso, não é exagerado suspeitar que o poeta português contemporâneo menos resgatador da realidade para sua obra é, justamente, Herberto Helder; os versos de abertura de um dos poemas de *Do mundo* (1996, p. 595) revelam este distanciamento herbertiano da realidade circundante: ‘Se perguntarem: das artes do mundo?/ Das artes do mundo escolho a de ver cometas/ despenharem-se’. Portanto, mesmo quando admite o valor (sim, valor, pois o autor de *A colher na boca* é considerado um “gênio”) de uma dicção distinta da que virá pela antologia por si prefaciada, Manuel de Freitas traz o menos herbertiano Herberto Helder, o menos intemporal exemplo desta “quase esmagadora intemporalidade”. MAFFEI, Luis. *Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível*. In: *Textura, Canoas*, n. 14, p. 5-14, 2006. p. 6.

⁶² FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002, p. 5 [epígrafe].

o que tradicionalmente se concebe como “poesia”, isto é, como um discurso literário atrelado às antigas e convencionais ideias de “retorno”, de “canto” ou de “ritmo”, segundo Helder no excerto citado.

O tom provocativo também se encontra declarado no segundo paratexto, intitulado “nota do organizador”, escrito de modo irônico, especialmente quando estabelece referência ao cultuado poeta Luís de Camões:

Para respeitar as verdades dos factos, cumpre-me observar que esta antologia (ou volume selectivo, se preferirem) se fica a dever a uma sugestão involuntária do Vitor Silva Tavares [Editor do selo &etc, Cf. Anexo D]. Mais precisamente, a meio de uma conversa em que participava também o Rui Caeiro, o Vitor aludiu com inegável humor à necessidade cultural de “poetas sem qualidades”. Talvez não seja de todo inoportuno assinalar que nos encontrávamos, nessa tarde cheia de pombas, em pleno largo Camões, o poeta português a quem mais qualidades são reconhecidas (até ou sobretudo pelos que nunca o leram).

Gostaria ainda de agradecer a Luis Miguel Gaspar, ao Olímpio Ferreira e à Inês, pelo empenho com que acompanharam e enriqueceram este projecto. Por último, um agradecimento especial à Graça e ao José Carlos de Almeida Gonçalves, que tornaram possível a colaboração de Sérgio Eloy.

M. F.⁶³

⁶³ Ibid., p. 6 [nota do organizador].

Além do registro de nomes e agradecimentos, o organizador, que assina a nota com as suas iniciais, expõe uma característica importante sobre seu formato antológico, na medida em que o define como “projecto”. Considerando o fato de a seleta consistir no primeiro título de uma chancela editorial, é possível depreender disso que *Poetas sem qualidades* não se refere a uma antologia no sentido convencional do termo⁶⁴. Trata-se, nesse sentido, de uma publicação em que se articula, efetivamente, um projeto a ser continuado nas demais publicações da Averno, em cujo catálogo hoje se encontram outras publicações em formato “livro”, pertencentes a tais sujeitos mencionados via paratextos, como: Vitor Silva Tavares, poeta, editor da &etc⁶⁵ e prefaciador do livro *Cal*, de Paulo Costa Domingo (Averno 084); de Rui Caeiro, autor de *Deus e outros animais* (Averno 079); Luis Miguel Gaspar, responsável pela capa do livro *Da capo*, de Inês Dias, (também mencionada em tal nota); e, finalmente, Olímpio Ferreira, cujo grafismo serviu como capa para o número 20 da revista de poesia da

⁶⁴ A origem etimológica da palavra “antologia” refere-se aos termos gregos *anthos* (flor) e *lego* (escolher). CEIA, Carlos. Antologia. In: _____. *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia* [On-line]. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/?s=antologia>. Carlos Felipe Moisés, por sua vez, afirma que a sua finalidade consiste em “facilitar a vida dos leitores que não têm tempo de ler tudo, reunindo num volume acessível e bem organizado uma amostra do que está disperso por uma quantidade de livros [...] Elas vão direto ao que há de melhor”. MOISÉS, Carlos Felipe. Para que servem as antologias? Ensaio. 2013. In: *Musa Rara. Literatura e adjacências*. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/para-que-servem-as-antologias>. Grifos do autor.

⁶⁵ Cf. Anexo D.

discutida editora, intitulada *Telhados de vidro*, apresentada pelo jornal *Público*⁶⁶:



Ilustração 2: capa do número 20 da revista *Telhados de vidro*

Carlos Ceia afirma que o tipo de publicação “antologia” constitui-se, tradicionalmente, em uma das maneiras de institucionalização de autores e textos literários reconhecidos, o que contribui para a formação da ideia de cânone ao longo da história da

⁶⁶ O uso da imagem da capa da revista, abaixo, foi autorizado por Manuel de Freitas em 2018. Cf. Anexo C e QUEIRÓS, Luís Miguel. Uma revista com qualidades. *In: Público*, Portugal, 25 set. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/uma-revista-com-qualidades-1708625>.

literatura⁶⁷. Tal definição não se aplica, evidentemente, a *Poetas sem qualidades*, e, devido a isso, creio que Manuel de Freitas teria pretendido não apenas uma tentativa de inserção dos autores por ele eleitos no cânone poético português com aquele seu gesto editorial, mas também uma estratégia de destacá-los no mercado ao agrupar poemas de diferentes autores pouco reconhecidos em um livro de viés seletivo. Aliado a isso, também é interessante considerar o fato de a publicação de uma antologia, na atualidade, pressupor um ato crítico para a sua composição:

Toda antologia, como ato crítico que é, traduz uma avaliação. [...] O pressuposto básico é a confiança que depositamos no organizador da antologia. [...] Sendo um ato crítico, seletivo, toda antologia deixará de fora alguns poetas. Incluir a todos, indistintamente, seria evidente demonstração de falta de critério. O que se espera de uma antologia é exatamente isto: um critério, com o qual as escolhas serão coerentes. Tirante os casos extremos, porém, não há o que reclamar de uma coletânea que exclua A, B ou C e inclua X, Y ou Z, se for um trabalho responsável e competente. Neste caso, o critério adotado será capaz de justificar inclusões e exclusões. Poderemos discordar *in toto*, do critério adotado, mas será perda de tempo fazer reparos à presença ou à ausência deste ou daquele poeta. Há muito as antologias [das últimas décadas] deixaram de ser o que sempre foram: aquele objeto confiável, que revela quais poetas merecem ser lidos. Antes os poetas criavam uma obra, para só então virem a ser incluídos em antologias, e isso confirmava o

⁶⁷ CEIA, 2010, s/p.

prestígio anteriormente adquirido; hoje, figurar em uma já confere o prestígio que a obra, quando vier a existir, talvez confirme.⁶⁸

Segundo Carlos Felipe Moisés, o gesto de publicar uma seleta de poesia necessita hoje da exposição de um critério explícito que a justifique, o que realmente ocorre em *Poetas sem qualidades*, na medida em que eles não se referem a um volume composto por autores canônicos cujas obras já estariam estabelecidas, como as de Luís de Camões e de Herberto Helder, referenciados de maneira provocativa nos paratextos. Isso vem ao encontro do fato de tais menções poéticas demonstrarem a erudição literária cultivada pelo organizador, que a registra com o objetivo de fundamentar o seu ato crítico de contraposição a um modo de fazer poesia “com qualidades”, o que pode ser lido em duas seções paratextuais específicas: na discutida epígrafe, na qual se optou pelo destaque de uma da faceta da poesia de Herberto Helder pouco repercutida entre seus leitores e críticos (o uso de palavras); e na nota do organizador, quando se recordou o legado camoniano, que é fundamental para a cultura portuguesa, de forma irônica ao ser feita uma alusão não a sua obra poética propriamente, mas à imagem física de Camões, cuja estátua se encontra e nomeia um lugar público na região central de Lisboa, a Praça Luís de Camões do bairro Chiado, onde Freitas e dois outros sujeitos estariam conversando informalmente quando surgiu a ideia de realizar um projeto editorial-

⁶⁸ MOISÉS, 2013, s/p. Grifos do autor.

literário em forma de ato crítico antológico, conforme declaração paratextual.

No prefácio intitulado “O tempo dos puetas”, escrito na primeira pessoa do organizador, articula-se uma fala assumidamente crítica que contrapõe as poéticas desses nove autores a de outras vozes que também publicavam naquele momento, que possuíam, entretanto, um modo de fazer e de conceber a ideia de verso distinto daqueles, caso de Manuel Alegre e Nuno Júdice⁶⁹. Logo na primeira frase lê-se: “A um tempo *sem qualidades*, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades”⁷⁰. Marcados em minúsculas, assim como ocorre na capa do livro, os autores que intitulam a seleta, de acordo com quem os reconheceu como “poetas” e os adjetivou com “sem qualidades”, são apresentados como resultado de uma exigência legítima da contemporaneidade. Sobre a cultura deste tempo, Gilles Lipovetsky assegura que esta “se caracteriza pelo enfraquecimento do poder regulador das instituições coletivas e pela autonomização correlativa dos atores sociais, [e] o indivíduo se mostra cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente.”⁷¹ Tal observação dialoga ironicamente com o projeto, uma vez que ele foi executado por um sujeito desvinculado de uma instituição que não apresentaria, a princípio, um desejo de pertencimento, apesar de ele

⁶⁹ FREITAS, Manuel de (Org.). *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012, p. 158-159.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁷¹ LIPOVETSKY, Gilles. Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. In: _____. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 83.

fundar sua editora, ao organizar um volume coletivo de poemas no qual há explicitadas referências paratextuais a Camões e Helder, poetas legitimados academicamente, concebida com a participação do reconhecido editor independente Vitor Silva Tavares, fundador da chancela lisboeta &etc pela qual publicou Herberto Helder, por exemplo⁷².

Um discurso semelhante aos das esferas institucionais acadêmicas, contudo, é o que predomina no terceiro paratexto, no qual há, com frequência, citações, notas de rodapé, referências a uma ideia de tradição, a estilos e a modos de entendimento de arte como recurso argumentativo para embasar determinada reflexão. Já no seu primeiro parágrafo leem-se gestos academicistas relacionados à tradição, à poesia moderna, a autores e a obras literárias reconhecidas criticamente. Isso evidencia uma atenção do organizador do volume destinado à sua

⁷² CANELAS, Lucinda; GOMES, Kathleen. Morreu Vitor Silva Tavares, um editor radical. In: *Público*, Portugal, 21 set. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/morreu-vitor-silva-tavares-editor-da-etc-1708485>. Cf. Anexo D. Sobre a editora a quem a Averno se filia: “Durante mais de 40 anos — a marca &etc surge em 1967 como suplemento de artes e letras do *Jornal do Fundão*, evolui em 1973 para revista autónoma, até se transformar, um ano depois, em editora —, a singular &etc publicou poesia, ficções, ensaios surrealistas, modernistas, futuristas, dissidentes, iconoclastas, rebeldes com e sem causa, gente que precisava de um motivo para viver.

A lista de autores é enorme e congrega grandes e inquestionáveis artistas mas também os seus detratores. A Vitor interessava sobretudo a liberdade e a inteligência intrínsecas a cada texto. Não havia dogmas, nem intocáveis. Tal como não havia reedições de nenhum dos livros publicados. O objectivo da &etc não era ganhar dinheiro, pelo contrário, era resistir a uma sociedade comandada pelo desejo de lucro.” MARQUES, Joana Emídio. Vitor Silva Tavares, o último dos rebeldes. In: *Observador*, Portugal, 22 set. 2015. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/vitor-silva-tavares-o-ultimo-dos-rebeldes/>. Grifos da autora.

receptividade, principalmente crítica de viés acadêmico, uma vez que existe, nele, a prévia formulação argumentativa que justifica, nos moldes acadêmicos, seu ato crítico antológico antes mesmo de o livro ser efetivamente publicado e, por consequência, lido por diferentes sujeitos:

[...] Curiosamente, estes últimos [poetas sem qualidades] parecem ser não apenas uma espécie rara, como pouco apreciada. Sinal dos tempos, poder-se-ia concluir, evocando de passagem a *distracção* fundamental que caracteriza, segundo Walter Benjamin, os apetites das massas¹ [Nota 1: Cf. Walter Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” in *Ouvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 109.]. Foi ainda Benjamin um dos primeiros a constatar que a *qualidade* passou a ser, nas sociedades industrializadas, sinónimo de *quantidade*² [Nota 2: Cf. *Ibidem*, p. 107.] . Seria razoável supor que aqueles que menos confortavelmente enfrentariam esta situação seriam os poetas, até porque – ao contrário do que parece suceder com os romancistas – “não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente”³ [Nota 3: Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987 (2a edição), p. 168.]. E houve, de facto, um poeta (e excelente crítico da cultura) que voltou a lembrar que havia gente a mais e vida a menos: T. S. Eliot⁴ [Nota 4: “[...] muito simplesmente, há gente demais” – T. S. Eliot, “Uma Nota Sobre Cultura e Política” in *Notas Para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Século XXI, 1996, p. 99.]. Algum tempo depois, Guy Debord dissecou implacavelmente a *sociedade do espetáculo* em que, salvo informação em contrário, continuamos a viver. Que se lhe chame ou não «democracia» é o que menos importa; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo – e

também, cada vez mais, um espaço – *sem qualidades*.⁷³

Frente à leitura do terceiro paratexto, é possível compreender o “efeito-epígrafe” causado pela reprodução, nas primeiras páginas da recolha, da última frase de “Galinholas” e também a alusão ao termo “projecto”, como sinônimo de “antologia”, marcado pelo elemento dêitico “este” na nota, além de todas as referências mobilizadas nas comentadas linhas prefaciais:

[...] o efeito oblíquo mais poderoso da epígrafe deve-se talvez a sua simples presença, qualquer que seja ela: é o efeito-epígrafe. A presença ou ausência da epígrafe assinala por si só, afora pequena margem de erro, a época, o gênero ou a tendência de um escrito. [...] Os jovens escritores dos anos 1960 e 1970 atribuíam-se pelo mesmo meio a sagração e a unção de uma (outra) filiação de prestígio. A epígrafe é por si só um sinal (que se quer *indice*) de cultura, uma palavra-passe para a intelectualidade. No aguardo de hipotéticas resenhas nos jornais, de prêmios literários e de outras consagrações oficiais, ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão.⁷⁴

Assim como acontece no primeiro paratexto, no prefácio o leitor também encontra, logo no início, outra citação, qual seja a frase

⁷³ FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 155-156. Todos os grifos são do autor. Em colchetes, optei pela reprodução das notas presentes no texto, cujos grifos também lhe pertencem.

⁷⁴ GENETTE, Gérard. A instância prefacial. In: _____. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 144. Grifos do autor.

retirada do romance alemão *O homem sem qualidades*⁷⁵, de Robert Musil, reproduzida a partir de uma tradução francesa: “Novos tempos acabavam de começar (começam a cada minuto): para novos tempos, novo estilo!”⁷⁶ Devido ao segundo gesto epigráfico, nota-se a influência à qual estaria relacionada a adjetivação encontrada no título do formato antológico. Trata-se, por conseguinte, do estabelecimento de um diálogo explícito entre os nove *Poetas sem qualidades* e essa obra clássica do século XX, que apresenta a história de Ulrich, um jovem e promissor matemático burguês que retorna a sua cidade, no ano de 1913, após uma temporada no estrangeiro⁷⁷. Acerca do predicado destinado à personagem principal, diz o narrador:

Quem o possui [senso de possibilidade] não diz,
por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem

⁷⁵ MUSIL, Robert, *O homem sem qualidades*. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. O livro foi publicado em dois volumes, em língua alemã, entre os anos de 1930 e 1943.

⁷⁶ Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: “Des temps nouveaux venaient de commencer (il en commence à chaque minute): à temps nouveaux, style nouveau!”

⁷⁷ Sobre o romance e a noção da “qualidade”: “A ausência de qualidades que caracteriza o herói e dá título ao romance está diretamente relacionada com a noção ideia [sic] de experiência [Erlebnis]. A ausência de motivação pessoal para viver as próprias experiências, a imposição de assumir determinados papéis fez com que surgisse “um mundo de qualidades sem homem” [...]. Temos a descrição de suas tentativas de se tornar alguém “importante” – ou um homem com qualidades – justamente a partir de diferentes profissões. A falta de qualidades [Eigenschaftlosigkeit] se coloca, na verdade, como um problema ético-moral: se não temos experiências autênticas, não podemos conhecer.” CASTRO, Érica Gonçalves de. Romance de formação de uma ideia – “O homem sem qualidades” e o projeto literário-filosófico de Robert Musil. In: *Cadernos de Letras (UFRJ)*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 90-98, jun. 2010. p. 91. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Erica.pdf.

de acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo, e se lhe explicarmos que uma coisa é como é, ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo. Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. Vê-se que as consequências dessa tendência criativa podem ser notáveis, e lamentavelmente não raro fazem parecer falso aquilo que as pessoas admiram, e parecer permitir o que proíbem, ou ainda fazem as duas coisas parecerem indiferentes. Essas pessoas com senso de possibilidade vivem, como se diz, numa teia mais sutil, feita de nevoeiro, fantasia, devaneio e condicionais; crianças com essa tendência são educadas para se libertarem dela, e lhes dizemos que tais pessoas são utopistas, sonhadores, fracos, e presunçosos ou críticos mesquinhos. [...] Mas o possível não abrange apenas os sonhos de pessoas de nervos fracos, e sim os desígnios divinos ainda desconhecidos. Uma experiência possível, ou uma verdade possível, não são iguais à experiência real e verdade real menos o valor da realidade; ao contrário, ao menos do ponto de vista de seus seguidores, têm em si algo divino, um fogo, um vôo, um desejo de construção e uma utopia consciente, que não teme a realidade, mas a trata como missão e invenção. [...] suas ideias são apenas realidades ainda não nascidas, naturalmente também ele [homem com senso de possibilidades] tem senso de realidade; mas é um senso para a realidade possível, e chega ao seu objetivo muito mais devagar que o senso para possibilidades reais, que a maioria das pessoas possui. [...] E como a posse de qualidades pressupõe certa alegria por serem reais, podemos entrever como uma pessoa que não tenha senso de

realidade nem em relação a ela própria pode sentir-se de repente um homem sem qualidades.⁷⁸

No romance, destaca-se o sentimento de não pertencimento característico do protagonista (o “Homem sem qualidades”) frente a padrões de comportamento e expectativas provenientes da moderna sociedade vienense do início do século XX, na qual ele estava inserido. O senso de possibilidade, desvinculado da “experiência real”, nas palavras do narrador de Musil, parece ter entusiasmado o organizador da supracitada recolha e vir ao encontro das prerrogativas do projeto Averno. Afirmo isso porque os autores integrantes do volume compartilhariam — em suas obras poéticas, bem como em suas situações como poetas dentro da recente cena poética, segundo o prefácio —, com Ulrich, aquele sentimento de “desajuste”, de “recusa” ou de “desassossego”, diante, por exemplo, dos padrões literários vigentes, nos quais se enquadrariam as obras e concepções poéticas de Nuno Júdice, de Manuel Alegre, de Eduardo Prado Coelho e de outros, antagônicas as dos “sem qualidades”:

[prefácio] Estamos, portanto, em Portugal, mas não necessariamente no *Majestic* ou na *Brasileira do Chiado*. E a pergunta já foi feita, ainda que noutros moldes (e com outros nomes). Que existe de comum entre um Manuel Alegre e um António José Forte ou entre um Nuno Júdice e um Joaquim Manuel Magalhães? São todos poetas? Talvez. Mas desconfiemos, como convém, das evidências. Que há de realmente comum entre a aura mediática de Manuel Alegre e o anarquismo lírico

⁷⁸ MUSIL, 2006, p. 34, 35 e 36.

de Forte? Este último, apesar de morto, nem sequer consta dos dicionários e histórias da literatura propostos à circulação académica⁷ [Nota 7: Que os mais cépticos o comprovem na *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes (Porto, Porto Editora, 1996 — 17.^a edição) ou no *Dicionário de Literatura Portuguesa* organizado e dirigido por Álvaro Manuel Machado (Lisboa, Presença, 1996)]. Quanto ao outro, para o ver vivo e altissonante, basta ligar a televisão ou assistir a um jogo do Benfica, ladeado (se o espectador tiver sorte) pelos ombros pós-estruturalistas de Eduardo Prado Coelho. Nuno Júdice, por sua vez, poderia parecer (sem dificuldades de maior) um Antero fascinado pela biografia de Kleist ou um contemporâneo bizarro de Sá de Miranda. Bastaria, para isso, que aparássemos certos trejeitos apocalípticos (primeira fase) ou que corrigíssemos, com instrumentos da época, a rima das suas extenuantes reflexões amorosas (última fase). Poeta promissor, em tempos mui recuados, Júdice tornou-se o emplastro vivo (quase isso, enfim) do culturalismo auto-suficiente. É um desses poetas que, quando quer parecer «contemporâneo» de alguma coisa, quase torna palpável o esforço com que o faz, pensando certamente num público alargável ao seu génio. Trata-se, em suma, de um poeta cheio de qualidades, como os franceses sabem.⁷⁹

O entusiasmo provocado pelo reconhecimento de uma possibilidade de diálogo a ser estabelecido entre as características de Ulrich e as daquele projeto materializa-se no título e também no trecho do romance constituinte da segunda epígrafe dos *Poetas sem*

⁷⁹ FREITAS, Manuel de. O tempo dos poetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 158-159. Os grifos são do autor. Em colchetes, continuo a reproduzir a nota escrita pelo autor nesse trecho, cujos grifos também lhe pertencem.

qualidades, que me parece sugerir, como leitora, o entendimento estrutural e, por consequência, funcional dos paratextos, exercidos no interior da publicação. Assim declara Pedro Eiras, professor e pesquisador da Universidade do Porto, em livro ensaístico destinado aos *Poetas sem qualidades*, sobre a citação de Manuel de Freitas realizada a partir da comentada obra de Musil:

Se em cada minuto começa um tempo novo, então a novidade de cada tempo (a revolução, a superação dialéctica, o messianismo) reduz-se a nada. O começo de um novo tempo não é aqui uma revelação; é o inevitável fluir heraclítico, mas ironicamente anunciado com trombetas. Nenhuma epifania, mas apenas o «estilo novo», consoante com um tempo novo, modas: Baudelaire vs. o *Apocalypse*. [...] É um confronto irónico com o património esmagador da arquitectura de todos os tempos — isto é, com o monumental, a aura, o culto, não o uso nem a habitação. Ulrich pode tudo, e nada faz: fica paralisado por uma injunção bíblica, pela necessidade de respeitar várias tradições e ao mesmo tempo reivindicar uma originalidade pessoal — Ulrich está doente de História, sente que foi demasiado esperado sobre esta Terra, se posso glosar uma célebre frase de Benjamin (1940:10). Como Ulrich, um poeta sem qualidades não desconhece o peso da tradição, das expectativas, da superprodução dos tempos, mas decide, por assim dizer, — desistir. Contra o desejo de um restauro perfeito por Ulrich, o poeta sem qualidades sabe que nada pode ser restaurado. Resta interrogar as ruínas.⁸⁰

⁸⁰ EIRAS, Pedro. O que é «sem qualidades»? In: _____. *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os «poetas sem qualidades»*. Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 21. Grifos do autor.

Apoiada na reflexão de Pedro Eiras e também de Gérard Genette sobre o “efeito-epígrafe” em uma obra, acredito que a segunda citação se configura, realmente, como um gesto estratégico, na medida em que ela justifica, de antemão, questões desenvolvidas ao longo de “O tempo dos puetas”, o qual apresenta o projeto da chancela Averno e me parece funcionar como “texto” da antologia tanto quanto o conjunto de poemas representativos das obras de Ana Paula Inácio, de um poeta “Anónimo”, de Carlos Alberto Machado, de Carlos Luís Bessa, de João Miguel Queirós, de José Miguel Silva, de Nuno Moura, de Rui Pires Cabral e de Vindeirinho⁸¹. Ainda sobre a relação antológica de Freitas com a obra de Musil, questiono-me acerca do motivo pelo qual a citada frase não foi utilizada como epígrafe da própria antologia tal qual foi o excerto herbertiano anteriormente discutido, uma vez que ela possibilita a compreensão evidente do título e do “espírito” desse gesto crítico antológico. Pergunto-me isso porque as duas epígrafes possibilitam, igualmente, significados importantes à “Averno 000”, na medida em que o autor de *Photomaton & Vox*, de maneira provocativa, destaca a necessidade de os autores se afastarem das poéticas já estabelecidas (por exemplo, a da tradição moderna “hermética” representada pela obra de Stéphane Mallarmé), como aquelas referidas de maneira desrespeitosa no prefácio (em especial, quando faz referência a Nuno Júdice) e a

⁸¹ Observo isso em algumas recensões críticas destinadas aos *Poetas sem qualidades*, como a de Gastão Cruz, publicada no número 12 da revista *Relâmpago*: CRUZ, Gastão. “Nova poesia” e “poesia nova”. In: AMARAL, Fernando Pinto do. (Org.). *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003.

epígrafe de Musil, que afirma a exigência de um novo estilo (ou mesmo de uma nova postura, no caso “combativa”, como a articulada por Manuel de Freitas no exercício do papel de organizador) para estes novos tempos.

Nessa perspectiva, as citações realizadas via paratextos contribuem para o entendimento do lugar ocupado pela restrita publicação, que, para além de apresentar poetas cujos percursos poéticos estavam sendo então iniciados, desejaria evidenciar um modo outro de fazer poesia apropriado ao seu tempo, no qual se tornaria legítima a exigência e também o aparecimento de poetas singularizados pelo provocativo predicado, como se a dicção poética “sem qualidades” fosse a mais adequada às características da contemporaneidade⁸². Diante do exposto, penso que o ato de valorizar a primeira epígrafe e considerar a segunda como uma mera abertura de um prefácio, e não da antologia propriamente, seria uma forma de desprezar, pela via irônica, o papel encenado pelo terceiro paratexto no interior da seleta, visto que nele não

⁸² Acerca do tempo contemporâneo, diz Gilles Lipovetsky: “[...] No universo da prensa, dizem, o vínculo humano é substituído pela rapidez; a qualidade de vida, pela eficiência; a fruição livre de normas e de cobranças, pelo frenesi. Foram-se a ociosidade, a contemplação, o relaxamento voluptuoso: o que importa é a auto-superação, a vida em fluxo nervoso, os prazeres abstratos da onipotência proporcionados pelas intensidades aceleradas. Enquanto as relações de proximidade cedem lugar aos intercâmbios virtuais, organiza-se uma cultura de hiperatividade caracterizada pela busca de mais desempenho, sem concretude e sem sensorialidade, pouco a pouco dando cabo dos fins hedonistas. Assim, o indivíduo se mostra cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente. Mas essa volatilidade significa muito mais a desestabilização do eu do que a afirmação triunfante de um indivíduo que é senhor de si mesmo.” LIPOVETSKY, Gilles. *Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna*. In: _____. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 81 e 83.

há apenas um comentário sobre os autores e poemas que constituem o referido produto cultural, como também a própria apresentação de um projeto editorial a ser executado no mercado de livros português a partir daquele instante, além da formulação de críticas direcionadas nominalmente a outros participantes do cenário literário deste início de século, conforme citação acima. Para materializar o projeto, tanto o prefácio quanto os poemas e demais paratextos exercem decisivas funções no interior do formato antológico, na medida em que eles evidenciam os pressupostos editoriais de um estreante selo voltado à poesia contemporânea, que não se configuraria, portanto, apenas em um livro de viés poético-expositivo de uma das vertentes da poesia portuguesa contemporânea.

Segundo Genette, o paratexto “prefácio” refere-se a um discurso voltado ao texto-motivo que o segue no interior do objeto livro, no qual o apresenta e por vezes o comenta⁸³. Acerca do prefácio autoral, afirma-se que sua função principal é “garantir ao texto uma boa leitura”⁸⁴. Diante disso, possuiria o autor, com esse tipo de discurso, dois objetivos: o primeiro seria o de obter leitura e o segundo o de conseguir que ela seja “profícua”, uma vez que tal sujeito é responsável pela composição da obra e deseja-lhe garantir reconhecimento tanto crítico quanto mercadológico com o objetivo de assegurar a comercialização total da tiragem de um dado título, o que de fato houve com o “Averno 000”, de acordo com Sabrina Sedlmayer. No caso de “O

⁸³ GENETTE, 2009, p. 145, 147 e 172.

⁸⁴ Id. As funções do prefácio original. In: _____. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 176.

tempo dos puetas”, assumiu-se uma arriscada postura caso seja considerada a maneira pela qual foi desenvolvida a apresentação dos *Poetas sem qualidades*, elaborada de forma abertamente provocativa:

A questão que hoje se coloca – em Portugal, que é onde estamos – prende-se sobretudo com o apreço «qualitativo» [da poesia] por anacronismos e ourivesarias e com o *resto*. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) resto(s).⁸⁵

A estratégia discursiva relaciona-se, assim, a uma das finalidades desse tipo de enunciado, conforme o entendimento do organizador da seleta, na medida em que, ao longo do prefácio, noto uma prévia articulação crítica favorável à leitura do volume antes mesmo do contato efetivo de quem o lê com os textos poéticos que justificariam, em tese, a sua confecção. O arranjo estrutural, ou seja, a sequência pela qual estão dispostos os paratextos e os poemas no interior do livro, direciona, portanto, uma interpretação crítico-teórica dos 63 textos poéticos antes do contato e respectiva leitura interpretativa deles, visto que o leitor encontra, especialmente no terceiro paratexto, uma argumentação fundamentada a partir de referências a escritos de Walter Benjamin, Herberto Helder, T. S. Eliot, Guy Debord, Charles Baudelaire, Hofmannstahl, Gottfried Benn⁸⁶ e outros reconhecidos autores sobre questões relacionadas ao âmbito literário e também ao

⁸⁵ FREITAS, 2012, p. 155 e 157. Grifos do autor.

⁸⁶ Nomes citados, especificamente, nas páginas: 155, 156 e 157. *In*: *Ibid*.

cultural — temas desenvolvidos ao longo dos poemas e, principalmente, dos três primeiros paratextos “sem qualidades”.

Desse modo, Freitas teria por objetivo viabilizar uma legitimação *a priori* da recolha antes do seu efetivo lançamento (isto é: mercadológico a partir da disponibilização de exemplares no mercado para comercialização em livrarias) no heterogêneo cenário cultural português então instaurado. De fato, acredito que a tentativa, concebida de maneira intencionalmente provocativa — a partir de ataques explícitos a poetas e poéticas —, atingiu o seu propósito, pois houve o registro de repercussões críticas que abordaram a seleta tanto positivamente quanto o contrário, como se pode ler nos ensaios componentes do número 12 da revista de poesia *Relâmpago* (2003), que tematizou a “Nova poesia portuguesa”, organizado por Fernando Pinto do Amaral⁸⁷. Além disso, houve o já comentado esgotamento veloz dos exemplares, em 2002, e também a republicação do prefácio no livro *Pedacinhos de ossos* pela editora Averno, em 2012. Penso, todavia, que a recepção foi uma consequência da tática discursiva observável também no último paratexto, que encerra, graficamente, o livro.

“9x7”, título do quarto paratexto, estabelece referência à metodologia empregada na seleção do conjunto de 63 poemas, que formam o *corpus* do supracitado volume. Trata-se, assim, da alusão numérica aos nove poetas que o integram, cujas obras estão

⁸⁷ AMARAL, Fernando Pinto do (Org.). *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003. Nela, há cinco ensaios voltados ao tema da nova poesia portuguesa de autoria de António Guerreiro, Fernando Pinto do Amaral, Gastão Cruz, Rosa Maria Martelo e Vitor Moura.

representadas por meio da escolha de sete poemas retirados de cada um dos nove percursos literários, como exposto na abertura deste capítulo. Leem-se, ao longo da última seção, apresentações dos autores individualmente escritas em forma de comentário sobre tais poéticas, o que, portanto, foi realizado de modo distinto do prefácio, uma vez que os poetas foram ali abordados coletivamente. As manifestações expositivas constituintes desse último paratexto materializam, no entanto, além de menções efetivas às trajetórias dos autores, opiniões sobre as obras também atreladas a características do projeto “sem qualidades”, as quais são, portanto, lembradas ao leitor no término do livro. Para exemplificar isso, destaco o parágrafo dedicado ao Anônimo:

No que respeita ao autor anônimo de *Bardamerda – Poemas Citacionistas Contemporâneos*, poder-se-ia falar de uma tentativa de sabotagem ou irrisão de certos modelos acadêmicos. O escárnio é por demais evidente na sugestão “mística” de “que o mundo salvaria / se em cada livro se lessem apenas / as notas de rodapé”. Mas existe, igualmente, uma crítica do lirismo que insiste em bastar-se na propagação de redundâncias (por acreditar, no fundo, que isso lhe confere “qualidades”): “Naquela rua escura / mal iluminada / e lúgubre (com parca iluminação, em suma)”. A poesia, neste caso extremo (e de gosto, por vezes, duvidoso), mais facilmente se assemelhará a “uma máquina de triturar ideias” do que a uma arte poética reconhecível e coerente. O humor tendencialmente negro, algum situacionismo em saldo e uma contida vocação para a anedota intelectual fazem com que nestes poemas não exista “qualquer diferença / entre um erro de ortografia e uma catástrofe nuclear”. A insistente paródia da citação, por sua vez, revela-

se uma forma privilegiada de desqualificação dos mais “altos” valores culturais, no que vem a ser uma proposta relativamente isolada de terrorismo literário. Só não é certo para já, que um livro destes venha “dilucidar de forma inequívoca o estatuto / do cadáver no mundo contemporâneo”. Mas dará, certamente, a sua ajudinha.⁸⁸

O conteúdo desse excerto vem ao encontro daquilo que antecede “9x7”, sobretudo das prerrogativas prefaciais, o que reforça as ideias já apresentadas também nas páginas que encerram a recolha. Como declarado, Anónimo teria publicado apenas um livro (*Bardamerda, &etc*, 1999), formado por textos cujas temáticas respondem ao seu subtítulo ao fazerem alusões a autores, termos e procedimentos da escrita académica, conforme estes dois dos sete textos integrantes do *corpus* antológico:

Partindo de um adágio popular
 (“trabalhar faz calos”), Isaura Serrano
 teve um trabalho indescritível
 para demonstrar que o trabalho
 é objecto e desnecessário.

(Referimo-nos, naturalmente,
 à sua aclamada tese *O Calo*,
a Culpa, O Colapso, a editar em breve
 pelas Edições do Pousio, Aveiro).

*

Surpreendido em flagrante delito
 de dissipação física radical
 (a que chamava, como os autores arcaicos,

⁸⁸ FREITAS, Manuel de. 9x7. In: _____. *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 123. Grifos do autor.

“suicídio”), Ernest Ramos advertiu que só existiria se lhe pagassem para isso (cf. Joel de Castro, *Anacronismo e Relutância nas Sociedades Pós-Desenvolvidas*, Porto, Centauro).⁸⁹

Pergunto-me o que faz desses dois textos “poemas”: seria o fato de eles estarem, graficamente, dispostos em versos, pois há registradas pausas entre frases, as quais lembram o discurso poético? Se for aceita a predicação dada aos autores envolvidos, logo no título da antologia e, principalmente, nos seus dois últimos paratextos (o prefácio e a seção “9x7”), sim, tais textos seriam poemas. Acredito, porém, ser difícil concordar com a adjetivação quando os leio, pois neles não encontro algo a mais que possa ultrapassar a imediata leitura de uma provocação direcionada ao discurso acadêmico a partir de sua linguagem nesse espaço textual. Creio ser interessante o fato de o ataque articulado no prefácio — no qual também há registro de procedimentos acadêmicos (notas de rodapé e citações) utilizados não apenas de maneira irônica, porém com a finalidade de embasar teoricamente a postura crítica do volume —, ter sido dirigido aos autores e também professores Eduardo

⁸⁹ Ambos os textos não possuem títulos. *In*: Op. cit., p. 105 e 107. Grifos do autor. Dos sete, apenas dois possuem título: “[Tanatismos]” e “[Finalmente um poema?]”. *In*: *Ibid.*, p. 104 e 109. Em página da web dedicada à cronologia da editora &etc, encontra-se registrada a publicação do livro. Trata-se da publicação “142” da qual foram disponibilizados 800 exemplares no mercado editorial português. Durante minha pesquisa de doutorado, não cheguei a verificar a presença desse título em algum catálogo de biblioteca, mas a Livraria LetraLivre possui um exemplar dessa publicação anônima para comercialização, o que comprova a sua existência material: https://www.letralivre.com/catalogo/detalhes_produto.php?id=63104. Link para acesso da cronologia editorial da mencionada chancela: <http://centrodeartes.blogs.com/photos/cronologiaeditorialetc/142bardamerda.html>. Cf. imagens de ambos os links no Anexo E.

Prado Coelho e Nuno Júdice. Diante disso, a crítica é localizada e põe em voga, a partir da leitura da seleta, mais a concepção literária que circunda o projeto, do qual ela é representante e fundadora, do que as poéticas selecionadas, na medida em que os nove autores não seriam ou

não são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica. *Comunicam*, em suma; não pretendem agradar ou ser poeticamente correctos. Só é possível falar destes poetas negativamente (e ainda bem): aproxima-os a falta de todas essas qualidades em que os meus contemporâneos se têm revelado pródigos. Por isso estão aqui, a desabrigo, a dizer o que dizem.⁹⁰

Como acontece nos demais paratextos e em alguns poemas de *Poetas sem qualidades*, a finalidade da última seção consiste em apresentar os autores a partir do registro de comentários breves sobre os seus textos poéticos e as suas trajetórias literárias. O que se destaca em “9x7”, todavia, é a continuidade do tom crítico que singulariza o livro, anunciado logo na sua epígrafe, formada, como visto, pela alusão a

⁹⁰ FREITAS, Manuel de. O tempo dos poetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 160. Grifos do autor.

“Galinholas” de Herberto Helder. A provocação já se encontra no título da obra única de Anónimo (publicada pela &etc), em cujo termo há um palavrão (“Bardamerda”), e o subtítulo “Poemas Citacionistas Contemporâneos”. Nele, portanto, estão registradas referências às noções de discurso acadêmico e de tempo recente, trabalhadas em “O tempo dos puetas”, o que reforça o projeto editorial que circunda a recolha⁹¹, que se contraporía a uma vertente mais “academicista” inserida naquela cena poética.

As citações, recursos tradicionalmente vinculados aos discursos institucionais, são utilizadas ao longo da recolha tanto para criticar determinadas vozes poéticas como para embasar a crítica de Manuel de Freitas, publicada em formato antológico. Tal uso é importante, uma vez que indica o entendimento de uma suposta tentativa de legitimação, acompanhada de uma exibição do repertório erudito do poeta-editor-organizador, além de localizar o ataque prefacial. O *modus operandi* acadêmico que singulariza a seleta (marcado, especialmente, no seu arranjo estrutural, no qual se destacam os paratextos ao lado dos poemas) serviu, nesse sentido, para lhe possibilitar uma espécie de defesa no momento em que ela foi lançada, na medida em que o projeto teria sido previamente argumentado teoricamente nos moldes acadêmicos. Contudo, isso não evitou o encaminhamento de críticas e resistências por parte de leitores de poesia à recolha, sobretudo por sujeitos vinculados a instituições universitárias, pois no livro há o registro de uma provocação direcionada, o que parece ter exigido

⁹¹ Ver a nota do organizador. In: FREITAS, 2002, p. 6.

daqueles que a leram um declarado posicionamento relacionado não somente à sua aprovação ou o contrário, como também uma explicitação conceitual sobre a matéria poética (como o de Nuno Júdice⁹², citado ao longo do prefácio). Por essa perspectiva, toda a estrutura de *Poetas sem qualidades*, tanto a dos poemas quanto a dos paratextos, possibilitou a implementação do projeto Averno e também a recepção crítica “vigorosa”⁹³ da recolha, que está para além de somente expor um panorama de parte da recente poesia portuguesa a partir da menção a obras de poetas que iniciaram seus percursos literários em meados da década de 1990, pois ela ajudou a atualizar o debate em torno do fazer poético neste início de século.

1.2 Ironias, alguma recepção

A restrita prática editorial da Averno, inaugurada com *Poetas sem qualidades* e mantida nos demais títulos por ela lançados, agrega, a seus produtos, uma espécie valor de “raridade” pouco tempo após as suas respectivas publicações no mercado e, por decorrência, na própria cena crítico-literária portuguesa na qual eles se inserem: “Manuel

⁹² Ver: JÚDICE, Nuno. Caminhos da poesia recente. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, p. 285-297, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50439/5455>.

⁹³ SEDLMAYER, Sabrina. Constelações editoriais: o formato antológico e suas implicações éticas. In: Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África — Literatura, entre ética e estética, 8., 2012, Niterói, *Anais*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. Disponível em: http://www.uff.br/nepa/images/arquivos/anais_viii.pdf#page=153.

folheia um livro raro, na livraria Paralelo W. Raro porque ele próprio não o edita mais, ou porque o autor decidiu renegar toda a sua obra passada. Raro porque é um livro de poesia e, como tal, não tem procura.”⁹⁴. A indisponibilidade de acesso, discutida na primeira seção do presente capítulo, já é prevista de antemão pelos editores, dentre eles Manuel de Freitas, tornando-se, dessa forma, em uma característica comercial aparentemente “imutável”. Apesar de isso ser cultivado pela chancela até o momento de escrita desta tese, seu projeto editorial encaminhou, paratextualmente, uma crítica destinada a poetas e obras “elitistas”, ou, no termo baudelairiano, “aureoladas”⁹⁵, especialmente no discutido prefácio, que assegurou o reconhecimento do nome da Averno como uma das referências editoriais entre os leitores interessados pela recente produção poética portuguesa.

Quando a primeira obra de um recém-inaugurado catálogo literário dedicado à matéria poética contemporânea critica as práticas mercadológicas quantitativas⁹⁶ que caracterizam o comércio e o próprio tempo atual e, contraditoriamente, se transforma em um objeto “raro”, reconhecido como “sucesso jamais reeditável”, a ironia⁹⁷ se estabelece,

⁹⁴ MOURA, Op. cit., Anexo B. Cf. Também SEDLMAYER, 2015.

⁹⁵ FREITAS, 2012, p. 156.

⁹⁶ Ibid., p. 155.

⁹⁷ Também acerca da ironia: “Assim como o ceticismo pressupõe credulidade, a ironia precisa de ‘alazonia’, que é o vocábulo grego para fanfaronice; mas, em obras sobre ironia, é o termo reduzido para qualquer forma de autoconfiança ou ingenuidade. [...] Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável

pois a conjuntura editorial da Averno destaca seus livros quando estes são comparados às demais publicações que lhe são contemporâneas e que se constituem igualmente em produtos negociáveis e reproduzíveis na contemporaneidade⁹⁸. Trata-se, assim, de objetos cuja finalidade de existência consiste em suas respectivas vendas no mercado de livros. Entretanto tais acessos são, repito, inviabilizados precocemente sem que haja estimativas de reedições, mesmo que porventura exista o desejo de

mas também desestabilizando o excessivamente estável. MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 19.

⁹⁸ “O aqui e agora do original [da obra de arte] constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico em si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica*. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica [que] tem mais autonomia que a reprodução manual. [...] A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte é sua aura. [...] *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido*. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias.” BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008. v. 1. p. 167-168 e 169. Grifos do autor.

consumo de mais de 350 leitores⁹⁹ inseridos em um mercado massificado, composto, em maioria, por editoras que reeditam títulos¹⁰⁰. Interessante considerar também o fato de um dos ataques prefaciais se referir justamente a produções literárias de poetas *com* qualidades¹⁰¹, que seriam, nas palavras do organizador, “anacrônicos ao seu tempo”:

É sabido que, com Baudelaire, ganha forma a ideia ocidental de *modernidade*, sentida, antes de mais, enquanto necessidade estética e, porventura, consequência de um efetivo declínio moral. Mas também é com Baudelaire que surge a primeira grande denúncia do *progresso* [...] Não por acaso, é ainda em Baudelaire que se dá a ler a sátira algo ambígua do poeta aureolado, anacrónica figura que não se adequa já à inescapável realidade urbana e económica (num sentido lato) [massificada, hoje]. O poeta aureolado, como observou Benjamin, adquiriu para o penetrante olhar baudelaireano um estatuto de «vieillerie». Por outras palavras, a partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o predomínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente, da prosa sobre o verso (em termos comerciais, pelo menos). [...] Tem-se dito muito bem da novíssima poesia portuguesa, com as qualidades todas que lhe são reconhecidas. Resta saber, caso

⁹⁹ Relembro o paratexto “dedicatória” escrito por Rui Pires Cabral, que publica frequentemente pela Averno (como poeta e também tradutor): “para os meus trezentos leitores”. In: CABRAL, Rui Pires. *Oráculos de cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009. p. 5.

¹⁰⁰ No caso da Assírio & Alvim, ver: TORRES, Hugo. Assírio & Alvim reedita primeiro livro de Almeida Faria, 50 anos depois. In: *Público*, Portugal, 23 jul. 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/07/23/culturaipilon/noticia/assirio-alvim-reedita-primeiro-livro-de-almeida-faria-50-anos-depois-1556028>.

¹⁰¹ Grifos meus.

a caso, se alguma coisa se dá a ler para além do ostensivo manejo dessa(s) «qualidade(s)», mera habilidade que se traduzia, há cem anos, numa inflação de sonetos que os alfarrabistas padecem ainda. Mas não é minha intenção pronunciar-me sobre poetas com qualidades, até porque prefiro os outros. É deles esta antologia¹⁰²

Nesse trecho, as menções à obra de Charles Baudelaire, como a do poema em prosa “A perda da auréola”¹⁰³, foram mobilizadas, por Manuel de Freitas, a fim de embasar o seu referido ataque. Como resultado daquela postura, pode-se ainda observar, dezesseis anos após a fundação da supracitada editora, a dificuldade enfrentada pelos consumidores em potencial do seu catálogo, o que pode gerar uma consequente ausência de uma pluralidade de leituras dos livros do discutido selo e corroborar o viés elitista que o singulariza comercialmente, sobretudo no que tange ao quesito “acessibilidade”. Tal característica, entretanto, não se refere a uma questão temático-formal cultivada pelos autores editados (o que, aliás, foi utilizado como base argumentativa para a elaboração de críticas aos “rivais” em “O tempo dos poetas”, como aponta o final do excerto acima citado quando Freitas faz referência a quem os interessa em matéria de poesia). Trata-se mais de uma questão mercadológica em se tratando de uma editora inserida em um contexto literário no qual se lançam, com frequência, em mais de uma edição, tanto livros impressos quanto e-books, suporte este que, se

¹⁰² FREITAS, Manuel de. O tempo dos poetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 156, 159 e 160. Grifos do autor.

¹⁰³ In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

utilizado, pode diminuir consideravelmente o custo de produção e, assim, viabilizar, economicamente, a confecção de reedições por parte de pequenas editoras¹⁰⁴. Inquestionável é, todavia, a preservação “aurática” das práticas comerciais da Averno, que mantém a recusa de ampliar o acesso de seu catálogo ao nem cogitar reimpressões¹⁰⁵. Apesar dos empecilhos, não foi impedida produção crítica destinada aos temas propostos a partir da seleta, o que corrobora o fato de as leituras desses livros “únicos” terem ultrapassado 350 consumidores, podendo isso funcionar como argumento para encaminhar a disponibilização, no mercado, de uma ou mais reedições de *Poetas sem qualidades*, passada mais de uma década do lançamento daquela ínfima tiragem.

Na mencionada “A perda da auréola”¹⁰⁶, Baudelaire materializa, optando pela composição de uma forma transitória entre o verso e a

¹⁰⁴ Cf. Anexo A, seção 5.

¹⁰⁵ Sobre a poesia em tempos de crise: “[a capacidade ‘crítica’ da poesia] está ligada à possibilidade, atribuída ou recusada ao poema, mas antes de mais nada reivindicada por ele, de constituir-se como um discurso sobre a verdade, de constituir-se como uma teoria, uma história, ou uma crítica de si mesmo. [...] Se o épico é impossível na modernidade, como convencionou determinar certa crítica literária, a incompatibilidade vista como irreversível entre poesia e cultura de mercado, dita democrática, é hoje mais do que nunca uma das razões convocadas para justificar a decepção, o desengano, o *pathos* apocalíptico diante da crise da poesia. [...] Não são poucos os que pedem a cabeça da poesia [de viés mais tradicional, no caso, da supracitada antologia], hoje, nos jornais [Anexo B] ou na Universidade, a propósito da proclamação de sua morte ou sob o pretexto de abuso de poder. Ou seja, se há uma semelhança entre o desengano crítico e o combate ao elitismo da poesia, essa semelhança se baseia, antes de mais nada, na incompreensão da natureza e da função daquilo que quer dizer *solei cou coupé*, em poesia.” In: SISCAR, Marcos. Poesia Cou Coupé. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia”* como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 68. Grifos do autor.

¹⁰⁶ BAUDELAIRE, 2006.

prosa, o episódio homônimo ao título do texto. Nele, o “bebedor de quintessências e comedor de ambrosia” apressado, em meio ao caos móvel de uma avenida moderna, deixou escorregar sua auréola na lama, o que lhe tirou a disposição de apanhá-la e recolocá-la em sua cabeça. O sujeito interlocutor do poeta, diante do ocorrido, questiona-o sobre aquela recusa e recebe como resposta que “há males que vêm para o bem” e completa que, graças a isso, ele se tornou “um simples mortal”¹⁰⁷:

“O Senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola, ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse.” “Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhará e a meterá [a auréola] na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado.”¹⁰⁸

Com base na leitura desse poema em prosa, construiu-se aquela operação argumentativa contrária aos poetas-acadêmicos, cujas obras flertam com o legado mais tradicional da arte poética. A crítica prefacial é seguida pelo elogio formal “comunicante”, que singulariza o segmento poético contemporâneo representado pelos *Poetas sem qualidades*, especialmente no que se refere aos procedimentos composicionais e temáticos do grupo. A partir disso, evidenciou-se o contexto poético-crítico de tais escritores, que dialoga, de certa forma, com o moderno

¹⁰⁷ Ibid., p. 253.

¹⁰⁸ BAUDELAIRE, Op. cit., p. 253-254.

episódio baudelairiano, principalmente com o citado encerramento, na medida em que se trata de autores cujas obras são contrárias a uma suposta vertente “aureolada” de escritores que publicam atualmente. Contudo, os “sem qualidades”, em termos comerciais, parecem se manter praticamente inacessíveis à leitura de boa parte do público leitor de poesia recente, o que os destacaria de modo negativo na cena poética na qual eles atuam, uma vez que isso reforça um imaginário “romântico” que os singularizaria, pois há uma concreta inviabilização de leitura das obras desses escritores que atinge a muitos sujeitos que porventura quisessem ler livros em que estão publicados os seus respectivos poemas, o que se deve, como sabido, à comentada política da Averno. Isso contribui, de modo decisivo, mercadologicamente, para legitimar a ideia de que tais poetas sejam frequentadores de uma espécie de “torre de marfim”¹⁰⁹ editorial, cuja chancela continua a publicar apesar de todas as crises econômicas características do tempo atual, o que asseguraria, às atividades da editora, um viés “sacrificial”:

A mesma atitude incorruptível preside a todas as decisões da Averno, como por exemplo a de nunca fazer segundas edições (a *Língua Morta*, de Diogo e David, tem a mesma política). É sempre preferível editar um livro novo. A consequência é que muitas obras (as tiragens oscilam entre os 150 e os 300 exemplares) desaparecem para sempre. O próprio título “Poetas sem Qualidades” está há muito esgotado.¹¹⁰

¹⁰⁹ Cf. vocábulo homônimo In: CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960. p. 197.

¹¹⁰ MOURA, Paulo. Poetas como nós. In: *Público*, Lisboa, 29 mai. 2013 [Anexo B]. Sobre a Livraria Paralelo W (Lisboa) e a Editora Averno, atividades comerciais em

Ainda que exista uma real dificuldade comercial vivenciada não apenas pelas atividades da Averno, como também pelas de outras editoras que publicam obras de poetas contemporâneos¹¹¹, é notório que alguns dos títulos do citado catálogo foram aprovados publicamente, o que legitima a destinação do predicativo “representativo” aos “sem qualidades” na contemporaneidade, este também destinado à antagônica vertente, mesmo que as produções daqueles talvez nem tivessem chegado às mãos de sujeitos que pudessem, eventualmente, discordar da adjetivação após realizarem leituras críticas efetivas. Isso contribuiu efetivamente para a materialização de uma conjuntura irônica que circunda o projeto, considerada a referência prefacial ao episódio baudelairiano, já que, paradoxalmente, parece ter ocorrido a real perda da auréola por parte dos poetas rivais “alfarrabistas deslocados”. Na sequência, entretanto, tal objeto glamourizado teria sido recolhido e adotado pelos próprios *Poetas sem qualidades*, que, a partir de então, começaram a, na cena mercadológica portuguesa, utilizá-la, ainda que

que atua Manuel de Freitas: “‘Criou-se um rótulo’, lamenta agora Manuel de Freitas, 40 anos, enquanto mostra os livros que vende na livraria Paralelo W. [...] Na verdade, o que a Averno criou foi um culto. Publicou muitos poetas pela primeira vez, deu voz a alguns esquecidos, escolheu os melhores, segundo a nova visão, de que Freitas se tornava um símbolo. A poesia dele, aliás, era o paradigma, não só dessas novas temáticas que assumem a vida “com arestas”, mas também da qualidade literária que se procurava. Manuel de Freitas, todos o reconhecem, é um poeta excelente, que, desde os primeiros livros, não deixou de fascinar e atrair toda uma geração de poetas que se queria exprimir e afirmar. E a geração seguinte, que tem hoje entre 20 e 30 anos.” *In*: MOURA, 2013, sem página [Anexo B].

¹¹¹ Ver Anexo A, seções 4 e 8, especialmente.

eles insistam em se qualificarem como “marginais”, de acordo com a adjetivação constituinte do título da recolha que os lançou.

É fato, no entanto, que as produções poéticas de Manuel de Freitas e de Rui Pires Cabral, por exemplo, integram antologias publicadas por chancelas de maior abrangência comercial, caso da Assírio & Alvim/Porto Editora — o que lhes assegura uma maior visibilidade comercial entre os leitores de poesia e também reconhecimento crítico —, além de suas obras terem sido abordadas em reflexões acadêmicas, tanto brasileiras quanto portuguesas, e também terem sido assunto de considerações mediáticas, como as encontradas no jornal *Público* (Lisboa)¹¹², ainda que haja crises econômicas que afetem, demasiadamente, a produção de livros e, por consequência, o respectivo estabelecimento comercial das atividades propostas por pequenas editoras. Tal conjuntura relaciona-se, de certa forma, com a seguinte reflexão de Marcos Siscar, consideradas as recorrentes menções à obra moderna de Baudelaire e demais autores em “O tempo dos puetas”:

[...] o discurso da crise se realiza, na poesia moderna [e também na vertente “sem qualidades” da poesia contemporânea portuguesa], graças não apenas a um tema, mas a um dispositivo central nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*. Consiste em entregar a própria cabeça, em reconhecer-se como vítima, *transformar-se* em vítima e, assim, em termos de constituição textual e discursiva, em *fazer-se* vítima. [...] Poderíamos dizer que na sua força de negação, o dispositivo sacrificial é um dos traços que compõem a

¹¹² Ver Anexos.

chamada “épica” da modernidade, a trajetória de sua inserção e de sua interação com a história do último século e meio. Sem que a poesia abra mão de si mesma [...], a violência autossacrificial é mais especificamente, a meu ver a expressão de um desejo de constituir comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio [lembro-me do desejo de garantir leitores via polêmica prefacial de *Poetas sem qualidades*]. É o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelairiana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de esta realizar a modernidade poética [ou dialogar com ela, no caso do mencionado projeto antológico].¹¹³

Ao longo daquela discussão encaminhada paratextualmente, encontro um desejo de legitimar o declínio da poesia e dos poetas supostamente “aureolados” da contemporaneidade, o que, por consequência, favorece as poéticas mais “prosaicas” e as coloca, ironicamente, no mesmo nível da “cinzentania” contemporânea, ou seja, dignas de reconhecimento acadêmico-crítico¹¹⁴. Sem dúvidas, com o advento da obra de Charles Baudelaire e da modernidade em poesia, o prosaísmo¹¹⁵ adquiriu importância teórica, fato que considero crucial

¹¹³ SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 43. Grifos do autor.

¹¹⁴ Ainda Siscar: “[...] o discurso da crise se realiza graças a um dispositivo profanador por vezes nomeado como *sacrificial*, que dramatiza e deixa transparecer a violência da exclusão”. In: SISCAR, Marcos. O grande deserto de homens. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 64. Grifos do autor.

¹¹⁵ Trabalho com o conceito de prosaísmo de Maria Victoria Utetra Torrechia: “[entre outros] aspectos determinantes na aparição do verso livre está a valorização da prosa literária ao longo de todo o século XIX, já iniciada em épocas anteriores

para o desencadeamento de aprovações críticas à proposição comunicante articulada por Manuel de Freitas¹¹⁶ sem que tivessem sido propostas muitas leituras críticas efetivas de poemas, uma vez que o repertório argumentativo, fundamentado em recorrentes menções a obras de autores canonizados e também relacionados à modernidade, contribuiu para isso. Diante do exposto, *Poetas sem qualidades* e as demais obras vinculadas à sua chancela editorial configuram-se em produtos mercadológicos irônicos que, para além de apenas satirizarem uma dada conjuntura de práticas literárias, apresentam uma inflexão pós-moderna ao encaminharem críticas e resistências e, ao mesmo tempo, lidarem e até mesmo materializarem aquilo a que, em princípio, se contraporiam. Sobre essas produções artísticas de viés pós-moderno, diz Linda Hutcheon:

[O pós-modernismo] constitui-se em uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticas) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado). [...] Não se trata de nenhum paradigma radicalmente

[romantismo alemão e inglês, por exemplo]. [...] O prosaísmo versilibrista e certas classes de verso livre de ritmo irregular derivam diretamente desta revalorização dos textos escritos em prosa”. Versão original em espanhol: “otro de los aspectos determinantes en la aparición del verso libre es la valorización de la prosa literaria a lo largo de todo el siglo XIX, ya iniciada en épocas anteriores. [...] El prosaísmo versilibrista y ciertas clases de verso libre de ritmo irregular derivan directamente de esta revalorización de los textos escritos en prosa.” In: TORREMOCHA, María Victoria Utetra. *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2001. p. 63. Tradução minha.

¹¹⁶ Por exemplo, a predominância da prosa em relação ao verso. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 11.

novo, mesmo que haja mudança. [...] O relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento; é também de crítica. Artistas e teóricos estão envolvidos em nossa forma específica de capitalismo industrial que “organiza a produção para o lucro, e não para o uso”. [...] [O pós-moderno tem uma] modalidade contraditória. [...] A arte pós-moderna recebe por herança essa preocupação pelo contexto e pela situação enunciativa do discurso — ou seja, a produção e a recepção contextualizados do texto.¹¹⁷

Em meio aos gestos irônicos que singularizam essa vertente, acredito que, assim como acontece com outras expressões pós-modernas, a possível subversão formulada nas (e pelas) poéticas “sem qualidades” realiza-se de modo contraditório, pois nelas se encaminha críticas a procedimentos estabelecidos, como aqueles utilizados pelos “artesãos tardo-mallarmeanos¹¹⁸”. Nas obras de Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral, especialmente, ao contrário do que pode indicar os irônicos ataques paratextuais, encontro reiteradas articulações dialógicas com a tradição. Entretanto, tais diálogos constroem-se de maneira paradoxalmente tensa, na medida em que as duas poéticas não seguem aqueles preceitos *ipsis litteris*, porém os materializam e os reelaboram constantemente em poemas escritos em versos livres e compostos por escritores que estão hoje em plena atividade, e cujas obras, evidentemente, se encontram em contínua (trans)formação num contexto de produções artísticas contraditórias ou “pós-modernas”.

¹¹⁷ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 13, 23, 65, 83 e 96. Grifos da autora.

¹¹⁸ FREITAS, 2002, p. 14.

Talvez por isso, os autores mencionados e os demais envolvidos no catálogo da Averno sejam, de certo modo, “marginalizados” quando comparados aos de outras vertentes literárias atuais¹¹⁹. Afirmo isso porque eles apresentam, em seus textos, valores outros não restritos, necessariamente, àqueles de tradições de poesia outrora canonizados. Nesse sentido, tais poetas — que não deixam de dar continuidade, de certa forma, a essas heranças composicionais em suas obras (e, portanto, não as subvertem totalmente¹²⁰) — evidenciam, tanto esteticamente quanto criticamente, as suas posturas ironicamente “marginais” no interior da cena literária em que atuam. Todavia, os diálogos propostos, que foram articulados pela via irônica, não negam ou rompem com os modos tradicionais de entendimento e criação do texto poético, apoiados na tradição rítmica do verso, pois algumas daquelas poéticas que, supostamente, ocupariam a margem, como as “sem qualidades”, hoje buscam (re)elaborar tais princípios a partir da formulação de questionamentos críticos, principalmente no que se refere às metodologias de composição do poema que possam desencadear

¹¹⁹ Para dimensionar o panorama poético contemporâneo formado por distintas vertentes, como a “sem qualidades”, representante nesta tese daquela constituída por obras e autores vinculados a pequenas editoras, cito novamente a já abordada vertente acadêmica e também esta terceira, de viés mais político-institucional: CAETANO, Maria João. Uma tarde com Cesariny e o ministro que não deixa de ser poeta. *In: Diário de notícias*, Portugal, 26 mar. 2017. Disponível em: <http://www.dn.pt/artes/interior/uma-tarde-com-cesariny-e-o-ministro-que-nao-deixa-de-ser-poeta-5749774.html>. Também há referências à vertente que surgiu a partir da leitura, por seus autores, do catálogo Averno, apresentada na reportagem transcrita no Anexo B: MOURA, Paulo. Poetas como nós. *In: Público*, Lisboa, 29 mai. 2013.

¹²⁰ No pós-modernismo, a subversão se desenvolve pela ironia e não pela rejeição. *In: HUTCHEON*, 1991, p. 15.

“mudanças dentro da continuidade”¹²¹ pelo uso do verso livre. É o que pretendo demonstrar ao longo deste trabalho.

Passados oito anos após o lançamento da antologia, Manuel de Freitas publicou um breve texto intitulado “O *Post scriptum* em 2010”¹²², no seu livro de ensaios *Pedacinhos de ossos*. Nele, *Poetas sem qualidades* foi caracterizado como um “gesto irônico”¹²³. A argumentação construída ao longo do ensaio expôs o viés paradoxal¹²⁴ que singulariza o título estreante da Averno, pois, ao mesmo tempo em que a seleta inaugurou, em 2002, um novo selo editorial e, por conseguinte, uma prática mercadológica, ela criticou e, em certa medida, negou o traço comercial quantitativo que a qualifica, bem como os demais títulos que posteriormente formariam o seu catálogo¹²⁵, como já visto. Naquele momento, foi anunciada, textualmente, a já comentada política de lançamento de livros em apenas uma única tiragem sem reedição, cuja consequência foi e continua a ser o inevitável

¹²¹ “O diálogo entre o passado e o presente, entre o velho e o novo, é o que proporciona expressão formal a uma crença na mudança dentro da continuidade. A obscuridade e o hermetismo do modernismo são abandonados em favor de um envolvimento direto do espectador nos processos de significação por meio de referências sociais e históricas recontextualizadas”. In: *Ibid.*, p. 54. No caso do contexto poético português recente em específico, ver MARTELO, 2004.

¹²² FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012.

¹²³ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁴ Sobre o paradoxo e a ironia, afirma Muecke: “A originalidade e a força do pensamento de Schlegel residem em seu firme entendimento da vida como um processo dialético e em sua insistência em dizer que o comportamento humano é plenamente humano somente quando exhibe também um dualismo dinâmico aberto. [...] ‘A ironia’, diz ele, ‘é a forma do paradoxo’; e ‘Paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte, e seu princípio’”. In: MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 40.

¹²⁵ Cf. FREITAS, *Op. cit.*, p. 160.

esgotamento precoce da venda. Diante da repercussão crítica destinada àquele volume seletivo, Freitas declarou que:

Há oito anos, quando eu e a Inês Dias (com o firme e generoso apoio do Olímpio Ferreira) decidimos criar a *Averno*, estávamos longe de esperar que o volume inaugural — *Poetas sem qualidades* — se viesse a tornar uma raridade bibliográfica e, nem sempre pelas melhores razões, uma antologia assiduamente referida. Expliquemo-nos. Essa antologia nasceu, obviamente, de um gesto irônico e de uma declarada falta de paciência para com certos arrebatamentos líricos mais ou menos consagrados. Mas a ironia passou ao lado de quase toda a gente, e a «cinzentania» reinante levou, como sempre, tudo demasiado a sério. Poderia até haver, naquele conjunto de poetas, vozes genuinamente avessas ao conceito de «qualidades», se o termo for entendido como sinónimo de ornamento retórico gratuito ou floreado estilístico obsoleto. Porém, não seriam os editores nem o organizador estúpidos o bastante para proporem à circulação um conjunto de poetas que lhe parecesse, literariamente, «sem qualidades» (expressão que se viu, muitas vezes, alterada para o singular, com o desvio semântico inerente «sem qualidade»). «Sem qualidades» — sublinhemos, pois, o musiliano plural — poderia tão-só querer dizer «desprovidos de características imediatamente reconhecíveis» ou «desprovidos de qualidades aplicáveis ao tempo bárbaro, mercantil e acomodado em que vivem». [...] Tratava-se — apenas — de acentuar vozes que manifestavam ou manifestam, de modo entre si bem distinto, algumas «qualidades outras», nos antípodas de um lirismo meramente oficial e/ou oficial. [...]¹²⁶

¹²⁶ Id. *O post scriptum* em 2010. In: *Ibid.*, p. 163-164. Grifos do autor. Sobre as menções entre parênteses: Inês Dias é portuguesa, poeta, tradutora e editora da

Logo no primeiro parágrafo do ensaio, o tom provocativo que perpassa toda a antologia pode ser reconhecido pelo leitor com ela familiarizado frente ao anúncio do objetivo desse texto datado de 2010. No pós-escrito, há, especificamente, o registro de uma resposta às críticas que questionaram aquele ataque prefacial, direcionado à vertente da poesia portuguesa de viés mais academicista coexistente a “sem qualidades”, esta que se localiza em uma antologia cujo tipo de publicação se configura hoje em uma espécie de “ato crítico”¹²⁷. Nas palavras de Manuel Gusmão:

Uma antologia de contemporâneos põe em jogo de forma particularmente nítida as tensões entre memória e esquecimento, ou entre arquivo e cânone, assim como tende a exacerbar aquilo que na sua construção é da ordem da antecipação ou da disposição dos possíveis a vir, ou seja, do lugar disposto em aberto para o futuro [...] O grande problema que o antologiar contemporâneos enfrenta talvez não seja tanto o da projecção do presente sobre o passado próximo [...], mas resida

Averno ao lado de Manuel de Freitas. Já Olímpio Ferreira (1967-2007) foi responsável por projetos gráficos de editoras portuguesas, como a Cotovia, &etc., Assírio & Alvim, Fenda, Averno, etc (Cf. MELO, Jorge Silva. 1967-2007 Olímpio Ferreira Um homem que fazia livros. In: *Público*, Portugal, 4 jan. 2008. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/19672007-olimpio-ferreira-um-homem-que-fazia-livros-243671>. Além do proclamado autorreconhecimento, a ironia também foi contestada publicamente via imprensa (jornal *Público*): “Freitas explica a ironia da expressão ‘sem qualidades’, para opor os novos poetas à geração antiga que, segundo ele, há muito que não tem nada para dizer.” In: MOURA, 2013, sem página [Anexo B].

¹²⁷ MOISÉS, Carlos Felipe. Para que servem as antologias? Ensaio. 2013. In: *Musa Rara*. Literatura e adjacências. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/para-que-servem-as-antologias>.

antes no facto de essa operação afectar mais nitidamente as nossas próprias representações do presente em que lemos (e vivemos), produzindo efeitos de leitura, de entendimento ou de configuração desse nosso presente e dos seus possíveis, o que torna essa atividade mais porosa aos conflitos de interesses (hermenêuticos, culturais, simbólicos e ideológicos) que estruturam qualquer presente.¹²⁸

Creio ser interessante o posterior registro incômodo de Freitas diante das críticas direcionadas ao título inaugural da *Averno*, as quais, tanto as negativas quanto as positivas, foram consequências do seu irônico gesto editorial, que consistiu, relembro, na publicação de um volume seletivo de poemas, cujos autores eram pouco reconhecidos tanto acadêmica quanto mercadologicamente, em uma pequena tiragem não-reeditável. Os posicionamentos críticos, em especial aqueles de sujeitos comprometidos institucionalmente com a matéria poética, caso dos formulados por Nuno Júdice, Gastão Cruz, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, não foram, entretanto, “assíduos”, ao contrário da qualificação registrada no texto de 2010. Afirmo isso porque, até o momento em que escrevo, poucos são as críticas que tematizam o projeto antológico em questão, apesar de o número de trabalhos não ser inexpressivo se considerado o ano em que ele foi lançado (2002), além dos suportes em que tais críticas se encontram (revistas de poesia e

¹²⁸ GUSMÃO, Manuel. O tempo da poesia: uma constelação precária. *In*: _____. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 525-526.

também de viés acadêmico, artigos científicos, ensaios, livros, outras antologias, suplementos de jornais, etc.¹²⁹).

Talvez o qualitativo empregado seja, assim como foi aquela postura editorial, mais uma atitude irônica. A segunda “ironia”, no entanto, me parece evidenciar uma real insatisfação diante da receptividade atribuída ao produto editorial, reconhecido hoje como uma “raridade bibliográfica”¹³⁰. O incômodo pode ser observado do início ao fim daquele ensaio, bem como uma espécie de insatisfação que marca as linhas de “O tempo dos puetas”¹³¹. Mal-estar esse que desencadeou um embate textual entre alguns leitores da recolha e o seu organizador, materializado, por exemplo, em “Caminhos da poesia recente”, artigo de Nuno Júdice¹³², cuja figura foi atacada de modo agressivo ao longo do prefácio. No artigo, pontua-se que:

[...] Aquilo que os [Poetas sem qualidades] distingue não é tanto uma proposta estética como a aparente rejeição de um pensamento poético, de um paradigma formal, o que vai resultar num simples epigonismo daquilo que de melhor existe

¹²⁹ Cf. Referências.

¹³⁰ Ver SEDLMAYER, Sabrina. Constelações editoriais: o formato antológico e suas implicações éticas. In: Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África — Literatura, entre ética e estética, 8., 2012, Niterói, *Anais*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. Disponível em: http://www.uff.br/nepa/images/arquivos/anais_viii.pdf#page=153. Como dito em nota anterior, quem pretender ter um exemplar da antologia em mãos, aqui no Brasil, caso não consiga por empréstimo ou por outras vias, deverá consultar o acervo do Real Gabinete Português de Leitura (RJ).

¹³¹ In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

¹³² JÚDICE, Nuno. Caminhos da poesia recente. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, 2009. p. 291 e 293. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50439/54553>.

nos seus referentes. [...] Há sem dúvida um culturalismo básico nesta escrita, que começa pelo próprio título que vai buscar ao “Homem sem qualidades” de Musil a sua designação. Este culturalismo prolonga-se em muitos poemas que vivem de citações directas ou intertextuais. A autoridade de músicos, poetas, filósofos, todos surgidos da “grande” esfera do estético (Bach, Benjamin, Baudelaire) retiram assim todo o carácter “espontâneo” que essa ligação vivencial ao quotidiano pressuporia. [...] É, de certo modo, este recurso a textos anteriores e posteriores ao próprio poema, uma forma de prolongar aquilo que, muitas vezes, é uma incapacidade de desenhar e fechar o seu universo próprio, bem como de o sustentar, numa estrutura imagética e verbal sólida, o que explique a aversão que manifestam para com o que chamam “discursivismo”.¹³³

Antes de declarar o seu julgamento contrário, com o qual tendo a concordar, principalmente no que se refere à sua distribuição e significação paratextual da recolha, Júdice apresentou algumas vezes outras componentes da cena poética de início de século XXI. As obras poéticas dos professores universitários Ana Luísa Amaral, Fernando Pinto do Amaral e Manuel Gusmão foram por ele legitimadas como representativas daquele cenário, além de terem sido citadas e discutidas no princípio do texto para, na sequência, ser declarada a opinião do autor sobre *Poetas sem qualidades*. É importante observar a postura antiética do citado autor no que tange à ausência de referência formal, localizada frequentemente no fim de um dado artigo científico, ao supracitado volume seletivo, que foi discutido ao longo daquela

¹³³ Ibid., p. 291 e 293.

proposta argumentativa, publicada aqui no Brasil pela revista acadêmica *Via Atlântica*, da Universidade de São Paulo. Fato esse também observado na ausência de referências às demais obras literárias e teóricas¹³⁴ mencionadas no decorrer da segunda seção desse texto de viés acadêmico, intitulada “A invenção da pólvora numa poesia sem qualidades”¹³⁵, que faz alusão evidente à recolha.

Nas referências apresentadas no final do artigo, registram-se apenas as nove obras pertencentes a sujeitos vinculados ao meio acadêmico: Ana Luísa Amaral; Fernando Pinto do Amaral; Maria Andresen, Ana M. P. Antunes, David Teles Pereira e Diogo Vaz Pinto (organizadores dos quatro números da Revista *Criatura*, vinculada ao Núcleo Autónomo Calíope da Faculdade de Direito de Lisboa) e Manuel Gusmão. Isso expõe e, portanto, corrobora a localidade da discussão encaminhada via ato crítico paratextual, que se refere a uma “cinzentania”¹³⁶ acadêmica, representada por práticas tradicionais e engessadas de alguns indivíduos vinculados a instituições universitárias em relação à matéria poética, como o próprio Nuno Júdice. Ao expor as referências de maneira intencionalmente incompleta das obras discutidas ao longo do seu artigo, Júdice reforça o mal-estar formulado naquele

¹³⁴ Por exemplo: Pedro Tamen, Herberto Helder, António Osório, Gastão Cruz, Vasco Graça Moura, Roland Barthes, Robert Musil, Johann Sebastian Bach, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Ruy Belo, Mario Cesariny, Umberto Eco, etc. *In: JÚDICE*, 2009, p. 292-295.

¹³⁵ São três as seções do artigo: 1 Interrogações e caminhos; 2 A invenção da pólvora numa poesia sem qualidades; 3 Rumos do novo século. O artigo possui 11 páginas e apenas na metade é iniciada a discussão sobre o projeto *Poetas sem qualidades*, o qual consiste no eixo temático do referido texto. Cf. *Ibid.*

¹³⁶ Termo utilizado por Manuel de Freitas ao longo do seu pós-escrito, citado no início desta seção.

projeto antológico. Em seu gesto crítico, porém, legitimou-se, academicamente, um dos poetas “sem qualidades” não referenciado formalmente na bibliografia do artigo, caso de Rui Pires Cabral, que publicou, pela Averno, a maioria dos seus livros de poesia e de suas traduções de poemas — estes em alguns números da revista *Telhados de Vidro*¹³⁷:

O que caracteriza estes poetas [Aqueles publicados nos números da revista *Criatura* desde 2008, dirigida por Ana M. P. Antunes, David Teles Pereira e Diogo Vaz Pinto; e também as poetas Filipa Leal, Catarina Nunes de Almeida e Joana Serrado] é a procura de uma expressão própria, por um lado, e o regresso a uma relação pessoal com o seu tempo e o seu mundo, liberta de imposições de escola, de estilo ou de moda. A este conjunto poderia também acrescentar-se um conjunto de nomes que apontam percursos próprios: Rui Lage, Rui Córias, Rui Pires Cabral, José Mário Silva, e um poeta que publica há mais tempo, mas que atinge também um ponto interessante neste período: João Luís Barreto Guimarães.¹³⁸

A pertinente crítica refere-se ao fato de a linguagem poética ser hoje construída por obras literárias de sujeitos que utilizam versos livres para compô-las, o que lhes assegura liberdade de criação, o que não é uma novidade na literatura desde, pelo menos, o século XIX, momento em que foi amplificado e legitimado o emprego de versos livres como

¹³⁷ Ele publicou, em alguns números dessa revista traduções de poemas de Thom Gunn (n. 4), Louise Glück (n. 12) e David Berman (n. 14), por exemplo. Cf. Referências.

¹³⁸ JÚDICE, 2009, p. 296.

recurso poético¹³⁹. Ainda segundo Júdice, haveria, no projeto antológico, uma pretensão de contrariar o conceito tradicional de criação poética como “uma consciência do ato de escrita e o domínio pleno da técnica e dos recursos retóricos que não podem ser ignorados por quem escreve, sob pena de se cair no amadorismo”¹⁴⁰. Contudo, a tese aqui defendida é a de que os poetas escolhidos por Freitas, em 2002, continua(ra)m a optar por forma poética de viés tradicional, ainda que parcialmente, ao escreverem versos e dialogarem — mesmo que de maneira irônica, como fez o poeta Anónimo — com uma ideia de tradição ao serem estabelecidas alusões, por exemplo, aos canônicos legados de Herberto Helder, escolhido como epígrafe, e de Luís de Camões, diante de cuja estátua, numa conhecida praça de Lisboa, surgiu a ideia de compor a seleta (conforme a nota do organizador).

As ponderações destinadas à linguagem poética e a um eventual amadorismo por parte de alguns dos *Poetas sem qualidades* também são encontradas em outra publicação, na qual também se formulou um posicionamento resistente a eles. Trata-se do ensaio intitulado “‘Nova poesia’ e ‘poesia nova’”¹⁴¹, do também poeta e professor acadêmico Gastão Cruz, publicado no número 12 da revista de poesia portuguesa *Relâmpago*¹⁴², do qual cito estes fragmentos:

¹³⁹ Ver TORREMOCHA, María Victoria Utrera. *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2001.

¹⁴⁰ JÚDICE, Op. cit., p. 291.

¹⁴¹ CRUZ, Gastão. “Nova poesia” e “poesia nova”. In: AMARAL, Fernando Pinto do. (Org.). *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003. p. 29-37.

¹⁴² O número 12 é constituído por três seções (Ensaaios, Poesia e Crítica). Na primeira parte, apresentam-se cinco textos críticos, dos quais três abordam a

Não poderia falar de “nova poesia portuguesa” sem me deter um pouco na estranha postura de Manuel de Freitas, dado o protagonismo que, em contradição flagrante com uma pouco convincente encenação de marginalidade, a sua intervenção vem assumindo. [...] Trata-se de uma atividade que no plano crítico se baseia, por norma, em meras execuções sumárias [...], sem qualquer fundamentação ou desenvolvimento de pontos de vista, numa recusa sistemática de toda a poesia que não esteja de acordo com a sua inconsistente teorização. [...] [Há um] culto da mediocridade, da banalidade, à ausência de risco, ao recuo perante qualquer veleidade de invenção verbal, em suma, a uma poesia (realmente) “sem qualidades”.

Não creio que, na prática, seja isso o que se tem passado, pelo menos nos melhores casos com a “nova poesia”. O *trabalho poético*, o *ofício cantante*, a aplicação artesanal, não estão sequer excluídos da escrita de dois ou três poetas que aceitaram figurar sob a designação de “poetas sem qualidades”: José Miguel Silva, Rui Pires Cabral ou mesmo Manuel de Freitas (aliás, não integrado [como poeta] na antologia), pelo menos no seu melhor livro, *Game over*, procuram, sem dúvidas, fugir ao amadorismo a que o seguimento à letra da defesa de uma poesia “sem qualidades”, tão desajeitadamente teorizada, forçosamente conduziria. O prefácio a *Poetas sem qualidades* reclama-se, aliás, de Baudelaire e de T. S. Eliot,

antologia publicada em 2002, escritos por António Guerreiro, Gastão Cruz e Rosa Maria Martelo. De acordo com o sumário, seriam componentes do panorama da nova poesia portuguesa os seguintes autores: Carlos Bessa, João Luís Barreto Guimarães, Jorge Gomes Miranda, José Mario Silva, José Ricardo Nunes, José Tolentino Mendonça, Luís Quintais, Manuel de Freitas, Paulo José Miranda, Pedro Mexia, Rui Coias e Rui Pires Cabral. Foram escolhidos, portanto, textos de quatro autores vinculados aos *Poetas sem qualidades*: Carlos Luís Bessa, José Miguel Silva, Rui Pires Cabral e Manuel de Freitas. *In: Ibid.*, p. 7.

inexcedíveis artesãos da poesia — e bem conscientes da necessidade de que o poeta seja um *fabbro*.¹⁴³

Em sintonia com a crítica anteriormente discutida, Gastão Cruz também destaca os temas da linguagem poética e de um possível amadorismo quando o primeiro é recusado por um dado sujeito quando se opta pela escrita e publicação de poemas em verso hoje. Interessante observar, porém, o elogio aqui registrado não apenas a um, mas a três autores envolvidos no discutido formato antológico: José Miguel Silva, Rui Pires Cabral e o próprio Manuel de Freitas, agora como poeta e não mais como organizador ou editor de poesia. O fato novo encontrado nessa linha argumentativa consiste no que Gastão Cruz denomina “encenação de marginalidade” por parte de Freitas ao exercer o papel de organizador de uma seleta de poesia contemporânea. Como já exposto, articulou-se, via paratextos, uma estratégia de legitimação *a priori* do projeto materializado em forma de produto mercadológico, o que poderia ser lido, guardados os devidos contextos e as devidas proporções, como uma atitude vanguardista¹⁴⁴, concebida em uma roupagem de “manifesto”, qual seja o prefácio “O Tempo dos puetas”. Esse reconhecimento encontra-se registrado em um suplemento dedicado à literatura do jornal português *Público*, intitulado “Poeta como nós”, publicado no dia 29 de maio de 2013 por Paulo Moura:

¹⁴³ Ibid., p. 31-30. Grifos do autor.

¹⁴⁴ Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Mas mais do que os poetas propriamente ditos, foi o prefácio da obra que se tornou influente e emblemático. [...] Nesse pequeno texto, Freitas explica a ironia da expressão “sem qualidades”, para opor os novos poetas à geração antiga que, segundo ele, há muito que não tem nada para dizer. [...] Começa assim o texto a que, desde logo, se passou a chamar o “manifesto” [Citação das primeiras frases do Prefácio, já apresentadas ao longo deste capítulo] [...] O “manifesto” provocou reacções. Júdice indignou-se. Eduardo Prado Coelho, que também é referido no texto, acusou Freitas de anatemizar todos os poetas do velho cânone, para impor o seu próprio. O escritor e crítico Eduardo Pitta passou a referir-se à revista *Telhados de Vidro*, dirigida por Freitas e Inês Dias, como o “órgão teórico do grupo dito dos ‘poetas sem qualidades’”.¹⁴⁵

Aquela postura editorial de Freitas, ao escrever o prefácio, tido, segundo Moura, como “manifesto”, pode rememorar a lembrança das atitudes vanguardistas do princípio do século XX, por exemplo. Essas que foram concretizadas, sobretudo, pela publicação de manifesto(s), cuja conceituação, de acordo com Carlos Ceia, se refere a um texto no qual se proporia, a partir da formulação de um programa, uma nova estética¹⁴⁶ destoante de outra(s) já estabelecida(s). Tal definição poderia

¹⁴⁵ MOURA, Paulo. Poetas como nós. In: *Público*, Lisboa, 29 mai. 2013. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/reporterasolta/poetas-como-nos/>. Versão on-line. Sem paginação.

¹⁴⁶ CEIA, Carlos. “Manifesto”. In: _____. *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia* [On-line]. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6531/manifesto-/>. O autor afirma que tal texto tomou forma de gênero a partir do Romantismo, quando William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge publicaram um prefácio programático na segunda edição de *Lyrical Ballads*, em 1800. No século XX, são exemplos dos principais manifestos da Vanguarda Europeia: “Manifesto técnico da literatura futurista” (Marinetti, 1912), do

ser aplicada, em partes, às linhas de “O tempo dos puetas”, uma vez que nelas se pode ler um indício de programa relacionado a uma dicção “sem qualidades”, que valorizaria a dimensão temática, isto é, a comunicante, em detrimento da formal, ou seja, da maneira pela qual dado assunto é configurado no espaço do poema de autoria de sujeitos que comunicariam sem a pretensão de “agradar ou ser poeticamente correctos.”¹⁴⁷

Considerado apenas o critério programático de um manifesto, o gesto antológico de 2002 poderia ser assim classificado, visto que, em decorrência da estrutura dos paratextos da sua recolha, se lê a execução de um “projeto” editorial, termo utilizado na Nota de autor. Além disso, há também a presença de provocativos textos, como os de Anónimo, nos quais se encontram alusões que buscam satirizar recursos acadêmicos e editoriais estabelecidos, como visto no fim da primeira seção deste capítulo, o que contribui para localizar a discussão prefacial em torno das questões institucionais das academias universitárias e dos professores-poetas, caso de Nuno Júdice, o que poderia ser entendido

Futurismo; “O Manifesto do Senhor Antipirina” (Tristan Tzara, 1916), do Dadaísmo; “Manifesto do Surrealismo”, do Surrealismo (André Breton, 1924) e tantos outros. Em Portugal, são considerados textos da vanguarda portuguesa os de Álvaro de Campos, “Ode triunfal” (1914) e “*Ultimatum*” (1917); de Mário de Sá-Carneiro, “Manucure” (1915) e de Almada Negreiros, “Manifesto anti-Dantas” (1915) e “*Ultimatum futurista*” (1917), ambos autores vinculados à revista *Orpheu* (dois números, 1915). TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

¹⁴⁷ FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 160.

como uma “atitude vanguardista”¹⁴⁸. Pedro Eiras também aborda a suposta relação estabelecida entre a atitude prefacial de Manuel de Freitas e uma manifestação vanguardista, conforme o seguinte excerto:

Não se trata de, como tantas vezes nas vanguardas, anunciar o fim de um tempo e a novidade absoluta de outro tempo ou da eternidade [O autor faz referência à citação de Freitas de Robert Musil, encontrada no livro *O homem sem qualidades*: ‘à temps nouveau, style nouveau’], cindindo ou anulando a História. [...] Anunciar a «novidade» dos tempos — ou o seu fim — só pode surgir a Manuel de Freitas como a repetição de um gesto vanguardista, que queira encerrar o devir e declarar o início da eternidade. Proposta necessariamente suspeita, se se insere num esgotado tom apocalíptico. Manuel de Freitas defende, antes, uma não-sistemática (mas obsessiva) observação do devir das coisas frágeis. Que as eras mudem, cessem e comecem «a cada minuto» — parece inevitável; isso permite datar os poemas, reivindicar na escrita a pertença a um tempo em mutação, Jerusalém celeste. Trata-se de fazer a «novidade» um uso menos, nas bordas da ironia. [...] Em suma: não querer ser uma época histórica, cheia de qualidades redentoras (como acontecia na época anterior, e na época antes dessa época, etc.), não querer nem a ilusão de mais um apocalipse cultural nem da novidade espetacular e fugaz, mas sim — e voltarei a esta

¹⁴⁸ Siscar afirma que a operação das vanguardas seria destruidora e bélica, pois visaria uma ruptura, um corte com a tradição. Cf. SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 109. Também: PENNA, Ana Beatriz Affonso. As não-qualidades de Manuel de Freitas: uma leitura de Carpe Diem. In: *Em tese*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, 2013. p. 57. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/5007/468>.

ideia subtil de Agamben [o fim da história] — «salvar a época e a sociedade da sua errância na tradição, apreender o *bem* que elas trazem consigo — um bem indiferível e não epocal»¹⁴⁹

Nas linhas finais do discutido prefácio, assegura-se que os poetas *sem qualidades* apenas comunicam¹⁵⁰. Considerada a reivindicação, penso que a atitude de formular uma resistência à contemporaneidade e ao modo composicional de viés acadêmico daqueles poetas “tardo-mallarmeanos” não criou (e talvez nem pretendesse) uma efetiva ruptura com a tradição de poesia formal representada, por exemplo, pela crise de verso, uma das questões da poesia moderna mencionada em “O tempo dos poetas”, evidenciada a partir da lembrança às obras de Baudelaire e de Musil. Desse modo, o elogio resistente ao viés comunicativo seria uma estratégia de garantir publicidade ao volume seletivo por parte do seu organizador e não necessariamente uma atitude vanguardista “inovadora” que visaria o desvencilhamento de uma tradição já estabelecida e, portanto, continuada. Nesse sentido, a lentidão dos poetas em romper com passado e com os seus vagares de galinholas¹⁵¹ evidencia o fato de a valorização do aspecto comunicante da matéria poética ser um dos modos possíveis de construir, na contemporaneidade, o próprio efeito “resistente” da poesia. Contudo, essa atitude, que pode ser lida como uma das chaves interpretativas possibilitadas pelo efeito-epígrafe

¹⁴⁹ EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio*: ensaio sobre os «poetas sem qualidades». Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 22-23. Grifos do autor.

¹⁵⁰ FREITAS, 2012, p. 160.

¹⁵¹ Id (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 5.

consequente da citação daquele fragmento herbertiano, representa apenas uma tentativa de abalo da recente cena poética portuguesa e não uma inovação poético-literária. De acordo com essa perspectiva, portanto, o gesto não se configurou em um real “sismo” literário de viés “vanguardista”, cujo manifesto seria “O tempo dos puetas”, capaz de causar uma ruptura formal entre as poéticas “sem qualidades” e as tradições poéticas preexistentes e, assim, instaurar um fato novo na cena poética portuguesa de início de século XXI.

Frente ao exposto, assim como Pedro Eiras, também não acredito que *Poetas sem qualidades* represente uma manifestação vanguardista, pois, a partir de sua publicação, se colocou mais em voga um projeto em torno das práticas comerciais da editora Averno e de seus produtos (como a antologia, os livros de poesia e os números da revista *Telhados de vidro*¹⁵²) do que uma proposta uníssona voltada ao desenvolvimento programático de uma dada estética, na medida em que nem mesmo Manuel de Freitas os reconhece como conjunto geracional, pois as obras em questão tomaram caminhos poéticos mais distintos daqueles então percorridos em 2002¹⁵³. Nesse sentido, a questão do livro como produto comercial inserido em um mercado de editoras pode ser lida, e nisso concordo com Gastão Cruz, como uma encenação de marginalidade, na medida em que foi construído um discurso paratextual agressivo a fim de destacar o referido livro. Nele, as críticas direcionadas aos participantes do cenário mais funcionam como

¹⁵² Cf. Anexo C.

¹⁵³ FREITAS, 2012, p. 160.

provocação que visaria o estabelecimento da polêmica em si com o objetivo de propiciar publicidade do que se configurar em um gesto revolucionário em torno da matéria poética, o que, portanto, não me parece suficiente para reconhecer o prefácio como “manifesto” de viés vanguardista, apenas se isso representar um gesto irônico, conforme o pós-escrito citado.

Nota-se, por consequência, o desejo de concretizar um projeto editorial, marcado por escritas diversas, cujo ponto de inflexão seria o que Rosa Maria Martelo reconheceu como a comunicação de experiências partilháveis, cotidianas, pelo leitor¹⁵⁴, o que também é encontrado em outras obras contemporâneas a dos autores daquela antologia, sendo, desse modo, uma tendência da época e não um diferencial dos *Poetas sem qualidades*, como se pode ler em “Nocturno para Varsóvia”, de Filipa Leal¹⁵⁵:

¹⁵⁴ MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor. In: AMARAL, Fernando Pinto do. (Org.). Relâmpago: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003. p. 43.

¹⁵⁵ Sobre os poetas contemporâneos em atividade em Portugal, assim declarou Filipa Leal: “[...] Os jovens poetas portugueses não gostam uns dos outros. Insultam-se nos blogues e nas antologias. Odeiam o poder e a televisão, mas têm poder e vêem-se na televisão às escondidas. Os jovens poetas portugueses gostam de jogar ao monopólio. Estão numa batalha campal. Vão à conquista da Rua de Ceuta. Vão à descoberta da Avenida Brasil. Recusam dar a cara, como o Pai, e sentem-se muito aliviados e inteligentes.

Os jovens poetas portugueses têm um lado *underground*. Detestam poemas com palavras como ‘mar’ ou ‘amor’. Não gostam de pieguices, de lirismos. Gostam de dizer ‘caralho’ nos poemas. E de traír as mulheres. São muito ousados, os jovens poetas portugueses. Mas suicidam-se pouco. Mascaram-se de Rimbaud no Carnaval. E detestam poetas de gravata e poetisas de brincos.

Há os poetas que não gostam de ninguém, e há os poetas que têm pena de toda a gente. Os primeiros safam-se melhor. Os segundos estão sempre a dar esmolas e a dizer poemas por todo o lado.

Gostava de te convidar para minha casa,
 como aos amigos nos velhos tempos.
 Abria uma garrafa de vinho e contava-te de
 quando era pequeno
 e tu contavas-me como te corre o emprego, o
 amor.
 Vemo-nos todos os dias e falamos tão pouco.
 Estendo-te a mão e às vezes dás-me uma moeda,
 mas falamos tão pouco.
 Gostava de te convidar para minha casa
 mas não tenho casa, vai ter de ficar para a
 próxima.¹⁵⁶

Além de Rosa Maria Martelo, o já citado Pedro Eiras reconheceu positivamente *Poetas sem qualidades*, atitude crítica encontrada em seu livro ensaístico dedicado à seleta, intitulado *Um certo pudor tardio*¹⁵⁷. Nele, foram desenvolvidas reflexões de temas importantes ao projeto, representado especialmente pelas discussões encaminhadas a partir da leitura do prefácio. No entanto, quando comparada às demais críticas, a de Eiras avança, pois apresenta leituras analíticas de poemas de Ana Paula Inácio, Carlos Alberto Machado, Carlos Bessa, José Miguel Silva, Nuno Moura e Rui Pires Cabral —, além de Manuel de Freitas, abordado, ao longo do livro, como organizador e poeta, assim como o fez Gastão Cruz, em ensaio anteriormente comentado:

Também há os poetas com amigos poetas, e há os poetas com amigos engenheiros, que lêem na praia o *Financial Times*. Venha o diabo e escolha. [...]” LEAL, Filipa. Pelos leitores de poesia. In: *Colecção Fósforo*. n. 2. Lisboa: Edição Abysmo, 2015. p. 14 a 18.

¹⁵⁶ Id. *Vem à quinta-feira*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016. p. 55.

¹⁵⁷ EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os «poetas sem qualidades»*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

[...] Os dez autores presentes na antologia são profundamente diferentes, e ainda mais quando lemos na íntegra os livros de onde Manuel de Freitas selecionou os poemas (sete por autor). Talvez nem sempre as teses defendidas em «O tempo dos puetas» permitam descrever cabalmente os livros daqueles nove autores; e a unidade possível para este conjunto de sessenta e três poemas deve-se, em primeiro lugar, ao gesto de aproximação proposto por Manuel de Freitas entre escritas distintas. Nesse sentido, Manuel de Freitas deve inventar — no mesmo sentido em que já disse que inventa Baudelaire — os poetas sem qualidades. Isto é: não só esta designação apenas pode (em rigor) ser aplicada a dez autores num livro de 2002, mas mesmo esse livro tem de ser construído como uma ficção, um problema, uma leitura pessoal. De resto, não há outra forma de pensar o conceito de antologia, que não é um acaso, nem uma miniatura fiel de obras completas, nem a consequência inconsequente de uma questão de gosto. Uma antologia é uma reescritura.¹⁵⁸

O gesto crítico de Eiras reconhece a seleta não apenas como suporte de um provocativo “manifesto”, como teria ficado conhecido o texto “O tempo dos puetas”, mas como um livro constituído também por poemas, funcionando como registro de produções literárias datadas do fim do século XX e início deste, que possuiriam algum valor literário, na medida em que elas foram legitimadas pela leitura analítica efetiva, cujo procedimento crítico assim foi enunciado pelo autor antes das apresentações de suas respectivas considerações:

¹⁵⁸ EIRAS, 2011, p. 46.

[11. Proposição] Este ensaio pretende estudar os modos como os poetas sem qualidades citam outras obras — e em que sentido citar é um acto ético. Este ensaio é sobre a citação, as citações. [...] Ser contemporâneo é estar em relação com a tradição, responder-lhe, responder por ela. Ser sem qualidades, sugere o prefácio de Manuel de Freitas, é citar as obras de tradição retirando-lhes o valor de culto, deixando-as imanes, em processo de uso e nova hermenêutica. Quando citam Bach, Chaplin, Vermeer, os poetas sem qualidades consideram não só que a interpretação dessas obras «canónicas» ainda está inacabada (ou nem sequer começou, perdida desde a primeira hora num comentário oficial) mas também que o único modo de as interpretar consiste em usá-las. Seja *usar* o contrário de *cultuar*, e *cultuar* a consequência da *cultura*. Neste sentido, citar o passado deve torna-se um gesto anticultural. [...] [Esse gesto] implica que o passado se torne comunicante, actualizável, híbrido, [...] inventar um uso presente para as obras do passado. [...] É preciso, até, poder parodiar, satirizar, rir de obras canónicas. Entre os poetas sem qualidades, um anónimo assina *Bardamerda* ou (à falta de um situacionismo contemporâneo viável?) *Poetas citacionistas contemporâneos*. Cada poema consiste — apenas — na citação ou evocação de uma frase, uma palavra, uma tese de um autor «reconhecido».¹⁵⁹

A partir das reflexões acerca dos procedimentos de citação desenvolvidos nos poemas, organizadas em um longo ensaio publicado no formato “livro”, torna-se reconhecível a execução de um trabalho formal em algumas obras componentes da mencionada antologia. Essa

¹⁵⁹ Ibid., p. 57, 60 e 61. Grifos do autor.

constatação torna-se importante criticamente, na medida em que ela foi concebida pelo professor da Universidade do Porto a partir do desenvolvimento efetivo de uma postura analítica ao lado da discussão em torno do debate induzido pela estrutura paratextual da antologia. Assim, evidencia-se o fato de que formular uma argumentação que apenas aborde o prefácio, desacompanhada da leitura das poéticas construídas pelos autores, como visto, empobreceu a discussão encaminhada pelo projeto antológico, que se constitui não exclusivamente por ataques, mas por poemas que materializariam, em versos, as situações cotidianas deste tempo¹⁶⁰.

Sobre o desenvolvimento de um trabalho de linguagem nas poéticas dos *Poetas sem qualidades*, propriamente, o tema da forma foi abordado criticamente, como visto, em textos de Nuno Júdice, Gastão Cruz e Pedro Eiras ora para lhes atribuírem valor negativo, no caso dos dois primeiros autores, ora para reconhecer-lhes positivamente, como o último¹⁶¹. A atenção à forma da matéria poética parece ter servido, assim, como uma estratégia de legitimação (ou o contrário) utilizada por uma parcela de leitores acadêmicos, como acontece com a seguinte declaração de Ida Alves:

¹⁶⁰ Ver as obras de MARTELO, 1999; 2004; 2007; 2010.

¹⁶¹ Pedro Eiras atribuiu, aos *Poetas sem qualidades*, aprovação crítica principalmente no que diz respeito aos trabalhos de citação realizados nas obras de Manuel de Freitas (Johann Sebastian Bach), Ana Paula Inácio (Francis Bacon e Johannes Vermeer), José Miguel Silva (Johannes Vermeer) e Rui Pires Cabral (Charles Baudelaire). Acrescentam-se, também, as menções, em tais produções literárias, às artes fotográfica e cinematográfica. Cf. EIRAS, 2011, p. 7 [Índice].

Em 2002, quando foi publicada, em Portugal, a pequena antologia ou “volume coletivo” (1994-2002) intitulada *Poetas sem qualidades*, numa edição restrita de 350 exemplares, iniciou-se um interessante debate sobre a escrita poética portuguesa mais recente, seus processos e valores. Como defendia o poeta-organizador Manuel de Freitas, num prefácio-manifesto, os poetas ali reunidos não teriam muitas *qualidades*, mas teriam uma vontade de escrever poesia a partir das experiências do cotidiano, d’“o(s) resto(s)” que se encontram na vida diária, rejeitando qualquer simulacro de aura e se aproximando de uma vontade expressa de comunicação. [...] Mais do que a polêmica entre poetas e diferentes tendências, estava no centro do debate a constituição da subjetividade lírica e sua figuração na escrita poética atual, ou seja, o grau de “tensão emocional” em contraposição à “tensão verbal”.¹⁶²

Apesar de algumas críticas acadêmicas terem atribuído reconhecimento crítico à antologia, creio que a maioria delas pouco avançou contrariamente àquilo que teria sido uma das reivindicações propostas pela estrutura paratextual de *Poetas sem qualidades*, qual seja o desejo de garantir, via provocação, leituras à antologia e a demais obras da Averno, que concordassem com a abordagem comunicante do texto poético ali fundamentada. De fato, isso está corroborado no excerto citado, no qual se destaca a importância da subjetividade para o entendimento das recentes produções poéticas portuguesas, cuja reflexão não estaria relacionada, a princípio, com o aspecto formal dos poemas.

¹⁶² ALVES, Ida. O conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, Celia; _____. (Orgs.). *Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 118-119.

A chave de leitura temática desempenha, sem dúvidas, o centro do debate poético contemporâneo, e a oposição entre as tensões “emocional” e “verbal” norteou muitas das críticas direcionadas à citada vertente até o momento em que escrevo esta tese¹⁶³. A partir disso, aqueles que julgaram as obras da Averno formularam suas considerações, em certa medida, segundo as prerrogativas de Manuel de Freitas engendradas pelos paratextos discutidos, em cujo prefácio se evidenciou, com base no *modus operandi* acadêmico de escrita argumentativa, o interesse de unificar as discussões em torno dos arranjos semânticos compostos naquelas obras e não do desenvolvimento de trabalhos críticos destinados às formas pelas quais as referências subjetivas à contemporaneidade se configuram a partir do uso composicional do verso¹⁶⁴.

Em *Poesia e crise* (2010), Marcos Siscar afirma haver o estabelecimento, nos estudos literários, do que ele denominou como um “recalque da técnica” ao mencionar a oposição entre técnica e pensamento¹⁶⁵. No caso da poesia contemporânea, me parece existir

¹⁶³ Cf. Referências, destacam-se os trabalhos acadêmicos dos pesquisadores Tamy Macedo (UFF) e Charles Marlon (USP).

¹⁶⁴ Outro exemplo do contexto crítico: LEMOS, Masé. A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos. *Elyra*: revista da rede internacional Lyracompoeitics, Porto, n. 3, 2014, p. 74. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/42/44>.

¹⁶⁵ Em meio à argumentação destinada ao “recalque de técnica”, Marcos Siscar contextualiza a sua reflexão da seguinte maneira: “No livro *La technique et le temps* (1994), [Bernard Stiegler] traça o panorama da exclusão ou do recalque da técnica no pensamento ocidental. Retoma a história de dois irmãos, apontando o esquecimento de Epimeteu, cujo nome significa ‘aquele que reflete com atraso’, em proveito de Prometeu, o ‘previdente’, que lega o conhecimento como princípio básico do humanismo. Ao esquecimento de Epimeteu corresponde a exclusão da

uma desvalorização do “saber técnico” aqui compreendido como o trabalho de linguagem de uma obra:

[...] o *drama da técnica* está assinalado desde o momento em que ela é reconhecida como elemento constitutivo do estabelecimento de uma poética: nas considerações sobre os abalos advindos com a modernização [a obra de Charles Baudelaire em relação aos avanços industriais no século XIX, por exemplo], mas também na sua experiência da forma, na sua retórica da “produção” ou da “dissolução” na sua experiência de linguagem (ou de metalinguagem) como suporte ou como finalidade do poético. [...] a relação com a técnica é interpretada frequentemente a partir da chave da vitimização e da decadência. O recalque se manifesta, de modo privilegiado, no processo contínuo de “exteriorização” da técnica, isto é, no tratamento da técnica como objeto e questão *externos* ao discurso e não como parte de sua configuração. [...] Por isso, a técnica deveria ser entendida não só como conjunto de procedimentos desenvolvidos ou instrumentalizados pelo homem, mas como maneira pela qual ele se situa, se demarca como coisa do mundo, estabelecendo modos de fazer parte deste mundo. [...] a técnica é um problema *para* a literatura. Não apenas *atinge* a literatura, mas é um problema *para* ela, para sua

tekhne em proveito da *episteme*. ‘É a partir da herança desse *conflito*, no qual a *episteme* filosófica luta contra a *tekhne* sofisticada, desvalorizando assim todo saber técnico, que se enuncia a essência dos entes técnicos em geral’. A questão da ‘essência’ da técnica é, portanto, vítima de um modo de pensar marcado desde o início pela oposição entre técnica e pensamento. A separação entre o ente mecânico e o ente biológico, por exemplo, corresponderia a dinâmicas nas quais o ente técnico não teria mais uma ontologia possível, desde a filosofia pré-socrática”. In: SISCAR, Marcos. O grande deserto de homens. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia”* como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 62. Grifos do autor.

constituição como discurso, em especial como discurso cultural.¹⁶⁶

De certa forma, acredito que se registra a ideia de recalque tanto na antologia quanto na maioria das críticas por ela recebidas, pois, em “O tempo dos puetas”, Manuel de Freitas destacou os poetas ao elogiar o aspecto comunicante dos seus textos em detrimento do formal, este aproximado, negativamente, ao imaginário tradicional (soneto) e também hermético da poesia, principalmente ao da obra de Mallarmé¹⁶⁷. No que tange à crítica, em específico, penso que raras são as análises e as reflexões ensaísticas que enfoquem a dimensão formal das obras envolvidas, apesar de o tópico ser abordado por Pedro Eiras:

[...] Nunca esteve em questão [Nos *Poetas sem qualidades*] um abandono do trabalho formal, estilístico, retórico; pelo contrário, o que está em causa é uma reformulação do conceito de retórica, à luz de — pelo menos — uma ética e uma política. [...] a retórica é recusada quando se esgota num jogo formal autotélico, e aceite; porque não pode existir linguagem, e ainda menos poesia, sem um trabalho formal [...] O poema resulta de um labor. [...] Se o leitor sente que (re)conhece experiências, pessoas, lugares, sentimentos descritos no poema [Cf. MARTELO, 2003], afirmarei que esses elementos nunca deixaram de ser uma ficção verbal, um trabalho de língua. [...] Todo o texto é fingimento, isto é, trabalho de escrita. As experiências ditas nos

¹⁶⁶ Ibid., p. 61, 62 e 63. Grifos do autor.

¹⁶⁷ Manuel de Freitas refere-se, no fim do prefácio, a uma parcela da poesia portuguesa que dialogaria com o viés hermético que singulariza a obra de Mallarmé, ao utilizar o termo “artesãos tardo-mallarmianos [sic]”. In: FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 160.

poemas sem qualidades são decerto «banais», identificáveis [comunicáveis], reconhecíveis; mas não verdadeiras, no sentido confessional do termo: são o resultado de uma retórica, rede de citações, jogo textual, ficção.”¹⁶⁸

A materialização crítico-paratextual do embate crítico iniciado no discutido prefácio desencadeou, como apresentado, contestações ao projeto, o que demandou de Manuel de Freitas o posterior anúncio explícito de sua operação retórica irônica¹⁶⁹. Esta foi articulada sobretudo em “O tempo dos poetas”¹⁷⁰, cuja finalidade consistiu na justificativa da confecção da seleta, dos seus ataques prefaciais e, principalmente, das (in)esperadas resistências a ela dirigidas por uma parcela da crítica dedicada à poesia portuguesa contemporânea. Considerando o contexto crítico da antologia e também das posteriores trajetórias artísticas dos poetas envolvidos, concordo com o rótulo “irônico” que lhe foi atribuído pelo seu próprio organizador, Manuel de Freitas, no ensaio “O *post scriptum* em 2010”¹⁷¹. Entretanto, nas obras de poesia publicadas pelo selo Averno, não leio uma ausência completa de trabalho formal vinculado a uma ideia de tradição, principalmente no que se refere aos usos de elementos composicionais pertencentes ao histórico legado de poesia aliada ao ritmo e ao verso¹⁷², como o ironizado uso da forma soneto na

¹⁶⁸ EIRAS, 2011, p. 47, 48 e 49.

¹⁶⁹ Além do proclamado autorreconhecimento, a ironia também foi contestada publicamente via imprensa (jornal *Público*): “Freitas explica a ironia da expressão ‘sem qualidades’ para opor os novos poetas à geração antiga que, segundo ele, há muito que não tem nada para dizer.” *In*: MOURA, 2013. Cf. Anexo B.

¹⁷⁰ FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

¹⁷¹ *Id.*, Op. cit., 2012.

¹⁷² Refiro-me aqui à tradição como “a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra; [...] continuidade do passado no presente”. *In*: PAZ, Octavio. *A tradição da ruptura*. *In*: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15.

contemporaneidade¹⁷³, na medida em que isso pode ser constatado, por exemplo, pela leitura deste poema de Ana Paula Inácio, no qual se leem redondilhas, metros muito utilizados ao longo da história da literatura em língua portuguesa:

deixa o tempo fazer o resto
 fechar janelas
 aplacar os barcos
 recolher os víveres
 semear a sorte
 acender o fogo
 esperar a ceia

abre as portas: lê a luz
 a sombra, a arte do passarinho

com três paus
 fazes uma canoa
 com quatro tens um verso,
 deixa o tempo fazer o resto.¹⁷⁴

¹⁷³ FREITAS, 2002, p. 14.

¹⁷⁴ INÁCIO, Ana Paula. Deixa o tempo fazer o resto. *In*: *Ibid.*, p. 34. Escansão proposta pela Ferramenta Aoidos: “Poema com número desconhecido de metros, com treze versos de 87 sílabas”. Esquemas acentuais (“ritmos”): 8^{1,3,6}, 4², 4, 5³, 5³, 5³, 5³ // 7^{1,3,5}, 9³ // 3, 6¹, 6^{2,4}, 8^{1,3,6} (três estrofes). MITTMANN, Adiel. *Aoidos* [Ferramenta on-line de escansão automática de versos métricos em português]. Disponível em: aoidos.ufsc.br. Observação: o programa foi criado com o objetivo inicial de analisar, formalmente, poemas que sigam os preceitos poéticos constituintes dos Tratados de Versificação tradicionais (Cf. Referências). Como resultado da escansão do poema de Ana Paula Inácio, afirma-se que este tem “número desconhecido de metros”, apesar da existência efetiva de tais recursos nesse texto, como se pode observar pelo seu respectivo esquema acentual. Isso decorre do fato de o citado texto se tratar, evidentemente, de um poema composto por versos livres e não por versos tradicionais, forma esta a qual a ferramenta se dedica fundamentalmente.

Diante disso, parece-me que a conjuntura da “cinzentania” foi realmente problematizada, conforme o objetivo daquele projeto antológico. No entanto, isso se desenvolveu a partir de uma postura antológica irônica, fundamentada, como visto, pela materialidade da estrutura paratextual de uma recolha dedicada à apresentação de uma nova prática editorial e também de uma vertente constituída por obras pouco repercutidas criticamente até o início deste século, de acordo com o julgamento utilizado como critério seletivo do próprio organizador. No que concerne à crítica que tematiza a supracitada recolha, o fato de Eiras não questionar o desenvolvimento de um trabalho de linguagem nos *Poetas sem qualidades* — e de Gastão Cruz¹⁷⁵, em contrapartida, apenas indicar uma possível existência de amadorismo composicional nas obras daqueles autores sem comprová-la analiticamente — assegura a instauração de uma espécie de “recalque” em torno do desenvolvimento de uma efetiva reflexão crítica sobre o tópico da forma nos poemas integrantes do projeto antológico. Diante do contexto crítico em maioria complacente com as prerrogativas prefaciais, relembro a importância da presença da epígrafe retirada da obra de Herberto Helder, que exclama a necessidade de os poetas avançarem. Entretanto, a demora para ultrapassar, de modo definitivo, “todo o aborrecimento de uma velha modernidade”¹⁷⁶ ainda é observada tanto em parte da crítica quanto na seleta, cujas poéticas, a princípio, buscariam romper com o que, tradicionalmente, se pode esperar do objeto de arte “poema”, como

¹⁷⁵ CRUZ, 2003, p. 32.

¹⁷⁶ HELDER, Herberto. Galinholas. In: _____. *Photomaton & Vox*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

a sua relação com a “filosofia rítmica”¹⁷⁷, o que pouco foi discutido criticamente até o momento.

1.3 Ritmos de provocações

A maneira pela qual o supracitado formato antológico lida com a tradição de poesia me parece curiosa teoricamente, uma vez que essa relação pode ser aproximada, em certa medida, com aquela articulada por Mallarmé em “Crise de vers”, poeta cujo legado hermético foi ironizado paratextualmente em 2002:

Mallarmé acredita na necessidade de manter um espaço para essa tradição [certo uso do verso alexandrino, por Victor Hugo, ancorado na tradição solene da rima e da métrica], por considerar que ela continua a ter um lugar, embora raro e excepcional [...]. O que se dissipa com a crise, segundo Mallarmé, mas permanece como acontecimento “misterioso” da tradição, é uma visão declamatória e encantatória da poesia. Não está em questão, como parece claro, o abandono da linha interrompida a que chamamos verso. A sensibilidade do presente, desvinculada dos excessos da poesia hugoliana, longe de constatar uma ruptura, se aplica, ao contrário, a manipular o verso, a investir em suas variações, naquilo que é *quase* o verso tradicional, mas que não chega a sê-lo. Se os momentos altos da poesia da tradição (baseados na repetição métrica, estrófica ou rítmica) são descritos como “orgíacos

¹⁷⁷ Idem. Cf. também o prefácio de *Poetas sem qualidades* e as reflexões críticas que o abordam (Referências).

excessos”, a poesia do presente, em seu estado de sombra e arrefecimento, para Mallarmé, seria a poesia de “deliciosos quases”, bem ao gosto da Decadência *fin-de-siècle*. [...] Em “Crise de vers”, no novo verso é entendido não apenas como sequência de palavras que compõem uma linha interrompida, mas como momento irritado em que se acentua a dicção, momento em que o texto é capaz de dar conta dessa oscilação ou dessa “hesitação”.¹⁷⁸

Nessa passagem, destaco a necessidade dos poetas, no século XIX, de ainda lidar, de alguma maneira, com a tradição do verso, o que desencadeou uma crise dessa forma e que possibilitou, por exemplo, a ampliação composicional por meio do emprego do poema em prosa e de versos livres, estes utilizados, com frequência, pelos poetas integrantes do *corpus* analítico deste trabalho. Diante disso, torna-se importante observar o fato de a estratégia escolhida por Manuel de Freitas, como organizador, se aproximar, guardadas as devidas proporções, com a de Mallarmé, já que esta também foi argumentada por meio de referências irônicas ao tema da forma em poesia. Com o discutido prefácio, materializou-se um discurso resistente voltado, neste início de século, a situações contemporâneas abertamente criticadas pelos autores envolvidos, que não se quiseram “adequados”, academicamente, ao seu tempo. Frente a isso, a estratégia pela qual eles buscaram configurar as suas críticas, no espaço do poema, não seria aquela que estivesse de acordo com o modelo composicional ainda vigente em algumas obras de autores pertencentes à “cinzentania acadêmica”.

¹⁷⁸ Ibid., p. 108 e 111. Grifos do autor.

A constatada (sobre)valorização da função comunicativa do discurso poético ressalta, *a priori*, a semântica imediata dos termos linguísticos dispostos no espaço de um determinado poema ou citação. Contudo, o significado do texto poético não se restringe a tal aspecto e não visa, exclusivamente, à representação de um dado momento histórico ou suas características, como sugere “O tempo dos poetas” quando enfatiza que “o que importa reter, para os propósitos desta antologia, é, antes de mais, a relação do(s) poeta(s) com o seu tempo”¹⁷⁹. Diante disso, a relação deve ser proposta não apenas pelas semânticas discursivas de um texto poético e o seu entorno (como o tempo contemporâneo) na medida em que se constrói, no poema, a existência de um sujeito poético no momento em que outro o lê, o que é possível graças a um trabalho de linguagem com a forma poética.

Um poema, assim como um quadro ou uma peça de música, constitui-se em um objeto de arte inserido em uma tradição histórica composicional¹⁸⁰. Em literatura, o ofício artístico constrói-se por meio do arranjo de elementos linguísticos no espaço da obra¹⁸¹, e, no caso do discurso poético, opta-se, muitas vezes, pela feitura de experimentos com a palavra desenvolvidos a partir do emprego da forma “verso”:

¹⁷⁹ FREITAS, Manuel de. O tempo dos poetas. In: _____. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012. p. 157.

¹⁸⁰ CAMPOS, 1960, p. 155 [vocábulo “Poema”]. Cf. também: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991; VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

¹⁸¹ BORGES, Jorge Luis. Pensamento e poesia. In: _____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 83.

As palavras são usadas para os corriqueiros propósitos diários [função comunicativa da linguagem] e são o material do poeta, tal como os sons são o material do músico. [...] Há um prazer nas palavras e, claro, na cadência das palavras, na música das palavras.¹⁸²

O trecho citado pertence à palestra intitulada “Pensamento e poesia”, que integra o livro *Esse ofício do verso*, no qual se reúnem conferências sobre a arte poética de Jorge Luis Borges, proferidas na Universidade de Harvard (Estados Unidos) entre os anos de 1967 e 1968. Nela, sem se deter exclusivamente na tópica versificatória, o escritor afirma ser esse recurso o que possibilita a materialização de um “prazer”, assinalado junto da ideia de “cadência”, que singulariza o discurso poético. Os termos “palavras”, “prazer” e “cadência” estão, dessa forma, frequentemente vinculados às concepções tradicionais de poesia¹⁸³ lembradas indiretamente pelo paratexto que abre *Poetas sem qualidades*, qual seja a referência ao texto “Galinholas”, de Herberto Helder¹⁸⁴.

Diante do registro epigráfico que declara uma agônica necessidade de avanço frente à “filosofia rítmica”, relembro que há registrado, na antologia, o desejo de romper com um entendimento convencional da poesia e dos demais conceitos a ela atrelados, sobretudo com a forma fixa “soneto”, tanto no que se refere à composição do plano formal quanto temático. Aquilo que foi proposto

¹⁸² Ibid., p. 83, 90 e 94.

¹⁸³ Cf. VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: Id., 1999.

¹⁸⁴ HELDER, Herberto. Galinholas. In: *Photomaton & Vox*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. p. 122-124.

via paratextos não se efetuou em rupturas composicionais efetivas nos textos selecionados, pois, como afirmei no primeiro capítulo, a irônica estratégia limitou-se à instauração de uma polêmica cujo objetivo foi o de garantir visibilidade a um livro pouco acessível a leitores de poesia em termos editoriais (número de exemplares disponibilizados). Na prática, contrariamente ao que foi postulado em “O tempo dos poetas”¹⁸⁵, algumas dessas poéticas representadas continua(ra)m a indicar a elaboração de um prazer estético de viés tradicional materializado graças ao trabalho artístico com a linguagem, apoiado na ideia de ritmo, como se pretende demonstrar até o final deste trabalho. Teoricamente, isso pode ser lido por meio da análise do emprego de elementos poéticos organizados pelo princípio do verso, recurso mobilizado nas obras dos *Poetas sem qualidades* e também nas de escritores antagônicos ao projeto antológico¹⁸⁶.

Ao longo da história da literatura, muitos foram os enunciados propostos que vislumbraram uma conceituação de “verso”.

¹⁸⁵ In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

¹⁸⁶ Caso de Nuno Júdice, que não escreve apenas sonetos, conforme a crítica prefacial encaminhada por Manuel de Freitas (2002). Sua obra é abordada por Margarida Braga Neves por meio da leitura do poema “Trabalho de casa”, em que se comprova o emprego de versos livres: Id. Nuno Júdice, «Trabalho de casa». In: SERRA, Pedro; SILVESTRE, Oswaldo Manuel. *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Angelus Novus, Edições Cotovia, 2002. p. 297-302. Cf. também LAGE, Rui; REIS-SÁ, Jorge (Orgs.). *Poemas portugueses: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI*. Porto: Porto Editora, 2009. p. 1929-1937 [Poemas de Nuno Júdice selecionados e escritos em versos livres]; DIAS, Maria Heloísa Martins. Quando o lírico e o narrativo se encontram em Nuno Júdice. *Abril* — Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana, Niterói, v. 4, n. 6, abr. 2011. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/189>.

Independente disso, o que se pode afirmar é que ele se refere a um dos modos pelos quais se configura, tradicionalmente, o objeto de arte “poema”, atrelado a um “estado de poesia”¹⁸⁷. É notório o fato de os três termos elencados por Borges se inter-relacionarem nos estudos poéticos, porém isso é insuficiente para visar o estabelecimento de uma precisão ou unanimidade teórica do recurso. Sobre a sua trajetória histórica, destacam-se dois enfoques: um etimológico e outro visual.

O primeiro consiste naquilo que se convencionou como a origem da palavra “verso”, que “provém do latim *versus*, a qual, por sua vez, deriva do particípio passado de *vertere* (voltar, virar, desviar)”¹⁸⁸, isto é, da ideia de “retorno”¹⁸⁹ como estratégia rítmica conseguida por meio do movimento repetido de um dado recurso formal. Ele pode ser observado nos investimentos sonoros realizados durante o Classicismo, por exemplo, como a regularidade isométrica e também os esquemas de estrofação e de distribuições rítmicas presentes na epopeia camoniana¹⁹⁰.

Já o segundo enfoque reside no modo pelo qual o verso se materializa tipograficamente, considerado o seu registro impresso no suporte “livro”: “linha escrita, de sentido completo ou fragmentário, que se caracteriza pela obediência a determinados preceitos rítmicos, fônicos

¹⁸⁷ SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 113.

¹⁸⁸ In: MOISÉS, Carlos Felipe. *Indagações sobre o verso livre*. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>. Cf. também CÍCERO, Antonio. O verso. In: _____. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 95.

¹⁸⁹ SISCAR, 2010, p. 115.

¹⁹⁰ CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

ou meramente gráficos pelos quais diferem das linhas da prosa”¹⁹¹; tratando-se, assim, de uma “linha interrompida”¹⁹². O trabalho rítmico com a visualidade do poema é encontrado em produções do modernismo português, caso de “Tabacaria”, texto de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa¹⁹³. Com o advento da modernidade, a questão gráfica foi amplamente considerada nas discussões teóricas ao lado da etimológica, o que decorreu da adoção de formas poéticas de vieses mais “prosaicos”, sobretudo a partir da década de 1880, na França, quando se assistiu à afirmação do poema em prosa e do verso livre¹⁹⁴. Tais modos de conceber o verso dialogam, em certa medida, com o que diz Octavio Paz sobre a compreensão da matéria poética contextualizada em diferentes momentos históricos:

A relação entre os três tempos — passado, presente e futuro — é diferente em cada civilização. Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado [imemorial] [...] Tal como um manancial, esse passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta [modelo imutável] [...] o passado arquétipo foge do acidente e da contingência [assuntos abordados, de certo modo, no episódio baudelairiano d’“A perda da auréola”]; embora

¹⁹¹ CAMPOS, 1960, p. 2015 [vocábulo “Verso”].

¹⁹² *Ibid.*, p. 108.

¹⁹³ PESSOA, Fernando. Tabacaria. In: _____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 287.

¹⁹⁴ TORREMOCHA, 2001, p. 79. Trecho original: “La década de los 80 en la poesía francesa del siglo XIX asiste a la confirmación de dos formas íntimamente relacionadas, el poema en prosa y el verso libre”.

seja tempo, também é negação do tempo: dissolve as contradições entre o que aconteceu ontem e o que acontece agora, suprime as diferenças e faz triunfar a regularidade e a identidade [em estratégia formal poética, isso se materializa no princípio do verso construído via isometria, por exemplo]. Insensível à mudança, é a norma por excelência [...] o tempo perfeito é atemporal. [...] o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, desdobra-se em círculos e em espirais [o que dialoga com a explicação etimológica do verso] [...] O tempo cíclico transcorre, é história; também é uma reiteração que, cada vez que se repete, nega o transcorrer e a história. [...] O centro da gravidade mudou: enquanto o tempo circular dos pagãos era infinito e impessoal, o tempo cristão foi finito e pessoal. A época moderna é a primeira que exalta a mudança e faz dela seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história: todos esses nomes se condensam em um só: futuro. [...] Nossa perfeição não é o que é, mas o que será. Os antigos viam o futuro com temor e repetiam fórmulas vãs para conjurá-lo; nós daríamos a vida para conhecer seu rosto radiante – um rosto que nunca veremos.¹⁹⁵

Desde o século XIX, a importância destinada ao aspecto visual do ritmo poético acompanha-se do sentido etimológico do termo *versus* e serve como base argumentativa para o reconhecimento de obras e autores¹⁹⁶. Como visto ao longo deste primeiro capítulo, a antologia de

¹⁹⁵ PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 22, 23, 26, 27 e 28.

¹⁹⁶ BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, n. 19, 2011. p. 132 e 143. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>.

poesia contemporânea organizada por Freitas obteve legitimação crítica contrária e favorável, sendo, portanto, uma obra reconhecida entre leitores dedicados ao tema da poesia contemporânea de língua portuguesa. O *corpus* poético-discursivo da recolha compõe-se por textos escritos em versos livres, como este:

Diz-se às vezes da poesia
o que o matreco diz
de uma mão sem pulso.¹⁹⁷

Uma primeira tentativa de escansão¹⁹⁸ do quarto poema de Nuno Moura não indica, a princípio, o uso de versos livres, o que contraria a disposição formal de seus outros seis poemas, inseridos em seção destinada à sua obra, e também os demais textos dos autores integrantes daquela seleta. Trata-se, no caso, de um brevíssimo enunciado construído por três linhas interrompidas cujas divisões silábicas podem ser lidas como redondilhas, as duas primeiras “maior” e a última “menor”. O Aiodos¹⁹⁹, ferramenta de escansão de versos

¹⁹⁷ MOURA, Nuno. Diz-se às vezes da poesia. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 82. Escansão proposta pela ferramenta Aiodos: “Poema com dois metros de 7 e 5 sílabas, com 3 versos e 21 sílabas”. Ritmos (esquemas acentuais): 7^{1,3}, 7⁵, 5³. MITTMANN, Adiel. *Aiodos* [Ferramenta on-line de escansão automática de versos métricos em português]. Disponível em: aiodos.ufsc.br. Na primeira parte do Anexo F, encontra-se a imagem dessa escansão.

¹⁹⁸ Ver o conceito “escansão” proposto por ATTRIDGE, Derek. Some basic principles. In: _____. *Poetic rhythm*. An introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 210.

¹⁹⁹ No Núcleo de Estudos em Literatura, Linguística e Informática da Universidade Federal de Santa Catarina, trabalha-se com o desenvolvimento da ferramenta de escansão de poemas metrificados, intitulada *Aiodos*, desenvolvida pelo Dr. Adiel Mittman, que a formulou baseado nos preceitos teóricos registrados em tratados de

destinada à análise uniforme de versos isométricos, propõe os esquemas acentuais 7^{1,3}, 7⁵ (dialefa entre “que” e “o”) e 5³. As distribuições silábicas dos três versos encontram-se legitimadas em qualquer teoria do verso²⁰⁰, o que contribui para o reconhecimento do citado texto como “poema”, na medida em que suas linhas se referem, de fato, a “versos” tanto no seu aspecto tipográfico quanto no etimológico. Há, nele, pois, a materialização convencional do princípio de “movimento retornado” nas duas unidades heptassílabas, correspondentes ao seu registro tipográfico na visualidade da página. Contudo, não apenas a dimensão formal, como também a semântica, corroboram o emprego do qualitativo “poético” ao discurso, já que nele a curiosa expressão “mão sem pulso”. Se, no que tange à sua forma, não se observam registradas as ideias de “diferença”, de “separação”, de “heterogeneidade”, de “novidade” ou até mesmo de “revolução” — as quais, segundo o excerto citado de Octavio Paz, singularizariam a época e também as produções da cultura moderna e as que lhe são filiadas —, os indícios poéticos “modernos” podem ser encontrados, pela chave irônica, no campo semântico-textual em que apenas um “matreco” (ou seja, uma pessoa sem “ideias” ou “atitudes”) seria capaz de relacionar “poesia” à “mão sem pulso”, isto é, a uma ausência de investimento rítmico no interior de um poema movido, justamente, por redondilhas.

versificação, como o de Rogério Chociay (1974). Seu objetivo principal é o de uniformizar a métrica silábica de um poema tradicional.

²⁰⁰ Exemplo: CHOCIAY, Rogério. Tipologia dos versos. In: _____. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974. p. 85 e 88.

A referida imagem contribui para a irônica leitura da aparente desvalorização da forma “verso livre”, visto que a palavra “pulso”, em específico, remete à lembrança do termo “cadência”, utilizado por Borges para conceituar a poesia. É ela, aliás, quem possibilita, conforme o autor de *Ficções* (1944), o “prazer” estético à música das “palavras”, o que se torna relevante para a confecção de um objeto de arte vinculado à concepção clássica de poesia. Sem dúvidas, a palavra “cadência” relaciona-se ao conceito de “regularidade”, esta tradicionalmente necessária ao poema composto segundo o princípio rítmico, materializado, com frequência, pelo emprego do verso. A fim de exemplificar isso, eis o que pontua Antonio Candido em obra dedicada à linguagem poética:

Os elementos sonoros propriamente ditos estão, no poema, intimamente ligados, e mesmo subordinados, ao fenômeno dominante do ritmo [...]. A ideia de ritmo é muito complexa e frequentemente muito vaga. Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. [...] devemos considerar o ritmo um fenômeno indissolivelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial. Metaforicamente, podemos falar do ritmo de um quadro; mas no sentido próprio, só falamos de

ritmo de um movimento. [...] Quando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades específicas dos fonemas [...] O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo.²⁰¹

Caso seja efetuada a sinalefa no início do segundo verso, ou seja, o processo de acomodação silábica que uniria as vogais dos termos “que” e “o”, a cadência do “pulso” de Nuno Moura se desfaz: “o que o matreco diz”²⁰². De acordo com a segunda proposta de leitura, a distribuição acentual uniforme sugerida pelo Aoidos seria questionada, visto que a divisão silábica teria sido erroneamente computada. De fato, essa escansão me parece mais profícua se considerada a prosódia da língua portuguesa e também o contexto crítico da recolha na qual o poema se localiza, já que a proposta de distribuição silábica mais “heterogênea” (descendente metricamente) traz, ao leitor, o tema do verso livre à baila. Desse modo, a linha média teria como medida seis, e não sete sílabas poéticas, afastando-se, assim, da “cadência” decorrente do emprego sequencial de duas redondilhas maiores.

Considerada a primeira escansão, o enunciado prefacial elogioso à ênfase comunicativa do discurso poético de Manuel de Freitas pode ser questionado. Entretanto, julgada adequada a segunda, mesmo em se tratando do emprego de metros convencionais, o trabalho

²⁰¹ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996. p. 67 e 68.

²⁰² MOURA, Nuno. Diz-se às vezes da poesia. In: FREITAS, 2002, p. 82.

de linguagem do poema constrói-se por meio de uma dicção métrica mais “livre”, pois, nele, não haveria simetria atestada pela regularidade distributiva das sílabas poéticas nos três versos que o compõe. Dito isso, penso ser inviável o reconhecimento de uma efetiva ruptura com o legado versificatório dos tratados de versificação já que a própria estrutura formal ambígua do texto de Nuno Moura, selecionado para compor a antologia *Poetas sem qualidades*, problematiza aquela irônica defesa prefacial ao dialogar com o modelo das redondilhas, como visto em ambas as análises, ou seja, com a “forma de verso mais espontânea de toda a versificação peninsular ibérica”²⁰³.

A ironia da “mão sem pulso” sem “ritmo”, “cadência” ou “regularidade” reside também no fato de tal parte do corpo humano ser comandada pelo “punho”, sinônimo possível de “pulso”, um dos símbolos atribuídos aos conceitos de “habilidade”, de “controle”, “domínio” e também de “comando”. Falar em habilidade, no âmbito da matéria poética, é se referir ao gesto de arranjar a forma poética por meio do emprego de elementos linguísticos com o objetivo de materializar o princípio rítmico via *versus*. Apesar do investimento irônico articulado na dimensão semântica do texto de Moura, mantém-se uma estratégia de criação variável dentro dos limites de dois metros convencionais, o que, aliás, vem ao encontro das características de um dos tipos de verso livre:

²⁰³ SPINA, Segismundo. Estrofação. In: _____. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 100.

O verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acentual tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa²⁰⁴

Frente às discutidas escansões e do viés ambigualmente irônico da forma poética do texto de Nuno Moura, inserido em uma antologia crítica dos meios tradicionais de concepção da poesia, percebe-se que o predomínio das atuais discussões em torno dos modos de compor um texto poético na contemporaneidade continua a estar acompanhado da observação da presença — ou o contrário — de regularidade rítmica associada à convencional ideia de trabalho de linguagem apoiado no emprego das formas métricas. Sobre isso, afirmam, de modo contestatório, Gérard Dessons e Henri Meschonnic em *Traité du rythme*:

[...] A época é passada, quando se tinha o ritmo por um simples componente da poesia, confundida, ainda, com o esquema do verso métrico. [...] [Há] sempre a regularidade, a periodicidade, a cadência e a pressuposição de uma relação de natureza entre a poesia — identificada com o verso — e a música. [...] A parte preponderante da métrica na definição corrente do ritmo tem por primeiro efeito confundir uma *estrutura* — os esquemas métricos, dátilo, spondeu, são de construção — com uma

²⁰⁴ BRITTO, 2011, p. 143.

periodicidade, o retorno a intervalos mais ou menos regulares [...] ²⁰⁵

Em outro texto inserido em *Poetas sem qualidades*, de autoria de Carlos Alberto Machado, penso que também está mantido o aspecto etimológico de retorno destinado à utilização da forma verso ao longo de suas divisões horizontais, que constroem a estrutura rítmica do poema:

Chega agora
A minha vez.
Nada a dizer
somente
duas ou três
palavras
que falam
de uma luz
pequenina
escondida
num canto
da infância. ²⁰⁶

Ao contrário do que ocorre no poema anterior, em “Chega a hora” não se evidencia o emprego ambíguo de versos métricos dispostos

²⁰⁵ DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. Pourquoi le rythme. In: _____. *Traité du rythme: des vers e des proses*. Paris: Armand Colin, 2008. p. 3, 20, 23 e 25. Grifos dos autores. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: “[...] L’époque est passée, où l’on tenait le rythme pour une simple composante de la poésie, confondue, de surcroît, avec le schéma du vers métrique. [...] [Il y a] toujours la régularité, la périodicité, la cadence et la présupposition d’une relation de nature entre la poésie — identifiée au vers — et la musique. [...] La part prépondérante de la métrique dans la définition courante du rythme a pour premier effet de confondre une *structure* — les schémas métriques, dactyle, spondée, sont de constructions — avec une *périodicité*, le retour à intervalles plus ou moins réguliers [...]”.

²⁰⁶ MACHADO, Carlos Alberto. Chega agora. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002, p. 19.



de maneira “periódica” ou “cadenciada”. De acordo com a escansão proposta pelo Aoidos, trata-se de um texto “com número desconhecido de metros, com 12 versos e 42 sílabas. Ritmos (esquemas acentuais): 3¹, 4², 4¹, None (0), 4¹, None (0), None (0), 3¹, 3, 3, None (0), None (0)”²⁰⁷. Apesar de haver a presença reiterada de trissílabos e tetrassílabos, foram desconsiderados cinco versos dissílabos, classificados, então, como “inexistentes”. Frente à análise, torna-se aceitável o fato de a leitura da ferramenta ter assim contabilizado aquelas marcações, pois o texto não se constitui em um “poema”, segundo as tradicionais considerações questionadas por Dessons e Meschonnic, que relacionam ritmo ao predomínio de um dado esquema métrico-silábico. No entanto, creio ser a observação insuficiente para rejeitar, de modo explícito, a existência de um trabalho de linguagem ali desenvolvido. Em sua disposição formal, encontro, pelo menos, dois movimentos acentuais que retornam:

Sílabas tônicas preponderantes	Distribuição acentual	Divisão silábico-poética
3	⏑ ⏑ _ ⏑	Che / <u>ga</u> a / go / ra
4	⏑ ⏑ ⏑ _	A / mi / nha / vez .
4	⏑ ⏑ ⏑ _	Na / <u>da</u> a / di / zer
2	⏑ _ ⏑	so / men / te
4	⏑ ⏑ ⏑ _	du / a / <u>s</u> ou / três
2	⏑ _ ⏑	pa / la / vras
2	⏑ _ ⏑	que / fa / lam
3	⏑ ⏑ _	<u>de</u> u / ma / luz
3	⏑ ⏑ _ ⏑	pe / que / ni / na

²⁰⁷ MITTMANN, Adiel. *Aoidos* [Ferramenta on-line de escansão automática de versos métricos em português]. Disponível em: aoidos.ufsc.br. Escansão disponibilizada na segunda parte do Anexo F.

3		es / con / di / da
2		num / can / to
2		<u>da in</u> / fân / cia.

Tabela 1: “Chega agora”²⁰⁸.

As disponibilizações contínuas dos grupos anapéstico () e iâmbico () confirmam a expectativa de *versus* no texto e comprovam a tentativa de elaboração de um trabalho linguístico com as tonicidades silábicas retomadas ao longo de suas doze linhas. Além disso, há três metros que não o organizam periodicamente, mas que retornam em duas ou mais ocasiões visuais, como visto pela análise do Aoidos, o que também contribui para o reconhecimento do poema apoiado no modelo compositório do verso, segundo o enfoque etimológico. No que tange ao plano tipográfico, observa-se a incompatibilidade da extensão das linhas poéticas interrompidas com os movimentos grifados, que não se repetem simetricamente, ao contrário do que ocorre em poemas cujos ritmos são

²⁰⁸ Na terceira coluna da tabela, escandi os versos conforme os preceitos de Rogério Chociay. Em negrito, grifei as sílabas tônicas de fim de verso e sublinhei as sinalefas. In: Id. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974. Há também a possibilidade de serem lidos os movimentos anfibracos no lugar dos iambs. Trata-se de uma questão de preferência analítica. Optei pela forma iâmbica devido ao fato de ela reiterar ainda mais os movimentos anapésticos que iniciam o poema, pois esses dois grupos rítmicos são próximos na medida em que compartilham a disposição das sílabas átona e tônica em sequência. Cores dos grupos silábicos: anapesto, rosa; anfibraco, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; peônio primeiro, violeta; peônio segundo, laranja; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

obedientes aos preceitos tradicionais, criticados por Dessons e Meschonnic²⁰⁹.

De acordo com a perspectiva clássica, a totalidade do aspecto visual do verso coincide com a do metro de modo homogêneo ao longo de toda uma estrutura poética e, portanto, acaba por contribuir sozinha para a materialização da ideia harmônica de retorno (*versus*)²¹⁰, também reforçada por meio da regularidade de esquemas rítmicos e estróficos. Diante das leituras dos poemas de Nuno Moura e Carlos Alberto Machado, afirmo que há estabelecida uma irônica relação entre os seus respectivos planos formais e a concepção tradicional de verso, em especial a etimológica. O emprego de formas métricas, porém, não se articula de modo “harmônico” nos textos apresentados, cujas linhas consistem em unidades silábicas variadas que não se equivalem às divisões poéticas distribuídas em intervalos regulares. Trata-se de versos

²⁰⁹ DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme: des vers e des proses*. Paris: Armand Colin, 2008.

²¹⁰ A discussão do metro alexandrino como o verso francês por excelência, proposta por Maurice Grammont, é exemplo disso: “Um verso de doze sílabas, isolado, é um verso; ele tem seu ritmo completo e sua harmonia forma um todo. Um verso de dez sílabas, isolado, é um verso apenas em certas condições. Os versos que contêm apenas oito sílabas ou menos de oito sílabas são versos apenas sob a condição de não estarem isolados. É evidente que, se em lugar de pertencer propriamente a um verso, a harmonia distribuir-se sobre todo um grupo, ela perde sua precisão, tornando-se muito mais vaga.” In: Id. *Le vers français: ses moyens d’expression, son harmonie*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913. p. 438. Disponível em: <https://archive.org/stream/leversfranai00gram#page/n9/mode/2up>. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: “Un vers de douze syllabes isolé est un vers; il a son rythme complet et son harmonie forme un tout. Un vers de dix syllabes isolé n’est un vers que dans certaines conditions. Les vers qui n’ont que huit syllabes ou moins de huit syllabes ne sont des vers qu’à condition de n’être pas isolés. Il va de soi que si l’harmonie au lieu d’appartenir en propre à un vers se répartir sur tout un groupe, elle perd de sa précision, devient beaucoup plus vague.”

livres que problematizam a ideia convencional de ritmo em poesia, ainda construída pela manutenção do arranjado formal conseguido pelo emprego de unidades silábico-acentuais dispostas de modo “desarmônico” no campo visual desse tipo de discurso literário.

Em “Esplanada”²¹¹, o diálogo com a tradição etimológica do *versus* mantém-se graças à presença de três grupos rítmico-acentuais. Nele, penso que a questão do retorno é melhor desenvolvida em termos composicionais se comparado ao poema de Carlos Alberto Machado. Os movimentos formais do poema de Rui Pires Cabral reforçam o seu plano semântico de modo efetivo, o que não ocorre em “Chega a minha hora”, cuja estrutura rítmica pouco contribui para a formação do campo semântico das suas imagens. Eis o terceiro poema:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Já sabemos quantas vezes a <u>real</u> idade se torna <u>im</u> prestável para ti e vice-versa.	
O sol aquece <u>até</u> ao futuro, é preciso <u>contín</u> uar a meter o coração pelos atalhos	

Tabela 2: “Esplanada”²¹².

²¹¹ In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 51.

²¹² Em minha proposta de leitura, sublinhei as contrações de alguns sons pelo uso de sínereze (primeira e penúltima linhas) e pelo uso de sinalefas (segunda e quarta linhas). Cf. CHOICIAY, 1974. Ver escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

De acordo com as premissas de composição fundamentadas na ideia cadenciada de metro, não existiriam “versos” no citado poema à primeira vista, o que é corroborado pela escansão do Aidos²¹³: 12^{1,3,5,7}, 9^{2,5,7}, 4², 9^{2,4,6}, 14^{1,3,7,10} e 4¹. Entretanto, observam-se as reiteradas distribuições dos grupos anapésticos (○ ○ _), iâmbicos (○ _) e anfibracos (○ _ ○) ao longo do texto, o que demonstra um trabalho de linguagem com a sua forma semelhante ao do segundo poema anteriormente discutido. Além disso, há, em “Esplanada”, a organização regular de suas duas estrofes igualmente constituídas por três linhas, outro recurso que lhe atribuí “cadência”. Também leio nele a presença de outro vestígio de tradição, submetido à noção de regularidade métrica, acobertado pela estrutura gráfica composta por Rui Pires Cabral: o predomínio da divisão silábica heptassílaba caso sejam alterados os comprimentos silábicos originais das linhas do poema:

Já sabemos quantas **vezes**
a realidade se **torna**
imprestável para **ti**
e vice-**versa**.

O sol aquece até ao **futuro**,
é preciso continuar
a meter o coração
pelos **atalhos**.²¹⁴

²¹³ Ver terceira parte do Anexo F.

²¹⁴ Como na escansão anterior, sublinhei as ocorrências de contrações vocálicas (sinérese e sinalefa). Além disso, grifei em negrito as sílabas tônicas de fim de verso para identificar os metros do poema.

As modificações que proponho indicam a presença do movimento heptassílabo em cinco das nove divisões visuais do poema. Em um primeiro instante, isso poderia atestar o estabelecimento de um “metro fantasma”²¹⁵ ou de amadorismo por parte de Rui Pires Cabral, caso fosse pretendido o registro contínuo de redondilhas maiores no conjunto estrófico-métrico do poema para fins de legitimação da feitura de trabalho de linguagem obediente aos preceitos tratadistas. Exemplo disso é o caso do quinto verso constituído por oito sílabas. Contudo, a maneira pela qual a dimensão semântica de “Esplanada” foi elaborada, junto da sua forma visualmente “irregular”, torna-se mais interessante teoricamente do que a simples constatação de amadorismo métrico, pois se trata de um poema disposto em versos livres, como os demais inseridos em *Poetas sem qualidades*. Acredito que isso se deva à distribuição, a princípio, equivocada do emprego majoritário da redondilha maior, já que o modo pelo qual se organiza o discurso consolador ora melancólico (iambos) ora esperançoso (anfíbracos) do sujeito poético frente à realidade (anapestos) do seu interlocutor constrói-se pela passagem retornada de três movimentos acentuais distintos, e não pelo exclusivo emprego da citada medida²¹⁶, apesar

²¹⁵ BRITTO, 2011, p. 143.

²¹⁶ Nas obras que analisei em minha pesquisa de mestrado, comprovo a utilização dessa estratégia para obtenção de efeitos estéticos por parte de Rui Pires Cabral. OSÓRIO, Julia Telésforo. Leituras de Longe da aldeia [terceiro capítulo]. In: _____. *A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PLIT0575-D.pdf>.

dessa presença “acobertada” poder ser identificada por um leitor atento à escuta metrificada.

Respeitada a possibilidade de trabalho de linguagem baseado somente no uso de heptassílabos como equivalentes ao comprimento das divisões tipográficas acima propostas, a estratégia de reforço semântico das imagens por meio do emprego retornado dos três grupos silábicos seria enfraquecida em nome da manutenção de uma tentativa de regularidade formal. O que ocorre é justamente o contrário, e penso ser esse o motivo pelo qual a distribuição das linhas interrompidas do poema não se restringir àquele modelo. Diante da abordada escolha composicional, afirmo que a visualidade do texto — a princípio, irregular e apenas “comunicante” de uma dada situação contemporânea, como parece ser também o poema de Carlos Alberto Machado, apesar de haver nele a materialização do princípio do *versus* — não inviabiliza a constatação de um trabalho de linguagem mais afinado com o viés tradicional de concepção da arte poética, valorizado o aspecto etimológico de “verso”. A ideia de retorno, portanto, continua a ser ali empregada por meio de estratégias discursivas não restritas à presença isométrica, o que atesta um diálogo crítico com algumas heranças composicionais então reelaboradas na contemporaneidade. Por essa perspectiva, reconheço a materialização de provocações destinadas ao modo clássico de entendimento da poesia articuladas pela irônica manutenção da forma do verso como procedimento composicional mais

próximo do sentido etimológico²¹⁷. A preferência por esse uso nos textos de Nuno Moura, Carlos Alberto Machado e Rui Pires Cabral evidencia, assim, uma aproximação teórica entre vertentes, a princípio, antagônicas na atual cena poética portuguesa²¹⁸. Isso decorre do fato de o trabalho com a linguagem não ter sido refutado, de modo definitivo, pelos *Poetas sem qualidades* a favor da comunicabilidade, mas questionado por meio do uso de “versos livres”, recurso compartilhado por boa parte das produções de poesia contemporâneas. A partir disso, torna-se evidente que a valorização do aspecto semântico dos elementos de criação de textos dos autores envolvidos no contexto das práticas da Averno configurou-se em um subterfúgio editorial localizado, e a inutilização do verso regular na maioria dos poemas não é suficiente para reconhecer, de modo teórico-crítico, a ausência completa de labor formal em tais poéticas — conforme as irônicas prerrogativas do discutido prefácio e da crítica, sobretudo a de Nuno Júdice publicada pela revista brasileira *Via Atlântica* em 2009²¹⁹.

²¹⁷ Refiro-me à presença isométrica coincidente com a divisão horizontal da página ao longo de um poema, critério observado na sistematização da maioria dos tratados e teorias do verso, que o reconhecem como sinônimo de metro cujo emprego assegura “musicalidade” ao poema. Ver, por exemplo, CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941. p. 13.

²¹⁸ FREITAS, Manuel de. O tempo dos poetas. In: _____. *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

²¹⁹ JÚDICE, Nuno. Caminhos da poesia recente. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50439/54553>.

2 Vestígios de tradições em versos livres

Uma coisa-movimento,
assim, ao abrir a porta, e dentro
a música de a lembrar
(Luís Quintais)

2.1 Livres ofícios

Historicamente, o emprego crítico do *versus* não é um traço composicional “exclusivo” ou “inovador” característico de algumas obras contemporâneas pertencentes a autores que adotam versos livres como procedimento poético. Desde fins do século XVIII, pelo menos, a partir do Romantismo, são estabelecidas buscas por meios de composição desvinculados da hegemonia metodológica representada pelos preceitos tratadistas, os quais funcionam como via para a criação de objetos de arte poética²²⁰. No plano da forma, questionou-se, por exemplo, a predominante influência da estética greco-romana, afirmada no decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII²²¹. Como consequência

²²⁰ ELIA, Sílvio. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 117. Também LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. Conceito de Romantismo. In: _____. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto Editora, 2008. p. 654.

²²¹ SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria*, Belo Horizonte, n. Especial, jul-dez. 2009, p. 251-251. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1517/1613>;

disso, o trabalho com a acentuação das palavras obteve uma maior amplitude em matéria de poesia, conforme aponta Octavio Paz:

[...] A visão romântica do universo e do homem, a analogia, se apoia numa prosódia. Uma visão mais sentida que pensada e mais *ouvida* que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma [sic] e rima. [...] A relação entre o sistema das línguas latinas e o das germânicas é de simetria inversa: no primeiro, o golpe dos acentos é subsidiário do metro silábico, enquanto no segundo a medida silábica é subsidiária da distribuição rítmica dos acentos. O golpe dos acentos é mais próximo da dança que do discurso [...]. O contrário da prosódia latina. A versificação silábica [das línguas latinas] se torna com frequência medida abstrata [do renascimento até o período romântico]: a conta mais que o canto e, como demonstra a poesia do século XVIII, a eloquência, o discurso e o raciocínio em verso. [...] No início do século XIX, as línguas latinas haviam perdido seus poderes de encantamento e não podiam ser veículos de um pensamento antidiscursivo, cheio de ressonâncias mágicas e essencialmente rítmico como o pensamento analógico. Se a ressurreição da analogia coincide na Inglaterra e na Alemanha com a volta às formas poéticas tradicionais, nos países latinos coincide com a rebelião contra a versificação regular silábica. [...] Quanto ao verso: Hugo desfaz e refaz [acidentalmente] o alexandrino; Baudelaire introduz a reflexão, a dúvida, o prosaísmo, a ironia — a cesura mental tendente, já que não a romper com o metro regular, a provocar

a irregularidade, a exceção —; Rimbaud prova a poesia popular, a canção, o verso livre.²²²

No contexto das línguas latinas, as rebeliões contrárias à noção de regularidade em poesia não constatarem uma recusa plena do emprego do princípio poético fundamentado na ideia de ritmo, o qual foi, porém, reelaborado a partir do citado período romântico. No citado texto, Paz também defende que, devido à operação analógica romântica, o poema se constituiu em uma metáfora rítmica da unidade do mundo, que se (re)criava por diferentes obras e sujeitos. A partir da época moderna, foi ampliado o trabalho acentual da matéria poética não mais restrito àquelas regras anunciadas em tratados de versificação em obras poéticas que mantiveram o emprego crítico do verso tanto no sentido etimológico quanto no tipográfico do termo. Exemplo disso é a obra de poetas românticos portugueses, como a de Almeida Garrett, na qual há poemas cujos movimentos rítmicos foram construídos pelo emprego de redondilhas maiores em diálogo com tradição medieval das cantigas trovadorescas, e também por decassílabos seguidos de hexassílabos nem sempre heroicos²²³. Acerca desse momento histórico da arte literária, afirma o poeta mexicano:

²²² PAZ, Octavio. Analogia e ironia. In: _____. *Os filhos do barro*. Cosac Naify, 2013. p. 71, 72 e 73. Grifos do autor.

²²³ Exemplos: “Bela de Amor” (Pois essa luz cintilante/ Que brilha no teu semblante) e “São Martinho” (“Rapaz, que bulha é essa de chocalhos/ Que me rasca no ouvido?”), respectivamente. LAGE, Rui; REIS-SÁ, Jorge (Orgs.). Almeida Garrett. In: _____. *Poemas portugueses*: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI. Porto: Porto Editora, 2009. p. 745 e 751.

[...] Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças [linguagem cósmica. Cf. p. 82]. Cada poeta e cada leitor é uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem. Assim, a analogia implica não a unidade do mundo [concepção clássica], mas a sua pluralidade [concepção moderna]; não a identidade do homem, mas sua divisão, seu perpétuo cindir-se de si mesmo. A analogia diz que cada coisa é a metáfora de outra coisa, mas na esfera da identidade não há metáforas: as diferenças se anulam na unidade, e a alteridade desaparece. A Palavra *como* se evapora: o ser idêntico a si mesmo. A poética da analogia só podia nascer numa sociedade fundada — e roída — pela crítica. Ao mundo moderno do tempo linear e suas infinitas divisões, ao tempo da mudança e da história, a analogia contrapõe não a impossível unidade, mas a mediação de uma metáfora. A analogia é o recurso da poesia para fazer frente à alteridade.²²⁴

No que se refere aos aspectos formais de composição, ampliou-se, desde o Romantismo, o emprego legitimado de outros metros distintos do decassílabo heroico e alexandrino, caso da valorização do uso das redondilhas, durante o século retrasado. Acredito que tais estratégias testemunharam um desejo de alteração dos modos de compor o objeto de arte poema, o que foi possibilitado, por exemplo, pelas variações acentuais no interior dos metros, como as ocorridas no contexto de uso da forma decassílabo heroico em língua portuguesa. Por consequência disso, o predomínio hegemônico da regularidade formal

²²⁴ PAZ, 2013, p. 80. Grifos do autor.

foi cada mais vez problematizado, proporcionando visibilidade e, por conseguinte, legitimidade a outras maneiras de conceber o discurso poético não baseadas somente nos preceitos clássicos tratadistas, especialmente o da isometria:

[...] A poesia moderna [diz Baudelaire] é a beleza bizarra: única, singular, irregular, nova. Não é a regularidade clássica, mas a originalidade romântica: é irreproduzível, não é eterna: é mortal [por isso não havia mais espaço para a clássica prática emulativa em composição poética]. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia. [...] O grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, todos esses nomes da estética romântica e simbolista não passam de diferentes maneiras de dizer a mesma palavra: morte. Num mundo em que a identidade desapareceu [...], a morte se torna a grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: ironia — a estética do grotesco, do bizarro, do único — e analogia — a estética da correspondência.²²⁵

Ao lado da analogia, o procedimento irônico também foi empregado em discursos poéticos ao longo do século XIX. Nos textos cujas temáticas apresentavam “singularidades”, segundo Octavio Paz, a manutenção do uso de preceitos convencionais de composição atrelados ao modelo poético da versificação regular era evidente e esteve acompanhada da “irrupção de expressões prosaicas no verso”, iniciadas,

²²⁵ PAZ, 2013, p. 80-81.

por exemplo, nas obras de Victor Hugo e Charles Baudelaire²²⁶. É desse contexto a “perturbação da tradição do metro alexandrino” quando foram estabelecidas variações do seu emprego tido como “estatuto de um espectro”²²⁷. As relações composicionais irônicas com as formas regulares (métricas, rítmicas e estróficas) não recusaram, entretanto, o legado clássico de entendimento da matéria poética. Ao contrário, elas evidenciaram a materialização de posicionamentos críticos relacionadas, por exemplo, ao conceito de ritmo poético, que desencadearam a adoção de versos livres como recurso formal legítimo no contexto das línguas latinas, o qual acabou por se tornar elemento característico da poesia no decorrer do século XX²²⁸.

Abordar, teoricamente, a literatura contemporânea composta em versos livres, caso das poéticas dos *Poetas sem qualidades*, é, nesse sentido, continuar a se referir aos temas da versificação e, por consequência, da antiga e clássica importância atribuída ao papel do ritmo em matéria de poesia²²⁹. Afirmando isso, uma vez que não encontro maneira de discordar de Paulo Henriques Britto quando este questiona, formalmente, os conceitos de verso livre e de ritmo poético estarem atrelados somente à ausência de regularidade, principalmente métrica, o

²²⁶ PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 18.

²²⁷ Exemplo dado por Marcos Siscar é o da poesia de Henri de Régnier e de seu jogo entre a 11ª e a 13ª sílabas poéticas. Id. *Poetas à beira de uma crise de versos*. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 109.

²²⁸ TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975a. p. 38.

²²⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: 34, 2017. p. 45.

que, em suas palavras, “não resiste a uma análise”²³⁰. Por essa perspectiva, portanto, ainda se torna legítimo hoje o ato crítico de propor a escansão dos movimentos rítmicos de um texto poético — mesmo daqueles que não seguem, em uma primeira leitura, os preceitos indicados pelos tratados de versificação —, pois ainda há, nesse tipo de discurso literário, o desenvolvimento de um trabalho formal²³¹ a ser lido por meio da observação do arranjo de seus respectivos mecanismos linguísticos retornados que possibilitam, durante o fluxo de uma dada leitura, a antiga ideia de *versus*. A assertiva de Britto dialoga principalmente com o contexto originário do emprego de versos livres como recurso poético assim descrito por María Victoria Utrera Torremocha em *Historia y teoría del verso libre*:

[...] A aparição da versificação livre no final do século XIX e começo do XX não implica, de modo algum, uma mudança definitiva do sistema de versificação [...], já que se trata tão somente de um momento histórico que convive, por outro lado, com a sólida tradição versificatória de caráter sílabo-tônico ou silábico das literaturas ocidentais. A tradição da versificação silábica e sílabo-tônica europeia se impõe definitivamente no século XVI como a forma habitual da poesia culta, embora já fosse geral desde há muito em países como a França e, certamente, convivesse com outras formas anisossilábicas [irregulares] desde o século XII. [...] É nesta tradição de versificação silábica e sílabo-tônica das línguas

²³⁰ BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, n. 19, 2011. p. 139. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>.

²³¹ *Ibid.*, p. 141.

ocidentais precisamente que nasce o verso livre, que só pode se explicar pelo seu desejo de romper com a regularidade métrica tradicional.²³²

Com a finalidade de materializar o princípio rítmico do *versus*, estabeleceu-se, ao longo da história da versificação em língua portuguesa, a presença hegemônica do método regular, fundamentado no caráter silábico-acental e na adoção majoritária da isometria, com destaque para a unidade decassílabo, em obras poéticas datadas até o século passado, especialmente. Ao lado disso, durante o século XIX, foram elaboradas estratégias composicionais ainda atreladas àquele clássico padrão versificatório que, entretanto, lhe apresentaram resistências tanto críticas quanto irônicas, o que não se restringiu apenas ao âmbito das produções literárias escritas em versos no idioma português. Dentre os procedimentos formais destoantes, resalto o “verso livre”, cuja organização teria sido proposta, inicialmente, pelo poeta norte-americano Walt Whitman no livro *Leaves of grass*

²³² TORREMOCHA, María Victoria Utrera. *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2001. p. 12 e 13. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: “[...] La aparición de la versificación libre a fines del siglo XIX y principios del XX no implica en absoluto un cambio definitivo del sistema de la versificación [...], ya que se trata tan sólo de un momento histórico que convive, por otro lado, con la sólida tradición versificatoria de carácter silabotónico o silábico de las literaturas occidentales. La tradición de la versificación silábica y silabotónica europea se impone definitivamente en el siglo XVI como la forma habitual de la poesía culta, aunque ya era general desde había tiempo en países como Francia y, desde luego, convivía con otras formas anisilábicas [irregulares] desde el siglo XII. [...] En esta tradición de versificación silábica y silabotónica de las lenguas occidentales es precisamente en la que nace el verso libre, que sólo puede explicarse por su deseo de romper la regularidad métrica tradicional.”

(1855)²³³, do qual reproduzo o seguinte excerto do poema “Song of myself”:

[...]

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

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

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

I exist as I am, that is enough,
If no other in the world be aware I sit content,
And if each and all be aware I sit content.²³⁴

²³³ CEIA, Carlos. “Verso livre”. In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia* [On-line]. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/7071/verso-livre/>. Também BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra*: revista da rede internacional Lyraempoetics, Porto, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42>. p. 27.

²³⁴ WHITMAN, Walt. Song of myself. In: _____. *Leaves of grass*. 1 ed. Brooklyn, Nova York: Irmãos Rome, 1855. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/9683/>. p. 26. Observação: o título do poema foi proposto na segunda edição publicada pelo autor.

A materialidade dos versos citados indicam, a princípio, “inovações composicionais” caso seja considerado o espaço visual do poema e a respectiva distribuição dos elementos linguísticos que o compõem quando comparados a outros modos de elaboração de versos inseridos naquele período oitocentista, caso dos sonetos alexandrinos d’*As flores do mal* baudelairianas e das produções parnasianas, por exemplo. A extensão tipográfica do que se convencionou reconhecer como “verso” (isto é, como linha graficamente interrompida²³⁵) é visivelmente questionada por Walt Whitman²³⁶. Sobre o plano formal da obra publicada no ano de 1855, é consensual o fato de seus poemas terem sido compostos por versos longos, sem rima ou predomínio de uma célula rítmica²³⁷, o que justifica o uso do predicativo “livre” à técnica ali elaborada.

Em um primeiro instante, constatar as ausências de um determinado esquema regular de rimas, e também de um tradicional pé métrico, pode legitimar a relação conceitual entre o “verso livre” e a inexistência métrica ou até mesmo de trabalho rítmico, o que não acredito ser o caso daquele poema. Assim como Paulo Henriques Britto, intelectual dedicado ao estudo da literatura de língua inglesa, também discordo dessa associação simplista, pois um dos procedimentos

²³⁵ ATTRIDGE, Derek. Verse. In: _____. *Poetic rhythm*. An introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 5 e 9.

²³⁶ CEIA, Carlos. Escansão. In: Id., 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6891/escansao/>.

²³⁷ Por exemplo: DUARTE, Carina Marques. “O Espírito que dá a vida sou eu”: a função dos influxos Whitmanianos e Nietzscheanos na poesia de Álvaro de Campos. *Glauks* — Revista de Letras e Artes, Viçosa, v. 15, n. 2, jan. 2016. Disponível em: <http://www.brazilianstudies.com/ojs/index.php/glauks/article/view/204/242>.

rítmicos desenvolvidos pelo poeta norte-americano reside, ironicamente, no emprego do paralelismo, observado nas estruturações sintáticas ao longo de toda a obra, e não somente no excerto aqui reproduzido. Segismundo Spina pontua que a “repetição de partes do verso”²³⁸ refere-se a uma estratégia habitual já encontrada na poesia arcaica, não constituindo o uso de Whitman, portanto, uma inovação técnica *per se*.

O que teria sucedido, a partir disso, foi a legitimação teórico-artística de abordagens metodológicas “irregulares”, empregadas por alguns autores, o que não impediu a manutenção do uso de estratégias mobilizadas desde os primórdios da arte literária — as quais acabaram por se transformar em irônicos “expedientes formais da poesia culta” e que possibilitaram a alteração dos seus respectivos valores poéticos²³⁹ no contexto rítmico-formal do período oitocentista, ainda envolvido com o predomínio da herança clássica, inspirada nos harmônicos fundamentos greco-latinos do ofício poético. Além disso, vale ressaltar que a utilização do paralelismo em *Leaves of grass* aliou-se a outros procedimentos de viés arcaico, caso da estrofação, da aliteração e da assonância — quatro mecanismos de repetição também discutidos por Spina em *Nas madrugadas das formas poéticas*. Trata-se, portanto, de recursos que sempre visaram, em última instância, os movimentos de “ir e vir” capazes de materializar o retorno em poesia, o que dialoga, indiscutivelmente, com a etimologia da palavra “verso”. Nesse sentido, torna-se inegável o fato de a publicação de Walt Whitman exercer papel

²³⁸ SPINA, Segismundo. Paralelismo. In: _____. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 73.

²³⁹ *Ibid.*, p. 76.

de protagonista na tentativa de compreensão histórica do gesto de atribuir o qualitativo “livre” à forma do verso em poesia, já que a disposição tipográfica daquelas linhas citadas configurava-se, consensualmente, em versos até o século XIX. Apesar disso, também é fato que as linhas versificatórias daquela publicação sejam igualmente capazes de negar, de modo irônico, aquilo que caracterizam o próprio discurso poético no seu sentido mais convencional, cujo ritmo seria fundamentado exclusivamente na regularidade das distribuições estrófica, rímica ou métrica, a última tendo sua extensão gráfica coincidente com a divisão silábica.

Após a tradução de *Leaves of grass* publicada por Jules Laforgue na França, a poética irregular característica do “verso livre” obteve maior legitimação como procedimento formal, pois ela “apareceu ao mesmo tempo que as obras do *cénacle* simbolista”²⁴⁰. Por decorrência disso, Torremocha e Britto datam as últimas décadas do século XIX como o período em que se testemunhou, de modo efetivo, o surgimento daquela forma graças à publicação de textos nela fundamentados poeticamente:

[...] dada a centralidade da cultura francesa na época, foi só depois de adotada [a forma verso livre] por Rimbaud e pelos simbolistas no final do século XIX — entre eles, Laforgue, tradutor de Whitman — que a inovação teve real impacto sobre as outras literaturas [...] A partir daí, o verso livre se difundiu largamente, vindo, na suas

²⁴⁰ BALAKIAN, Anna. Mallarmé e o *cénacle* simbolista. In: _____. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75. Grifos da autora.

últimas décadas, a se tornar não uma opção formal entre outras, e sim a forma mais identificada com o poético em si — situação que ainda se mantém neste início de século XXI.²⁴¹

Ao ler textos poéticos inseridos, cronologicamente, nesse contexto literário, tem-se uma prévia da complexidade teórico-formal que envolve o uso de versos livres. Pertencem a essa conjuntura abordagens que buscaram materializar a antiga associação entre poesia e música abertamente reivindicada e, por consequência, reelaborada pelas obras simbolistas:

[...] Poesia é música, como Verlaine repetirá no seu famoso verso da “Art Poétique”: *De la musique avant toute chose*; e é óbvio que, ao escolher as palavras, seu primeiro interesse seja pelo som da locução em vez do sentido que transmite. Ele também diz na “Art Poétique” que o poeta deve buscar a irregularidade da forma métrica.²⁴²

O elogio à irregularidade registrado no famoso poema de Paul Verlaine consiste em um exemplo de testemunho do desejo da elaboração formal de liberdades destinadas à ideia de ritmo em poesia, já que, pelo metro alexandrino, se “percorreu a gama do tédio que nem os prazeres da carne nem os do intelecto [poderiam] diminuir”²⁴³, sobretudo com o discutido advento do Romantismo. Entre os poetas

²⁴¹ BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra*: revista da rede internacional Lyracompoetics, Porto, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42>. p. 27-28.

²⁴² BALAKIAN, Anna. Verlaine, Rimbaud não. *In*: Id, 1985. p. 55. Grifos da autora.

²⁴³ *Ibid.*, p. 64.

vinculados àquele *ennui* simbolista, inexistia, entretanto, consenso acerca do modo pelo qual a liberdade rítmica pudesse ser desenvolvida formalmente. Por conseguinte, estiveram vigentes, no mínimo, três abordagens conceituais destinadas à relação entre as citadas duas artes:

[A música na poesia de Baudelaire] encontra nas palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes às notas musicais: evocadoras de um sentimento, mas sem comunicar um significado especial [Cf. soneto “Correspondências”]. Na poesia de Verlaine, não é a palavra isolada que põe em movimento na mente do leitor associações de imagens, ou provoca emoções vagas como as da música, mas as associações de combinações especiais de palavras, que contêm recorrências de sons [...] [que] soam na verdade como música. Tornam-se música do mesmo modo que a harmonia de uma série de sons musicais. A poesia se torna música através do seu apelo ao ouvido e não através da sua função inerente ou de seus efeitos sobre as associações mentais. Um terceiro tipo de música em poesia foi demonstrado por Mallarmé, que estimulou a verdadeira composição da obra musical: temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas — espaços em branco — entre as imagens como entre as notas, a imagem verbal.²⁴⁴

As diferenças temáticas e formais entre as obras dos autores elencados por Anna Balakian são incontestáveis, apesar de terem contribuído de modo semelhante para a formulação do verso livre como recurso composicional recém-legitimado. Foi o legado do segundo poeta, contudo, que “exerceu uma influência maior na técnica

²⁴⁴ BALAKIAN, 1985, p. 55.

simbolista”²⁴⁵ para além das fronteiras parisienses. Em Portugal, Eugénio de Castro publicou, sob influência literária de Verlaine, *Oaristos* (1890) e reivindicou para si a introdução do verso livre na poesia de língua portuguesa em texto veiculado no jornal *O Comércio*, do Porto, em 1892²⁴⁶. Nesse contexto, a poética do Simbolismo Português valorizava a libertação do ritmo por meio de experimentações de “novas colocações de cesura no alexandrino e dos acentos fixos no decassílabo; de impor a prosa rítmica, o verso livre e certas estruturas estróficas novas ou desusadas”²⁴⁷, assim como já faziam os poetas franceses na década anterior e, no caso específico do alexandrino, desde o período romântico, cuja obra de Victor Hugo é referência poética incontornável²⁴⁸.

[...] Ao longo de séculos, tradadistas dedicaram-se com afinco à codificação do verso metrificado, até que, na virada do século XIX para o XX, este foi dado como obsoleto e sumariamente abolido. Desde então, “verso livre” tem sido moeda franca, a ponto de poucos julgarem pertinente buscar, para o fato, uma definição que, em vez de negar,

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ RODRIGUES, Ernesto. Decadentes e modernidade. *Svět literatury* — Časopis pro novodobé literary, Praga, 2017. Disponível em: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-ed6d813c-8a48-45fd-9826-50e9c7dac928>. p. 63; PIRES, Antônio Donizeti. Florescem as rosas bravas simbolistas: notas sobre a poesia de Camilo Pessanha & leitura de um soneto. *Texto Poético* — revista do GT Teoria do Texto Poético (Anpoll), Goiânia, v. 5, n. 6, 2009. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/152>. Sem página.

²⁴⁷ LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. Decadentistas-Simbolistas. In: _____, *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto Editora, 2008. p. 976.

²⁴⁸ Cf. ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre*: essai sur quelques états recents du vers français. Paris: Éditions Ramsay, 1988.

afirme. [...] Começemos por indagar: “livre” de quê? Da métrica, já se vê, ou da lei tirânica que subordina os versos ao capricho de um número pré-determinado de sílabas, umas tônicas, outras átonas, não arbitrariamente, mas cada qual no seu devido lugar. Para os tratadistas ortodoxos, o que se deu foi exatamente a morte da poesia, segundo o pressuposto de que esta se confunde com “metrificação”. Mas o verso liberado de medidas pré-estabelecidas não foi rebeldia passageira e acabou por prevalecer, de modo que, mais de um século depois, já não há quem defenda a ideia de que verso livre seja sinônimo de não poesia. Para a maioria de poetas, leitores, críticos e estudiosos em geral, no mundo moderno, o verso livre é um verso genuíno e legitimado²⁴⁹.

No decorrer do século XX, quando os distintos empregos composicionais denominados “versos livres” se transformaram em verdadeiro expediente composicional, isto é, como “a forma mais identificada com o poético em si”²⁵⁰, confirmou-se a citada abordagem técnica ao lado da legitimação, logo nas primeiras décadas, de muitas obras que a utilizavam. No âmbito do Modernismo Português, a poesia de Álvaro de Campos formulou-se por meio da utilização do “verso livre entusiástico”, no desejo de “sentir tudo de todas as maneiras”²⁵¹. Os planos visuais de seus textos apresentam influência da estética proposta por Walt Whitman, escritor a quem é atribuído, como visto, o pioneirismo do uso de versos livres no período oitocentista. A fim de

²⁴⁹ MOISÉS, Carlos Felipe. *Indagações sobre o verso livre*. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>.

²⁵⁰ BRITTO, 2014, p. 28.

²⁵¹ LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. Fernando Pessoa (n. 1888-06-13 — f. 1935-11-20). In: _____. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto Editora, 2008. p. 998.

exemplificar isso, eis uma estrofe do poema “Ode marítima”, publicado no segundo número da revista *Orpheu* (1915):

Maravilhosa vida marítima moderna,
 Toda limpeza, máquinas e saúde!
 Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado,
 Todas as peças das máquinas, todos os navios pelos mares,
 Todos os elementos da actividade comercial de exportação e importação
 Tão maravilhosamente combinando-se
 Que corre tudo como se fosse por leis naturais,
 Nenhuma coisa esbarrando com outra!
 Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
 Com a sua poesia também, e todo o novo género de vida
 Comercial, mundana, intelectual, sentimental,
 Que a era das máquinas veio trazer para as almas.
 As viagens agora são tão belas como eram dantes
 E um navio será sempre belo, só porque é um navio.
 Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde estive —
 Em parte nenhuma, graças a Deus!²⁵²

Tanto na obra do autor de *Leaves of grass* como na de Fernando Pessoa, as inovações relacionadas ao emprego de versos livres fundamentaram-se na mobilização de recursos convencionais não limitados aos preceitos da regularidade rímica, métrica ou estrófica. Ironicamente, há também, junto dos versos de Álvaro de Campos, a composição de “redondilhas rimadas à tradicional maneira portuguesa”²⁵³ sob a assinatura ortônima de Pessoa, cujo exemplo é o

²⁵² Aqui também desobedecei à norma de citação da ABNT, pois respeitei a disposição tipográfica dos versos. PESSOA, Fernando. Ode marítima. In: _____. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 128.

²⁵³ LOPES; SARAIVA. Op. cit.

célebre poema “Autopsicografia”, do qual cito os primeiros heptassílabos:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.²⁵⁴

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

Por essa perspectiva, entendo a utilização de versos livres como ruptura formal criticamente fingida, uma vez que ela atesta a continuidade da busca por aquele movimento retornado, o que dialoga, de certa maneira, com a declaração categórica de T. S. Eliot sobre a inexistência do termo “verso livre” como sinônimo de uma forma

²⁵⁴ PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: LAGE, Rui; REIS-SÁ, Jorge (Orgs.). *Poemas portugueses*: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI. Porto: Porto Editora, 2009. p. 1043.

poética específica. O julgamento proferido em 1917 pelo poeta logo no início do artigo publicado pela revista *New Statesman* reside no fato de a discutida “técnica” ser habitualmente conceituada pela via negativa devido à identificação de ausências de “padrão”, de “rima” e de “metro” no espaço poético em que ela se localiza²⁵⁵. Paulo Henriques Britto, neste início de século, também questiona a característica que ainda envolve a nomenclatura:

verso livre é aquele que não obedece a um padrão métrico regular. [...] [Nesse sentido, ele pode ser então] o nome não de um tipo específico de verso, mas de todo um *continuum* de formas cujos pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro, práticas poéticas que abrem mão do verso²⁵⁶

O excerto citado demonstra o posicionamento do autor ainda baseado no padrão clássico de entendimento da arte poética devido à escolha do vocábulo “polimétrico” ao invés de “irregular” para se referir a um conjunto de técnicas formais atreladas à expressão “verso livre”. A ideia do *continuum* formal de Britto me parece válida teoricamente, pois acredito na existência de versos livres, isto é, na pluralidade do termo, embora concorde com o seguinte juízo de Eliot também proferido em “Reflections on vers libre” acerca do verso livre:

²⁵⁵ ELIOT, T. S. Reflections on vers libre. *New Statesman*, Londres, v. VIII, 204, 1917 [Publicação original]. Disponível em : http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html. Sem página.

²⁵⁶ BRITTO, 2014, p. 30-31. Grifos do autor.

[...] E como para *verso livre*, concluímos que não é definido pela ausência de padrão ou ausência de rima, uma vez que são inexistentes em outros versos; não é definido pela inexistência de metro, uma vez que pode ser verificado até no pior verso; e concluímos que a divisão entre verso conservativo e *verso livre* não existe²⁵⁷

A colocação do poeta me parece ser extremamente adequada uma vez que não me parece haver mesmo “nada além do verso”²⁵⁸ em matéria de poesia. Entretanto, com o estabelecimento do denominado “verso livre” e de outros meios de composição, como o poema em prosa, a forma versificatória clássica, ou seja, aquela especialmente relacionada à técnica de padrões metrificados previamente, foi questionada, como já discutido. E isso evidenciou o problema da frequente associação “quase automática” dessa estratégia como única via de elaboração do objeto artístico “poema” no qual sobressai o trabalho com a expressividade rítmica da linguagem verbal²⁵⁹. A partir de experimentações com a disposição de outras técnicas formais, inclusive de vieses “prosaicos”, o componente organizacional do discurso poético denominado “verso” não foi mais aceito teoricamente e de modo consensual como sinônimo de “metro”, este baseado na

²⁵⁷ ELIOT, Idem. Grifos do autor. Tradução de Ms. Antônio Celso Mafra Junior. Original: “[...] And as for *vers libre*, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the *worst* verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist”.

²⁵⁸ SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 115.

²⁵⁹ CARVALHO, Amorim de. O verso. In: _____. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941. p. 13.

disposição regular de um padrão silábico e rímico ao longo de estrofe(s), conforme aponta o caráter normativo dos enunciados presentes em muitos tratados e teorias de versificação:

Verso, ou metro, é um ajuntamento de palavras, e até, em alguns casos, uma só palavra compreendendo determinado numero de sillabas, com uma, ou mais pausas obrigadas, de que resulta uma candencia aprasivel.²⁶⁰

Compreende-se por verso — ou metro — o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado numero de syllabas, que redundam em musica²⁶¹

Ao estudo das regras que se referem propriamente à meditação musical do *verso*, ou *metro* (como também é designado), chama-se *Metrificação*. [...] O verso designa-se, vulgarmente, pelo seu número de sílabas²⁶²

[versos] linhas com número fixo de sílabas e medido posicionamento acentual [...] todo verso pode ser considerado como um alinhamento harmônico de sílabas e pausas.²⁶³

Com a leitura dos fragmentos de Castilho, Amorim de Carvalho, Bilac e Chociaj, fica mais uma vez demonstrado que o campo

²⁶⁰ CASTILHO, A. F. de. O que seja verso. In: _____. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858. p. 1.

²⁶¹ BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. Segunda Parte. A Métrica. In: _____. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: 1905. Sem página. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31070>.

²⁶² CARVALHO, 1941, p. 14. Grifos do autor.

²⁶³ CHOCIAJ, Rogério. Metro e ritmo; noções elementares. In: _____. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974. p. 1 e 4.

semântico do termo “ritmo” em poesia formula-se pelas associações convencionais entre “verso”, “metro”, “sílabas” e “número”. Nesse sentido, o próprio tom regulatório característico dos quatro excertos reproduzidos anteriormente contribui para comprovar a importância teórica da instauração de posicionamentos críticos e irônicos destinados à forma poética, os quais testemunharam “rebeldias” técnicas a partir de fins do século XVIII. Pertence ao contexto, como visto, o fortalecimento da aliança entre as noções de “liberdade” às práticas discursivas então rotuladas pela abrangente expressão estética “verso livre”. Desde o século passado, porém, essa relação teria se transformado em uma atitude teórico-composicional tão normativa (vide discurso prefacial autoritário de Manuel de Freitas) quanto as que singularizavam o citado método prescritivo, o qual sinalizaria um “seguro” direcionamento composicional do “legítimo” ofício poético a quem porventura desejasse assumir a função de “escritor-poeta”. Entretanto, a composição desse tipo de engenho artístico-literário, sistematizado em versos metrificados ou livres, não é capaz de garantir, sozinha, a atribuição do adjetivo “poético” a um objeto de arte vinculado a tal imaginário, assim como ocorre com o fato de publicar livros de poemas escritos em versos livres na contemporaneidade também não assegurar legitimidade crítica e mercadológica prévias a produções literárias que os empregam de modo “irônico” e, ao mesmo tempo, se referem e se filiam a uma ideia de tradição literária ao mencionar, paratextualmente, os legados poéticos camoniano e herbertiano, caso de *Poetas sem qualidades*, antologia discutida no primeiro capítulo desta tese.

Muitos poetas, desde o tempo do modernismo até os nossos dias, parecem ainda pensar na questão da forma poética em termos semelhantes aos do senso comum [pelo verso livre, “o poeta se ‘liberta’ de todas as convenções ‘artificiais’”] — apesar do fato evidente de que eles próprios se impõem regras formais em seus poemas em verso livre, convenções que são tão pouco “naturais” quanto quaisquer outras, e que só se distinguem das que estão em vigor há séculos por serem utilizadas exclusivamente num grupo de poemas, ou num único poema, ou mesmo apenas num trecho de um único poema. Esses poetas — e também muitos críticos — ainda insistem em ver as formas clássicas como inutilizáveis hoje por estarem associadas a um tempo passado, e em encarar o “verso livre” — assim, no singular, como se fosse uma forma única — como uma marca genérica de modernidade, a única forma que um poeta deve utilizar se pretende realizar poemas que representem o nosso tempo de modo autêntico. [...] o uso de um suposto “verso livre” [não] é garantia de modernidade ou contemporaneidade, tal como não é uma afirmação de “liberdade” absoluta.²⁶⁴

É evidente que o desejo de liberdade, em literatura, não é mérito formal do *continuum* intitulado “verso livre”, o que também é observado na escolha composicional do poema em prosa e demais posicionamentos críticos ou irônicos que reelaboraram outros recursos composicionais ao longo da história da literatura, pois “não se trata de uma liberdade absoluta: em cada caso há a utilização recorrente de regras formais, mesmo que cada uma delas vigore apenas por uns

²⁶⁴ BRITTO, 2014, p. 35-36.

poucos versos, para que se crie um efeito de ritmo”²⁶⁵. No que se refere à conjuntura das produções poéticas datadas a partir da segunda metade do século XIX, quando teria “surgido” o verso livre, acredito que ainda esteja mantida, nas obras que o adotam, a existência do poema condicionada à feitura de um trabalho de linguagem com o ritmo²⁶⁶, na medida em que o celebrado emprego de versos livres por Whitman baseou-se no paralelismo e em outros mecanismos convencionais de composição do *versus*, isto é, de movimento retornado. Desde a publicação de *Leaves of grass* e das obras simbolistas, portanto, tornou-se indiscutível o fato teórico de o ritmo, em poesia, não estar mais restrito somente a um dado modelo composicional, cabendo ao poeta optar por seguir, negar ou ironizar, em suas obras, aquela herança registrada nos preceitos tratadistas. Nesse sentido, me parece que a ausência de predomínio de um método basilar para a elaboração de um “bom” ofício poético, observável em boa parte das poéticas datadas dos séculos XX e início de XXI, não justifica eventuais posicionamentos teórico-críticos que desvalorizem o plano formal do objeto de arte poema, conforme indica, ao leitor, logo no início da antologia, aquela irônica defesa prefacial²⁶⁷.

²⁶⁵ Ibid., p. 34.

²⁶⁶ PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 11.

²⁶⁷ FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: _____. *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

2.2 Das fluências

Diálogos entre os recursos estéticos próprios das artes da música e da poesia foram constantemente (re)elaborados ao longo da história da literatura, e cantar o ofício das palavras configura-se em atitude composicional desenvolvida em registros de poetas que valoriza(ra)m o ofício rítmico em suas obras, caso do poeta Herberto Helder, autor-epígrafe *sem qualidades*. Nos versos livres do poema “Tríptico”, especialmente de sua última parte, leio a noção móvel de “ciclo” — e, portanto, de “circularidade” e de “ritmo” — aliada ao desejo de “canto”, que constroem, pelo tema do amor, a tradicional imagem daquilo que propicia vida à atividade poética, ou seja, o *versus*:

III

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

E em cada minuto a criatura
 feliz do amor, a nua criatura
 da minha história de desejo,
 inteiramente se abre em mim como um tempo,

uma pedra simples,
ou um nascer de bichos num lugar de maio.

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

Tudo é trigo que se coma e ela
é o trigo das coisas,
o último sentido do que acontece pelos dias dentro.
Espero cada momento seu
como se espera o rebentar das amoras
e a suave loucura das uvas sobre o mundo.
– E o resto é uma altura oculta,
um leite e uma vontade de cantar.²⁶⁸

A dinâmica artística do poema elabora, em minha leitura, uma busca amorosa evocada pelo sujeito poético, lida aqui nas citadas estrofes irregulares que encerram a sua última parte. Isso é conseguido por meio do emprego de mecanismos de repetição, principalmente o vocabular, os quais pertencem à “gênese da atividade poética do homem”²⁶⁹. Em seu campo semântico, há referências aos fundamentos da cultura clássica, sobretudo os do ritmo e do canto, o primeiro

²⁶⁸ HELDER, Herberto. Tríptico. In: _____. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2016. p. 16-17. Mais uma vez, desobedeço o recuo exigido pela norma de Citação da ABNT a fim de manter a tipografia dos versos citados.

²⁶⁹ SPINA, Segismundo. Introdução. In: _____. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 14.

responsável por dar forma a um certo modo artístico de estar no mundo²⁷⁰.

No texto herbertiano, o aguardo da vida amorosa — a ser concretizada pelo encontro físico do sujeito poético com a sua desejan­te “coisa amada”²⁷¹ — desenvolve-se pela mobilização de recursos metafóricos associados à ideia de ciclos vitais do cultivo do “trigo”, das “amoras” e das “uvas”. A tais elementos alusivos à natureza e à prática da agricultura, estão relacionadas as suas respectivas imagens cíclicas de maturação, cujos ritmos temporais propiciam vida a quem os consome, finalizadas as suas épocas de colheita pelo labor humano. Inserido no campo semântico também está a “vontade de cantar” do sujeito poético, a cuja vida se refeririam os esperados movimentos do amor, sentimento que acredito funcionar, poeticamente, como alimento (a ser) cultivado em um fluxo de palavras capaz de suscitar o fazer poético a partir do “canto” e dos “ritmos sobressaltados e antigos”.

As referências à arte clássica articulam-se, portanto, pela demonstrada conexão entre os conceitos de “natureza”, de “ritmo” e de “canto”²⁷². A antiga cultura agrária do “trigo que se coma”, em

²⁷⁰ SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna. In: _____. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 42.

²⁷¹ Referência aos versos da primeira parte do poema Tríptico, que dialogam com o soneto camoniano “Transforma-se o amador na coisa amada”. In: HELDER, 2016, p. 12.

²⁷² ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: 34, 2017. p. 57-58. Sobre isso, diz Meschonnic em *Critique du rythme*: “Le plan où avait lieu la confusion entre la musique et le langage, et qui, historiquement, justifiait une définition commune du rythme, était le chanté. [...] Le conventionnel de la métrique est une codification originellement, et fonctionnellement, propre au chanté, et au dansé, comme la

específico, reivindica, historicamente, os movimentos retornados dos arados, que forma(va)m sulcos na terra durante a época pré-estabelecida de seu plantio, distinta dos períodos de cultivo daqueles outros alimentos citados. Dessa maneira, assim como ocorre com a safra daquele grão, também as das “amoras” e das “uvas” têm suas especificidades cíclico-temporais dominadas pelo homem, que as labora fundamentado no aguardo de seus respectivos movimentos rítmicos de maturação, ditados pelo abstrato tempo da natureza. Desses alimentos, a uva talvez seja o elemento poético mobilizado cujo ritmo temporal mais se distinga dos demais devido à “suave loucura” da natureza que pode transformar o suco da sua fruta no dionisíaco vinho, que embriagaria a “vida redonda” do sujeito poético, podendo levá-lo a trabalhar sua espera de modo poeticamente contínuo.

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

terminologie même en garde la trace — étymologie, pour une fois le *vrai sens*, du *pied* à la scansion, de scandere”. MESCHONNIC, Henri. Le langage sans la musique. In: _____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 2009. p. 132. Grifos do autor.

O nome *verso* tem origem no latim *versus* (de *vertere* = retornar), que tinha o significado de *volta, retorno*. À custa de diversas conotações que veio a assumir na língua latina, tais como *sulco* (do arado), *linha, fileira, renque*, etc., a palavra prestou-se a designar a linha do poema: qual o sulco do arado, ela volta sempre sobre si mesma.²⁷³

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

²⁷³ CHOCIAY, Rogério. Metro e ritmo. In: _____. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974. p. 1.

retorno, assim como ocorre, formalmente, com as inconstantes divisões tipográficas das linhas propostas naquele campo textual, que apresentam diferentes movimentos retornados²⁷⁴.

Na *Poética* de Aristóteles, o vínculo entre poesia e música fundamenta-se na valorização do “ritmo” ao lado do “canto” e da “métrica”²⁷⁵, esta ironicamente ausente no campo formal da terceira parte do poema “Tríptico” de Herberto Helder, cujos ritmos são construídos pelo emprego de mecanismos de repetição irrestritos ao padrão métrico. Sobre aquele enlace de viés tradicional, declaram Dessons e Meschonnic:

O termo *métrica* designa ao mesmo tempo a mensurabilidade, que supõe unidades de medida, e a organização regrada [...] A métrica, historicamente, está ligada à música e à dança. Não por acaso sua unidade é o *pé*, porque o compasso se marca com o pé: a nota sobe e desce conforme as batidas do pé no chão. [...] A poesia estando identificada com o verso, e o ritmo confundido com o metro, a prosa (confundida com o falado) não deveria ter ritmo e ser a linguagem da razão.²⁷⁶

²⁷⁴ Sobre a repetição de termos lexicais na poesia de Herberto Helder, por exemplo, cf. MAFFEI, Luis. A máquina lírica. In: _____. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017. p. 70-74.

²⁷⁵ ARISTÓTELES, 2017, p. 45.

²⁷⁶ DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. Pourquoi le rythme. In: _____. *Traité du rythme: des vers e des proses*. Paris: Armand Colin, 2008. p. 20 e 68. Grifos dos autores. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: “Le terme de *métrique* designe à la fois la mesurabilité, qui suppose des unités de mesure, et l’organisation réglée [...] La métrique, historiquement, est liée à la musique et à la danse. Ce n’est pas pour rien que son unité est le *pied*, parce qu’on bat la mesure avec le pied: une lève, et une baisse, au frappé du pied sur le sol. [...] La poésie étant

Ao longo do *Traité du rythme*, os autores questionam o significado de ritmo estar relacionado somente às noções de “regularidade”, “periodicidade”, “cadência”, etc.²⁷⁷ em matéria de poesia, o que penso ser justificável após a leitura de poemas contemporâneos como o referido, cuja dinâmica rítmica é conseguida a partir do registro de versos livres nos quais continuam a estar localizados os mecanismos de repetição ali dispostos de modo irregularmente heterogêneo. Acredito que a crítica se fundamente em razão de Émile Benveniste, teórico a quem eles se filiam, ter destacado que a palavra “ritmo” origina-se do termo grego *ῥυθμός* (“fluxo”, “escoamento” [rhythμός]), o qual, por sua vez, deriva de *ῥεῖν* (“fluir” [rhein])²⁷⁸. Por consequência dessa explicação, Gérard Dessons e Henri Meschonnic afirmaram que “o ritmo é um movimento, não uma contagem. Etimologicamente, um fluxo. A métrica é um meio de

identifiée au vers, le rythme confondu avec le mètre, la prose (confondue avec le parlé) censée ne pas avoir de rythme et être le langage de la raison.”

²⁷⁷ Cf. também *Ibid.*, p. 11-20 (discussão dos autores voltada às definições de ritmo integrantes de importantes dicionários da língua francesa).

²⁷⁸ BENVENISTE, Émile. A noção de “ritmo” na sua expressão linguística. In: _____. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976. p. 362 e 361 (a localização das traduções entre parênteses, respectivamente). Sobre a tradução de *ῥυθμός*, em específico: “[...] Se *ῥυθμός* significa ‘fluxo, escoamento’, não se vê como teria tomado o valor próprio da palavra ritmo. Há contradição entre o sentido de *ῥεῖν* e o de *ῥυθμός*, e não nos livramos da dificuldade imaginando — o que é pura invenção — que *ῥυθμός* pôde descrever o movimento das ondas. Melhor ainda: *ῥυθμός*, nos seus antigos empregos, não se diz da água que flui e nem mesmo significa ‘ritmo’ [nesse sentido convencional do termo encontrado em muitos dicionários]” (p. 362).

mensurar este fluxo e uma medida deste fluxo”²⁷⁹. O autor de *Problemas de linguística geral* apresenta uma discussão etimológica apoiado no questionamento da frequente alusão rítmica “aos movimentos regulares das ondas”²⁸⁰, na medida em que a fluência de um dado movimento nem sempre pode ser prevista de modo regular — o que se aplica, inclusive, aos próprios ciclos de ondulações marítimas variáveis conforme determinadas condições climáticas, por exemplo. Acerca do início do estabelecimento semântico de *rhythmós* (ῥυθμός) mais próximo de “forma”, que baseia as definições mais convencionais de “ritmo”, diz o Benveniste:

É no vocabulário da antiga filosofia jônia que captamos o valor específico de ῥυθμός e particularmente nos criadores do atomismo, Leucipo e Demócrito. Esses filósofos fizeram de ῥυθμός (ῥυσμός), um termo técnico, uma das palavras-chave de sua doutrina, e Aristóteles, graças a quem nos chegaram várias citações de Demócrito, transmitiu-nos a sua significação exata. [...] É realmente no sentido de “forma” que Demócrito se serve sempre de ῥυθμός. [...] A sua doutrina ensinava que a água e o ar ῥυθμῶ διαφέρειν são diferentes pela *forma* que tomam os seus átomos constitutivos. [...] [Para Demócrito, ῥυθμός] é sempre “forma”, entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo.²⁸¹

²⁷⁹ DESSONS, MESCHONNIC; 2008, p. 24. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: “le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux”.

²⁸⁰ Ibid., p. 361. Também DESSONS, MESCHONNIC; 2008, p. 25, 55 e 74.

²⁸¹ BENVENISTE, 1976, p. 362-363; 364. Grifos do autor.

Já na antiga poesia lírica e trágica, *rhythmós* (ῥυθμός) esteve associado ao sentido “técnico” de forma, proposto nos escritos jônicos, e, por conseguinte, mais distanciado de *rhein* (ῥεῖν)²⁸². Um dos exemplos disso é o uso proposto por Sófocles, que o relaciona a “dar uma forma” em uma passagem da tragédia *Antígona*²⁸³. Em um primeiro instante, o deslocamento da atenção ao “fluxo” em direção à “forma” poderia atestar uma mudança semântica “radical”, porém creio que isso evidencia mais a importância atribuída ao papel da “natureza” naquele contexto de reflexões filosóficas²⁸⁴ do que uma alteração de significado em caráter definitivo capaz de desvalorizar o aspecto dinâmico do termo, sendo este o “predicado essencial da natureza e das coisas na filosofia jônica desde Heráclito”²⁸⁵. Em termos gerais, assim declarou o Octavio Paz sobre a importância destinada às noções de “universo” e de “ritmo cósmico” na cultura grega, com as quais os empregos daqueles dois termos se relacionam:

Na Antiguidade o universo tinha uma forma e um centro; seu movimento estava regido por um ritmo cíclico e essa figura rítmica foi durante séculos o arquétipo da cidade, das leis e das obras [como a poética]. Na ordem política e na ordem do poema, as festas públicas e os ritos privados — e também as discórdias e as transgressões da regra universal — eram manifestações do ritmo cósmico. [...] As

²⁸² Ibid, p. 362 e 367. Grifos do autor.

²⁸³ BENVENISTE, Op. cit., p. 366.

²⁸⁴ Cf. LALANDE, André. Vocábulos “Cosmos”, “Harmonia” e “Natureza”. In: _____. *Vocabulário Técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 217, 460 e 721, respectivamente.

²⁸⁵ BENVENISTE, 1976, p. 368.

obras do passado eram réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra: cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema que o cosmos diz a si mesmo.²⁸⁶

Lembrança filosófica evidente que surge quando se aborda o tema da cópia de um modelo ideal, mencionada pelo poeta mexicano, é o nome de Platão, a quem se atribui o desenvolvimento de um sentido mais preciso de *rhythmós* (ῥυθμός), destinado às formas dos movimentos, sobretudo dos corporais quando executada uma dança, ao considerá-lo como “forma distintiva, disposição, proporção”²⁸⁷. Em referência ao uso platônico do supracitado vocábulo que originou, em latim, “*rhythmus*” — e, por consequência, “ritmo” em língua portuguesa —, também afirma o teórico francês:

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

²⁸⁶ PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 101 e 103. Cf. também MESCHONNIC, Henri. L’imitation cosmique. In: _____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 2009. p. 621.

²⁸⁷ BENVENISTE, 1976, p. 368 e 369. Grifos do autor.

Poderemos então falar de “ritmo” de uma dança, de uma marcha, de um canto, de uma dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados [binarismo]. A noção de ritmo está fixada. A partir do *ῥυθμός*, configuração espacial definida pelo arranjo e pela proporção distintivos dos elementos, atinge-se o “ritmo”, configuração dos movimentos ordenados na duração: [...] “todo ritmo se mede por um movimento definido” (Aristóteles, *Probl.*, 882 b 2).²⁸⁸

Na formulação do entendimento de *rhythμός* (*ῥυθμός*) submetido às leis numéricas que regiam, de modo harmônico, o fluxo cósmico dos movimentos dos elementos da natureza, observa-se a importância destinada ao aspecto “fixo” do termo conferido pelo autor da *República* em detrimento de uma compreensão mais dinâmica do termo que o origina, traduzido, em português, pelo verbo “fluir”. Sob a influência platônica, portanto, a “organização” da “forma” pela qual ocorre o “fluxo” de determinados eventos foi destacada semanticamente, o que se observa, por exemplo, nas disposições formais que singularizavam os eventos relacionados à arte antiga, relacionados aos contínuos movimentos da dança ao lado do som encenados no decorrer de uma dada peça grega. No contexto cultural abordado por Aristóteles ao longo da *Poética*, os arranjos dos movimentos verbais constituintes das tragédias gregas fundamentavam-se, dentre outras questões, no princípio “métrico”, isto é, na noção de “medida” aplicada a uma sequência ordenada de um dado padrão silábico de duração (“breve” ou

²⁸⁸ Ibid., p. 369-370.

“longa”) da pronúncia de termos mobilizados no palco, pelos atores, durante uma encenação. A obediência a um conjunto de disposições cinéticas previamente estabelecidas era, desse modo, consequência da necessidade de se (re)produzir uma execução conjunta de movimentos artísticos oriundos das dimensões coreográfica, musical e verbal consoantes àquela concepção harmônica na qual as manifestações culturais antigas, com seus compromissos mimético e verossímil, se inseriam.

É interessante notar que a comentada “especialização” de significado mantém-se conservada, em certo sentido, em boa parte das proposições destinadas à ideia de ritmo, transformando-a, muitas vezes, em sua própria (e errônea) definição etimológica. Exemplo dessa conjuntura é o enunciado integrante do vocábulo “ritmo” do *Dicionário Infopédia*, da Porto Editora: “do grego *rhythmós*, «movimento regrado; cadência», pelo latim *rhythmu-*, «idem»²⁸⁹, que dialoga com a explicação disponibilizada pelo Houaiss: “lat. *rhythmus*, *i* ‘movimento regular, cadência, ritmo’, do gr. *rhuthmós*, *oû* ‘id.’²⁹⁰ Também no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* encontra-se a seguinte definição: “(grego *rhuthmos*, *-oû*, movimento regular recorrente). Substantivo Masculino. 1. Cadência; metro. 2. [Medicina] Relação da

²⁸⁹ *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Ritmo. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ritmo>. Grifos do autor.

²⁹⁰ *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. v. 3. Ritmo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Grifos do autor.

intensidade entre as pulsações arteriais.”²⁹¹ Em termos musicais, Henrique Autran Dourado, no *Dicionário de termos e expressões da música*, propõe, como conceituação rítmica, a “subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons”²⁹². Diante das quatro definições reproduzidas, sobretudo da última, me parece extremamente curioso o fato de o aspecto dinâmico do significado terminológico de *rhein* (ῥεῖν), inicialmente dissociado da ideia de “regularidade”, ser praticamente ignorado naquelas propostas enunciativas retiradas dos citados dicionários, o que legitima o predomínio da abordagem filosófica do supracitado termo encaminhada por Platão, a qual não se constitui, como visto, em uma exclusividade dos estudos de linguagem poética, que relacionam, com frequência, o trabalho com a noção de ritmo ao movimento versificatório regular, ou seja, metrificado. Devido às considerações do autor de *Problemas de linguística geral*, porém, fica evidente que a presença rítmica não se restringe apenas ao fluxo de um dado “evento” disposto de modo “regular”, “periódico” ou “cadenciado”, visto que o uso de *rhythμός* (ῥυθμός) como “maneira particular de fluir” já se relacionava ao “termo mais próximo de descrever ‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança”²⁹³ no

²⁹¹ *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. Ritmo. 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/ritmo>. Grifos do autor.

²⁹² DOURADO, Henrique Autran. Ritmo. In: _____. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 282.

²⁹³ BENVENISTE, 1976, p. 368. Cf. também: HELLER, Alberto Andrés. *Ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música*. Dissertação (Mestrado).

contexto linguístico-filosófico anterior ao daquele importante pensador grego.

“Ritmo” é uma palavra grega que deriva de “reo”, “fluir” [ῥεῖν]. Em seu primeiro e mais amplo significado, o ritmo é portanto a maneira com que um evento flui no tempo. Não há nesse termo nenhuma referência necessária a regularidades periódicas ou a relações matemáticas entre intervalos. Todavia, o ritmo se torna mais interessante para o pensamento grego de origem pitagórica ou platônica, na medida em que se descobrem nele uma regularidade e uma proporção que o aproxime dos movimentos perpétuos [do “fluxo cósmico”, nos termos de Octavio Paz]. A teoria rítmica dos gregos será portanto um esforço contínuo para a regularização e a matematização das durações. [...] [Os latinos] cometeram um erro de tradução revelador: interpretaram a palavra “ritmos” não como um derivado do verbo “reo”, “fluir”, mas como uma deformação do substantivo “arítmos”, “número”, e a verteram no latim “numerus”. A consequência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como qualidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento.²⁹⁴

Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PEED0424.pdf>.

²⁹⁴ MAMMÌ, Lorenzo. Deus cantor. In: _____. *A fugitiva*: ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 197 e 199.

Apesar de existir um histórico predomínio do viés platônico destinado à compreensão do conceito rítmico, o enfraquecimento do seu traço semântico-etimológico “fluente” não provém de um consenso teórico ou composicional em literatura, especialmente se consideradas as produções poética datadas a partir do século XIX. No abordado poema de Herberto Helder, por exemplo, a adoção da técnica de versos livres atesta a valorização contemporânea do aspecto “móvel” do “ritmo” em consonância com o caráter mais dinâmico da palavra que o deriva, qual seja *rhein* (ῥέιν). A recusa da fundamentação do plano formal de “Tríptico” ao padrão métrico já está anunciada tipograficamente ao leitor, pois não submete o arranjo composicional de suas linhas à hegemonia do “metro” como sinônimo de “verso”, isto é, a uma sistematização mais próxima de uma abordagem “numérica” da poesia e da arte poética. Nesse sentido, o “canto” herbertiano não alude mais ao clássico imaginário associado a um modo “regular” de movimentação da vida, a qual se elabora por meio de referências semânticas e formais irregulares às temáticas cíclicas de maturação do “trigo”, das “uvas”, das “amoras” e do próprio “amor”, que são, obviamente, distintos entre si. O fato de os fluxos cíclicos dos “eventos” semânticos que propiciam vida àquele sujeito poético não serem idênticos, tal como ocorre com a disposição tipográfica do texto, me parece ser um dado composicional interessante artisticamente, já que a maneira de construir e também de ler o poema estaria vinculada a uma perspectiva mais abrangente do investimento rítmico-formal, cujos movimentos retornados, ou seja, o princípio do *versus*, seriam

conseguidos por meio de um conjunto rítmico dinamicamente assimétrico, no qual se destaca a ausência estruturante de uma forma metrificada ao mesmo tempo em que apresenta irônicas evocações à cultura clássica a partir do desejo rítmico do “canto”. Logo, o entendimento de “ritmo”, naquele espaço poético, dialoga de maneira formalmente crítica com a tradicional concepção de poesia dependente da presença material do verso metrificado.

Como sabido, a métrica refere-se a uma das maneiras possíveis de elaboração poética e não na “principal” ou “legítima”, uma vez que a disposição regular dos movimentos do verso, em seu sentido etimológico, não é o método exclusivo de composição desse tipo de texto literário, que é, desde a antiguidade, associado à fluência de “eventos”: “A métrica é apenas uma das variantes na multiplicidade das *organizações do movimento do discurso*.”²⁹⁵ A razão de, no discurso poético, os fluxos de determinados movimentos estarem dispostos de maneira “regularmente organizada” somente indica se a sua disposição rítmica está (in)subordinada à concepção platônica, o que não configura uma obrigatoriedade, já que não há um único modo de elaborar esse tipo de investimento artístico, especialmente na contemporaneidade. Em textos literários formulados pelo emprego de versos livres, portanto, a noção de “ritmo poético” refere-se à fluência de um ou mais fatos

²⁹⁵ DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. Pourquoi le rythme. In: _____. *Traité du rythme: des vers e des proses*. Paris: Armand Colin, 2008. p. 27. Grifos dos autores. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa e Julia Osório. Original: “la métrique n’est qu’une des variantes dans la multiplicité des *organisations du mouvement de la parole*”.

poéticos (ou “eventos”), isto é, de elementos linguístico-verbais, como são os metros, os paralelismos, as aliterações, as assonâncias, as rimas, os *enjambements*, os grupos silábicos (padrões acentuais), etc., cuja recorrência alternada, no decorrer de uma dada leitura, materializa a ideia de movimento submetida à de *versus*:

[...] A unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio; entre os seus elementos não se sobressai o signo estático [receitas métricas] da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração. A forma da obra literária deve ser entendida como dinâmica²⁹⁶.

Por essa perspectiva, reafirmo que os investimentos rítmicos construídos por versos livres visam mais a noção de “fluxo” retornado de um elemento no contínuo discursivo que a “regularidade” pela qual isso acontece, o que demonstrei estar formulado em três poemas da discutida antologia no capítulo anterior. Em textos como são os integrantes de *Poetas sem qualidades*, estão mais em voga o princípio do *versus* em seus respectivos campos formais, visto que relacionados a eles houve uma anuncia prévia da rejeição formal da presença de recursos mais convencionais de composição, de acordo com as prerrogativas prefaciais de “O tempo dos poetas”²⁹⁷, o que pode ser uma declarada busca por outro tipo de diálogo rítmico-musical desvinculado

²⁹⁶ TINIANOV, 1975a, p. 10. Grifos do autor.

²⁹⁷ In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

da concepção platônica talvez em defesa de uma escuta do poema não mais focada em um dado esquema de viés silábico-matemático. Penso que a justificativa ocorra especialmente em razão de inexistir hoje uma única medida predominante capaz de assegurar, artisticamente, o reconhecimento de trabalho rítmico que associe ao texto literário o qualitativo “poético”. Segundo Paulo Henriques Britto: “o que todas essas formas teriam em comum [versos livres] seria a [continuidade da] utilização consciente do que chamaremos de ritmo como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo”²⁹⁸. Já Manuel Graña Etcheverry, outro autor também dedicado ao estudo da arte poética, assegura o fato de não haver ritmo, em poesia, em um contexto formal “unitário”, “homogêneo”, “contínuo” ou totalmente “regular”²⁹⁹:

[...] o ritmo mínimo está dado pela simples repetição de um grupo conjugado, isto é, pela união de dois elementos conjugados, de modo que cada conjunto de dois elementos constitua uma unidade sonora. Cada frase rítmica deve estar constituída de pelo menos dois grupos conjugados, e pode conter mais de dois. Mas essa quantidade não pode ser ilimitada, já que na continuidade não há ritmo [...]. Por conseguinte, deve haver um número discreto, limitado por uma pausa final, para além do qual o ritmo desaparece. O limite da frase rítmica está dado pela reaparição

²⁹⁸ BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra*: revista da rede internacional Lyracompoetics, Porto, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42>. p. 31.

²⁹⁹ ETCHEVERRY, Manuel Graña. Aparición del ritmo. Su definición. *In*: _____. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003. p. 31-35. Grifos meus.

do fluir do silêncio na pausa final, que marca como esse fluxo se mantém enquanto pano de fundo do ritmo. O ritmo não requer a repetição de um mesmo grupo conjugado: também pode fazer ritmo um deles seguido de outro ou outros diferentes, sempre que o que o segue ou o seguem seja ou sejam congruentes com ele [...]³⁰⁰

Na poesia contemporânea abordada neste trabalho de pesquisa, que são discursos nos quais o ritmo continua a ser o princípio artístico norteador ao lado do *versus*, valoriza-se mais o “movimento” em comparação à “medida”, pois o “ouvido rítmico” do leitor não se restringe mais a padrões isométricos pré-estabelecidos desde, pelo menos, o século XIX, período no qual houve o enfraquecimento da ideia de ritmo atrelado ao canônico paradigma das formas “fixas” de composição de sequências literárias versificadas pelo uso de um metro específico:

A aliteração, a assonância, a rima são os fenômenos marcados da prosódia. [...] Do ocidente ao Extremo-Oriente, a poesia do século

³⁰⁰ Ibid., p. 41-42. Grifos do autor. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: [...] el ritmo mínimo está dado por la simples repetición de un grupo conjugado, esto es por la unión de dos elementos conjugados, de modo que cada conjunto de dichos dos elementos constituya una unidad sonora. Cada frase rítmica ha de constar de por lo menos dos grupos conjugados, y puede contener más de dos. Pero esa cantidad no puede ser ilimitada, ya que en la continuidad no hay ritmo [...]. Por consiguiente debe haber un número discreto, limitado por una pausa final, más allá del cual el ritmo desaparece. El límite de la frase rítmica está dado por la reaparición del fluir del silencio en la pausa final, que marca cómo ese flujo se mantiene como trasfondo del ritmo. El ritmo no requiere la repetición de un mismo grupo conjugado: también puede hacer ritmo uno de ellos seguido de otro u otros diferentes, siempre que el que le sigue o le siguen sea o sean congruentes con él [...].

XX [...] aparece solidária com um desaparecimento do verso e das formas fixas antigas. Se a modernidade passa pelo reconhecimento de sua própria historicidade, a poesia parece ir em busca de sua própria prosódia, que pode ser sua própria prosa. [...] Não foi a rima que desapareceu [na poesia francesa], mas uma convenção. O princípio se dispersou em paradigmas prosódicos subjetivos que atestam a personalização do discurso reconhecida por Mallarmé e Apollinaire. Da mesma forma com o apagamento do verso métrico: ele não ocorre, segundo a velha querela do verso livre, em benefício de um disfarce tipográfico de unidades gramaticais, mas para desvelar o princípio rítmico do discurso, onde o essencial do verso permanece, mesmo sem métrica, em um conflito entre a linha e a sintaxe. As aventuras da prosódia são as mesmas da modernidade como crítica e historicização das formas da linguagem.³⁰¹

Diante das críticas formuladas, no contexto francês, ao metro alexandrino pelos românticos, além daquelas encaminhadas pelo que ficou reconhecido como “*ennui* simbolista”, foram legitimadas as

³⁰¹ DESSONS; MESCHONNIC. Métamorphoses métriques. In : Ibid., p. 67 e 69. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: “L’allitération, l’assonance, la rime sont les phénomènes marqués de la prosodie [...] De l’occident à l’Extrême-Orient, la poésie du XX^e siècle [...] apparaît solidaire d’une disparition du vers et des formes fixes anciennes. Si la modernité passe par la reconnaissance de sa propre historicité, la poésie semble aller à la recherche de sa propre prosodie, qui peut être sa propre prose. [...] Ce n’est pas la rime qui a disparu [dans la poésie française], mais une convention. Le principe s’est dispersé en paradigmes prosodiques subjectifs qui vérifient la personnalisation du discours reconnue par Mallarmé et Apollinaire. De même là où le vers métrique s’est effacé, ce n’est pas, selon la vieille querelle du vers libre, au profit d’un déguisement typographique d’unités grammaticales, mais en mettant à découvert le principe rythmique du discours, où l’essentiel du vers demeure, même sans métrique, dans un conflit de la ligne et de la syntaxe. Les aventures de la prosodie sont celles mêmes de la modernité comme critique et historicisation des formes du langage.”

abordagens da matéria poética pelo viés moderno. Não é ousadia afirmar, assim, que a instauração de liberdades composições artísticas relacionadas sobretudo à ausência de convenção métrica favoreceu a retomada do aspecto etimológico dinâmico do termo “ritmo”, indicado por Émile Benveniste, a partir da poesia moderna, que se mantém na poesia contemporânea a ela filiada, caso de *Poetas sem qualidades* conforme indícios paratextuais arranjados pelo poeta-editor Manuel de Freitas. Dessa forma, torna-se difícil hoje legitimar, teoricamente, a negação da existência de um estado de “poesia” vinculado à questão rítmica frente à leitura de textos poéticos contemporâneos escritos em versos livres, apesar de reconhecer que isso é formulado de modo distinto historicamente em comparação ao que se entendia como objeto de arte de poesia até o século XIX quando se assistiu o advento do verso livre. O que ocorre atualmente, entretanto, é que não há mais uma única maneira de reconhecer a formulação de um estado de “poesia”, na medida em que a valorização das ideias de “subjetividade” e “historicidade” asseguram, ao ofício artístico, abordagens da matéria poética por distintos sujeitos e concepções teóricas, e o emprego da expressão “versos livres” no plural adéqua-se mais à conjuntura composicional contemporânea:

Os números, rigor, ciência, ordem, medida e metro não são mais que um formalismo, em se aplicando à linguagem, ao ritmo, ao verso. A faixa de harmonia deu lugar aos expedientes. Mas ela opôs, e ela opõe ainda, toda sua força de

simetria às contra-formas que a contestaram. Querela do verso livre.

O verso livre pôs em evidência o fixismo da métrica. A métrica e o verso livre foram os dois termos de uma oposição radical, que os adversários do verso livre viam até na associação de duas palavras: *verso* e *livre*. O fixismo de uma e a “liberdade” da outra foram, no entanto, apenas uma fase de um combate que não tem fim.

Não se trata de opor formas a uma ausência de formas, porquanto o informe é ainda uma forma. Se trata, para fundar a crítica do ritmo, de passar das abstrações reguladoras à historicidade da linguagem, onde a liberdade não é mais uma escolha que uma ausência de restrição, mas a busca de sua própria historicidade.

Nesse sentido o poeta não é livre. Ele não é livre diante do alexandrino, não mais que diante do verso livre. Não é livre de estar sendo o ventríloquo de uma tradição. Do academismo conformista ao anti-conformismo, ele é devolvido ao risco único de se escrever ou de ser escrito pelos outros. Mas seu poema é livre se ele inscreve esta oportunidade. Nada a mede. Não se pode mais saber, lá onde se tomam e onde se dão as palavras ao desconhecido. Porque há sempre o que redescobrir no amétrico.³⁰²

³⁰² MESCHONNIC, Henri. Non le vers libre, mais le poème libre. In: _____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 2009. p. 593. Grifos do autor. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: Les nombres, rigueur, science, ordre, mesure et mètre, n’ont donné qu’un formalisme, en s’appliquant au langage, au rythme, au vers. La façade d’harmonie a laissé la place à des expédients. Mais elle a opposé, et elle oppose encore, toute sa force de symétrie aux contre-formes qui l’ont contestée. Querelle du vers libre. [...] Le vers libre a mis en évidence le fixisme de la métrique. La métrique et le vers libre ont été les deux

Apesar da preferência de Meschonnic pela singularidade da expressão “verso livre”, como se ela representasse “uma” forma e não um “conjunto” de formas, há, em suas reflexões, uma defesa da abordagem amétrica do objeto poético consonante com a apreciação etimológica do aspecto “fluente”, característico da noção primeira, ou seja, pré-platônica, destinada a “ritmo”. Com isso, é possível destacar, na análise de produções poéticas contemporâneas que adotam versos irregulares, o posicionamento teórico-crítico de observação da presença, ou o contrário, de um constructo dinâmico referente ao arranjo de fatos poéticos mobilizados no interior de um dado contínuo fônico-tipográfico, apresentado, ao leitor, por meio das linhas constituintes de um texto poético inserido em um objeto “livro de poesia”. Creio que o referido princípio elabora-se, no espaço do poema, ao lado da manutenção do movimento artístico do *versus*, uma vez em que muitos poetas ainda optam pelo registro convencional daquelas divisões tipográficas mesmo que a dimensão formal de seus discursos literários

termes d'une opposition radicale, que les adversaires du vers libre voyaient jusque dans l'association de deux mots *vers* et *libre*. Le fixisme de l'une, la «liberté» de l'autre, n'ont pourtant été qu'une phase d'un combat qui n'a pas de fin. [...] Il ne s'agit pas d'opposer des formes à une absence de formes. Puisque l'informe est encore une forme. Il s'agit, pour fonder la critique du rythme, de passer des abstractions régisseuses à l'historicité du langage. Où la liberté n'est pas plus un choix qu'une absence de contrainte, mais la recherche de sa propre historicité. [...] En ce sens le poète n'est pas libre. Il n'est pas libre devant l'alexandrin pas plus que devant le vers libre. Pas libre d'être ventriloqué par une tradition. D'académisme en conformisme de l'anti-conformisme, il est renvoyé au risque unique de s'écrire ou d'être écrit par les autres. Mais son poème est libre s'il inscrit cette chance. Rien ne la mesure. On ne peut plus savoir, là où on prend et où on donne les mots à l'inconnu. C'est pourquoi il y a toujours à redécouvrir l'amétrie.

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

A poesia moderna, como prosódia e escritura, inicia-se com o verso livre e o poema em prosa. [...] A disposição tipográfica, verdadeira anunciação do espaço criado pela técnica moderna, particularmente a eletrônica, é uma forma que corresponde a uma inspiração poética distinta. [...] Poema crítico: se não me engano, a união destas duas palavras contraditórias quer dizer: aquele poema que contém sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida do canto, a igual distância da afirmação e da negação. O desaparecimento da imagem do mundo [concepção clássica] engrandeceu a do poeta; a verdadeira realidade não estava fora, mas dentro, na cabeça ou no coração do poeta. A

morte dos mitos gerou o seu próprio mito: sua figura cresceu tanto que as suas próprias obras tiveram um valor acessório e derivado, sendo mais provas de seu gênio [por isso a reivindicação de liberdade rítmica] do que da existência do universo.³⁰³

Octavio Paz menciona a questão tipográfica como traço da poesia moderna tão importante quanto a musicalidade, à qual o entendimento de poesia se associa historicamente. Com o advento da imprensa, com a ampliação do acesso a publicações livrescas, favorecido nesse tipo de suporte gráfico, o gesto artístico do “canto”, materializado, socialmente, pela voz humana, foi praticamente silenciado frente ao predomínio do cultivo do hábito de leitura individual que privilegia o olhar:

Em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo. A divisão das artes não impediu que durante muitos séculos o verso fosse ainda, com ou sem apoio musical, canto. Em Provença [também no Trovadorismo português] os poetas compunham a música de seus poemas. Essa foi a última ocasião em que a poesia do Ocidente pode ser música sem deixar de ser palavra. Desde então, toda vez que tenta se reunir ambas as artes, a poesia se perde como palavra, dissolvida nos sons. A invenção da imprensa não foi a causa do divórcio, mas acentuo-o de tal modo que a poesia em vez de ser algo que se diz e se ouve converteu-se em algo que se escreve e se lê. Certo, a leitura do poema é uma operação particular: ouvimos mentalmente o que vemos. Não importa: a poesia

³⁰³ PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 101 e 103. p. 110, 111, 115, p. 116 e 117.

nos entra pelos olhos, não pelos ouvidos. E ademais, lemos para nós mesmos, em silêncio. Trânsito do ato público ao privado: a experiência se torna solitária.³⁰⁴

A prática moderna de abordagem da poesia pela via do registro gráfico teve como consequência uma alteração perceptiva dos investimentos rítmicos mobilizados artisticamente, uma vez que o verso não era mais composto apenas para ser entoado, como também para ser lido. Isso favoreceu, por exemplo, a legitimação das reivindicadas liberdades composicionais que prezassem pelo trabalho de linguagem apoiado em diferentes recursos, caso da dimensão espacial onde o texto literário se apresenta ao público leitor. O trabalho com o branco da página, nesse sentido, transformou-se em expediente composicional tanto quanto eram, anteriormente, os metros silábicos e os esquemas rítmicos, e a relação estabelecida entre as práticas literárias compostas em versos livres e a irregularidade de seus elementos formais engendrada no espaço da página exigiu outras maneiras de compreensão do tema rítmico formulado poeticamente.

³⁰⁴ Ibid., p. 117.

3 Linhas de *versus*

Luto sem fim à vista
para saber a medida
desta poesia incompleta

(Carlos Alberto Machado)

Ao longo da abordada antologia de poesia publicada por Manuel de Freitas, encontram-se textos literários como este de João Miguel Queirós:

A tarde fria arrasta-nos para dentro da cama.
Aos poucos deixamo-nos ficar... ...por ali

Fixo a fraca coluna de sol mergulhar pelo vidro da
janela
e sustentar-se friamente no soalho silencioso.
As tuas costas flutuam amparadas no colchão.

Lentamente deixas cair o braço para fora da cama.
Sorrio não só por te sentir adormecida
mas também por a tua pulsação ser como uma
balada,
— o seu refrão será sempre um *refresco* —
e as suas melodias ainda que electrónicas
estarão sempre à nossa espera
nos *head-phones* abandonados

sobre a mesa de cabeceira.³⁰⁵

O aspecto visual da distribuição das linhas (ou dos “versos”) de “Sumo de Laranja” pode, em um primeiro instante, negar-lhes o qualitativo “poético”, pois elas se referem a arranjos formais que, além de se diferenciarem pelo número de sílabas e, portanto, não seguirem o princípio isométrico, extrapolam as medidas convencionadas. Nas considerações presentes em tratados de versificação escritos em língua portuguesa, registra-se, como visto, que uma das características do objeto de arte “poema”, sob essa perspectiva teórica, refere-se ao fato de ele ser construído por estratégias composicionais homogêneas/regulares, sendo a principal delas o uso do verso metrificado, cuja extensão tanto sonora quanto visual pode variar em até doze sílabas poéticas³⁰⁶. Como venho discutindo desde o primeiro capítulo, tais preceitos referem-se hoje a convenções não mais reconhecidas como o único modo de elaborar um discurso poético. Nesse sentido, o ato de identificar o padrão composicional da organização silábica, ou seja, de constatar que os metros de um dado texto poético sejam “monossílabos”, “tetrassílabos”, “redondilhas maiores”, “decassílabos”, “dodecassílabos”

³⁰⁵ QUEIRÓS, João Miguel. Sumo de Laranja. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 62. Grifos do autor.

³⁰⁶ Sobre os tamanhos de versos então legitimados em matéria de composição poética, cf.: CASTILHO, A. F. de. Dos metros simples e compostos em geral. In: _____. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858. p. 41; CARVALHO, Amorim de. Colocação dos acentos rítmicos nos principais versos simples. In: _____. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941. p. 25; BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. Segunda Parte. A metrica [segunda parte]. In: _____. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: 1905. Sem página. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31070>.

ou “alexandrinos”, diz respeito a uma atitude teórica insuficiente para analisar, formalmente, muitas obras poéticas desde, pelo menos, o século XIX, em decorrência da aceitação do verso livre como mais um procedimento formal da arte poética, sobretudo com o advento do Simbolismo na França e, posteriormente, em outros países, caso de Portugal com os esforços de Eugénio de Castro. Exemplo dessa conjuntura é o fato de Rogério Chociay, em sua *Teoria do verso* publicada na segunda metade do século passado, já reconhecer, como tamanho de “verso” tão legítimo como os demais elencados por aqueles autores, um metro elaborado por treze sílabas poéticas, intitulado “tridecassílabo”³⁰⁷.

Retomo tais considerações sobre a matéria poética porque, assim como acontece em outros textos integrantes da seleta *Poetas sem qualidades*, as linhas que organizam os versos amétricos do poema citado foram assim contabilizadas pelo Aoidos: 14^{2,4,6,9,11}, 12^{2,5,9}, 19^{1,3,6,12,13,15}, 17^{4,8,12}, 15^{2,4,7,11}, 17^{3,5,8,10,12,14}, 13^{2,4,5,9}, 16^{3,6,10,11,12}, 10^{2,4,6}, 13^{2,6,9}, 8^{3,4,6}, [Erro, verso com termo em língua inglesa/minha contagem: 8^{3,6}] e 8^{1,3}³⁰⁸. Em “Sumo de Laranja”, bem como em outros discursos literários engendrados por versos livres (como os da obra do autor-

³⁰⁷ CHOCIAY, Rogério. Receita e realização dos versos. In: _____. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974. p. 35.

³⁰⁸ MITTMANN, Adiel. *Aoidos* [Ferramenta on-line de escansão automática de versos métricos em português]. Disponível em: aoidos.ufsc.br. Escansão disponibilizada na sétima parte do Anexo F. Importante observar, em meio a essa proposição, o fato de a ferramenta não ter escandido a penúltima linha do texto em razão de haver, nela, um termo escrito em língua inglesa (*head-phones*), idioma que ainda não foi integrado àquele sistema. Contudo, conforme o registro entre colchetes após o termo “Erro”, proponho a inserção da contagem 8^{3,6} daquele verso/linha.

epígrafe Herberto Helder), também identifico as ideias de “verso” e de “ritmo” poético em sua dimensão formal, porém elas se aproximam de suas noções etimológicas e, por consequência, estão mais afastadas daquelas regras tratadistas. Aproximar a noção de ritmo poético a de fluxo e não apenas considerar o aspecto da regularidade métrica para defini-lo consiste, portanto, numa valorização da ideia de movimento, como defende Émile Benveniste, Gérard Dessons, Henri Meschonnic e outros autores. E se existe a possibilidade de encontrar “ritmo” também naquilo que é irregular, um modo de identificar isso em poemas escritos em versos livres refere-se ao fato de os

[...] elementos contrastantes de um lado, e elementos recorrentes do outro, criarão (tendo em conta as restrições fonológicas e sintáticas da língua da obra), na estruturação de um texto, uma rítmica *significante* segundo suas posições: aproximação ou afastamento, conjunção e disjunção, mas também “posições” em relação aos outros elementos do discurso. Uma maneira particular de *fluir* implica um duplo processo de diferenciação (que qualifica o *fluxo* e suscita diversos tipos de agrupamentos) e de comparação (entre pontos qualificados e grupos). Cada um destes processos, que não estão separados na prática, convoca aos contrastes e aos retornos.

Relações se estabelecem entre unidades de sentido marcadas (acentos, finais de versos ou de segmentos gráficos, retornos fonéticos, lexicais, silábico-acentuais, etc.) sobretudo entre

repetições, o que faz associar as unidades de sentido para além de sua sucessão imediata.³⁰⁹

A criação de ritmo submetida às posições de elementos ora contrastantes ora recorrentes no espaço do poema, capazes de formar agrupamentos de determinados elementos poéticos que fluem de uma “maneira particular”, mantém, com a tradição versificatória, a atribuição da importância do movimento retornado também em poemas escritos em versos livres. No entanto, isso é expandido para além das sílabas isométricas, na medida em que o movimento de tais elementos não é mais obrigatoriamente linear, idêntico ou periódico metricamente. No caso de “Sumo de laranja”, eis os irregulares *versus* que encontro, relacionados aos padrões acentuais, já que nele não há rimas de fim de verso nem vestígios de isometria:

Divisão tipográfica

Distribuição
acentual

³⁰⁹ BOURASSA, Lucie. *La forme du mouvement* (sur la notion de rythme). 2011. Disponível em: <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article246#nh16>. Tradução de Ms. Giliard Ávila Barbosa. Original: [...] éléments contrastants d’un côté, et des éléments récurrents de l’autre, créeront (compte tenu des contraintes phonologiques et syntaxiques de la langue de l’œuvre) dans la structuration d’un texte, une rythmique signifiante selon leurs positions: rapprochement ou éloignement, conjonction et disjonction, mais aussi « positions » par rapport aux autres éléments du discours. Une manière particulière de *fluer* implique un double processus de différenciation (qui qualifie le *flux* et suscite divers types de groupements) et de comparaison (entre points qualifiés et groupes). Chacun de ces processus, qui ne sont pas séparés en pratique, fait appel aux contrastes et aux retours. [...] Des rapports s’établissent entre unités de sens marquées (accents, fins de vers ou de segments graphiques, retours phonétiques, lexicaux, syllabiques-accentuels, etc.) surtout entre les rappels, ce qui fait associer les unités de sens au-delà de leur succession immédiate.

A tarde <u>fria</u> arrasta-nos para dentro da cama.	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
Aos poucos deixamo-nos ficar... ...por ali.	_ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
Fixo <u>a</u> fraca coluna de sol mergulhar pelo vidro da janela	□ □ _ □ ○ _
e sustentar-se friamente no soalho silencioso.	_ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
As tuas costas flutuam amparadas no colchão.	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
Lentamente deixas cair o braço para fora da cama.	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
Sorriso não só por te sentir adormecida	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
mas também por a tua pulsação ser como <u>uma</u> balada,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
— o seu refrão será sempre <u>um</u> <i>refresco</i> —	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
<u>e</u> as suas melodias ainda que <u>electrónicas</u>	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
estarão sempre <u>à</u> nossa <u>espera</u>	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
nos <i>head-phones</i> abandonados	○ _ ○ _ ○ _ ○ _
sobre <u>a</u> mesa de cabeceira.	○ _ ○ _ ○ _ ○ _

Tabela 3: “Sumo de Laranja”³¹⁰.

³¹⁰ QUEIRÓS, João Miguel. Sumo de Laranja. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 62. Grifos do autor. Em sublinhado, grifei as sinalefas. Para alocar a tabela, tive de estendê-la para fora da margem do texto. Cores dos grupos silábicos: anapesto, rosa; anfibraco, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; peônio primeiro, violeta; peônio segundo, laranja; peônio

Formalmente, o poema é organizado por três estrofes que apresentam, cada uma, um número próprio de versos, tornando a sua estrutura tipográfica irregular: a primeira com duas, a segunda com três e a terceira com oito linhas. A falta de regularidade refere-se também, como dito, à ausência de rimas, além de haver diferentes medidas silábicas a cada linha de verso, tendo uma, de acordo com a escansão proposta pelo Aoidos, 19 sílabas poéticas. Consideradas apenas essas observações, poderia ser dito desse texto que ele não seria propriamente um poema, pois seu ritmo não é regular ou periódico em nenhum dos mais reconhecidos elementos de construção do verso, a saber: rima, métrica e organização estrófica. Contudo, se o ritmo de um texto poético for considerado como uma organização do movimento conforme um fluxo verbal de elementos ora contrastantes ora recorrentes, isto é, como um movimento de determinado elemento poético (como os grupos silábicos) nem sempre ordenado, mas retornado, “Sumo de laranja” é um poema escrito em versos livres, no qual há, no mínimo, um trabalho de linguagem composicional, pois nele se observa a presença de padrões acentuais tônicos que retornam e constroem a cena de amor narrada na primeira pessoa do sujeito poético.

Logo na primeira linha de *versus*, isto é, de movimento retornado, encontra-se o predomínio tônico trocaico (_ ◡)

terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

característicos da prosódia de algumas palavras³¹¹, o que se repete na divisão tipográfica seguinte e também em outras passagens do poema, como na abertura da terceira estrofe. O padrão acentual dos verbos “arrastar” e “deixar”, entretanto, é o peônio segundo (◡ _ ◡ ◡), o que sugere um contraste rítmico que os destaca na construção dos efeitos semânticos de narratividade de tempo e de espaço naquela cena em que o sujeito poético e sua companhia arrastam-se e se deixam ficar na cama. Além disso, há a presença de iambos (◡ _), no fim da segunda linha que se constrata dos demais grupos silábicos, o que também contribui para a formação de um ritmo irregular marcado por movimentos acentuais distintos. Entre os iâmbicos “ficar” e “ali”, a pontuação é duplicada com a finalidade de acentuar essa diferenciação rítmica em uma passagem de leitura obrigatoriamente pausada ao leitor. Por isso, ela é reticente tanto visualmente quanto sonoramente, visto que se trata de um movimento distinto daquele predominante na estrofe. Nas demais divisões tipográficas, encontram-se outros padrões acentuais, disponibilizados de modo bastante irregular (anapestos, anfibracos, iambos e peônios), como indicam as cores da parte direita da Tabela 3.

O grupo silábico trocaico continua a ser dominante em relação aos demais também na segunda estrofe do poema. No entanto, o que

³¹¹ Trata-se do padrão silábico predominante em língua portuguesa: “Pode-se afirmar ser o português uma língua de ritmo trocaico, em razão de grande parte de suas palavras concentrar acento na sílaba inicial (pé com cabeça à esquerda – troqueu), a exemplo de *casa, pedra, teto* etc. (que bem conhecemos como paroxítonas).” ROBERTO, Tania Mikaela Garcia. *Fonologia, Fonética e ensino: guia introdutório*. In: _____. *Pé métrico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2016. p. 87.

destaco, em seu início, é a aliteração do som /f/ em “fixo a fraca coluna” (troqueus), retomada, ainda nesse conjunto de versos, pelos termos “friamente” (peônio terceiro), na segunda linha, e “flutuam” (anfíbracos) na última divisão tipográfica. Nota-se que esses termos pertencem a padrões silábicos distintos, o que pouco contribui para a composição de *versus* nesse trecho de “Sumo de laranja” no que se refere às questões acentuais aliadas à aliteração. É ainda esse último recurso, agora com o som /s/, que mais contribui para a criação do *versus* na segunda linha dessa estrofe, na medida em que ele aparece sequencialmente em: “e sustentar-se friamente no soalho silencioso.” Também como aconteceu anteriormente, os três termos pertencem a grupos silábicos distintos (peônio terceiro, anfíbraco e peônio quarto), o que indica que o esquema acentual *per se* não reforça o trabalho de linguagem com a aliteração dos sons /f/ e /s/. Apesar de não estar registrado o fortalecimento de uma estratégia formal por outra, os grupos silábicos continuam a dar, ao leitor, a ideia de retorno, pois são lidos em sequência daqueles apresentados na estrofe anterior que abre o poema, no qual, como dito, predomina o ritmo trocaico, que constrata com os demais, assim como ocorre na terceira estrofe. No que se refere à relação entre os planos formal e semântico do poema, me parece ser pouco o investimento composicional realizado pelo autor, na medida em que as disposições desses grupos silábicos não reforçam o tema do encontro, apesar de serem recorrentes e contrastantes entre si.

Como acontece no poema anteriormente analisado, em “Tudo coisas mortais para a poesia”, de José Miguel Silva, o grupo silábico-acental predominante é o troqueu:

Distribuição tipográfica	Distribuição acental
A casa, o lume, o sono dobrado	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
do corpo feliz, a cesta de figos,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
a curva do rio, a fotografia	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
no cimo do monte, a veracidade	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
das glicínias, o rosto da mãe,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
a fava do bolo, o trunfo de copas,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
o filme da tarde, a música nova,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
o rasto da chuva por entre pinheiros,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
as aves que voltam, os dias que passam	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
perto de nós.	○ _ ○ _

Tabela 4: “Tudo coisas mortais para a poesia”³¹².

No poema, o tema da memória constrói-se, tanto formal quanto semanticamente, pelo encadeamento de termos que o retomam. Em maioria, como dito, apresenta-se o padrão acental trocaico (26 ocorrências) ao lado do anfibraco (3), do peônico quarto (2), do iâmbico (1) e do dactílico (1). Comparado a “Sumo de laranja”, o número de grupos acenais mobilizado pelo poeta é menor, o que evidencia um trabalho de linguagem formal mais desenvolvido com esse recurso

³¹² SILVA, José Miguel. Tudo coisas mortais para a poesia. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 72. Sublinhei as sinalefas. Cores: anfibraco, verde; iambo, azul; troqueu, vermelho; e peônio quarto, marrom. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

prosódico, na medida em que “passam”, pela memória do sujeito poético, a “cesta de figos”, a “curva do rio” (troques) e demais elementos que se doblam do tempo passado “feliz” (iambo) para um presente contemplativo:

As aves que voltam, os dias que passam
Perto de nós.³¹³

É interessante observar também a presença de um único verbo localizado no fim do texto (“passam”), que se relaciona a vários termos substantivos a ele anteriores atribuídos àquela rememoração onírica, na qual a “veracidade” das “glicínias” e a “fotografia” do cimo do monte quebram o citado andamento, assim como a presença de outros contrastes acentuais observados na “música” (dátilo) nova e nos “pinheiros” (anfibraco) – entre os quais fica(va)m “o rasto da chuva” (troqueus). Ao romperem com o movimento majoritariamente trocaico, tais termos acabam, portanto, se realçando, semanticamente, dos demais elencados. As “glicínias” e os “pinheiros”, ambos anfibracos, são, como sabido, elementos na natureza que dão vida às memórias do sujeito poético no tempo presente quando são relembrados alguns fatos do seu passado que, como aves, “voltam” (troqueu) ao seu pensamento após o sonho de seu “sono dobrado”.

Apesar de o ritmo poético ser bem arranjado, formalmente, pelos *versus* dos citados padrões acentuais, no que se refere à métrica,

³¹³ Idem.

“Tudo coisas mortais para a poesia” consiste num poema irregular, escrito, portanto, em versos livres. Segundo a escansão proposta pelo Aoidos, há cinco metros decassílabos, dois hendecassílabos, dois eneassílabos e um tetrassílabo: 9^{2,4,6}, 10^{2,5,7}, 10^{2,5}, 10^{2,5}, 9^{3,6}, 10^{2,5,7}, 10^{2,5,7}, 11^{2,5,8}, 11^{2,5,8} e 4¹. Embora a variação métrica do poema seja extensa, é importante observar a regularidade interrompida em apenas dois versos (no quinto e no último) relacionada à primeira tônica estar posicionada na segunda sílaba dos versos do poema, o que contribui, na leitura em voz alta, a um andamento tão forte quanto o possibilitado pela comentada estratégia trocaica, destacando, mais uma vez, o termo “glicínias”. Ainda sobre as estratégias composicionais de viés tradicional, nota-se a presença de dois pares de rimas: o primeiro entre o segundo e terceiro verso com a sílaba /fi/ e o segundo, toante, entre o sexto e o sétimo verso com o som aberto /o/. Sobre a disposição estrófica, em específico, os dez versos do poema organizam-se em apenas uma longa estrofe. Outra estratégia composicional mobilizada que evidencia um trabalho de linguagem formal bem desenvolvido consiste no uso quase equilibrado de duas assonâncias: a do som fechado /o/ e do som /a/, sendo 11 e oito ocorrências respectivamente. Também é utilizado, pelo poeta, a aliteração do som /s/ ao longo de todo poema, como no citado trecho “os dias que passam”, exceto em dois versos (o terceiro e o sétimo). A partir das observações acima desenvolvidas, pode-se dizer, portanto, que “Tudo coisas mortais para a poesia” se trata de um poema cuja forma contribuiu para a construção do plano semântico, relacionado às questões da memória. Em “Prato

do dia”, José Miguel Silva registra a ida de um sujeito poético a um restaurante. Na companhia de outros sujeitos anônimos, ele observa, através de um espelho, um ambiente de indiferença:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Há mais rostos do que vozes e mais jornais que rostos sobre o prato de arroz.	_ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡
Uma luz de televisão e as mãos respiram fundo, os olhos entre restos.	◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡
Gargalhadas de cerveja nidificam sobre facas e azedos guardanapos.	◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _ ◡
Da parede, vertical, um espelho embaciado devolve-nos os gestos.	◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _ ◡
Pago a minha conta e saio para onde chuva e frio agasalham.	_ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡

Tabela 5: “Prato do dia”³¹⁴.

³¹⁴ SILVA, José Miguel. Prato do dia. In: FREITAS, 2002. p. 71. Sublinhei as sinalefas. Cores: anfibraco, verde; iambo, azul; troqueu, vermelho; peônio segundo, roxo; peônio terceiro, amarelo; e peônio quarto, marrom. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

A formulação, no espaço poético, desse ambiente é realizada, formalmente, por alguns elementos que retornam. O primeiro deles consiste no fato de, visualmente, ao contrário dos dois já analisados acima, suas cinco estrofes serem equivalentes entre si, ou seja, serem todas compostas por três versos, o que já sugere, ao leitor, um movimento rítmico simétrico, marcado pela ruptura característica de fim de estrofe. No entanto, essa tendência regular não se efetiva, por exemplo, na dimensão métrica do poema, cuja extensão varia de cinco a oito sílabas, conforme o Aoidos: $7^{1,3}$, $6^{2,4}$, $6^{1,3}$, 8^3 , $6^{2,4}$, $6^{2,4}$, 7^3 , $7^{3,5}$, 6^2 , 7^3 , 6^2 , $5^{1,3}$, $5^2,6^{1,3}$. O que também ocorre no que se refere às rimas, cuja presença se observa em três passagens do poema: na primeira estrofe, com o som toante /o/, na segunda e na terceira com o som toante /a/ e na última com o som nasalizado e toante da vogal /o/. Também pode ser lido um trabalho de linguagem com a aliteração do som /s/ em boa parte dos versos e da assonância com as vogais /o/ e /a/ na primeira e terceira estrofe, respectivamente.

Na primeira estrofe do poema, o sujeito poético registra criticamente impressões sobre o local onde ele se encontra ao afirmar que, durante a refeição, havia “mais rostos do que vozes” e, por sua vez, “mais jornais que rostos”. Também predomina, nesse conjunto de versos, o ritmo trocaico, que contrasta com dois termos iâmbicos (“jornais” e “arroz”). Na segunda estrofe, o contraste com os troqueus se realiza a partir da presença de uma expressão anapéstica (“uma luz”), acompanhada de uma peônica (“televisão”) e seguida de uma anfíbraca

(“respirando”). Esse andamento acentual predominante de “Prato do dia” é interrompido nas terceira e quarta estrofes, nas quais os termos anfibracos e peônios terceiros indicam, ao leitor, as “gargalhadas” que “nidificam” o ambiente de “azedos” “guardanapos”, observado, como dito, por “espelhos” de “paredes” embaciados que devolvem, ao sujeito poético, os “gestos” (troqueu) dos demais frequentadores do local mencionado. Já na quinta estrofe, o verso trocaico “pago a minha conta”, seguido de outros termos também pertencentes a esse grupo silábico acentual, indica a saída do sujeito poético daquele restaurante e a ida à rua onde a chuva e o frio o “agasalham” (peônio terceiro), ou seja, o deixa(va) mais “a vontade”. Observa-se, portanto, que no poema há trabalho de linguagem rítmico-formal que possibilita a formulação de seu campo semântico ao leitor.

A disposição acentual mais comum da língua portuguesa também é a que dita o andamento dos versos de “Toda a noite a gotejar”, de Ana Paula Inácio:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
toda <u>a</u> noite <u>a</u> gotejar	
num copo alto	
desfaz-se <u>uma</u>	
<u>aspirina</u>	
toda <u>a</u> noite mapa	
<u>aberto</u>	
no círculo <u>azul</u>	
nos dias ferida.	
toda <u>a</u> noite, <u>a</u> porta	

bateu	
aberta de par em par	o _ o _ o _ o _
asas partidas	_ o _ o _ o _
toda <u>a</u> noite,	_ o _ o
a noite perdida.	o _ o _ o _ o

Tabela 6: “Toda a noite a gotejar”³¹⁵.

Do ponto de vista métrico, o poema é completamente irregular, tratando-se, portanto, de mais um poema escrito em versos livres, escolhido para integrar a antologia *Poetas sem qualidades*. Eis a escansão proposta pelo Aoidos: 7^{1,3}, 3^{1,3}, 6², 7^{1,3,5}, 5², 5², 8^{1,3,5}, 7^{2,5}, 4¹, 3¹ e 5². Considerado apenas esse fato composicional, poderia ser dito que o citado texto consiste num exemplo daquela defesa prefacial de Manuel de Freitas, desenvolvida n’“O tempo dos puetas”. Acredito, porém, que ele está longe de apenas registrar, em um tom comunicante como se escreve um bilhete, por exemplo, uma dor de cabeça, na medida em que esse episódio é construído por outros elementos formais ao longo desse espaço poético.

Se a métrica não é bem utilizada pela poeta, não se pode afirmar o mesmo sobre as três disposições de versos que colaboram para o desenvolvimento do *versus* no poema, o que é interrompido pela última estrofe, composta não mais por três, mas por dois versos. O arranjo estrófico praticamente regular contribui para o efeito de

³¹⁵ INÁCIO, Ana Paula. Toda a noite a gotejar. In: FREITAS, 2002. p. 31. Sublinhei as sinalefas. Cores: anfibração, verde; anapesto, rosa; iambo, azul; troqueu, vermelho; peônio terceiro, amarelo. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

“gotejamento” da expressão trocaica “toda a noite” (paralelismo), presente no primeiro verso das quatro estrofes do poema. É possível de se compreender, portanto, o motivo pelo qual a última estrofe não é idêntica às demais, já que nela é anunciada uma rotina, em tom de lamento, de mais uma “noite perdida”. Outro elemento que sugere *versus* ao texto é a aliteração do som /p/ em termos importantes para a construção do seu campo semântico, a saber: “aspirina”, “porta”, “par”, “partida” e “perdida”, especialmente na terceira estrofe:

toda a noite, a porta bateu

aberta de par em par

asas partidas

. A assonância com a vogal /a/ também contribui para a criação de um fluxo que arrasta o leitor até o fim do poema quando a noite se perde em mais uma dor de cabeça. Sobre os acentos, como dito, predomina o grupo silábico trocaico nas palavras, além da presença de anfibracos (“ferida”, “partida” e “perdida”, por exemplo), iambos (“de par em par”), da peônica aspirina e do importante anapéstico “gotejar”. Nesse sentido, observa-se que a falta de simetria da dimensão métrica do poema é insuficiente para afirmar que não há ritmo ou trabalho de linguagem formal nesse poema de Ana Paula Inácio.

No ano de 2015, o poeta Rui Pires Cabral³¹⁶ teve sua obra poética produzida em versos até aquele ano publicada pela editora Assírio & Alvim/Porto Editora em um único livro, intitulado *Morada*:

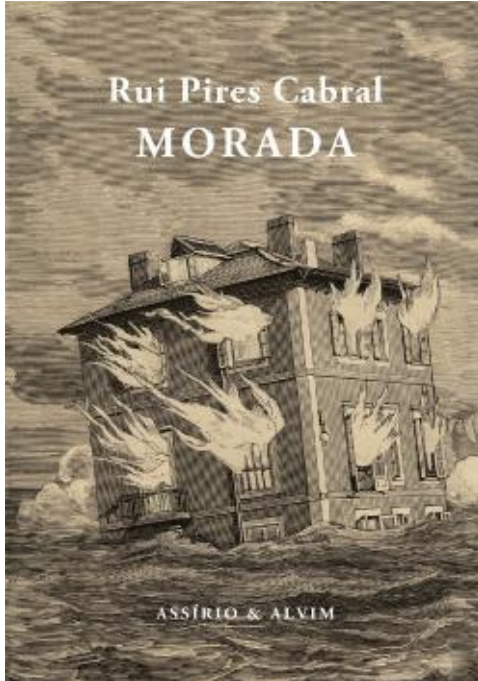


Ilustração 3: capa do livro *Morada*

³¹⁶ Rui Pires Cabral é poeta e tradutor de língua inglesa nascido em Macedo de Cavaleiros, Portugal, em 1967. Iniciou o seu percurso com a publicação do livro de contos *Qualquer coisa estranha* (1985), destoante de sua obra construída majoritariamente por livros de poesia (quinze títulos). É filho do professor e poeta português António Manuel Pires Cabral (1941). No Brasil, há três trabalhos de mestrado publicados sobre a obra do poeta: o meu, o da Tamy Macedo (UFF) e o do Charles Marlon (USP). Cf. Referências.

Nele, está registrada a trajetória do poeta, que iniciou suas publicações em 1994 com o livro *Geografia das estações*³¹⁷, composto por poemas escritos em versos livres. Atualmente, porém, ele tem se dedicado mais à criação de “poemas colagens”, nos quais há o registro discursivo acompanhado de uma imagem, como este³¹⁸:

³¹⁷ Id. *Geografia das estações*. Vila Real: Edição de autor, 1994.

³¹⁸ A imagem foi gentilmente cedida pelo poeta para integrar esta tese e foi publicada no livro *Manual do condutor de máquinas sombrias*, da editora Averno, lançado em 2018. Texto do poema-colagem: “repetir a noite até a última lembrança”.



Ilustração 4: poema-colagem de Rui Pires Cabral.

A reunião dos poemas escritos em versos do autor em um único livro trouxe, ao público leitor de poesia, textos publicados esparsamente após o ano de 2009, quando foi lançado, pela editora Averno, o livro *Oráculos de cabeceira*. Para compor o *corpus* analítico desta tese, como dito na introdução, selecionei poemas do poeta integrantes do que ele denomina, no índice de *Morada*, como *Evasão e remorso* (2013),

formado por *A pocket guide to birds*, *Evasão e remorso* e *Mixtape*: 13 avulsos (1996-2014)³¹⁹.

O tema de “Song sparrow”, primeiro poema de *A pocket guide to birds*, é o do amor hesitante de um sujeito poético que se mostra, ao longo dos versos, vacilante e até mesmo perplexo diante da “ideia do amor”, expressão interrompida graficamente na separação das duas primeiras estrofes, estratégia composicional que se destaca ao lado da distribuição dos acentos:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Logo na primeira página há como que <u>um</u> sobressalto <u>e a</u> vontade de servir <u>a</u> ideia	
<u>do</u> amor. Conheço bem essa rua, <u>a</u> história é redonda <u>e</u> certa como <u>a</u> volta de <u>um</u> compasso:	
<i>liga-me depois das 9 [nove], se é verdade que me queres. Toda a</i> miséria <i>se apaga até ao fim do capítulo</i>	
para voltar disfarçada nas primícias do <u>outono</u> . <u>E os</u> versos que <u>enfim</u> te faço são jóias de vidro fosco	
e rimas de fancaria, canções extraviadas, chamadas perdidas.	

Tabela 7: “Song sparrow”³²⁰.

³¹⁹ CABRAL, Rui Pires. Índice. In: Op. cit., 2015. p. 374-375.

A hesitação é construída, poeticamente, a partir do uso de *enjambements* que cortam as expectativas do sujeito poético frente àquela ideia que lhe vem, na primeira estrofe, como um “sobressalto”, ou seja, como um movimento brusco capaz de suscitar tal sentimento desassossegado e a escrita de um poema lírico. A perturbação, característica do sujeito apaixonado, relaciona-se sobretudo ao fato ele saber, logo na sua “primeira página”, que as expectativas relacionadas à amada podem não ser por ela compartilhadas e, por isso, a indecisão e talvez o medo venham interromper tal ideia, na medida em que o sujeito poético já conhecia bem a “história”, que lhe era “certa” como “a volta de um compasso”, isto é, a miséria de um jogo cujo “fim do capítulo” geralmente se configura na perda de interesse. É importante observar que, formalmente, há o jogo de equilíbrio entre dois andamentos acentuais, representados pelos padrões trocaico (_ ◡) e anfíbraco (◡ _ ◡), cujas recorrências se dão em 16 e 14 termos, respectivamente. Os anfíbracos estão justamente nas expressões mais significantes do plano semântico do poema, capazes de desenharem, ritmicamente, essa dificuldade do sujeito poético de jogar com o sentimento amoroso: “primeira”, “vontade”, “ideia”, “conheço”, “história”, “redonda”, “compasso”, “verdade”, “miséria”, “se apaga”, “outono”, “primícias”, “chamadas” e “perdidas”. Tais recorrências atribuem, à leitura, nesse

³²⁰ Id. Song sparrow. In: _____. *Morada*. Porto: Assírio & Alvim/Porto Editora. p. 311. Em sublinhado, marquei as sinalefas. Cores: anfíbraco, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; roxo, peônio segundo; amarelo, peônio terceiro; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

sentido, um movimento perturbado, construído por cortes sintáticos e acentuações que, juntos, formam uma cena embaraçada sem “rimas de fancaria” (mal formuladas), estas direcionadas apenas àquela situação tão certa quanto a falta de movimento em uma volta completa de um compasso que retorna ao lugar de início, ou seja, ao vazio.

Em outro poema também integrante do livro *A pocket guide to birds*, intitulado “Lesser flamingo”, o sujeito poético apresenta, à sua parceira-interlocutora, a temática do amor como uma indiferente “maçada”, isto é, como uma situação que o entedia:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Numa casa <u>de</u> <u>arredor</u> o verão pode voltar à roseira da sacada,	_ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
mas a noite que persegues e se deixa agarrar nada tem para te dar	◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ _
que valha <u>a</u> pena <u>a</u> maçada. Vendo bem, é tudo vão e perdoa se te digo	◡ _ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
que <u>eu</u> só te fiz um favor <u>ao</u> <u>escolher</u> a solidão que já trazias contigo.	◡ _ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _

Tabela 8: “Lesser flamingo”³²¹.

³²¹ CABRAL, Rui Pires. Lesser flamingo. In: Op. cit., 2015, p. 315. Cores: anapesto, rosa; anfibração, verde; iambo, azul; troqueu, vermelho. Em sublinhado, marquei as sinalefas. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

Ao contrário dos textos escritos em versos livres anteriormente analisados, esse consiste em um poema isométrico, composto por redondilhas maiores arranjadas em quatro tercetos sem rimas. Tais recursos lhe atribuem, *per si*, o tradicional movimento retornado, no entanto há também, conforme aponta a Tabela 8, o trabalho de linguagem com alguns padrões acentuais que contribuem para a criação, em *versus*, das suas imagens poéticas. Destaco, por exemplo, os termos anfibracos “roseira”, “sacada”, “persegues”, “maçada”, “trazias” e “contigo”, que desenham uma possível cena de conversa qualificada, na metade do poema, como “maçante”, as quais se relacionam com as cinco expressões anapésticas mobilizadas: “arredor”, “agarrar”, “um favor” e “solidão”. Na primeira estrofe, o cenário poético de verão sugerido, ao leitor, como um lugar ideal para o amor logo é desconstruído a partir do sétimo verso, onde está presente a “maçada”, ou seja, a recusa reconhecida, pelo sujeito poético, como um “favor”, termo iâmbico que contrasta com os demais grupos silábicos registrados, especialmente com o predominante andamento trocaico, característico da língua portuguesa e, por isso, muito comum na escrita poética desenvolvida em versos metrificados ou livres, como já comentado. Percebe-se, assim, que apenas o fato de se tratar de um texto isométrico não lhe garante o qualitativo poético, na medida em que é necessário, também, observar se isso contribui para a formação rítmica de imagens no espaço do poema, o que, a meu ver, se confirma.

Como ocorre em “Lesser flamingo”, em “European Robin” também há evidências de trabalho formal. Nesse caso, com as três

estratégias mais tradicionais de composição poética, já que nele se encontra um andamento métrico majoritariamente pentassilábico, acompanhado de algumas rimas com o vogal /a/ em fim de versos e da distribuição tipográfica arranjada por três quartetos:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Nas mãos os anéis são cedilhas de gelo, ao <u>peito</u> <u>uma</u> cruz de prata ratada —	
no bar do comboio antes da ressaca, o <u>nome</u> e <u>a</u> morada nas costas <u>de</u> <u>um</u> mapa —	
<u>e</u> <u>ao</u> largo da noite, nas grandes janelas, são <u>já</u> <u>esquecimento</u> as luzes que passam.	

Tabela 9: “European Robin”³²².

A escansão proposta pelo Aoidos aponta a existência de dez redondilhas menores ao lado de dois hexassílabos no decorrer da leitura do poema: 5², 6^{1,3}, 5², 5², 5², 5¹, 5², 5², 5², 5², 6^{1,2} e 5². Frente a ela, pode-se concluir que há, no citado espaço poético, a feitura de um

³²² CABRAL, Rui Pires. European Robin. In: _____. *Morada*. Porto: Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015. p. 317. Em sublinhado, marquei as sinalefas. A escansão proposta pelo Aoidos desse poema encontra-se no Anexo F. Cores: anfibraco, verde; iambo, azul; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

trabalho rítmico de linguagem de viés tradicional, sobretudo com o acento métrico na segunda sílaba de cada verso. Entretanto, a disposição do plano semântico do poema não se relaciona, ritmicamente, somente a esse fato, na medida em que também está, nele, mobilizado o investimento da forma com alguns grupos silábicos, que materializam o movimento do *versus* ao lado daquelas outras estratégias mais reconhecidas como características da linguagem poética. De acordo com as sinalizações da Tabela 9, torna-se evidente que o registro dos termos anfíbracos “comboio”, “morada” e “janelas” contribui para a formulação semântica da cena poética de uma viagem de trem, contrastando com os vocábulos trocaicos, que ditam o seu andamento ao leitor por se encontrarem em maioria se comparado aos demais padrões silábicos elencados. Em meio à relação rítmica estabelecida entre os troqueus, iambos e anfíbracos, que atribuem movimento retornado ao poema, encontra-se o registro único de um peônio quarto (“esquecimento”). Tal uso caracteriza-se por um interessante elemento contrastivo com aqueles três grupos silábicos por consistir em uma palavra que rompe com o constante ritmo de lembranças do sujeito poético durante a viagem. Nesse sentido, o desejado “esquecimento” dessas recordações é conseguido pela ressaca, mas também pela passagem, “ao largo da noite”, das paisagens que ficam, ritmicamente, para trás, como a “luzes” das cidades e a memória da pessoa mencionada na primeira estrofe.

Pertencente à seção do livro *Evasão e remorso*, o poema “Vida paralela” também aborda o tema da viagem de modo reflexivo ao

longo de seus versos livres, organizados por cinco dísticos e um monóstico:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Nenhum comboio nos leva tão longo : uma cidade morta	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ △ ○ _ _ △ ○ _ _ △ ○ _ _ ○
vive <u>a</u> inda na rara canção. Escuta <u>a</u> s palavras que <u>e</u> nsina	_ _ △ _ _ △ _ _ △ _ _ △ ○ _ _ △ _ _ △ _ _ △ _ _ △
e todas as coisas que volta a mostrar : a <u>noite</u> , <u>o</u> sossego	○ _ _ △ _ _ △ _ _ △ _ _ △ ○ _ △ _ _ △ _ _ △ _ _ △
no quarto <u>em</u> prestado, as caves com livros	○ _ _ △ _ _ △ _ _ △ ○ _ △ _ _ △ _ _ △
de Charing Cross Road <u>e</u> <u>o</u> tempo lá fora	○ _ _ △ _ _ △ ○ _ _ △ _ _ △
tão frio .	△ _ _ ○

Tabela 10: “Vida paralela”³²³.

A presença de *versus*, no citado texto, não se limita ao comentado arranjo estrófico. Nele há o desenvolvimento de um interessante trabalho de linguagem que lhe proporciona a ideia de movimento retornado, conseguido pelos grupos silábicos e pelos *enjambements*. Nas três primeiras estrofes predomina o andamento anfrábraco frente aos demais padrões acentuais (iâmbico e trocaico). Por

³²³ CABRAL, Rui Pires. Vida paralela. In: Op. cit., 2015. p. 330. Em sublinhado, grafei as sinalefas e, em negrito, os *enjambements*. Cores: anfrábraco, verde; iambo, azul; peônio terceiro, amarelo; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

se tratar de mais um poema sobre viagem, como já dito, e, na primeira linha de *versus*, estar registrado o termo “comboio” (em português brasileiro “trem”), pode-se reconhecer essa escolha vocabular como um modo de formular, semanticamente, tal temática, mas também de materializar, no plano da forma, o repetitivo ritmo de viagem por trem, meio de transporte que leva o sujeito poético a uma “cidade morta” que, para ele, ainda vive em uma “rara canção”. Acerca do trabalho com os *enjambements*, destaco o uso desse recurso nas fronteiras dos versos 1-2, 2-3, 5-6, 6-7, 8-9 e 10-11, onde o corte sintático propicia, à leitura do poema, rompantes formais que destacam os termos que encerram e, posteriormente, iniciam cada verso, como o movimento do trem presente em suas linhas finais:

as caves com livros

de Charing Cross Road
e o tempo lá fora

tão frio.

O andamento rítmico do poema começa a ser alterado a partir do sexto verso, quando o grupo trocaico começa a se destacar formalmente, nas estrofes que lhe seguem, em termos que então caracterizam o espaço para onde o sujeito poético se deslocou: “noite”, “quarto”, “caves”, “livros”, “Charing Cross Road”, “tempo”, “fora” e “frio”. Observa-se, portanto, que o trabalho de linguagem formal colabora, decisivamente, para a formulação das imagens também nesse texto do autor de *Morada*.

Integrante da parte dedicada a poemas avulsos intitulada *Mixtape*, que engloba poemas compostos entre 1996 e 2014, “De que serviria” traz, ao leitor, o tema do amor e do desconsolo por parte do sujeito poético que vê na viagem um modo de chamar pela amada interlocutora:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
<p>Aquilo que somos não é aparente, não podemos explicar o sofrimento <u>de onde</u> procede este amor. Mas eu não vim para te dizer como <u>as</u> sombras mistificam o mundo: não me perguntes nada. Tu já és a causa por detrás da máquina dos dias, <u>se eu</u> for por essa terra fora será para chamar por ti.</p>	

Tabela 11: “De que serviria”³²⁴.

Nos nove versos que formam a única estrofe desse poema irregular sem rimas ou métrica, é difícil perceber, a princípio, algum elemento formal que lhe atribui movimento retornado capaz de reforçar as suas imagens poéticas dispostas em versos livres. Entretanto, conforme aponta a distribuição acentual da Tabela 11, nota-se o predomínio de um andamento rítmico possibilitado pelos seus elementos prosódicos trocaicos, que retornam no espaço do poema ao lado de

³²⁴ CABRAL, Rui Pires. De que serviria. In: _____. *Morada*. Porto: Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015. p. 345. Em sublinhado, marquei as sinalefas. Cores: anapesto, rosa; anfibraco, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; peônio terceiro, amarelo; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

outros padrões acentuais também responsáveis por lhe atribuir, formalmente, *versus*. Os termos “aparente”, “sofrimento” e “mistificam”, por exemplo, ambos peônios terceiros, constroem a platônica imagem do “amor” como algo inalcançável pelo sujeito poético que, nas três linhas finais, se declara para a interlocutora por meio de um discurso constituído por cortes sintáticos que interrompem o fluxo de suas palavras e dessa imagem sofrida do tema amoroso. Ainda sobre a questão silábico-acental, nos mencionados versos finais há uma interessante alternância dos elementos trocaicos (_ ◡) com os iâmbicos (◡ _), o que atribui, ao texto, um andamento rítmico mais evidente ao leitor. Desse modo, é possível afirmar que há, nele, o desenvolvimento do campo semântico apoiado pelas estratégias formais adotadas pelo poeta, que contribuem para a materialização da ideia de ritmo poético no abordado texto.

“Just right for loughin” trata-se de um poema composto por versos livres que, assim como o anteriormente analisado, não apresenta movimentos retornados tão evidentes no nível acentual, na medida em que seu padrão silábico é variado, e os dois grupos silábicos que predominam – o troqueu com 13 recorrências e o iâmbico com 12 aparições – se alternam, no decorrer da leitura, ao lado de outros padrões menos mobilizados por Rui Pires Cabral:

Distribuição tipográfica

Distribuição acentual

Hoje o que nos convém
 é uma certa escuridão
 inventada de raiz.

_ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ _
 _ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _
 ◡ ◡ _ ◡ ◡ ◡ _

Talvez seja <u>o</u> nosso prêmio, <u>a</u> meio do caminho, depois de tantos sobressaltos.	
Deixamos entrar no quarto as mais modestas canções.	
<i>Quem de dentro de si não sai vai morrer sem amar ninguém.</i>	
Antes <u>uma</u> ameaça, <u>agora</u> uma simples explicação.	

Tabela 12: “Just right for loungin’”³²⁵.

São três os grupos silábicos menos utilizados no espaço desse poema: anfibraco (“caminho”, “deixamos” e “agora”), peônio terceiro (“inventada”, “sobressaltos” e “ameaça”) e peônio quarto (“escuridão” e “explicação”). Por serem pouco empregados em comparação ao demais, como indica a Tabela 12, tais termos contrastam com o comentado andamento constituído por troqueus e iambos, o que poderia destacá-los tanto no plano da forma quanto no campo semântico do texto. No entanto, a disposição dos três padrões acentuais não evidencia um interessante jogo alternado de contraste com os termos pertencentes àqueles dois grupos silábicos devido ao fato de não haver uma sequência de *versus* perceptível ao leitor, relacionada ao enunciado do poema, o que acontece em outros poemas de Rui Pires Cabral. No plano métrico,

³²⁵ CABRAL, Rui Pires. Just right for loungin’. In: Op. cit., 2015. p. 347. As sinalefas foram sublinhadas. Cores: anfibraco, verde; iambo, azul; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

destaco que há um equilíbrio entre redondilhas maiores e octossílabos ao lado da presença de uma redondilha menor, segundo a escansão proposta pelo Aoidos: 7¹, 7^{1,3}, 7³, 5^{2,3}, 8^{1,4}, 8^{2,4}, 7^{2,5}, 7^{2,4}, 8^{1,3,6}, 8^{1,3,4,6}, 8^{1,6} e 8³. Diante disso, é possível afirmar que o trabalho formal com os grupos silábicos é pouco desenvolvido, assim como ocorre com o seu nível métrico, o qual também não indica movimento retornado de apenas uma medida silábica ao longo de suas cinco estrofes, formadas por dois tercetos e três dísticos.

Em “Poesia”, o poeta também desenvolve o tema do desconsolo, aproximando o termo que intitula o poema à ideia musical da “canção”, tema caro, como visto, aos estudos poéticos desde a antiguidade:

Distribuição tipográfica

Se a tarde finda e não há verso
ou canção que nos abrigue, o mundo
pode ser o reduto de um vazio
onde a voz se desperdiça, escarpa de fumo
e veneno que sempre nos devolve o **eco**

da nossa própria incerteza. Não **fomos**
o que quisemos, nem temos quem nos proteja
do que não pudemos ser. À noite, na rua acesa,
somos actores de outro drama que sofrem a mesma
hora, cheios de um desejo absurdo de cair

e de perder. Por enquanto o ar é doce
e a cidade não escorraça quem celebra **o** desconsolo
de habitar a sua pele: temos esta estrela **amarga**
que não luz, que não nos guia — é **talvez**
a poesia — e amanhã logo se vê.

Distribuição acentual

○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
_ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
_ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○

○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
_ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
_ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○

○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○

Tabela 13: “Poesia”³²⁶.

A construção desse plano semântico dá-se pela inutilização de versos regulares em sequência, tendo algumas linhas constituídas por até dezesseis sílabas poéticas, conforme escansão do Aoidos: 8^{2,4,6}, 9^{3,7}, 10^{1,3,6}, 12^{1,3,7,9,12}, 12^{3,6,10}, 10^{2,4,7}, 12^{4,6,9}, 14^{3,5,7,8,12}, 14^{1,4,6,8,11}, 12^{3,7,9}, 10^{4,8}, 16^{4,6,8,10,12}, 16^{4,6,8,10,12,14}, 10^{3,5,8} e 10^{3,6}. É evidente que se trata de mais um texto escrito em versos livres, no qual a mecânica rítmica se desenvolve pela mobilização de estratégias composicionais distintas daquelas de viés tradicional. Há, no poema, o uso de *enjambements* ao lado da disposição prosódica repetida de alguns padrões acentuais, segundo a Tabela 13 – anapestos, anfibracos, iambos, peônio terceiro e troqueus –, o que contribui para a formação do *versus* no decorrer da sua leitura. Sobre a questão silábica, em específico, predomina o andamento trocaico junto do anfibraco, contrastando com os demais grupos silábicos. Tal oposição destaca as expressões iâmbicas e peônias especialmente, uma vez que elas se referem, de modo decisivo, para a formulação semântica do tema do desconsolo nesse espaço poético, sendo elas: “desperdiça”, “incerteza”, “escorraça”, “desconsolo”, “poesia”, “canção”, “cair”, “perder”, “talvez” e “se vê”. Além disso, como dito, há o registro de *enjambements*, que interrompem o fluxo de leitura em mais de uma passagem do poema, o que demonstra que tal

³²⁶ CABRAL, Rui Pires. Poesia. In: _____. *Morada*. Porto: Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015. p. 351. Sublinhei as sinalefas e marquei em negrito os *enjambements*. Cores dos grupos silábicos: anapesto, rosa; anfibraco, verde; iambo, azul; peônio terceiro, amarelo; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

uso também contribui, formalmente, para a construção do seu campo semântico.

Um tom de desolação também está presente no poema “Balada da crise da mala”, composto, como convém a uma balada, por três oitavas. Suas rimas estão localizadas apenas nos quartos e oitavos versos de cada estrofe e, em seu aspecto métrico, destaca-se o fato de as suas linhas não serem formadas por octossílabos, mas apresentarem variação de 2 a 5 sílabas poéticas cada:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Ao começo	○ ○ _ ○
do futuro	○ ○ _ ○
nasce murcha	_ ○ _ ○
a primavera:	○ ○ _ ○
a sombra	○ _ ○
que cai no muro	○ _ ○ _ ○
toma posse	_ ○ _ ○
e prolifera.	○ ○ _ ○
Na rua	○ _ ○
da Conceição	○ ○ _
Maria perdeu	○ _ ○ _
a <u>e</u> speranza:	○ ○ _ ○
José tem	○ _
a desrazão	○ ○ _
que <u>o</u> acicata	○ ○ _ ○
à vingança.	○ ○ _ ○
<u>O</u> amor tropeça	○ _ ○ _
e <u>i</u> nquina	○ _ ○
numa miséria	_ ○ _ ○
sem cura:	○ _ ○
a ira cumpre	○ _ ○ _

a má sina,	∩ _ ∩ ∩
da mala vazia	∩ _ ∩ ∩ _ ∩
água <u>e</u> scura.	_ ∩ _ ∩

Tabela 14: “Balada da crise da mala”³²⁷.

Há, além da presença de trabalho formal de viés tradicional desenvolvido por meio da escolha da organização estrófica que consiste em uma forma fixa e também pelo uso de rimas em alguns versos, a feitura de investimento rítmico com os padrões silábicos. Assim como ocorre em outros textos de Rui Pires Cabral, como no anteriormente analisado, os andamentos trocaico e anfibraco (14 e 9 ocorrências, respectivamente) predominam e contrastam com dois anapestos que rimam entre si (“Conceição” e “desrazão”), dois iampos (“perdeu” e “amor”) e quatro peônios terceiros (“primavera”, “prolifera”, “a esperança” e “o acicata”). Nesse sentido, observa-se que se trata de mais um poema no qual o uso de versos irregulares não impediu a leitura de um trabalho rítmico no seu plano formal relacionado à sua dimensão semântica.

* * *

Além de ser editor e organizador de duas antologias (*Poetas sem qualidades*, Averno, 2002; e *A perspectiva da morte*: 20(-2) poetas

³²⁷ CABRAL, Rui Pires. Balada do crime da mala. In: _____. *Morada*. Porto: Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015. p. 352. Sublinhei as sinalefas. Cores: anapestos, rosa; anfibracos, verde; iambo, azul, peônio terceiro, amarelo; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

portugueses do século XX, Assírio & Alvim, 2009), Manuel de Freitas é poeta, cuja estreia, em 2000, se deu com a publicação do livro *Todos contentes e eu também* (Campo das Letras). Até o ano de 2015, quando foi publicada a seleta de poemas *Sunny Bar* organizada por Rui Pires Cabral, Freitas havia publicado mais de vinte livros de poesia. Na antologia citada, há, portanto, o registro de parte da extensa produção literária do poeta.

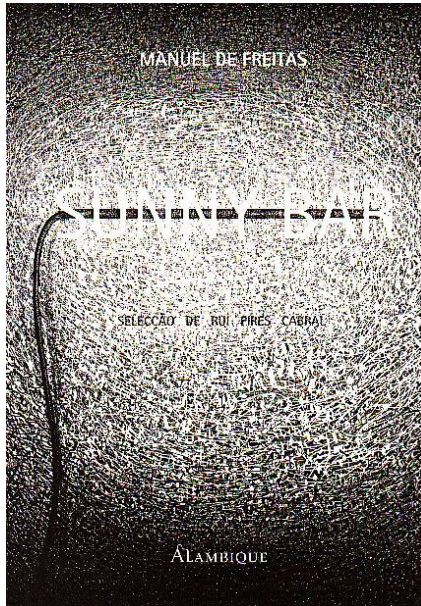


Ilustração 5: capa de *Sunny Bar*, de Luís Henriques.

“Meia-orelha” consiste no primeiro poema desse livro. Nele, não há vestígios de trabalho de linguagem formal de viés tradicional,

uma vez que inexistente o desenvolvimento de estratégias regulares de composição, como o uso repetido de metros, rimas e arranjo estrófico, conforme aponta a Tabela 15:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Alguém te chama das profundezas do barranco, frágil promessa de vida a que terás de renunciar.	
Sabes que nem a beleza te comove , já só te importa <u>a</u> ruína do teu nome, os vinhos que salvam de não haver salvação.	
Lembra apenas o perdido corpo de quem te chama.	

Tabela 15: “Meia-orelha”³²⁸.

Trata-se, nesse sentido, de mais um poema escrito em versos livres, no qual é difícil observar, a primeira vista, a presença rítmica de *versus*. No entanto, se considerada a sua dimensão silábica, nota-se a repetição de alguns padrões acentuais, caso dos troqueus e dos anfibracos, que lhe asseguram movimento ao longo da leitura, especialmente se comparados a outros que não predominam nos termos elencados para a composição desse texto. Destaca-se também o fato das

³²⁸ FREITAS, Manuel de. Meia-orelha. In: CABRAL, Rui Pires (Org.). *Sunny bar*. Lisboa: Alambique, 2015. p. 5. A sinalefa foi sublinhada e, em negrito, foram marcados os *enjambements*. Cores dos padrões silábicos: anapesto, rosa; anfibracos, verde; iambo; azul; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueus, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

palavras “salvação” (anapesto), “profundezas” (peônio terceiro) e “renunciar” (peônio quarto) contrastarem com as demais tanto formal quanto semanticamente, na medida em que o chamado para um envolvimento amoroso, vindo das “profundezas do barranco”, que poderia ser uma espécie de “salvação”, é renunciado pelo sujeito poético, que opta por dar sequência à sua “frágil promessa de vida” regada a “vinho”. Tal renúncia é construída de modo hesitante no poema, o que se materializa a partir do uso de *enjambements* que rompem, tipograficamente, com a sequência sintática de suas orações, cujo efeito pode ser percebido, por exemplo, na disposição suspensa da primeira estrofe.

Em “Game over”, o tema amoroso é apresentado como um jogo de difícil compreensão pelo sujeito poético que, no decorrer do poema, assim reflete sobre o assunto de modo desolado:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
O corpo.	○ _ ○
Uma duração precisa,	○ ○ ○ ○ ○ _ ○ _ ○
que se despe	○ ○ _ ○ ○ ○ ○ _ ○
informalmente	
nos beijos que já não	○ _ ○ ○ ○ _ ○ _
dá.	
Ó meu bom Jesus de	_ ○ _ ○ _ ○ _ ○
Braga,	
eu não saberia como	○ _ ○ ○ ○ _ ○ _
ficar,	○ _
remendando os dias	○ ○ ○ _ ○ _ ○

<u>com o apressado amor</u> das coisas.	○ ○ _ ○ _ ○ _ ○
Tudo finalmente finda. Na calamidade das mãos, um cigarro <u>que arde</u> <u>impróprio</u> sobre <u>as</u> mãos exaustas. E ninguém me quis, pelo menos.	_ ○ ○ ○ _ ○ _ ○ ○ ○ ○ ○ _ ○ ○ _ ○ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ ○ _ ○ _ _ ○ _ ○
De que vos falarei, com palavras póstumas onde <u>o</u> rancor se apaga? <i>Era uma vez</i>	○ ○ ○ ○ _ ○ ○ _ ○ _ ○ ○ _ ○ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ _
Aquele jogo triste que não sei jogar.	○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ ○ _ ○ _

Tabela 16: “Game over”³²⁹.

Assim como ocorre no texto anteriormente analisado, nesse não há indícios de trabalho de linguagem de viés tradicional, o que dificulta, em um primeiro instante, o encontro da materialização do princípio rítmico do *versus*, o qual leio nos grupos silábicos de suas palavras, pois

³²⁹ FREITAS, Manuel de. *In: Op. cit.*, 2015. p. 18. As sinalefas e uma eclipse foram sublinhadas. Cores: anapesto, rosa; anfibraco, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

se trata de um poema escrito em versos livres. Nele, predomina o movimento trocaico presente em 17 passagens. Ao lado desse andamento, destacam-se os anfibracos e os iambos com sete e seis ocorrências respectivamente, e o contraste se desenvolve, formalmente, com um dátilo (“póstumas”), dois anapestos (“duração” e “falarei”), dois peônios quarto (“informalmente” e “calamidade”) e quatro peônios terceiro (“saberia”, “remendando”, “apressado” e “finalmente”). Nota-se, portanto, que tais termos contribuem para a materialização do tema amoroso desolado, o que evidencia que a dimensão formal, por meio de seus elementos contrastantes, auxilia na formulação do seu plano semântico.

Também escrito em versos livres sem a presença de estratégias composicionais tradicionais, “Estudos camonianos” expõe o tema amoroso aliado à recordação do momento em que o sujeito poético se apaixona pela sua interlocutora, Inês. Como se trata do nome de uma conhecida personagem de um dos episódios históricos d’*Os Lusíadas*, o da Inês de Castro, o legado camoniano foi lembrado, nesse poema, de modo irônico devido à coincidência do nome e do que isso poderia significar, ou seja, uma história com final desastroso, conforme apontam os seus versos finais. Formalmente, a construção rítmica conseguida pelo *versus* constrói-se a partir da presença de padrões acentuais que se repetem ao longo do poema. O andamento majoritariamente trocaico (18 ocorrências) é o que predomina e está acompanhado do iâmbico e do anfibraço (ambos com 10 ocorrências cada), e os demais grupos silábicos que contrastam com esses três são os peônios terceiro e quarto

(com 5 e 3 ocorrências, respectivamente) e um anapesto. Em minha leitura, entretanto, não vejo que tais elementos sejam capazes de reforçar o campo semântico do poema, funcionando apenas na formulação de sua dimensão rítmico-formal pelo comentado princípio do retorno prosódico:

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Estavas <u>linda</u> , <u>Inês</u> , e Camões	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ —
decerto não <u>se</u> <u>importará</u>	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
<u>se</u> <u>eu</u> disser que <u>tinhas</u> <u>posta</u> no lugar a <u>carne</u> <u>inteira</u>	_ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○
do meu futuro desassossego.	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ _ ○
Aos poucos vai o <u>corpo</u> <u>apodrecendo</u> ,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ _ ○
gentil da terra furor de que <u>esquecemos</u>	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ _ ○ _ ○
<u>notícia</u> <u>e</u> <u>lastro</u> , <u>entretidos</u> a morrer	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ _ ○ _
por novas avenidas velhas	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○
que <u>em</u> breve nos não verão mais, apartados pela vidinha.	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○
Mas estavas tu linda, Inês,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ ○ _

alheia ou talvez nem	∩ _ ∩ ∩ ∩ _ ∩ _
tanto	∩
ao cego conhecido	∩ _ ∩ ∩ ∩ _ ∩
engano	∩ _ ∩
que por vezes se	∩ ∩ _ ∩ ∩ ∩ _
dissipa	∩
antes mesmo <u>de</u> existir.	_ ∩ _ ∩ ∩ ∩ _

Tabela 17: “Estudos Camonianos”³³⁰.

O poema “Goebel, 1987” trata do tema da memória do sujeito poético enquanto ele estava em um bar onde só a música importava, pois ele não tinha disposição nem sequer para amar. Essa recordação foi construída, poeticamente, em versos livres nos quais é difícil perceber um trabalho rítmico além daquele conseguido pela prosódia característica das palavras, na medida em que não há qualquer tipo de materialização de estratégia formal com exceção da repetição de alguns grupos silábicos. São eles, portanto, que ditam ritmo ao texto, predominando o andamento trocaico (18 ocorrências) ao lado da repetição de iampos, anfibracos, peônios terceiro e quarto e dátilos. Lembro que o *versus* conseguido pelo retorno de determinados padrões acentuais contribui sim para a construção do plano rítmico-formal, mas nem sempre ele reforça a sua dimensão semântica, o que ocorre nesse texto:

³³⁰ FREITAS, Manuel de. Estudos camonianos. In: CABRAL, Rui Pires (Org.). *Sunny bar*. Lisboa: Alambique, 2015. p. 30. As sinalefas foram sublinhadas. anapesto, rosa; anfibraco, verde; iambo, azul; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Havia <u>uma</u> pensão em frente	∩ _ ∩ ∩ _ ∩ _ ∩
à Sé, mas não recordas já	∩ _ ∩ _ ∩ _ ∩ _
os passos em volta, o tardio regresso dos bares.	∩ _ ∩ ∩ _ ∩ ∩ ∩ _ ∩ _ ∩ _ ∩ ∩ _ ∩
Estavas contigo <u>e</u> contigo.	∩ _ ∩ ∩ _ ∩ ∩ _ ∩
Quem nem sequer amavas	∩ ∩ _ ∩ _ ∩ _ ∩
recusou-se <u>a</u> perder essa noite.	∩ ∩ _ ∩ ∩ _ ∩ _ ∩ ∩ _ ∩
<i>Frágil, Sudoeste, Primas</i> — nomes porventura líricos.	_ ∩ ∩ ∩ _ ∩ _ ∩ _ ∩ ∩ ∩ _ ∩ _ ∩ ∩
Anos antes, um homem estivera <u>ou</u> não estivera <u>ali</u> ,	_ ∩ _ ∩ ∩ _ ∩ ∩ ∩ _ ∩ _ ∩ _ ∩ ∩ _
esculpindo <u>o</u> vinil <u>e</u> a carne	∩ ∩ _ ∩ ∩ _ ∩ _ ∩
como quem inventa distradamente <u>a</u> imortalidade.	_ ∩ _ ∩ _ ∩ ∩ ∩ ∩ _ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ _ ∩
Já só tens, como ele, a música.	∩ _ ∩ _ ∩ ∩ _ ∩ ∩
Sujos corpos de papel.	_ ∩ _ ∩ ∩ ∩ _

Tabela 18: “Goebel, 1987”³³¹.

³³¹ FREITAS, Manuel de. Goebel, 1987. In: CABRAL, Rui Pires (Org.). *Sunny bar*. Lisboa: Alambique, 2015. p. 67. Sublinhei as sinalefas. Cores: anfrbraco, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

Já no poema “Sub rosa”, dedicado ao poeta Herberto Helder, Manuel de Freitas evoca o uso de versos livres para falar sobre a poesia no mundo contemporâneo, no qual, a seu ver, há um “certo pudor tardio” em falar, poeticamente, de temas consagrados como “deus, amor e corpo”, visto que, para o sujeito poético, não existe mais espaço para trabalhar com a ideia metafórica de “ouro” em matéria de poesia:

Distribuição tipográfica

Não somos os últimos, pois se
há coisa que o mundo sempre fez bem
foi acabar. De novo e sempre: acabar.

Mas já não trabalhamos com o ouro
e temos um certo pudor tardio
em falar de deus, do amor ou até do corpo.

As metáforas arrefecem, talvez contrariadas.
São casas devolutas, mães risonhas
ou sombrias cujo grito deixámos de escutar.

Do lixo, porém, temos um vasto
e inútil conhecimento. Possa
ele servir de rosa triste aos
que não cantam sequer, por delicadeza.

Distribuição acentual

⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖
⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ _
_ ⊖ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ _

⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖
⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖
⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖

⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖
⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖
⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ _

⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖
⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖ _ ⊖
_ ⊖ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖ _ ⊖
⊖ _ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖ _ ⊖

Tabela 19: “Sub rosa”³³².

³³² FREITAS, Manuel de. Sub rosa. In: CABRAL, Rui Pires (Org.). *Sunny bar*. Lisboa: Alambique, 2015. p. 154. As sinalefas foram sublinhadas. Cores: anapesto, rosa; anfibração, verde; dátilo, cinza; iambo, azul; peônio segundo, roxo; peônio terceiro, amarelo; peônio quarto, marrom; e troqueu, vermelho. Desrespeitei o recuo de 4 cm da tabela, previsto pela ABNT, para que os versos ficassem em uma única linha cada. Cf. escansão métrica proposta pelo Aoidos no Anexo F.

Se a ideia de “ouro” estiver relacionada também ao conceito mais tradicional de poesia, a forma pela qual o poema se constitui, isto é, pelo uso de versos livres e a ausência do uso de estratégias composicionais convencionais, pode encaminhar uma interessante relação entre ela e a dimensão temática do poema, uma vez que, nele, é abordada a defesa de um viés mais alternativo de cantar em versos. Formalmente, o “canto” rítmico do *versus* de “Sub rosa” é realizado especialmente pelos padrões acentuais com destaque para o trocaico, presente em 20 passagens do poema, conforme indica a Tabela acima, o que evidencia um trabalho de linguagem formal com a prosódia das palavras escolhidas para compor tal texto.

CONCLUSÃO

E o eco perdura, imorredouro, infindo
Que aquela voz a Natureza toda
Irá séc'lo em séc'lo repetindo.
(Alberto de Oliveira)

Ao longo desta tese, desenvolvi o estudo dos conceitos teóricos de ritmo poético e de versos livres a partir da leitura de poemas contemporâneos relacionados ao projeto antológico *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002). Meu principal objetivo, como pesquisadora de literatura, foi o de buscar a valorização do discurso poético como texto, ou seja, como espaço literário no qual o sujeito leitor é convidado a jogar subjetivamente com a construção de sentido por meio da sua forma, o que foi desenvolvido a partir da proposição de uma leitura crítica da citada antologia e de poemas a ela relacionados capaz de discutir tanto o aspecto formal quanto o semântico, característicos dessa conjuntura poética. Para tanto, foi necessário, em minha pesquisa, abordar, teoricamente, a maneira pela qual uma obra poética é composta hoje, atitude crítica tão importante quanto o apontamento das características sócio-históricas, políticas ou editoriais do tempo atual, registradas no espaço literário reconhecido, por leitores leigos e críticos,

como “poema” – isto é, como um objeto de arte, inserido em uma linhagem histórica que lhe antecede cronologicamente, capaz de propor, a quem o lê, o jogo com o seu significado, construído pelo ponto de vista formal. Tornou-se, assim, importante refletir acerca do modo pelo qual as ideias de ritmo e de verso poderiam ser formuladas para a proposição de uma conceituação teórica de “verso livre”, forma compositória escolhida pelos poetas relacionados àquele projeto antológico-editorial. Devido a isso, pensei em como a estratégia rítmica colaboraria para a formulação semântica de uma dada leitura crítica das características da época atual “comunicadas” nos espaços poéticos “sem qualidades”, na medida em que o ato de legitimação de uma atitude de julgamento da produção contemporânea apenas considerando ou o aspecto formal ou o sociocultural, isoladamente, se configurar em um posicionamento complexo em termos teóricos num período em que se compõem obras poéticas pelo uso dessa forma, a qual embasa a composição da maioria dos poetas portugueses desde o século XX. Por essa perspectiva, encaminhei uma discussão teórica dessa vertente da poesia contemporânea relacionada às estratégias formais que lhe são constitutivas e que continuam a ser mobilizadas por artistas “com” ou “sem” *qualidades*, pois o gesto de abordar a literatura recente escrita em versos livres refere-se, em minha tese, ao reconhecimento da continuidade do trabalho com a antiga importância atribuída ao papel do ritmo como um dos códigos característicos do discurso poético historicamente.

Como hipótese de pesquisa, propus a manutenção do ritmo como recurso formal característico de tais poéticas compostas por versos livres, apesar do gesto prefacial de recusa do uso de formas tradicionais como procedimento composicional registrado, paratextualmente, no início de *Poetas sem qualidades*, o qual não inviabilizou a presença de investimento rítmico de viés tradicional naqueles poemas, criados, ficcionalmente, pela mobilização da forma versificatória, conceituada, neste trabalho, como um modo de materializar a ideia de retorno de um ou mais elementos formais no espaço poético. Isso ficou demonstrado a partir de análises formais de poemas, apresentadas principalmente no terceiro capítulo. Diante delas, tornou-se evidente que essa vertente de poesia contemporânea dialoga com a clássica tradição composicional da arte poética, consideradas as noções etimológicas de “ritmo” e “verso”.

A preferência pela organização da linguagem poética por versos livres e não por formas fixas convencionais, como o soneto ou o metro decassílabo, poderia ter sido lido como um ato de subversão formal, caso fossem aceitas as prerrogativas “comunicantes” de Manuel de Freitas, registradas no prefácio “O tempo dos poetas”. No entanto, como amplamente discutido, aquela provocação direcionada ao tradicional entendimento do discurso poético restringiu-se mais a uma polêmica localizada e relacionada à outra vertente poética vigente em Portugal, representada por poetas de viés mais acadêmico – caso de Manuel Alegre e Nuno Júdice especialmente, que, ao deliberadamente dialogarem com o legado composicional de reconhecidos autores, apresentariam, em suas poéticas, “qualidades” literárias

descontextualizadas do que Freitas entendia como exigências da época contemporânea. Por consequência, houve a “necessidade” da elaboração de uma irônica defesa comunicante desse tipo de discurso literário adequado às características do tempo contemporâneo por parte do organizador dos *Poetas sem qualidades*, o que não passou de um subterfúgio editorial de uma vertente poética pouco reconhecida criticamente no momento em que foi lançada a seleta, cujos autores publicavam por pequenas editoras até aquele instante. Tal formato antológico, como demonstrado, consiste numa publicação na qual se registra o projeto editorial do selo Averno, visto que se refere ao primeiro título dessa chancela, não se tratando de uma simples coletânea de poemas caso seja considerado o sentido convencional do termo, qual seja a publicação que prevê a institucionalização de autores e textos literários reconhecidos, que contribui, tradicionalmente, para a formação da ideia de cânone ao longo da história da literatura.

O gesto crítico de Manuel de Freitas, como organizador, articulado via antologia, configurou-se em uma tentativa de legitimação dos autores por ele eleitos ao ter sido formulada uma estratégia editorial de destacá-los no mercado de livros português ao agrupar um conjunto de poemas de diferentes autores pouco reconhecidos em uma publicação de viés seletivo constituída por um polêmico prefácio que ataca, nominalmente, outra vertente poética e outro modo de composição literária. Vale lembrar que a publicação de uma antologia pressupõe, na atualidade, um ato crítico para a sua composição, este que ficou materializado paratextualmente, sobretudo no texto d’“O tempo dos

puetas”, na inusitada epígrafe retirada da obra de Herberto Helder e também na irônica nota do organizador. Relembro também que, no prefácio, há o registro de um discurso de viés acadêmico, construído a partir da presença frequente de citações a legitimados autores, notas de rodapé e referências às ideias de tradição, de estilos e de modos de entendimento de arte como recurso argumentativo capaz de embasar sua argumentação valorativa de uma poesia que estaria, a princípio, restrita somente à comunicação das características do tempo contemporâneo no espaço poético, texto esse que foi capaz de embasar o ato crítico de Manuel de Freitas antes mesmo de haver alguma leitura efetiva de sua recolha por leitores acadêmicos ou não. Percebeu-se, portanto, que o arranjo paratextual da seleta, sobretudo os anteriores à apresentação dos poemas escolhidos, viabilizou o ato crítico de Freitas e encaminhou uma interpretação crítico-teórica de tais textos, conforme o objetivo mercadológico da então recém-inaugurada editora Averno no heterogêneo cenário cultural português instaurado neste início de século.

Como também visto no primeiro capítulo, a restrita prática editorial da Averno agrega, a seus produtos, uma espécie valor de “raridade” pouco tempo após as suas respectivas publicações no mercado editorial e, por consequência, na própria cena crítico-literária portuguesa na qual eles se inserem, na medida em que há indisponibilidade de acesso já é prevista de antemão pelos editores devido ao fato de os livros inseridos em seu catálogo jamais serem reeditados, conforme anúncio registrado no mencionado prefácio, transformando-se em objetos “raros”, apesar de, ironicamente, haver,

naquele paratexto, uma crítica às práticas quantitativas característica do nosso tempo. Como resultado dessa postura mercadológica, observa-se uma dificuldade enfrentada pelos consumidores em potencial desse catálogo, o que acaba por gerar uma consequente ausência de uma pluralidade de leituras críticas e leigas dos livros pertencentes ao discutido selo e corroborar o viés elitista que o singulariza comercialmente. Nesse sentido, torna-se inquestionável a preservação “aurática” das práticas comerciais da Averno, que mantém a recusa de ampliar o acesso de seu catálogo já publicado, e o fato de, em termos comerciais, os *Poetas sem qualidades* se manterem praticamente inacessíveis à leitura de boa parte do público leitor de poesia recente, o que os destacaria de modo negativo na cena poética na qual eles atuam, uma vez que isso reforça um imaginário “romântico” que os singularizariam. Apesar disso, seu projeto editorial encaminhou, paratextualmente, uma crítica destinada a poetas e obras “elitistas”, sobretudo no discutido prefácio, que assegurou o reconhecimento do nome da Averno como uma das referências editoriais entre os leitores interessados pela recente produção poética portuguesa. Assim, as obras de autores vinculadas à sua chancela editorial configuram-se em produtos mercadológicos irônicos que, para além de apenas satirizarem uma dada conjuntura de práticas literárias, apresentam uma inflexão pós-moderna ao encaminharem críticas e resistências e, ao mesmo tempo, lidarem e até mesmo materializarem aquilo a que, em princípio, se contraporiam.

Como visto nos textos poéticos relacionados ao projeto *sem qualidades* analisados no primeiro e no terceiro capítulos, o emprego de formas métricas não se articula de modo “harmônico”, pois suas linhas estruturantes consistem em unidades silábicas variadas que não se equivalem às divisões poéticas distribuídas em intervalos regulares, as quais problematizam a ideia convencional de ritmo em poesia. Devido a essa observação, foi importante apresentar, ao longo desse trabalho, uma reflexão sobre verso livre, considerando os enfoques conceituais do termo “verso”, o qual, no que concerne à origem latina da palavra, está relacionado à ideia de “retorno”, o que acabou por se materializar visualmente em linhas interrompidas no espaço do poema. Na tese, houve também o questionamento do significado de ritmo estar relacionado somente às noções de “regularidade”, “periodicidade” ou “cadência” em matéria de poesia, pois a dinâmica rítmica em versos livres é conseguida a partir do registro de mecanismos de repetição dispostos, no espaço poético, de modo irregularmente heterogêneo. Assim como a do “verso”, a etimologia do termo “ritmo” também foi apresentada a fim de expandir a sua conceituação teoricamente para abarcar as práticas poéticas compostas em versos livres, na medida em que “ritmo” se origina do termo grego *ῥυθμός* (“fluxo”, “escoamento” [rhythμός]), o qual, por sua vez, deriva de *ῥεῖν* (“fluir” [rhein]). Devido a isso, a elaboração de um prazer estético de viés tradicional, apoiado na ideia de ritmo, pôde ser lido por meio da análise do emprego de elementos poéticos organizados pelo princípio do verso, o que evidenciou que a inutilização do verso regular, na maioria dos poemas,

não foi suficiente para reconhecer a ausência completa de labor rítmico de viés tradicional em tais poéticas, apesar do desejo antológico de Manuel de Freitas de romper com um entendimento convencional da poesia e dos demais conceitos a ela atrelados, sobretudo com a forma fixa “soneto”, tanto no que se refere à composição do plano formal quanto temático.

Nesse sentido, o fato de não ter sido verificado, nesta pesquisa, algum tipo de rejeição explícita a usos de procedimentos de composição legitimados em teorias e tratados de versificação, especialmente os vinculados à distribuição das sílaba poética assegura que, naquela publicação, houve uma problematização do legado tradicional poético relacionado aos modelos de composição formais, visto que se optou pelo uso de versos livres para materializar aquela dicção “comunicante” dos textos poéticos *sem qualidades*. O emprego da forma versificatória, ou seja, do *versus*, nos textos relacionados à mencionada seleta, testemunha a manutenção do uso de mecanismos convencionais de composição poética embasada no antigo conceito de “ritmo” em poesia, compreendido, nesta tese, como princípio de organização do movimento retornado. Nesse sentido, os poemas contemporâneos *sem qualidades* continuam a ser considerados como objetos de arte capazes de serem analisados formalmente assim como são os poemas compostos por estratégias mais tradicionais. Por esse motivo, pode-se dizer que não há inovação formal nos *Poetas sem qualidades*, como foi reivindicado em seu prefácio, na medida em que a forma escolhida para elaborar uma resistência crítica a algumas características do tempo contemporâneo foi

a do verso, o qual dialoga com uma tradição antecessora de obras de autores que optaram por versos livres para construir seus discursos literários. Desse modo, tais poetas dão continuidade a essas heranças composicionais em suas obras e, portanto, não as subvertem totalmente, pois há, em seus textos, a materialização de uma consciência artesanal, identificada especialmente na disposição de suas distribuições silábico-acentuais, as quais contribuem para a materialização rítmica da ideia de retorno em poesia.

REFERÊNCIAS

Obras literárias

ABRANCHES, Filipe; FREITAS, Manuel de. *Vai e vem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

AMARAL, Fernando Pinto do (Org.). *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003.

ANÓNIMO. *Bardamerda* — Poemas citacionistas contemporâneos. Lisboa: &etc., 1999.

BARAHONA, António. *Pátria minha*. Lisboa: Averno, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

BESSA, Carlos Luís. *Dezanove maneiras de fazer a mesma pergunta*. Vila Real: Teatro Vila Real, 2007.

_____. *Em partes iguais*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Em trânsito*. Lisboa: & etc., 2003.

_____. *Lançaram-se os músculos em brutal oficina. O conhecimento das coisas*. Lisboa: & etc., 2000b.

_____. *Olhos de morder lembrar e partir*. Lisboa: Black Son Editores, 2000a.

_____. *Termómetro. Diário*. Lisboa: Black Son Editores, 1998.

CABRAL, A. M. Pires; CABRAL, Rui Pires; FREITAS, Manuel de; NOGUEIRA, Vítor. *Novas memórias de anciães*. Lisboa: Averno, 2007.

_____. *A pocket guide to birds*. Lisboa: Edição de Autor, 2009.

_____. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011.

_____. *A super-realidade: poesia*. Vila Real: Edição de Autor, 1995.

_____. *Biblioteca dos rapazes*. Lisboa: Pianola, 2012.

_____. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013.

CABRAL, Rui Pires; FREITAS, Manuel de; SILVA, José Miguel. *Canções usadas*. Lisboa: Oficina do Cego, 2009.

CABRAL, Rui Pires. *Capitais da solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.

_____. *Geografia das estações*. Vila Real: Edição de Autor, 1994.

_____. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005.

_____. *Manual do condutor de máquinas sombrias*. Lisboa: Averno, 2018.

_____. *Morada*. Porto: Porto Editora/Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Música antológica & Onze cidades*. Lisboa: Presença, 1997.

CABRAL, Rui Pires; GOMES, Daniela (Orgs.). *Nós, os desconhecidos*. Lisboa: Averno, 2012.

CABRAL, Rui Pires. *Oráculos de cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009.

_____. *Pensão bellinzona e outros poemas*. Edição de Autor, 1994.

_____. *Praças e quintais*. Lisboa: Averno, 2003.

_____. *Qualquer coisa estranha*. Vila Real: Edição de Autor, 1985.

CABRAL, Rui Pires (Org.). *Sunny bar*. Lisboa: Alambique, 2015.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

_____. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 2005.

CILLERUELO, José Ángel (Org.). *El cielo del occidente*. Madrid: Calambur, 2004.

FRAGATA, Izeti Torralvo (Org.). *Sonetos de Camões: sonetos, redondilhas e gêneros maiores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

FREITAS, Manuel de. *A flor dos terremotos*. Lisboa: Averno, 2005.

FREITAS, Manuel de (Org.). *A Perspectiva da morte: 20 (-2) poetas portugueses do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

FREITAS, Manuel de. *A última porta* (antologia). Seleção e posfácio de José Miguel Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

FREITAS, Manuel de. *Aria Variata*. Lisboa: Alexandria, 2005.

_____. *Beau Séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Blues for Mary Jane*. Lisboa: & etc., 2004.

_____. *Boa morte*. Lisboa: Edição do Autor, 2008.

FREITAS, Manuel de. *Brynt Kobolt*. Lisboa: Averno, 2008.

_____. *Büchlein für Johann Sebastian Bach*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Cretcheu futebol clube*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Estádio*. Lisboa: Edição de Autores, 2008.

_____. *Game over*. 2 ed. Lisboa: Alambique, 2017.

_____. *Jukebox*. Vila Real: Teatro Vila Real, 2005.

_____. *Jukebox 2*. Vila Real: Teatro Vila Real, 2008.

_____. *Jukebox 3*. Vila Real: Teatro Vila Real, 2012.

_____. *Juros de demora*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Levadas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *O coração de sábado à noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Os infernos artificiais*. Lisboa: Frenesi, 2001.

FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

FREITAS, Manuel de. *Qui passe, for my ladye*. Lisboa: Edição do Autor, 2005.

_____. *[sic]*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *Terra sem coroa*. Vila Real: Teatro Vila Real, 2007.

_____. *Todos contentes e eu também*. Porto: Campo das letras, 2000.

FREITAS, Manuel de; SILVA, José Miguel. *Walkman*. Lisboa: & etc., 2007.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

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

INÁCIO, Ana Paula. *As vinhas de meu pai*. Famalicão: Quasi, 2000a.

_____. *Vago pressentimento azul por cima*. Porto: Ilhas, 2000b.

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

LEAL, Filipa. *Vem à quinta-feira*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

MACHADO, Carlos Alberto. *Registo civil*. Poesia reunida 2000-2006. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MAFFEI, Luis (Org.). *Ciranda da poesia*. Manuel de Freitas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014.

_____. *Portugal, 0: poemas de Manuel de Freitas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. v. 1

_____. *Portugal, 0: poemas de Rui Pires Cabral*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. v. 2

_____. *Portugal, 0: poemas de Carlos Alberto Machado*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. v. 7.

MOURA, Nuno. *Os livros de Hélice Fronteira, Regina Neri, Vasquinho Dasse, Ivo Longomel, Adraar Bous, Robes Rosa, Estevão Corte e Alexandre Singleton*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

_____. *Soluções do problema anterior*. Lisboa: & etc., 1996.

MUSIL, Robert, *O homem sem qualidades*. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. O livro foi publicado em dois volumes, em língua alemã, entre os anos de 1930 e 1943.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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

QUEIRÓS, João Miguel. *Veludo 038*. Lisboa: & etc., 1998.

REIS-SÁ, Jorge. *Anos 90 e agora: uma antologia da nova poesia portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2001.

SERRA, Pedro; SILVESTRE, Oswaldo Manuel. *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Angelus Novus, Edições Cotovia, 2002.

SILVA, José Miguel (Org.). *A última porta* (antologia). Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SILVA, José Miguel. *Movimentos no Escuro*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

_____. *O sino de areia*. Porto: Gilgamesh, 1999.

_____. *Ulisses já não mora aqui*. Lisboa: & etc., 2002.

_____. *Vista para um pátio seguido da Desordem*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea* (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010.

Telhados de vidro. n. 2. Lisboa: Averno, 2004.

Telhados de vidro. n. 3. Lisboa: Averno, 2004.

Telhados de vidro. n. 6, Lisboa: Averno, 2006.

Telhados de vidro. n. 8, Lisboa: Averno, 2007.

Telhados de vidro. n. 9. Lisboa: Averno: 2007.

Telhados de vidro. n. 10. Lisboa: Averno, 2008.

Telhados de vidro. n. 11. Lisboa: Averno, 2008.

Telhados de vidro. n. 16. Lisboa: Averno, 2012.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

VINDEIRINHO. *Domésticos*. Lisboa: Black Son Editores, 2001.

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. 1 ed. Brooklyn, Nova York: Irmãos Rome, 1855. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/9683/>.

Demais obras e textos

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, Ida. Cruzamentos urbanos na poesia portuguesa recente. *In: Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50433/5454>.

_____. Encontros e desencontros críticos com a modernidade na poesia portuguesa contemporânea. In: *Texto poético*, v. 7, 2007. Disponível em: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=16.

_____. O conflito de opiniões na poesia portuguesa: o estercor lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, Celia; _____. (Orgs.). *Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Orgs.). *Poetas que interessam mais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ALVES, Ida. Os poetas sem qualidades na poesia portuguesa recente. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

AMARAL, Ana Luísa. *A poesia em tempos difíceis* [Entrevista]. 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/a-poesia-em-tempos-dificeis/>.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

AMARAL, Fernando Pinto do. (Org.). *Relâmpago: revista de poesia*, Lisboa, n. 12, 2003.

ANDRADE, João Nunes de. *Arte nova da versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: Tipografia Brasiliense de Francisco Manoel Ferreira, 1852.

AQUIEN, Michèle. *La versification appliquée aux textes*. Paris: Nathan, 1993.

ARAUJO, Luis de Mata. *Elementos de retórica y poética*. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1834.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: 34, 2017.

ATTRIDGE, Derek. *Poetic rhythm*. An introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *A técnica do verso em Português*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.

AZEVEDO, Sânzio de. *Para uma teoria do verso*. Fortaleza: Edições UFC, 1997.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARRENTO, João. *O mundo está cheio de deuses: crise e crítica do contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BENEDICT, Barbara. *Making the modern reader: cultural mediation in early modern literary anthologies*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008. v. 1.

_____. *Obras escolhidas*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 3.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BEYERS, Chris. *A history of free verse*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2001.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: 1905. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31070>.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Lisboa: Cotovia, 1991.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 29.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURASSA, Lucie. La forme du mouvement (sur la notion de rythme). 2011. Disponível em: <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article246#nh16>.

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Cadernos de letras*, Rio de Janeiro, n. 26, jun. 2010. Disponível em:

http://www.letras.ufjf.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf.

_____. Contraponto métrico e semantização da forma num poema de Fernando Pessoa. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, número especial, jul./dez. 2014.

_____. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra*: revista da rede internacional Lyracompoeitics, Porto, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42>.

_____. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, n. 19, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAETANO, Maria João. Uma tarde com Cesariny e o ministro que não deixa de ser poeta. In: *Diário de notícias*, Portugal, 26 mar. 2017. Disponível em: <http://www.dn.pt/artes/interior/uma-tarde-com-cesariny-e-o-ministro-que-nao-deixa-de-ser-poeta-5749774.html>.

CALVO, Agustín García. *Tratado de rítmica y prosódia y de métrica y versificación*. Zamora: Editorial Lucina, 2006.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de; ROSA, Olliver Mariano. A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 15, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p205/25527>.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Forma e expressão do soneto*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Cultura.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CANELAS, Lucinda; GOMES, Kathleen. Morreu Vitor Silva Tavares, um editor radical. *In: Público*, Portugal, 21 set. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/morreu-vitor-silva-tavares-editor-da-etc-1708485>.

CAREY, John. *Practical English prosody and versification*. Londres: Baldwin, Cradock; Joy, 1816.

CARMELO, Luis. *A novíssima poesia portuguesa e a experiência estética contemporânea*. Mem Martins: Publicações Europa-América Ltda., 2005.

CARVALHO, Amorim de. *Problemas de versificação*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1981.

_____. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987.v. 1.

_____. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987.v. 2.

_____. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941.

CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

CASTRO, Érica Gonçalves de. Romance de formação de uma ideia – “O homem sem qualidades” e o projeto literário-filosófico de Robert Musil. In: *Cadernos de Letras (UFRJ)*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 90-98, jun. 2010. p. 91. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/xtos/cl26062010Erica.pdf.

CASTRO, Junior César de. Em busca dos parâmetros críticos na poesia lírica contemporânea: diálogo entre Brasil e Portugal. In: *Revista Memento*, Três Corações, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/234/pdf>.

CAVALCANTI PROENÇA, M. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia* [Online]. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHOCIAJ, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CÍCERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTEZ, Antonio Carlos. Dez anos de poesia portuguesa: heterodoxias, confluências e revisões. In: *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 11, 2012.

COSTA, Alexandre (Org.). *Heráclito: fragmentos contextualizados*. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

_____. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

CUNHA, Celso. *Estudos de poética trovadoresca*. Versificação e ecdótica. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

_____. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural Português, 1982.

_____. *Língua e Verso*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.

DAIN, A. *Traité de métrique grecque*. Paris: Editions Klincksieck, 1965.

DE CHALONS. *Règles de la poésie française*. Paris: Claude Jombert, 1716.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELLA VALLE, Marina. *A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros: um panorama de ideias*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15082016-115243/en.php>.

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

DIAS, Maria Heloísa Martins. Quando o lírico e o narrativo se encontram em Nuno Júdice. *Abril* — Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana, Niterói, v. 4, n. 6, abr. 2011. Disponível em:

<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/189>.

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

Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2013.

DIEZ Y CARBONEL, Augusto. *Lengua española y literatura*. Tercer año – versificación. Barcelona: Clarasó, 1935.

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

DUARTE, Carina Marques. “O Espírito que dá a vida sou eu”: A função dos influxos Whitmanianos e Nietzscheanos na poesia de Álvaro de Campos. *Gláuks* — Revista de Letras e Artes, Viçosa, v. 15, n. 2, jan. 2016. Disponível em:

<http://www.brazilianstudies.com/ojs/index.php/glauks/article/view/204/242>.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DÜRRENMATT, Jacques. *Stylistique de la poésie*. Paris: Éditions Belin, 2005.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio*: ensaio sobre os «poetas sem qualidades». Porto: Edições Afrontamento, 2011.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Ensaio*s. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. Reflections on vers libre. *New Statesman*, Londres, v. VIII, 204, 1917 [Publicação original]. Disponível em : http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003.

EVANS, R. W. *A treatise on versification*. Londres: Francis & John Rivington, 1852.

EVERETT, Erastus. *A system of English versification*. Nova Iorque; Filadélfia: D. Appleton & Co.; Geo. S. Appleton, 1848.

FIGUEIREDO, Maria Leonor Camarinha Parada de. *Calma é apenas um pouco tarde*: resistência na poesia portuguesa contemporânea. Dissertação (Mestrado). Universidade do Porto. Porto, Portugal, 2014. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=502271.

FRANCHETTI, Paulo. *História e crítica literária hoje*. 2012. Disponível em: <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/09/historia-e-critica-literaria-hoje.html>.

FREITAS, Manuel de. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012.

FREITAS, Manuel de; MENDONÇA, José Tolentino; OLIVEIRA, José Alberto; QUEIRÓS, Luís Miguel (Orgs.). *Resumo - a poesia em 2009*. Lisboa: Assírio & Alvim/FNAC, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES, José António. Um balanço de 2016? De literatura? In: *AbrilAbril*, Lisboa, 29 dez. 2016. Disponível em: <http://abrilabril.pt/um-balanco-de-2016-de-literatura>.

GRAMMONT, Maurice. *Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913. Disponível em: <https://archive.org/stream/leversfranai00gram#page/n9/mode/2up>.

_____. *Petit traité de versification française*. Paris: Armand Colin, 1961.

GUERREIRO, António. *O acento agudo do presente*. Lisboa: Cotovia, 2000.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Tratado da versificação portuguesa*. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno, 1784.

GUEST, Edwin. *A history of english rhythms*. Londres: William Pickering, 1838.

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

_____. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis, Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Petrópolis, Vozes, 2017.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1995.

HELLER, Alberto Andrés. *Ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PEED0424.pdf>.

HOBBSBAUM, Philp. *Metre, rhythm and verse form*. Londres: Routledge, 1996.

HONORATO, Manuel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. Rio de Janeiro: Cosmopolita, 1879.

HUGO, Victor Marie. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwel. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

JÚDICE, Nuno. Caminhos da poesia recente. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 15, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50439/54553>.

KUHN, Denise Campos e Silva, Paralelismos em “Song of myself”, de Walt Whitman, e “Saudações a Walt Whitman”, de Álvaro de Campos. In: *Terra roxa e outras terras* — Revista de estudos literários, Londrina, v. 6, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24764/18155>.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LANE, Wiliam. *Greek versification simplified*. Londres: C. H. Law, School Library, 1847.

LAVARENNE, M. *Initiation à la métrique et à la prosodie latines*. Paris: Editions Magnard, 1948.

LEAL, Filipa. Pelos leitores de poesia. In: *Coleccção Fósforo*. n. 2. Lisboa: Edição Abysmo, 2015.

LEMOS, Masé. A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos. *Elyra*: revista da rede internacional Lyraempoetics, Porto, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/42/44>.

_____. Qualidades para uma poesia sem qualidades. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12446>.

LIMA, Marleide Anchieta de. Entre violência e desolação: grafias do urbano na poesia portuguesa contemporânea. In: *Revista eletrônica literatura e autoritarismo*, Rio de Janeiro, n. 19, 2012. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num19/RevLitAut_art08.pdf.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

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

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2012.

_____. *Poesia e metafísica*: Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

LUCAS, Fábio. *Fontes literárias portuguesas*. Campinas: Pontes Editores, 1991.

MACHADO, Álvaro Manuel (Org.). *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MACHADO, Carlos Alberto. As qualidades do Manuel de Freitas. In: *Jornal Diário*, Ribeira Grande, Portugal, 6 jan. 2012. Disponível em:

http://www.jornaldiario.com/ver_colunista.php?id=14&cron=1064&pag e=15.

MAFFEI, Luis. Apresentação. In: _____. *Ciranda da poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

_____. De poesia e outras estrofes: entrevista com Rosa Maria Martelo. In: *Pequena Morte*, Rio de Janeiro, n. 11, 12 mai. 2008. Disponível em: <http://www.pequenamorte.net/para-referencializar-a-poesia-seis-perguntas-para-rosa-maria-martelo/>.

_____. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

_____. *Entrevista com Gastão Cruz*. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6190/6190.PDF>.

_____. Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível. In: *Revista de Letras*, São Paulo, n. 45, p. 151-171, 2005.

_____. Se tão perverso preço cabe em verso (sobre alguma poesia *sem qualidades*) [Grifos do autor]. In: EIRAS, Pedro; FRIAS, Joana Matos (Orgs.). *Artes da perversão*. Cadernos de literatura comparada 20. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Rima pobre*. Lisboa: Presença, 1999.

MALOF, Joseph. *A manual of English meters*. Bloomington: Indiana U.P., 1970.

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

MAN, Paul de. *O ponto de vista da cegueira*. Ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Braga; Coimbra; Lisboa: Angelus Novus; Cotovia, 1999.

MARQUES, Joana Emídio. Vitor Silva Tavares, o último dos rebeldes. *In: Observador*, Portugal, 22 set. 2015. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/vitor-silva-tavares-o-ultimo-dos-rebeldes/>.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *In: Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, s/p, 1999. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf.

_____. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campos das Letras, 2004.

_____. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MATTOSO, Glauco. *O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia. Tratado de versificação*. São Paulo: Annablume, 2010. Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/sexodoverso.pdf>.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992.

_____. *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara; São Paulo: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; Cultura Acadêmica Editora, 1999.

MAZALEYRAT, Jean. *Eléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974.

MELO, Jorge Silva. 1967-2007 Olímpio Ferreira Um homem que fazia livros. *In: Público*, Portugal, 4 jan. 2008. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/19672007-olimpio-ferreira-um-homem-que-fazia-livros-243671>.

MEXIA, Pedro. Poetas sem qualidades e poemas sem qualidades. *In: Jornal Diário de Notícias*, Portugal, 17 dez. 2004. Disponível em: <http://www.dn.pt/arquivo/2004/interior/poetas-sem-qualidades-e-poemas-sem-qualidades-593058.html>.

MESCHONNIC, Henri. *Célébration de la poésie*. Lagrasse: Verdier, 2006.

_____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 2009.

_____. *La rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1990.

_____. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

_____. *Politique du rythme – politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.

MITTMANN, Adiel. *Aoidos* [Ferramenta on-line de escansão automática de versos métricos em português]. Disponível em: aoidos.ufsc.br.

MITTMANN, A.; WANGENHEIM, A.; SANTOS, A. L. dos. *A System for the Automatic Scansion of Poetry Written in Portuguese*. *In: 17th International Conference on Intelligent Text Processing and Computational Linguistics*, 2016.

MITTMANN, Adiel. *Escansão automática de versos em português* [Ferramenta Aiodos]. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil, 2016. Disponível em: tede.ufsc.br/teses/PGCC1081-T.pdf.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Indagações sobre o verso livre*. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>.

_____. *Para que servem as antologias?* 2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/para-que-servem-as-antologias>.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Poesia. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A literatura portuguesa*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREAU, François. Six études de métrique. *De l'alexandrin romantique au vers contemporain*. Paris: Sedes, 1987.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da leitura: sete ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

MOURA, Paulo. Poetas como nós. *In: Público*, Lisboa, 29 mai. 2013. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/reporterasolta/poetas-como-nos/>.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NÓBREGA, Bianca. Literatura contemporânea: a poesia que nos espera. *In: Jornal opção*, Goiânia, ed. 2012, 26 jan. 1 fev., 2014. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/literatura-contemporanea-a-poesia-que-nos-espera>.

NÓBREGA, Mello. *Rima e poesia*. Brasil: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1965.

NOUGARET, Louis. *Traité de métrique latine classique*. Paris: Éditions Klincksieck, 1986.

NORBERG, Dag. *An introduction to the study of medieval latin versification*. Washington: The Catholic University of America Press, 2004.

NUNES, José Ricardo. *9 poetas para o século XXI*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

OBLIGADO, Pedro Miguel. *Qué es el verso*. Buenos Aires: Columba, 1957.

ORNELLAS, Sandro. Da autonomia à pos-autonomia: poesia como crítica do presente (notas de pesquisa). In: *Revista Landa*, Florianópolis, v. 1, n. 2. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Sandro%20Ornellas.pdf>.

_____. Pedra e grafia: breve genealogia da cultura crítica na leitura de poesia contemporânea. In: *Estação literária*, Londrina, v. 9. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art5.pdf>.

OSÓRIO, Julia Telésforo. *A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PLIT0575-D.pdf>.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEDROSA, Celia; CARMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). *Poéticas do olhar*. E outras leituras de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PENNA, Ana Beatriz Affonso. As não-qualidades de Manuel de Freitas: uma leitura de Carpe Diem. In: *Em tese*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, 2013. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/5007/468>.

_____. O pobre excesso da linguagem: a poesia sem qualidades de Manuel de Freitas. In: *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 9, jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52582/62548>.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Porto, v. 3, dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/268/267>.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PIMENTA, Tamy de Macedo. Apropriação e indeterminação na poesia de Rui Pires Cabral: da memória pessoal à inspiração “mais material possível”. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, v. 25, 2015.

_____. Biblioteca dos Rapazes, de Rui Pires Cabral. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 29, jan. – jun. 2013.

_____. Escrever Portugal em língua estrangeira: Oh! Lusitania, de Rui Pires Cabral. *Revista Abril*, Niterói, v. 8, 2017.

_____. “Eu tenho a rua inteira/Cravada entre as costelas” — A cidade como alastramento na poesia de Rui Pires Cabral. In: ALVES, Ida; ANCHIETA, Marleide (Orgs.). *Grafiás da cidade na poesia contemporânea (Brasil - Portugal)*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. v. 1.

_____. “No vaivém eterno dos comboios”: paisagens em trânsito na poesia de Rui Pires Cabral. In: ALVES, Ida; NEGREIROS, Masé Lemos Carmem (Orgs.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*. Brasil, França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

_____. Nós, os desconhecidos (2012). *Revista Texto Poético*, v. 14, 2013.

_____. O nomadismo poético nos poemas colagens de Rui Pires Cabral. *Elyra: revista da rede internacional Lyracompoetics*, Porto, n. 7, 2016. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/125/121>.

_____. *Percursos do nomadismo na poética de Rui Pires Cabral*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

_____. Provocações compartilhadas em versos e fotografias: Álbum, de Rui Pires Cabral. *Revista Abril*, Niterói, v. 7, 2015.

_____. Uma solidão solidária: poesia como comunidade de afetos em Manuel de Freitas. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC*, 2017. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522173680.pdf.

PIRES, Antônio Donizeti. Florescem as rosas bravas simbolistas: notas sobre a poesia de Camilo Pessanha & leitura de um soneto. *Texto Poético* — revista do GT Teoria do Texto Poético (Anpoll), Goiânia, v. 5, n. 6, 2009. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/152>.

PIRES, Antônio Donizeti Pires; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso (Orgs.). *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos [por] Ezra Pound*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F (Eds.). *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955.

QUEIRÓS, Luís Miguel. O “último” livro de Manuel de Freitas. In: *Público*, Portugal, 20 fev. 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-quotultimoquot-livro-de-manuel-de-freitas-1654935>.

_____. Os nove poetas em três antologias. In: *Público*, Portugal, 21 mar. 2003. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/os-novos-poetas-em-tres-antologias-199356>.

_____. Uma revista com qualidades [Sobre “Telhados de Vidro”, revista de poesia da Averno]. In: *Público*, Portugal, 25 set. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/uma-revista-com-qualidades-1708625>.

QUICHERAT, L. *Traité de versification française*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1850.

RAMOS, Péricles Eugénio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

RICARTE, Patrícia Chanely Silva. “Pela Luz de uma Canção em Terras Estranhas”: a Referência à Musica Pop Anglófona. In: *REAP*: revista de estudos anglo-portugueses, Lisboa, n. 27, 2018.

RICOEUR, Paul. *Metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROBERTO, Tania Mikaela Garcia. *Fonologia, Fonética e ensino: guia introdutório*. São Paulo: Parábola Editorial.

RODRIGUES, Ernesto. Decadentes e modernidade. *Svět literatury — Časopis pro novodobé literatury*, Praga, 2017. Disponível em: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-ed6d813c-8a48-45fd-9826-50e9c7dac928>.

ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états recents du vers français*. Paris: Éditions Ramsay, 1988.

SAID ALI, Manoel. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria*, Belo Horizonte, n. Especial, jul-dez. 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1517/1613>.

SANTOS, Hugo Pinto. Algures numa enseada do verdadeiro mundo já nos esperava ninguém [Sobre os poemas-colagens de Rui Pires Cabral]. *In: Público*, Portugal, 8 jan. 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/algures-numa-enseada-do-verdadeiro-mundo-ja-nos-esperava-ninguem-1658701>.

_____. Porta fora da aula de poesia [Sobre Vitor Silva Tavares, editor da &etc]. *In: Público*, Portugal, 13 mar. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/porta-fora-da-aula-de-poesia-1688041>.

_____. Única certeza: o escuro [Sobre “Algures, de Rui Pires Cabral”]. *In: Público*, Portugal, 7 mar. 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/unica-certeza-o-escuro-1724780>.

SCOTT, Clive. *A question of syllables: essays in nineteenth-century French verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

_____. *Vers libre: the emergence of free verse in France 1886–1914*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

SEDLMAYER, Sabrina. Constelações editoriais: o formato antológico e suas implicações éticas. In: Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África — Literatura, entre ética e estética, 8., 2012, Niterói, *Anais*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 153-161. Disponível em: http://www.uff.br/nepa/images/arquivos/anais_viii.pdf#page=153.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Pressa e preconceito: uma resposta a Luís Januário*. 8 fev. 2009. Disponível em: <https://olamtagv.wordpress.com/2009/02/08/pressa-e-preconceito-uma-resposta-a-luis-januario/>.

SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

_____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Relâmpago: revista de poesia*, Lisboa, n. 33, 2013.

SOUSA, Charles Marlon Porfirio de. A solidão na poesiade Rui Pires Cabral. *Elyra: revista da rede internacional Lyracompoetics*, Porto, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/32>.

_____. *A subjetividade em retalhos: a poesia de Rui Pires Cabral*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Editora F.T.D., 1967.

_____. *Manual de versificação românica medieval*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

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

STUART MILL, Jonh. O que é poesia? *In*: ADAMS, Hazard (Ed.) *Critical Theory since Plato*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

TAVANI, Giuseppe (Ed.). *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

TAVANI, Giuseppe. *Poesia e ritmo*. Tradução de Manuel Simões. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975a.

_____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.

TOLON, Elisa Helena. *Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93146/270030.pdf?sequence=1>.

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

TORRES, Hugo. Assírio & Alvim reedita primeiro livro de Almeida Faria, 50 anos depois. In: *Público*, Portugal, 23 jul. 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/07/23/culturaipsilon/noticia/assirio--alvim-reedita-primeiro-livro-de-almeida-faria-50-anos-depois-1556028>.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VARGA, Aron Kibédi. *Les constantes du poème: analyse du langage poétique*. Paris: Éditions A. & J. Picard, 1977.

VASCONCELOS, Vasco André Ribeiro de. *Música, fatalmente: referências musicais na poesia de Manuel de Freitas*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Porto. Porto, 2010. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56110/2/TESEMESVA_SCOVASCONCELOS000128421.pdf.

WEIGAND, Gustave. *Traité de versification française*. Bromberg: Louis Levit, 1863.

ZAVA, Carolina de Almeida. Ressonâncias do lácio na métrica inglesa: um estudo comparativo entre o prólogo d'Os Adelfos de Terêncio e O Paraíso perdido de Milton. *Principia*, Rio de Janeiro, n. 31, 2015. Disponível em: http://www.e-publicacoes_teste.uerj.br/ojs/index.php/principia/article/view/21434.

ANEXO A – “Um balanço de 2016? De literatura”, de José António Gomes



Imagem 2: imagem do site, início da reportagem.

Um balanço de 2016? De literatura?³³³

José António Gomes

QUINTA, 29 DE DEZEMBRO DE 2016

³³³ A reprodução deste texto na íntegra foi autorizada pelo autor e também pelo periódico *AbrilAbril*. Transcrevo-o sem revisão. Os grifos são todos do autor.

É possível fazer um balanço da actividade literária em 2016, seus contextos, constrangimentos e implicações? A tentativa aí fica.

https://www.abrilabril.pt/sites/default/files/styles/jumbo1200x630/public/assets/img/literatura_2016.jpg?itok=gt30h7XF



Créditos/ Agência Sorocaba de Notícias

1. Balanços...

Balanço? De literatura? Bem, balanços há muitos, como os chapéus. Imagine o leitor que o balanço é feito, por exemplo, por um jornalista cultural, mas dos avançados por algum grupo empresarial, ou então por um daqueles profissionais de televisão ou de rádio permeáveis às agências de comunicação – as quais lhe sugerem nomes a convidar para o programa, pessoas a entrevistar. Aí o balanço será um. Um segundo jornalista, avançado por outro grupo, influenciado por outra agência fará decerto balanço diferente. Convidado para almoços pelo director editorial ou de comunicação – que disponibiliza as novidades literárias – , terceiro jornalista realizará, por seu lado, outro balanço. Não concorda?

Acha que não são balanços? Chama-lhes outra coisa? É capaz de ter razão. Em todo o caso, lembre-se de que nenhum balanço é imune à subjectividade (verdade de La Palice, claro). Este também não. Aliás, os balanços, na sua imensa falibilidade e na sua risível efemeridade, provocam-me bocejos, mas verei o que se pode fazer (e desde já lhe garanto que não tenho avença alguma).

2. Festivais...

Vamos a tendências. Mas, pelas razões mencionadas, centremo-nos numa moldura mais sociológica. A primeira tendência vem de anos anteriores, continuou em 2016 (até quando se manterá?) e tem que ver com os chamados «festivais de literatura», que proliferam no país. Nesses festivais, poderá ter a oportunidade de ver e ouvir, dando uma palestra ou participando num debate, um humorista conhecido ou um pivô de televisão ou um comentador político ou o Dr. Adriano Moreira ou o sr. presidente da câmara do Porto ou a D. Flor Pedroso ou o Dr. Moita Flores ou algum dos intervenientes do Eixo do Mal ou do Governo Sombra ou alguma outra figura mais ou menos mediática – das televisões, da TSF, da política (por exemplo do PS, do PSD, do CDS, do BE ou do Livre – «pluralismo» *oblige...*). Com sorte, nesse festival dito de literatura até poderá ver e ouvir um ou dois escritores (sempre com a mediação de um «comunicador», um jornalista ou um pivô). De preferência escritores a contar anedotas. Há os que contam bem anedotas em público e há os que contam mal e há os que contam assim assim. Enquanto escuta anedotas não tem de ler nenhum romance ou ensaio ou livro de poemas «chato». E também não terá de ouvir a escritora ou escritor a ler uma passagem de livro seu e a dialogar com os leitores (isso são modas americanas, inglesas, francesas; aqui o que está a dar é o escritor contar anedotas, falar do «eu» – sessões de leitura oral não). Em Portugal, chama-se a isto «promover a leitura». E ainda pode meter fado, música brasileira e outras músicas, além de exposições (por exemplo de ilustração). Poupo-o, leitor, a outros desenvolvimentos.

3. Curadores, empresas...

Associada a esta tendência, outra: quem organiza o «festival» já não são bem as autarquias, embora seja obrigatório aparecerem os autarcas na abertura e no encerramento, ou a entregar prémios, e a botar discurso. Agora a coisa é mais... cosmopolita e profissional. De preferência com muito palavreado em inglês, nos nomes e temas das actividades, no programa, nos cartazes. Por causa do turismo. Paga-se (quer dizer: o contribuinte paga) a uns «curadores» e/ou a uma empresa especializada na organização de festivais (com seu cardápio próprio de autores), a fim de organizar o evento. O resto das conclusões tire-as o leitor. Eu tiro uma: chama-se a isto empresarialização e mercantilização da cultura.



«A Utilidade do Inútil», de Nuccio Ordine Créditos

4. Concentração editorial, *best-sellers*, livrarias...

Outra tendência que vem de trás: a concentração editorial. Actualmente, dois grandes grupos (e um terceiro bastante mais pequeno) dominam a indústria editorial (produção, distribuição, fatia importante da comercialização), com as inevitáveis consequências na formatação do gosto e na redução da diversidade – nomeadamente a diversidade dos géneros (mas também a de estilos e a ideológica). Por exemplo, o ensaio literário ou filosófico quase só resiste na esfera académica e no mundo

fechado (por limitações próprias) das suas publicações. O ensaísmo político perdeu claramente terreno, sobretudo o de esquerda. Outra consequência da concentração: a ocupação dos espaços comerciais com *best-sellers* atrás de *best-sellers* ou aspirantes a *best-sellers*. Uma política indissociável da circunstância de, ao que parece, mais de 70% do mercado livreiro se encontrar nas mãos do grupo francês FNAC, das livrarias Bertrand e dos hipermercados. Quando vir no escaparate a etiquetazinha «Os *media* falam», desconfie sempre e pense antes de comprar. Eu, em geral, fujo. Hoje em dia, se os *media* falam (e considerando o estado dos *media*), é quase sempre mau sinal. Depois, lembre-se disto: se chega à montra de uma livraria ou a um escaparate e o espaço que deveria estar ocupado por seis ou sete livros diferentes está ocupado por seis, sete ou mais exemplares do mesmo título, não perca tempo: não está numa verdadeira livraria. Alguém está a querer impingir-lhe um produto (quase sempre mau).

É necessário, pois, que o público se volte de novo para as pequenas e médias livrarias, sobretudo as dotadas de um projecto cultural e de dinamização, a par das imprescindíveis livrarias temáticas (poesia e teatro, infantil/juvenil, edições marginais, política, LGBT...).

Do mesmo modo, mantenhamo-nos atentos às editoras que em 2016 fizeram a diferença em matéria de literatura (clássicos, traduções de qualidade, colecções especiais, ficções estilisticamente mais ousadas, poesia, livros infantis inovadores, etc.). São os casos da IN-CM (que, sendo empresa pública, importa escrutinar em matéria de política editorial e comercial), de Relógio d'Água, Afrontamento, Tinta da China, Sistema Solar, Companhia das Ilhas, Página a Página, Averno, Língua Morta, Letra Livre, Abysmo, Calendário de Letras, Poética e ainda, na área do livro infantil e juvenil, Planeta Tangerina, Orfeu Negro, Pato Lógico, Kalandraka (Portugal), Trinta por Uma Linha, Xerefé entre outras.

5. *Media*

Até pelas razões invocadas no primeiro ponto, perca ilusões sobre o papel da imprensa generalista e da televisão em matéria de divulgação e de crítica literária. Foi chão que deu uvas. Até na cultura estão vários destes *media* capturados pelas agências de comunicação e pelos grupos editoriais dominantes, mesmo quando, como flor em lapela gasta, dão atenção a este ou àquele jovem poeta, apresentado sempre como revelação, a esta ou àquele pequena chancela (que algumas, da capital, lá vão tendo também seus cúmplices num ou noutro jornal). A objectividade, a pluralidade, a diversidade não passam de miragens e a obsessão com os *best-sellers* confrange. Para quem analisa os diários e semanários ditos de referência desde a década de 90 (como tenho feito) a desfiguração é evidente e apenas uma ou outra voz se eleva acima do *mainstream* mediático. Aliás, a obsessão com a componente visual da página, preenchida com gigantescas fotos ou ilustrações, mascara a indigência de muitos textos, cujos objectos de atenção tendem a ser produções oriundas dos universos anglo-saxónico ou hispânico. Por outro lado, agravou-se a tendência dos jornalistas – que, sublinhe-se, vem de longe – para promoverem os que pertencem ou provêm da «classe» e que se aventuram nas lides literárias. Quanto aos jornais culturais e revistas literárias de quiosque, alguns converteram-se numa espécie de *Caras* ou de *Gente* da área da cultura, dando amiúde protagonismo mediático a figuras que pouco ou nada têm que ver com as áreas artísticas (mecenaz, gestores culturais, banqueiros, políticos do chamado bloco central, medalhados do 10 de Junho...).

Além das revistas e volumes monográficos de matriz universitária (por exemplo do CEC da Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa, ou do CLP da Fac. de Letras da Univ. de Coimbra, ou do CLLC da Univ. de Aveiro), onde são publicados actualmente os verdadeiros estudos críticos sobre literatura, recomendo-lhe alternativas que continuaram, em 2016, a cumprir bem o seu papel de divulgação crítica: revistas *online* como *Blimunda*, da Fundação José Saramago; blogues como *O Bicho dos Livros* e *Hipopómatos na Lua* (para o livro infantil e juvenil). E ainda revistas em papel como a magnífica *Delphica* (publicada em Braga e conferindo relevo aos clássicos e às traduções mas não só) ou a *Telhados de Vidro* (da Averno). Atente-se até num interessante jornal marginal de textos e ilustrações, dirigido por Emanuel Cameira e Ana

Biscaia, como o *Postas de Pescada* (que mantém uma regularidade de publicação digna de nota), ou num boletim como *Esteiro*, órgão da célula da cultura literária do Sector Intelectual de Lisboa do PCP que, em Setembro de 2016, publicou o seu número 16 (além das habituais matérias literárias, propõe dois curtos mas interessantes artigos sobre a situação do mercado livreiro em Portugal e sobre a actividade da tradução literária).



«Hipopómatos na Lua»

6. PNL e bibliotecas escolares

Em termos orçamentais – e por conseguinte em termos de actividades e projectos – o Plano Nacional de Leitura encontra-se exangue, praticamente desde o segundo governo Sócrates. Incapaz, por isso, de dar resposta ao que a sociedade, a escola e outras instituições lhe exigem. Espera-se que 2017 seja ano de viragem e que a redefinição de objectivos e prioridades ponha enfim na ordem do dia quer a Educação Literária e o desenvolvimento da competência literária (não apenas da competência leitora), quer a atenção aos clássicos, para apenas mencionar dois aspectos a carecerem de atenção séria. Não basta ler mais, é preciso ler melhor e ter o direito a conseguir ler o que é da ordem do complexo. A este propósito, descubra-se o ensaio do italiano Nuccio Ordine, *A utilidade do inútil – manifesto* (Faktoria de Livros, 2016), traduzido já para diversos idiomas.

Espera-se também que bibliotecas escolares e públicas disponham de condições para se redinamizarem e, no caso das segundas, inverterem a

tendência para a perda de utilizadores. No caso das primeiras, que o professor-bibliotecário possa ter terreno propício para desenvolver tarefas que dele se esperam – e que estas se concentrem mais na organização da biblioteca e na dinamização da leitura do que nas famigeradas tarefas de avaliação do sistema, com toda a carga burocrático-administrativa e informática que ela vem implicando, subtraindo notoriamente tempo para as tarefas substantivas do professor-bibliotecário. Mais organização, mais promoção da leitura e menos avaliação. Custa reconhecer – e aceitar – que certas estruturas com um papel social e educativo determinante (caso da Rede de Bibliotecas Escolares) acabem por gerar uma insuportável e pesada teia burocrática, quase como se tivessem de justificar a sua própria existência.

7. Nobel e Pessoa

Qualquer balanço de 2016 falará certamente do galardoado com o Nobel: Bob Dylan. Atribuição discutível, sem dúvida. Mas que se pode esperar da Academia Sueca? Eu, depois dos nobelizados Churchill, Bertrand Russell ou a «doce» Pearl Buck, e de outros premiados esquecidos e bem, já espero pouco. Cresci no entanto a ouvir Dylan, a entoar as suas canções e, nele, aprecio entre outras, a faceta do cantor de intervenção – que a teve, nos inícios dos anos 60 –, numa linha que vem de Woody Guthrie e que passa por Pete Seeger e pela cena folk norte-americana (Dylan conviveu com ambos e deles colheu influência). Aprecio também vários dos seus temas mais líricos e elegíacos. Aprecio ainda o potencial de recriação que caracteriza tantas das suas canções – e por isso recorro a versões inesquecíveis nas vozes de Joan Baez, The Byrds, The Hollies, The Band, Jimi Hendrix, Judy Collins, Leon Russell, Bruce Springsteen, Bryan Ferry, Neil Young, Eddie Vedder e dezenas de outros. Nada contudo que me fizesse propor a atribuição do Nobel da literatura a Dylan (nem mesmo a qualidade poética de várias das suas letras). A ser contemplado um escritor com uma carreira forte na música popular, além da escrita, mais facilmente me ocorreria Chico Buarque ou mesmo Leonard Cohen, que no final de 2016 nos deixou e era um poeta mais do que estimável.

Já o nacional Prémio Pessoa, atribuído a Frederico Lourenço, parece uma acertada decisão. Além de escritor de mérito e de notável ensaísta e académico, Lourenço tem feito o que poucos têm feito pela divulgação e (re)valorização dos clássicos. Ele é o qualificadíssimo tradutor da *Iliada*, da *Odisseia*, da *Bíblia* grega (*Novo Testamento: Os Quatro Evangelhos*, edição da Quetzal, em 2016), de tudo o que já se viu e do que mais se verá certamente.



«Iliada» e «Odisseia» foram traduzidas por Frederico Lourenço, que também fez a sua adaptação para jovens Créditos

8. Alguns livros de 2016 numa memória que é selectiva

Perguntarão alguns: o que é que os pontos anteriores têm a ver com a criação literária? Respondo sem hesitações: têm tudo (para o confirmar, proceda-se aos *transfers* históricos possíveis das questões em causa e leia-se Dante, Shakespeare, Camões, La Fontaine, Maiakovski, Kraus, Brecht e muitos outros).

Termino pois este balanço (sê-lo-á?) com uma secção resultante, é certo, de um exercício de atenção, mas uma secção assumidamente subjectiva. E, como é evidente, lacunar.

Considerando sobretudo a literatura portuguesa (não a africana de língua portuguesa), títulos novos mas também algumas reedições de peso, retenho de 2016 – e recomendo – livros como os que se seguem (haverá obras de que involuntariamente me esqueço e outros que não tive oportunidade de ler ou cuja existência nem sequer conheço). Em cada conjunto, a ordem por que são apresentados é aleatória. Sinto-me, por outra parte, desobrigado de referir alguns títulos que atingem os *tops* e que serão certamente incluídos nas listas do *mainstream* mediático.

Poesia portuguesa e afins – *Letra aberta* (Porto Editora), de Herberto Helder; *Poesia Completa* (IN-CM), de Mário Dionísio; *Obra poética*, vol. 1 (Assírio & Alvim), de Ruy Cinatti; *Todo o trabalho, toda a pena* (Crescente Branco), de Vergílio Alberto Vieira; *O jogo das comparações* (Companhia das Ilhas), de Inês Lourenço; *Bandolim* (Assírio & Alvim) e *Z/S* (Averno), de Adília Lopes; *A felicidade da luz* (Assírio & Alvim), de António Osório; *Anúncias* (D. Quixote), de Maria Teresa Horta; *Nove fabulo, o mea vox / De Novo Falo, a Meia Voz* (Pianola), de Alberto Pimenta; *A crisálida* (Relógio d'Água), de Rui Nunes (obra híbrida e inclassificável); *Contra Todas as Evidências: Poemas Reunidos III* (Página a Página), de Manuel Gusmão (saído em Setembro de 2015, só em 2016 surgiu nas livrarias); *A navegação do albatroz* (Página a Página), de José Vultos Sequeira; *É tudo uma questão de tempo* (Glaciar), de José Jorge Letria; *Sobras completas* (Abysmo), de José Manuel Simões; *Dois corpos nus, despindo-se / Dous corpos nus, espíndose* (Poética), de Casimiro de Brito e Pura Salceda.

Poesia brasileira – *Tudo o que existe louvará – antologia* (Assírio & Alvim), de Adélia Prado; *Poesia completa* (Relógio d'Água), de Manoel de Barros; *Poesia 1990-2016* (IN-CM), de Eucanaã Ferraz.

Antologias de poesia – *Passagens: poesia, artes plásticas* (Assírio & Alvim), selecção e prefácio de Joana Matos Frias; *O jardim que o*

pensamento permite: antologia poética sobre Monserrate (Sistema Solar/Documenta), prefácio, selecção e edição de José Manuel de Vasconcelos.

Prosa breve, aforismos, pensamentos e afins – *Enciclopédia da Estória Universal – Mil anos de esquecimento* (Alfaguara), de Afonso Cruz; *ENIGMATÓGRAFO* (Gatopardo Edições), de Augusto Baptista. Recupero ainda, de 2015, mas lido em 2016, o desafiador *Breves notas sobre música* (Relógio d'Água), de Gonçalo M. Tavares.

Crónica / entrevista / memórias / correspondência / miscelânea – *Manuel António Pina dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo (2000-2012)* (Sistema Solar/Documenta), organização de Sousa Dias; *Circunlóquios III* (Universidade Fernando Pessoa), de Albano Martins; *Acta Est Fabula Memórias II – Lisboa 1947-1955* (Opera Omnia), de Eugénio Lisboa; *Correspondência 1949-1978* (Guerra e Paz), de Jorge de Sena e Eugénio de Andrade.

Narrativa de ficção (romance, novela, conto) – *Casos de direito galáctico e outros textos esquecidos* (E-Primatur), de Mário-Henrique Leiria; *Passos perdidos* (Tinta da China), de Paulo Varela Gomes (que em 2016 nos deixou); *Ronda das mil belas em frol* (Porto Editora), de Mário de Carvalho; *O amor em Lobito Bay* (D. Quixote), de Lídia Jorge; *Não se pode morar nos olhos de um gato* (Teorema), de Ana Margarida de Carvalho; *A gorda* (Caminho), de Isabela Figueiredo; *Gennaro Clean, mafioso sem mácula* (Esfera do Caos), de Romeu Cunha Reis; *A Batalha de Covões* (Teodolito), de José Viale Moutinho; *Escola de naufragos* (Relógio d'Água), de Jaime Rocha; *Prantos, amores e outros desvarios* (Porto Editora), de Teolinda Gersão; *A colecção privada de Acácio Nobre* (Caminho), de Patrícia Portela.

Algumas traduções em destaque – *O Eremita Viajante* (Assírio & Alvim), de Matsuo Bashô, tradução e notas de Joaquim M. Palma; *A pedra-que-mata: poesia japonesa* (Língua Morta), versões de Luís Pignatelli, organização de Zetho Cunha Gonçalves; *Habitarei o Meu Nome: antologia* (Assírio & Alvim), de Saint-John Perse; *Poemas*

escolhidos (Relógio d'Água), de T. S. Eliot, traduções de João Almeida Flor, Gualter Cunha e Rui Knopfli; *Elegias de Duíno* (Relógio d'Água), de Rainer Maria Rilke, tradução de José Miranda Justo; *Viagem singular a Worpswede* (Feitoria dos Livros), de Rainer Maria Rilke, ensaio e tradução de João Barrento; *Viagem à Holanda* (Feitoria dos Livros), tradução de Isabel Lucas Pascoal e prefácio de Loy Rolim; *Muito barulho por nada* (Assírio & Alvim), tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Ensaio e leituras críticas focados no texto literário (três destaques, à margem das publicações da esfera académica) – *A Chama e as Cinzas: um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)* (Bertrand), de João Barrento; *Os nomes da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo* (Sistema Solar / Documenta), de Rosa Maria Martelo; *Palavras que Respiram – Textos de leitura crítica: 30 olhares sobre a literatura portuguesa* (Página a Página), de Domingos Lobo.

Uma colecção em destaque – A colecção «Viagens» da Relógio d'Água, na qual, em livros de pequeno formato, bem editados e traduzidos e com capas sóbrias mas cativantes, é possível ler textos, não muito longos, sobre lugares mágicos como Roma, Paris, as ilhas gregas, Veneza e muitos outros, da autoria de escritores de relevo como Gólgol, Gertrude Stein, Durrell, Javier Marías, etc.

Livro infantil e juvenil – *24 Horas antes do Natal* (Afrontamento), de Manuela Bacelar; *O senhor Nunca e o senhor Jamais* (Afrontamento) e *Sílvio, guardador de ventos* (Caminho), de Francisco Duarte Mangas, ilustrações de M.^a João Castro e Madalena Moniz, respectivamente; *Onde está a minha mãe?* (ASA), de António Mota, ilustrações de Sebastião Peixoto; *A almoçarada do Billy Bolly* (Xerefê), de Paul Hardman; *O País do Faz-de-Conta* (Trinta por Uma Linha), de João Manuel Ribeiro, il. de Bolota; *Era uma vez uma avó, três netas e um botão* (Poética), de Mário Contumélias, il. de João Diogo Contumélias; *Tão tão grande* (Orfeu Negro), de Catarina Sobral; *Sonho com Asas* (Kalandraka), de Teresa Martinho Marques, il. de Fátima Afonso; *Batata chaca-chaca* (Planeta Tangerina), de Yara Kono; *O cabelo do sr. Capelo e outras histórias* (Horizonte), de Luísa Ducla Soares, il. de Natalina Córias; *Diário de um adolescente na Lisboa de*

1910 (Texto), de Alice Vieira, il. de Patrícia Furtado; *Vamos comprar um poeta* (Caminho), de Afonso Cruz; *Marcas* (Caminho), de Ana Saldanha; *Mary John* (Planeta Tangerina), de Ana Pessoa, il. de Bernardo P. Carvalho; *Poesia-me* (ASA), de Álvaro Magalhães, il. de Cristina Valadas; *Chamo-me... Siza Vieira* (Bertrand), de Carla Maia de Almeida, il. de João Concha; *José Saramago: homem-rio* (IN-CM e Pato Lógico), de Inês Fonseca Santos, il. de João Maio Pinto

ANEXO B – “Poetas como nós”, de Paulo Moura



01:23 89%

blogues publico.pt

P

blogues

P

paulo moura
repórter à solta

— A febre das casas pequenas — De Portugal ao Brasil, sozinho num barco a remos —

29 de Maio de 2013

Poetas como nós



Portugal, século XXI. Diogo sai do emprego e vai para casa ler durante toda a noite. Ler várias vezes os mesmos poetas espanhóis. Fala-lhe mais alto quem lhe sussurra ao ouvido do que quem grita e discursa. É isso, para ele, a literatura.

David senta-se no seu gabinete da faculdade de Direito de Lisboa a reescrever pela centésima vez um poema a que deu o título de um livro de Filosofia Política.

Inês é professora e tem outra actividade. Esta, porém, é...

“ Embora nunca beba nada mais forte do que uma gasosa Moxie, vou muitas vezes ao Dick's só para observar a vida, um tema que me interessa profundamente desde a infância.

Joseph Mitchell
(Correspondente dos bairros,
The Herald Tribune, 1936)

Autor

- Paulo Moura – página pessoal

facebook

Imagem 3: imagem do site, início da reportagem.

blogues

paulo moura

repórter à solta

29 de Maio de 2013

Poetas como nós³³⁴

David, Golgona e Diogo

Portugal, século XXI. Diogo sai do emprego e vai para casa ler durante toda a noite. Ler várias vezes os mesmos poetas espanhóis. Fala-lhe mais alto quem lhe sussurra ao ouvido do que quem grita e discursa. É isso, para ele, a literatura.

³³⁴ A reprodução deste texto na íntegra foi autorizada pelo periódico *Público*. Transcrevo-o sem revisão. Os grifos são todos do autor.

David senta-se no seu gabinete da faculdade de Direito de Lisboa a reescrever pela centésima vez um poema a que deu o título de um livro de Filosofia Política.

Inês é professora e tem outra actividade. Esta, porém, é segredo para os alunos. Como olhariam eles para aquela a quem os críticos chamam “poeta do sinistro”?

Manuel folheia um livro raro, na livraria Paralelo W. Raro porque ele próprio não o edita mais, ou porque o autor decidiu renegar toda a sua obra passada. Raro porque é um livro de poesia e, como tal, não tem procura.

Na roleta russa da literatura jogou Salomé. Escreveu um livro e enviou-o para uma editora, com a decisão: se não o aceitarem, nunca mais escrevo. A editora respondeu que publicava, por 2 mil euros. Salomé pagou e continuou a escrever.

Numa loja em Bruxelas havia uma caixa com muitos carimbos. Miguel escolheu nove. No momento em que os pagou, os carimbos tornaram-se donos da vida dele.

Golgota, que saiu à noite pela primeira vez aos 24 anos, na companhia do pai, está, como sempre, há 15 horas fechada na biblioteca da Faculdade de Letras. Escreve, como sempre, um poema a começar pelo fim: “Somos todas putas, rapaz, com ou sem vodka”. Seria integrado no livro “Vim Porque me Pagavam”.

Cai a noite. Nuno inicia a rota das tascas. Portugal, século XXI.

Diz-se que há um renascimento, uma geração de ouro, um novo Orfeu. Novas formas de vida e de liberdade, inspiradas pela poesia, que por sua vez as inspira. Uma nova cumplicidade entre a arte e a vida.

Começou com o século. Nos anos de 1990 há indícios fortes, algumas vozes fundadoras. Depois, a explosão. Em 2002, com Manuel de Freitas,

os Poetas sem Qualidades e a Averno. Houve um efeito de fecundação e os poetas multiplicaram-se. Ou saíram das tocas. Há quem encontre a explicação no desencanto ou da angústia. Talvez tenha sido apenas a internet.

O facto, é que de repente há muitos poetas. É fácil nomear algumas dezenas. Editam livros, criam blogues, publicam em revistas, frequentam sessões de leitura, bares e livrarias de poetas. Não há crise na poesia. Ninguém a lê, mas isso pouco conta. Escrevem-na.

Há circuitos de grande caudal, por todo o país, com os seus pontos de encontro nas cidades e na net. O círculo de Lisboa é o mais concorrido, mas o Porto é inultrapassável no hábito de ler poesia nos bares. Coimbra organiza festivais, o Algarve tem um núcleo aguerrido. Há recitais, performances e até concursos de recitação, os Slam de poesia – uma espécie de festival da Eurovisão, desdenham os puristas.

São muitos poetas, conhecem-se, frequentam-se e lêem-se uns aos outros. Emulam-se. Nem sempre de forma pacífica, que o que está em jogo é muito sério. Não, não se trata de dinheiro nem fama, mas da arte, da tradição, da literatura portuguesa. Ninguém anda a brincar. Podem ter menos de 30 anos, mas já estão lançados num desígnio histórico: renovar as letras nacionais. E com elas o próprio país, pois que há de mais genuíno e valioso em Portugal do que a poesia? Quando tudo arder teremos os poetas.

Hipótese irresistível: a poesia é a arte portuguesa por excelência. Sempre foi melhor do que a prosa, e voltou agora a sê-lo. Melhor, ou pelo menos mais autêntica do que qualquer outra expressão artística. “A poesia é a única arte verdadeiramente autónoma em Portugal”, diz Manuel Margarido, escritor, editor e divulgador, através do blogue As Folhas Ardem, da nova poesia portuguesa. E não é o único a pensar isto. “Todas as outras artes sempre foram, cá, uma imitação ou um reflexo do que se fazia lá fora”, diz ele. “A poesia em Portugal sempre foi espontânea e original, livre de factores externos. Não precisa de influências para ter voz própria”.

Surge, em força, sempre que a sociedade se agita, estagna ou se estrangula, sempre que se ganha ou perde a liberdade, ou quando menos se espera. Uma segregação lenta e perene, resistente como uma doença endêmica.

Ainda de acordo com a hipótese, conjugaram-se agora factores auspiciosos para que se formasse uma vaga provavelmente sem precedentes. “A partir de 2004 há uma multiplicidade de vozes”, diz Manuel Margarido. “Uma grande produção poética. Alguns autores são muito bons. Esta primeira metade do século será o berço de poetas que vão ficar na História da literatura portuguesa”, diz Margarido, que tem 51 anos e assistiu ao que achou ser a morte de um mundo e a eclosão de outro.

Quando Miguel Manso, 33 anos, escolheu os seus nove carimbos antigos, numa loja da cidade belga de Gent, ainda não sabia que estava a comprar uma estranha forma de liberdade. Mais ou menos por essa altura, e as datas confundem-se um pouco nesta história mítica, namorou com uma rapariga chamada Patrícia, por quem se apaixonou no preciso momento em que terminaram a relação. Era demasiado tarde, não havia nada a fazer excepto escrever dois livros de enfiada – *Contra a Manhã Burra* e *Quando Escreve Descalça-se*. “Escrevi-os para conquistar a Patrícia”, diz ele, à noite, sentado num café de Campo de Ourique. Foram duas edições de autor, com distribuição própria. E na capa de cada uma das obras após um dos carimbos belgas.

A segunda obra foi reeditada pela Mariposa Azual, e as seguintes foram motivo de interesse das várias editoras de poesia. Mas Miguel tomou uma decisão: editará os seus próprios livros até não ter mais carimbos. Já publicou cinco e teria tudo a ganhar em trabalhar com uma editora. Mas vai obedecer à lógica dos carimbos. Faltam quatro. Depois fará o que quiser.

Esta escravidão é a sua liberdade. “É uma intuição. Não quero tomar conta da coisa...”, explica ele sem explicar. Rejeitou outras submissões para se entregar àquela, irracional, arbitraria, sua. “Eu não quero

trabalhar. Quiero dedicar-me á arte a tempo inteiro. Quero ter a liberdade de apenas fazer isto”, diz ele referindo-se à poesia e outras práticas artísticas, como o filme que acaba de realizar. “A vida em geral é sempre uma luta contra o medo. Na poesia não tenho medo”.

Miguel Manso, natural de Santarém, só agora começa a convencer os pais de que não é um inútil. “Eles vão entrar agora na reforma, e eu já cá estou á espera deles”. Ultrapassou-os, para poderem andar a par. Geralmente é preciso fazer um percurso de escravidão, para, no fim da vida, se alcançar a liberdade, na reforma. Miguel quer começar precisamente por aí.

Sentada numa esplanada da Avenida Duque d’Ávila, em Lisboa, em frente a uma placa metálica com a inscrição “Marta Chaves – Psicóloga Clínica”, a poeta diz: “Não escrevo nas horas mortas”. Lá porque separa as duas vidas, não quer dizer que a poesia seja um hobby. Para Marta, 35 anos, o trabalho como psicóloga representa a subsistência, mas também a realização profissional. Trabalha muito, e gosta disso. No resto do tempo há a vida, o amor, os amigos. A poesia, essa, não ocupa espaço. “Não deixo de fazer nada por causa da poesia”. Embora a escreva todos os dias, pelo menos desde os 17 anos.

Funciona como uma espécie de legendagem da vida. “É como ver um filme e ler as legendas”. Sem elas, tudo ficaria incompreensível. “Escrevo para me tornar reconhecível para mim própria”. Não é um trabalho nem uma opção. “É como calçar 38. É assim”. Por isso não procura temas. Interpreta, mastiga, legenda o que vai sucedendo. Invariavelmente escreve sobre o amor, as relações. Não necessariamente enquanto acontecem, mas no tempo mental em que se prolongam e revelam.

Deixar de escrever seria perigoso. “Só uma vez deixei de escrever durante três meses, e fiquei com medo de já não sentir. Escrevo para não perder a sensibilidade. Não me quero tornar espectadora”. A muitos acontece isso. “As pessoas desligam-se, para se defenderem. Mas as defesas não permitem o crescimento” (a psicóloga a falar). “Escrevo

sobre a insegurança, sobre as hipóteses de perdermos a imaginação”. Foi por isso que no último sábado saiu de repente daquele bar. Esteve tanto tempo à espera que uma certa pessoa aparecesse... Depois, o importante foi não perder o que tinha imaginado durante a espera, nem a capacidade de imaginar. Correu para casa e escreveu quatro poemas. “Aprendo imenso com o que escrevo”, diz Marta. Já publicou três livros: “Onde não Estou Tu não Existes”, “Pensa que Deixou de Pensar Nela” e “Dar-te Amor e Tirar-te a Vida”.

É isto, então? É sobre os seus casos amorosos que escrevem os novos poetas? Voltemos atrás, ao momento fundador que foi a publicação, por Manuel de Freitas, da colectânea “Os Poetas sem Qualidades”. O impulso já vinha formado, havia pelo menos uma década. Manuel Margarido toma por primeiro grande marco a publicação, em 1992, de um livro de ensaios de Joaquim Manuel Magalhães – “Um Pouco de Morte”. É ali que se separam as águas e se define o que será a nova poesia, por oposição à antiga. Nos anos 70, antes e depois da revolução, o que havia era a corrente do lirismo, os canónicos como Sofia e Eugénio, os poetas, orientados pela ideologia, “que querem salvar o mundo”, a corrente vanguardista da Poesia 61, no seu primado da palavra depurada, salvífica e redentora, a “palavra que transforma”. Isto segundo Margarido.

O livro “Um Pouco de Morte” representa um “corte epistemológico”. A partir daí, “a poesia é um valor em si. Não tem de estar ligada a ideologias ou idealizações. A poesia é puxada para a realidade, para o quotidiano”.

Não tem de limar as arestas da realidade, mas exibi-las sem receio. É esta a ideia que Manuel de Freitas retoma. Em 2002 cria a editora Averno e publica os “Poetas sem Qualidades”, com que pretende apresentar uma nova geração. Mas mais do que os poetas propriamente ditos, foi o prefácio da obra que se tornou influente e emblemático.

Nesse pequeno texto, Freitas explica a ironia da expressão “sem qualidades”, para opor os novos poetas à geração antiga que, segundo ele, há muito que não tem nada para dizer.

Começa assim o texto a que, desde logo, se passou a chamar o “manifesto”: “A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades”. E segue caracterizando a sociedade contemporânea com recurso a Walter Benjamin, Eliot e Guy Debord, no seu primado da “quantidade” e da “mercadoria”. Neste “tempo sem qualidades”, o poeta tem de perder a sua “auréola”. É uma “responsabilidade estética”.

Para concluir: “A questão que hoje se coloca – em Portugal, que é onde estamos – prende-se sobretudo com o apreço ‘qualitativo’ por anacronismos e ourivesarias e com o ‘resto’. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) resto(s)”.

Entre os poetas “com qualidades”, e portanto a abater, Freitas nomeou Manuel Alegre e sobretudo Nuno Júdice. “Poeta promissor, em tempos mui recuados, Júdice tornou-se o emplastro vivo (quase isso, enfim) do culturalismo auto-suficiente. É um desses poetas que, quando quer parecer ‘contemporâneo’ de alguma coisa, quase torna palpável o esforço com que o faz, pensando certamente num público alargável ao seu génio. Trata-se, em suma, de um poeta cheio de qualidades”.

Como exemplo de poeta que fala da “cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam” e apresentado Joaquim Manuel Magalhães. “Não como um bálsamo ou enquanto filosofia de salão; antes como uma ferida que sentimos próxima”.

Magalhães é referido como pertencente à “novíssima” poesia portuguesa, pelo que os seus discípulos, Manuel de Freitas à cabeça, se poderiam designar por pós-novíssimos. E já vão na segunda geração.

“O que de alguma maneira aproxima estes nomes (...) são, precisamente, as várias ‘qualidades’ que notoriamente não possuem. Estes poetas não são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmianos, culturizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem”.

O “manifesto” provocou reacções. Júdice indignou-se. Eduardo Prado Coelho, que também é referido no texto, acusou Freitas de anatemizar todos os poetas do velho cânone, para impor o seu próprio. O escritor e crítico Eduardo Pitta passou a referir-se à revista Telhados de Vidro, dirigida por Freitas e Inês Dias, como o “órgão teórico do grupo dito dos ‘poetas sem qualidades’”.

“Criou-se um rótulo”, lamenta agora Manuel de Freitas, 40 anos, enquanto mostra os livros que vende na livraria Paralelo W. Admite que havia algo em comum naqueles poetas “sem qualidades”: a atenção “à realidade, ao quotidiano, às coisas banais. Não procuram temas nobres”. E admite também que a editora Averno serviu para “aproximar as pessoas”.

Na verdade, o que a Averno criou foi um culto. Publicou muitos poetas pela primeira vez, deu voz a alguns esquecidos, escolheu os melhores, segundo a nova visão, de que Freitas se tornava um símbolo. A poesia dele, aliás, era o paradigma, não só dessas novas temáticas que assumem a vida “com arestas”, mas também da qualidade literária que se procurava. Manuel de Freitas, todos o reconhecem, é um poeta excelente, que, desde os primeiros livros, não deixou de fascinar e atrair toda uma geração de poetas que se queria exprimir e afirmar. E a geração seguinte, que tem hoje entre 20 e 30 anos.

“Quando eu tinha 18 anos, o Manuel de Freitas era uma pop star”, diz, no café A Brasileira, do Chiado, Ana Salomé, hoje com 30 anos. Foi a minha influência. Ele e os poetas da Averno e da Telhados de Vidro, escreviam sobre a vida, de uma forma que parecia simples. No fundo, tinham uma forma de depurar a linguagem, que é difícil de conseguir. Mas parecia fácil. Tornava-os mais próximos de nós, não como os velhos poetas, que parecem viver noutro mundo. Estes eram pessoas desde mundo, que escrevem. Faziam-nos sentir, às pessoas da minha idade, que também nós podíamos escrever”.

Diogo Vaz Pinto tem hoje 27 anos. Na adolescência, idolatrava Manuel de Freitas. Com o amigo David Teles Pereira, de quem se tornaria parceiro em vários projectos literários, foram um dia ao funeral do designer Olímpio Ferreira, um dos fundadores da Averno, só para verem Manuel. Não para lhe falarem, que a coragem não chegava para tanto. Para o verem.

“Eu lia o Manuel como uma religião”, diz Diogo na livraria Ler Devagar, em Lisboa, depois da apresentação de um livro da sua própria editora. “A sua poesia é excelente, muda a vida de uma pessoa. Depois ele era muito agressivo nos ensaios que escrevia. E categórico”. Essas características angariavam-lhe seguidores. “As pessoas seguiam o Manuel, obedeciam-lhe. Naquela altura, se o Manuel me mandasse ler qualquer coisa, eu ia a correr fazer o que ele mandava. Ele era um verdadeiro líder. Hoje, há falta deles”.

A influência da Averno e Manuel de Freitas era tão intensa, que a certa altura foi preciso romper com eles. Os poetas multiplicavam-se, e a Averno não tinha lugar para todos. Os próprios critérios da Averno tendiam a anquilosar, queixam-se os poetas mais novos. Ou a confundir-se com os gostos pessoais de Freitas, ou mesmo as suas amizades, critica Diogo.

Há, a par com uma irrevogável deferência, também algum ressentimento e desilusão contra Manuel de Freitas da parte de alguns dos poetas mais jovens. De certa forma, é a rebelião necessária para a mudança de geração. Exactamente o mesmo que Freitas fez em relação a Júdice e Alegre. Diogo pensa aliás que essa revolução teve muito de artificial. Ana Salomé concorda. Todos aqueles males contra quem se insurgiam eram moinhos de vento. Os poetas mais antigos também falavam da realidade.

Diogo Vaz Pinto, com o colega da faculdade de Direito de Lisboa David Teles Pereira, fundaram a revista *Criatura*, e a editora *Língua Morta*. Tornaram-se, de certa maneira, os sucessores de Freitas. Os seus equivalentes para uma nova geração que tinha dificuldades em publicar na Averno.

Ana Salomé criou a revista Golpe d’Asa, com poesia e crítica. Não sem confronto com os “poderes instituídos” da pós-novíssima poesia. Manuel de Freitas apressou-se a escrever um artigo criticando as opções do primeiro número da Golpe d’Asa. Verberou acima de tudo o prefácio, escrito não propriamente por um poeta da vanguarda, mas pelo director da CLEPUL, o centro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que financia a revista.

Há uma tensão permanente entre as revistas da primeira e segunda gerações, embora os mesmos poetas sejam regularmente publicados por todas. Há um certo “purismo” (termo que Freitas rejeitará) na atitude do grupo da Averno que suscita as críticas dos mais novos, e também a sua admiração.

Que responderia Manuel de Freitas, por exemplo, se fosse convidado para ler poemas num lugar como o Quintas de Leitura, no Porto, que dá visibilidade a muitos poetas. “Não ia!” é a resposta imediata. Só porque, por vezes, combina poesia com música ou outras artes performativas na mesma noite, o palco do Teatro do Campo Alegre não merece a solene presença de Freitas.

A mesma atitude incorruptível preside a todas as decisões da Averno, como por exemplo a de nunca fazer segundas edições (a Língua Morta, de Diogo e David, tem a mesma política). É sempre preferível editar um livro novo. A consequência é que muitas obras (as tiragens oscilam entre os 150 e os 300 exemplares) desaparecem para sempre. O próprio título “Poetas sem Qualidades” está há muito esgotado.

É por não ter quaisquer ambições lucrativas que a poesia é livre, diz Marta Chaves. Se fizéssemos algum esforço para que a poesia vendesse, isso afectaria a própria qualidade da poesia, explica Inês Dias. E Diogo acrescenta que, com a extinção da classe média, acaba o público da poesia. “Há 150 a 200 pessoas em Portugal interessadas em poesia”. Mais ou menos tantas quanto as que a escrevem. Provavelmente são as mesmas. O resto da população não quer saber, não precisa. Há

demasiados divertimentos. “O tédio já não é uma fera”, diz Diogo. “O tédio hoje é um miau-miau. E o tédio é o grande motor da literatura”.

David Teles Pereira, 27 anos, costuma dizer, citando um poeta argentino: “A poesia não vende porque não se vende”. Com Diogo e Ana M. P. Antunes, fundou a revista *Criatura*, a partir da revista da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito. Tanto com essa iniciativa como com a editora *Língua Morta*, perde dinheiro. Ele e Diogo pagam, dos seus salários (David é assistente de Direito, Diogo jornalista no I) para que os livros dos seus poetas preferidos sejam publicados. Já editou 39 títulos. “Há autores que eu quero ler, e para isso tenho de lhe editar os livros”.

Isto acontece, explica David, porque as grandes editoras se demitiram da poesia. Houve um visionário, Hermínio Monteiro, da Assírio e Alvim. Depois da sua morte, a poesia foi quase abandonada. A seguir, outro grande mentor da poesia foi, segundo Diogo, foi Mário Guerra, conhecido como Changuito, que manteve a livraria *Poesia Incompleta*, na zona do Príncipe Real. Mas Changuito mudou-se para o Rio de Janeiro e a poesia ficou de novo órfã.

“A poesia está a morrer, e as pequenas editoras com a nossa não fazem mais do que fornecer-lhe alguns cuidados paliativos”, diz David. “O seu papel é apenas esse”.

Beatriz Hierro Lopes, 27 anos, está prestes a publicar um livro na Averno. Vive no Porto e veio à Paralelo W, em Lisboa (Rua dos Correeiros, 60, 1º eq) discutir o título, a capa e a selecção de textos com Manuel e Inês. É um livro não de poemas, mas de “fragmentos”, como ela diz. A primeira parte trata da família, a segunda da cidade. Beatriz trabalha no Porto Vivo, na Ribeira, e gosta de observar casa e quem nelas habita. “Encontrei um velho a chorar na rua, que me disse: ‘Sabe porque choram os velhos? Choram pelas suas mães’. Tinha de escrever sobre aquela realidade simples, de que nunca me tinha lembrado: os velhos tiveram mães, que já morreram. Foram crianças e tiveram mães”.

O principal tema de Beatriz é a perda. Na família sempre lhe falaram disso. E da beleza que persiste naquilo que se perdeu. Escreve todos os dias. Terminado um fragmento, envia-o por email ao amigo Manuel Margarido, às 21h30 em ponto. Às 22, Manuel telefona-lhe para ler o texto, tantas vezes quantas necessárias para Beatriz perceber as alterações que terá de fazer. Manuel faz depois a revisão.

Quase todos os poetas fazem isto: enviam os textos uns aos outros, para correcção. Manuel não. “É um poeta subreptício”, diz Inês, que é casada com ele.

Golgonia Anghel é romena. Veio para Portugal para seguir o pai, que é cônsul. Aprendeu português e ficou para fazer um doutoramento em Literatura portuguesa. “Durante dois anos em Lisboa, nunca fui à Baixa”, diz ela, na esplanada da Graça. Fechava-se na biblioteca da faculdade de Letras os dias inteiros. Começou pela Cidade e as Serras, depois o resto. “Por ordem alfabética”, explica. Também não está preocupada com o facto de ser pouco lida. “Penso nos leitores como algo que se cria. Nós escrevemos e só depois eles aparecem”.

Na Roménia, Golgonia não conseguia escrever. “Por causa dos classicos, essas figuras horríveis da literatura romena”. Em português, não sente esse peso. Vê o facto de ser estrangeira como uma vantagem. “O poeta é sempre um ser fora do sítio. Eu já estou fora do sítio”. Há mais uma vantagem: “Se as coisas correrem mal, posso ir embora”. Não para a Roménia, porque o caminho é sempre em frente e não se pode voltar atrás. “Quando alguém vai embora, não deve regressar”.

Golgonia não se sente integrada em Portugal, mas lê os poetas todos. “Eles são muito bons, e eu quero que o sejam, para me estimularem. Quando gosto de alguns, não só os leio: persigo-os”.

Não frequenta a Paralelo W nem locais afins: continua a passar 14 horas por dia na biblioteca. Escreveu uma biografia de Al Berto, editou os seus diários. Escreve poemas sobre a vida, sem olhar para trás. Nunca

corrige. “Estou demasiado ávida de escrever mais, como um cão que devora os ossos juntamente com a carne”. Começa os poemas pelo fim. O resto, é a criação de um cenário para depois destruir. “É preciso primeiro convocar o inimigo. Preciso de uma inversão de sentido. O poema cria uma interrupção. É como dar uma chapada em alguém. O poema partilha as armas com a política”.

Diogo diz que Golgona, que está há quatro anos com uma bolsa de pós-doutoramento, “é uma pistoleira na universidade. Ela chega, desata aos tiros, dá voltas à pistola como um cowboy”. “Escrevo com luvas”, diz ela. “Quando as tiro, as pessoas vêem que não tenho os dedos todos”.

Portugal, século XXI. Nuno Moura inicia a rota das tascas. Todas as noites, começa no castelo, segue pela Mouraria... “Converso com as pessoas, ouço aqueles homens cheios de amargura e desespero. É com eles que aprendo e me inspiro. Vivo para os meus filhos e para os bêbados das tascas”.

Nuno escreve para recitar. A poesia para ele é sempre oral, não é para ler em silêncio. Gosta de participar em eventos colectivos, em performances, com teatro e música. Gosta de ler os seus poemas e os dos clássicos. Editou um livro com um cd, de poemas e música. A editora chama-se Mía Soave. Pediu dinheiro emprestado, para a edição. Recuperou o dinheiro mas já o gastou na sua própria sobrevivência. Vive assim. Não aceita subsídios de ninguém, apenas empréstimos de amigos, para os seus projectos literários. Já trabalhou em publicidade, mas não aguentou. “Fazia anúncios para a Cofidis, que destrói as vidas das pessoas”.

O seu próximo livro intitula-se Drunk Walker e será lançado este mês. São os poemas da rota das tascas. Da Mouraria ao Intendente, Almirante Reis, Cais do Sodré. É a rota do bagaço, a 80 cêntimos o copo. Não escreve quase nada sem estar sob influência do álcool. Que lhe cria problemas com a família e os amigos. Miguel Manso é um dos seus melhores amigos. Uma noite, bêbado, Nuno provocou uma discussão com ele que acabou em pancadaria. A poesia da realidade tem destas

coisas, o que alimenta a arte destroi a vida. Nuno sofre ao lembrar-se da briga com Miguel, e este, só de falar do assunto, começa a chorar.

São assim os poetas portugueses do século XXI. Vivem excessivamente, não estão interessados em ganhar dinheiro, lêem os clássicos, são generosos e, em muitos casos, brilhantes.

Sabem o que têm a fazer, nenhum está no desemprego. Nem em crise. “Os poetas estão sempre em crise” diz Golgona.

ANEXO C – “Uma revista com qualidades”, de Luís Miguel Queirós



Imagem 4: imagem do site, início da reportagem.

Uma revista com qualidades³³⁵

³³⁵ A reprodução deste texto na íntegra foi autorizada pelo periódico *Público*. Transcrevo-o sem revisão. Os grifos são todos do autor.

A *Telhados de Vidro*, dirigida pelos poetas Manuel de Freitas e Inês Dias, editores da Averno, chegou ao seu 20.º número, um volume de quase 250 páginas que inclui, em separata, um livro de Adília Lopes. É talvez a mais relevante revista literária portuguesa deste início do século XXI.

LUÍS MIGUEL QUEIRÓS

25 de Setembro de 2015, 4:00



Foto

Doze anos, 20 números, 136 colaboradores: a *Telhados de Vidro* é definitivamente mais do que o brinquedo de um grupo de amigos. FERNANDO VELUDO/NFACTOS

De Herberto Helder ou António Barahona a Adília Lopes e José Miguel Silva, a revista *Telhados de Vidro* acolhe um elenco de colaboradores

demasiado diversificado para poder ser conotada com um qualquer movimento, mas também não é tão ecléctica que se torne anódina.

É exigente no plano gráfico, mas evita a exuberância. Tem na poesia o seu centro de gravidade, mas dá espaço a todo o género de textos. A sua dimensão política é notória, mas os seus autores cobrem todo o espectro ideológico. Lançada em 2003 pelos fundadores da então recém-criada editora Averno, os poetas Manuel de Freitas e Inês Dias, chega agora ao seu 20.º número, uma longevidade assinalável para uma revista que faz questão de não receber quaisquer apoios, salvo aquele que resulta das colaborações (sempre inéditas) enviadas pelos autores convidados.

O número inaugural tinha 11 colaboradores e 90 páginas. Doze anos mais tarde, este número 20 que agora chega às bancas (às poucas bancas que distribuem a revista), tem 41 colaboradores e 238 páginas, e oferece ainda em separata um livro inédito de Adília Lopes, *Comprimidos*.

A sobrevivência e a consolidação da revista não surpreendem o poeta e dramaturgo Jaime Rocha, seu colaborador regular: “É das poucas ilhas poéticas que existem no país, e é uma ideia diferente de revista, que consegue uma junção pouco habitual da qualidade dos textos com a qualidade gráfica.” Daí que os autores tenham prazer em colaborar, argumenta, dando o exemplo da romancista Hélia Correia, sua companheira: “Nunca tinha pensado em colaborar, mas quando a convidaram pela primeira vez, como já conhecia a revista, ficou entusiasmadíssima.” E agora, “de cada vez que a convidam”, conclui, “saem-lhe sempre bons poemas que de outro modo não escreveria”.

Os poemas de Hélia Correia que integram este último número confirmam-no. Um deles, escrito a pretexto da morte de Herberto Helder, é mesmo um dos momentos altos da revista: “(...) Julga que o apanhou: não apanhou./ Opera no vazio. E não lhe chamo/ nem cabra nem cadela, esses abusos/ vocabulares das imprecações./ Não terá nome de animal, de algo que possa/ agarrar-se ao meu peito e comover-me./ Não terá nome algum. (...)”.

Este agigantado número 20, no qual também Jaime Rocha participa com mais um ciclo do conjunto *Anjos Tardios*, dá bem ideia da qualidade, mas também da variedade estética, geracional, e até geográfica dos colaboradores. Num inventário necessariamente resumido, refiram-se poetas que se estrearam na década de 70, como A. M. Pires Cabral, Helder Moura Pereira, Paulo da Costa Domingos, Emanuel Jorge Botelho ou Fernando Guerreiro, autores dos anos 80, como Rui Baião ou José Carlos Soares, e ainda nomes mais recentes, do próprio Manuel de Freitas a Rui Pires Cabral, João Almeida, Miguel Martins, Renata Correia Botelho ou Tiago Araújo.

Há um lado ético que está para lá do texto: só convidamos alguém cuja postura ética nos inspire alguma cumplicidade

Manuel de Freitas



Foto
FERNANDO VELUDO/NFACTOS

A estes e outros autores vêm ainda juntar-se três recomendáveis poetas brasileiros: Fabio Weintraub e Pádua Fernandes, ambos na casa dos 40 anos, e Luca Argel, nascido em 1988. De modos diversos, todos eles partilham dessa energia inventiva que marca muita da lírica brasileira recente, mas doseada por uma aspereza e uma violência que os afasta

das tendências mais feéricas e culturalistas de alguns dos seus conterrâneos.

Como em todos os números da *Telhados de Vidro*, não faltam também traduções de autores estrangeiros: poemas do norte-americano Gerard Malanga, o poeta-dançarino-fotógrafo que fundou com Andy Warhol a revista *Interview*, da romena francófona Linda Maria Baros, do argentino Mariano Peyrou, e ainda duas cartas de Novalis.

Os textos em prosa que fecham a revista não são menos variados: António Barahona partilha as suas *Ponderações à cerca do paradoxo da fé*, Isabel Nogueira reflecte sobre a imagem cinematográfica, Maria Filomena Molder assina um ensaio intitulado *Amor do longínquo, obediência à proximidade*, e Manuel de Freitas redige mais um dos seus *Incipit* – um ciclo dedicado a livros de estreia notáveis –, lembrando desta vez a *Lírica Consumível* (1965) de Armando Silva Carvalho.

O inventário das colaborações é tão heterogéneo que permite adivinhar que o método de organização da revista é um tanto peculiar: “Cada número é sempre uma incógnita: dos 20 ou 30 autores que convidamos, nunca sabemos qual vai ser ao certo o elenco final, nem o que iremos receber”, explica Manuel de Freitas. A regra é simples: o convidado manda o que quiser, poema, ficção, ensaio, ele é que sabe. Às vezes corre manifestamente bem. Veja-se o número 4, ao qual Herberto Helder fez chegar duas notáveis prosas inéditas, enquanto Joaquim Manuel Magalhães enviava o longo poema *Homossexualidade*, talvez um dos textos mais importantes que a revista até hoje publicou.

Que nesta diversidade de vozes se pressinta ainda assim uma coerência essencial, só pode dever-se aos critérios de escolha dos organizadores, que Freitas resume com laconismo: “Escolhemos autores de quem gostamos.” Só que este “gostar” não se restringe à apreciação da obra. “Há um lado ético que está para lá do texto: só convidamos alguém cuja postura ética nos inspire alguma cumplicidade, e isto tanto vale para poetas como para ensaístas ou tradutores”, assegura.

“Postura ética” não tem aqui qualquer conotação político-ideológica. Freitas acha, aliás, que “é impossível definir em termos políticos” uma revista que inclui autores “muito alinhados à esquerda”, mas também “monárquicos, conservadores ou anarquistas”. O que interessa, diz, é que sejam “coerentes com as suas opções, como o António Manuel Couto Viana o era à direita, ou o João Almeida o é à esquerda”.

Se olharmos para o já extenso rol de 136 colaboradores da revista, uma das linhas de força das escolhas dos seus editores parece ser o desejo de recuperar bons poetas que tinham saído um pouco de cena, como Fátima Maldonado, Carlos Poças Falcão, José António Almeida ou Gil de Carvalho, para citar apenas alguns nomes de qualidade mais indiscutível.

Ao mesmo tempo, a *Telhados de Vidro* tem divulgado muitos poetas da geração de Manuel de Freitas, alguns um pouco mais velhos, como Vítor Nogueira, Ana Paula Inácio, Rui Pires Cabral, José Miguel Silva ou Miguel Martins, e outros mais novos, como Renata Correia Botelho, Miguel-Manso ou Diogo Vaz Pinto, mas não parece andar muito à procura de novos talentos. “Não temos editado muitos poetas com menos de 30 anos”, reconhece Freitas. “Não aparecem naturalmente com a qualidade que o justificasse e não vale a pena estar a inventá-los: há tanta gente a escrever bem e tanta coisa a merecer ser traduzida...”.

Agitar as águas

Aos autores literários da revista, juntam-se os artistas convidados a colaborar nas capas, que incluem nomes como Lourdes Castro, Carlos Nogueira, Pedro Calapez, Luís Manuel Gaspar, Adriana Molder ou Luís Henriques, entre muitos outros. Uma variedade que, também no plano visual, não põe em causa a coerência da revista, cujo arranjo gráfico foi concebido pelo principal cúmplice de Manuel de Freitas e Inês Dias na fase inicial do projecto, Olímpio Ferreira, que morreria precocemente em 2007.

“Creio que há uma harmonia no modo como as várias capas convivem, e que essa unidade em coisas tão diversas, que incluem desenhos, colagens, fotografias, se deve muito ao trabalho gráfico do Olímpio”, diz Luis Manuel Gaspar, observando que a *Telhados de Vidro* “tem uma lógica de sobriedade, de não ostentação, mas é feita com um cuidado invulgar”.

Convidado para ilustrar o número inaugural da *Telhados de Vidro*, Gaspar colaborou ainda em vários números como poeta, e assina agora a capa do livro-separata de Adília Lopes, para a qual desenhou uma bela cabeça de gato. “Quando me convidaram, achei que teria graça unificar as duas capas em volta dos gatos”, diz, referindo-se à capa deste número 20, para a qual Daniela Gomes desenhou também um gato preto, empoleirado numa poltrona. Para se perceber as pequenas cumplidades mais privadas de que também se tece a revista, tem graça sabermos que o modelo do gato de Gaspar é a gata de Daniela Gomes, Anita, e que o gato que esta desenhou é por sua vez o saudoso Barnabé, de Manuel de Freitas e Inês Dias, e que a poltrona é a de Mário Botas, que a pintou com um dos seus galgos enroscados no assento.

Quando mostraram a Gaspar o projecto da *Telhados de Vidro*, este diz ter-se lembrado dos esforços de Vitor Silva Tavares para ressuscitar, em meados dos anos 80, a velha revista & etc, que dirigira em 1973 e 1974. “A *Telhados de Vidro* tem uma personalidade bem vincada, mas acho que há uma espécie de passagem de testemunho, como se a revista que Vitor Silva Tavares não conseguiu fazer nos anos 80 se tivesse materializado de outra forma 20 anos mais tarde”, disse ao Ípsilon, sem saber que o histórico editor de Herberto ou Luiz Pacheco já só teria um dia de vida.

Mas se o espírito da & etc pode ter ressurgido na *Telhados de Vidro*, talvez seja legítimo encontrar um precedente mais próximo na efêmera revista *As Escadas Não Têm Degraus*, que António M. Feijó, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães dirigiram para a Cotovia entre 1989 e 1991. O formato e a organização têm algumas afinidades e as duas publicações partilham vários autores.

Absurdo é querer continuar a ver numa revista cujo elenco de colaboradores já soma 136 nomes “o órgão dos poetas sem qualidades”, expressão em tempos usada por um crítico. Se no primeiro número podiam ainda pressentir-se alguns ecos da polémica gerada pelo prefácio que Manuel de Freitas escrevera pouco antes para a sua antologia *Poetas Sem Qualidades* (2002), a *Telhados de Vidro* rapidamente demonstrou que visava bastante mais alto do que servir de brinquedo a um grupo de amigos apostados em irritar os Dantas dos nossos dias.

Se privilegiarmos a qualidade dos autores, a mistura de criação e reflexão, a consistência editorial e gráfica, a vontade de intervir no presente e de agitar (e separar) algumas águas, mas também a reavaliação crítica do cânone literário mais recente, é até difícil não reconhecer na *Telhados de Vidro* a revista literária portuguesa mais relevante surgida nesta primeira década e meia do século XXI.

ANEXO D – “Morreu Vitor Silva tavares, um editor radical”, de Kathleen Gomes e Lucinda Canelas

The image is a screenshot of a mobile browser displaying a news article on the website Público.pt. The page features a red header with the site's logo and navigation links. The main headline is "Morreu Vitor Silva Tavares, um editor radical". Below the headline, there is a sub-headline and a byline. A photograph of Vitor Silva Tavares is shown, along with a social media sharing bar and a small graphic on the right side of the page.

01:24
publico.pt

CENTENÁRIO DE FÁTIMA EMMANUEL MACRON DONALD TRUMP FUTEBOL SALVADOR SOBRAL Assine já Entrar

Recomendado para si 1/1 Sa... língua VER TODOS APOIADO POR

Morreu Vitor Silva Tavares, um editor radical

Vitor Silva Tavares, fundador da &etc, era um dos mais originais editores portugueses. Morreu aos 78 anos.

KATHLEEN GOMES e LUCINDA CANELAS · 21 de Setembro de 2015, 13:27 (actualizado a 22 de Setembro às 14:22)

4367 PARTILHAS

... Jorge Faustino, ex-árbitro de futebol

Imagem 5: imagem do site, início da reportagem.

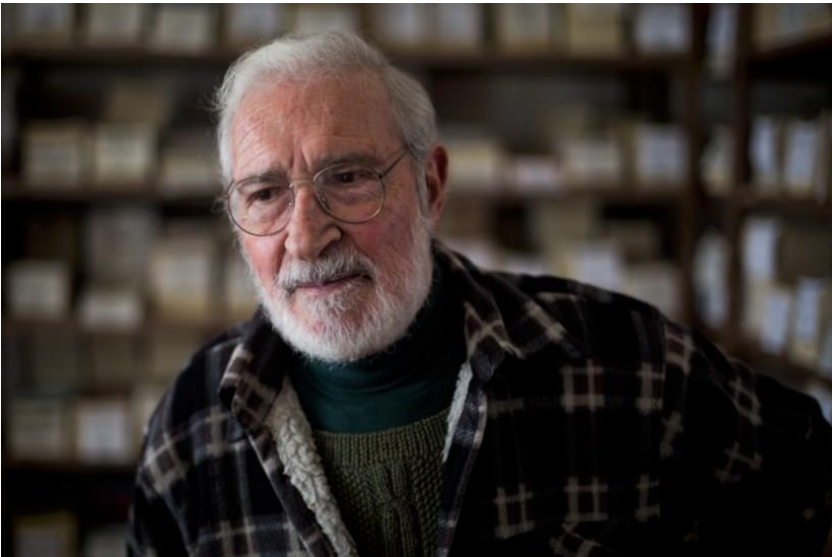
Morreu Vitor Silva Tavares, um editor radical³³⁶

³³⁶ A reprodução deste texto na íntegra foi autorizada pelo periódico *Público*. Transcrevo-o sem revisão. Os grifos são todos das autoras.

Vitor Silva Tavares, fundador da &etc, era um dos mais originais editores portugueses. Morreu aos 78 anos.

KATHLEEN GOMES e
LUCINDA CANELAS

21 de Setembro de 2015, 13:27 actualizado a 22 de Setembro às 14:22



Foto

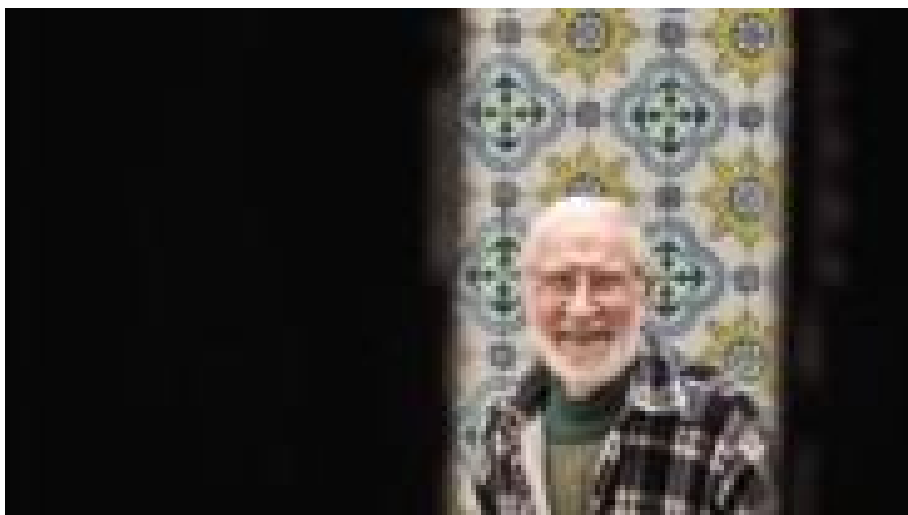
Vitor Silva Tavares em 2008. NUNO FERREIRA SANTOS

Vitor Silva Tavares, 78 anos, morreu nesta segunda-feira de manhã no Hospital de Santa Maria, em Lisboa, onde tinha sido internado uma semana antes devido a uma infecção cardíaca. A família pretende fazer uma cerimónia privada e prefere não divulgar publicamente informações sobre a mesma.

Os livros ficam, o editor desaparece. Era fácil ficar horas a ouvir Vitor Silva Tavares porque já ninguém fala como ele, um português de língua

afiada e refinada, elegante e pé-descalço (ele diria: “do melhor Gil Vicente”), algo que partilhava com o amigo João César Monteiro, tanto quanto a magreza e o espírito libertário. Em 2014, quando o PÚBLICO falou com ele a propósito da edição da obra escrita de César Monteiro, Vitor Silva Tavares confessou que a morte do cineasta, em 2003, deixara um vazio que não tinha sido preenchido. Silva Tavares referia-se a um vazio pessoal, naturalmente, mas também estava implícito um vazio colectivo. O mesmo acontece agora, com a morte de Silva Tavares, um dos mais originais e radicais editores portugueses. É toda uma geração, de resistência cultural e política, que tem os dias contados.

“Perdemos o último dos resistentes, o pai de gerações e gerações de poetas. Há muita gente que lhe vai sentir a falta. Mesmo muita”, diz Paulo da Costa Domingos, poeta e editor da Frenesi, que se cruzou com Vitor Silva Tavares no início da década de 1970, quando o editor o publicou pela primeira vez, ainda na revista *&etc* que viria a converter-se na lendária editora com o mesmo nome.



Porta fora da aula de poesia

Em 1974, ainda antes do 25 de Abril, Vitor Silva Tavares criou a &etc, uma pequena editora independente que se distingue, até hoje, pelo formato quadrado dos seus livros, pelo seu catálogo de autores e títulos raros e marginais e por se manter praticamente inalterável ao longo de mais de 40 anos de existência, apesar das transformações do negócio editorial. Sempre recusou a ideia de publicar livros para fazer lucro. Entre os autores publicados pela &etc contam-se Herberto Helder (*Cobra*, 1977), Alberto Pimenta, João César Monteiro, Antonin Artaud, Adília Lopes, Henri Michaux, Sade, Robert Walser, entre muitos outros.

Era também escritor, mais raro do que regular. “Escrevo o que me apetece, quando me apetece. E quase sempre não me apetece”, disse numa entrevista à revista *Ler* em 2012. *Púrias, um livro de poesia satírica*, foi publicado este ano numa edição artesanal, pela 50Kg.

Do &etc à &etc

Nascido em 1937, Vitor Silva Tavares era um “lisboeta da Madragoa”, como fazia questão de lembrar. E continuava a ser: vivia na Rua das Madres e todos os dias ia a pé para a &etc, uma cave na Rua da Emenda, ao Chiado.

Quando se diz que o Vitor era um editor radical, não se está só a falar em política ou ideologia. O Vitor era um radical no tratamento da obra gráfica, um editor de livros, não de fotocópias, como há muitos por aí

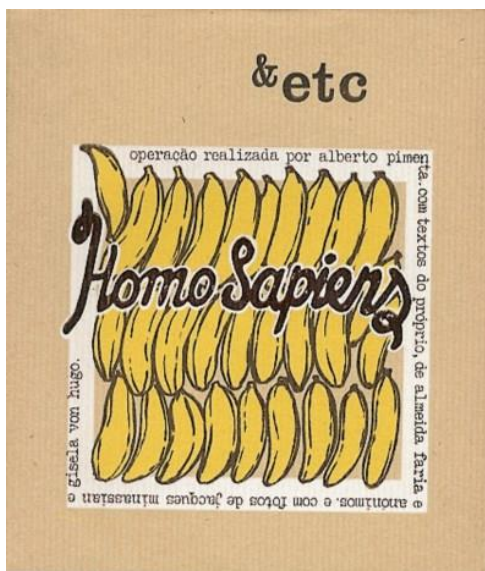
Paulo da Costa Domingos, poeta e editor da Frenesi

Começou como jornalista em Angola, onde viveu entre 1959 e 1962, no jornal *O Intransigente*. Já em Lisboa, fez crítica de cinema na *Flama* e no *Jornal de Letras* e dirigiu o suplemento literário do *Diário de Lisboa*.

Tornou-se editor, como dizia, “por mero acaso”. Surgiu o convite para dirigir a Ulisseia, onde publicou *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, livro anti-colonialista em plena guerra colonial, os surrealistas portugueses – que nenhuma editora publicava – e o primeiro livro de

Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstância*, que é apreendido pela PIDE. A &etc começou por ser um magazine de cultura do *Jornal do Fundão*, onde José Cardoso Pires também escrevia, e foi depois uma revista, entre 1973 e 1974. Por ter começado como magazine, Vitor Silva Tavares continuou sempre a falar da editora no masculino, dizendo "o &etc".

Fazia pequenas tiragens e não reeditava as obras esgotadas, preferindo lançar novos títulos. A única exceção foi *O Bispo de Beja*, de Homem-Pessoa, poema satírico e anticlerical, que voltou a editar depois de o livro ter sido apreendido em 1980 – seis anos depois do 25 de Abril – por ordem do Ministério Público e os seus exemplares terem sido queimados no Tribunal da Boa Hora durante o julgamento do editor, acusado de abuso de liberdade.



Foto

Uma obra de Alberto Pimenta, de 1977

“Um editor solidário veio propor-me uma co-edição de cinco mil exemplares, o que recusei imediatamente (não queria explorar comercialmente um escândalo desses). Tratava-se de um caso político. A reedição é uma reincidência, um desafio às autoridades”, contou em 2007 ao jornal brasileiro *K Jornal de Crítica*.

Não fazia promoção dos livros, nos quais imprimia um rigoroso cuidado gráfico – exemplares encadernados à mão, o design das capas influenciado pelo construtivismo russo ou com as ilustrações de Luís Manuel Gaspar - que, a par do formato de falso quadrado (15,5 por 17,5 centímetros), os tornavam absolutamente reconhecíveis e distintos no mercado editorial.

“Talvez fosse um dos últimos editores que tinha uma relação de paixão com as artes tipográficas, absolutamente distinto dos gerentes e gestores das editoras”, diz Eduardo Sousa, editor e livreiro da Letra Livre.

“Quando se diz que o Vitor era um editor radical, não se está só a falar em política ou ideologia. O Vitor era um radical no tratamento da obra gráfica, um editor de livros, não de fotocópias, como há muitos por aí”, diz Paulo da Costa Domingos, que trabalhou de perto com Silva Tavares, a quem reconhece uma “ética inabalável” que se reflectia em todos os aspectos da sua vida, sobretudo no trabalho.

O editor da &etc fazia tudo para não trair “o espírito e a palavra” dos seus autores, diz o poeta, que coordenou o livro de homenagem aos 40 anos da &etc, *Uma Editora no Subterrâneo* (Letra Livre, 2013). Nunca lhe passaria pela cabeça publicar um texto de alguém de quem não gostasse, que não quisesse ter por perto. “A &etc é como uma impressão digital, é de um indivíduo. O que se publicava na &etc não era sujeito à apreciação de um colégio editorial – o Vitor decidia e estava decidido. Ele gostava ou não gostava e não sentia necessidade de explicar porquê.”

“Ele tinha uma grande abertura para poetas muito diversos e privilegiava os autores que iam surgindo à margem do chamado *mainstream*. Estava sempre muito atento, desperto”, diz o poeta Gastão Cruz, que foi

publicado pela primeira vez por Silva Tavares em 1978 (*Campânula*). Foi outro poeta, Herberto Helder, que os aproximou. “Já não me lembro como foi, ando a ver isso nas cartas que troquei com o Herberto”. Gastão Cruz lembra que Vitor Silva Tavares só publicava “coisas em que acreditava”, mesmo quando estava entre os primeiros – se não era mesmo o primeiro – a “acreditar” em determinado autor.

A maneira de Silva Tavares trabalhar deixa lastro noutros projectos editoriais, a Frenesi de Paulo da Costa Domingos, a Averno de Manuel de Freitas, a Fenda de Vasco Santos, ou a Hiena de Rui Martiniano, que nasceram à luz da &etc e perpetuaram o seu “espírito”.

Entrevista de 2007: Resistência é a palavra

“É uma influência óbvia na minha geração de editores independentes, que trabalham com a mesma visão que ele tinha, do livro não como produto comercial mas como objecto cultural”, diz Eduardo Sousa, 58 anos.

“O Vitor contava histórias e ensinava a liberdade, a rebeldia e o humor a quem o rodeava. Desenhava projectos. Concretizava muitos”, recorda o editor Nelson de Matos, que trabalhou com Silva Tavares no suplemento literário do *Diário de Lisboa* e no *Jornal do Fundão*.

“Muita coisa do que vivemos hoje já não existe. Sobram os livros, a editora a que ele deu vida e prolongou até à actualidade. Sobra também a sua escrita, por aí dispersa, resistindo. À espera.”

Pedro Piedade Marques conhecia Silva Tavares apenas há três anos, mas é ao editor da &etc e à sua “imensa generosidade” que deve a monografia que vai lançar até ao final do ano, *Editor Contra: Fernando Ribeiro de Mello e a Afrodite*, um volume sobre “outro dos nomes esquecidos” do mundo dos livros em Portugal.

“Não tinha um arquivo organizado, mas tinha uma memória fantástica. E a essa memória devo muitas das histórias que conto sobre o Ribeiro de

Mello, sobre aquela Lisboa”, diz o editor deste volume que conta com dois textos inéditos de Silva Tavares.

Piedade Marques tencionava dedicar um outro livro aos três anos e meio em que Silva Tavares foi o responsável editorial pela *Ulisseia*, na década de 60: “Ele viveu aventuras incríveis com o Luiz Pacheco e com os surrealistas, editou muita coisa proibida. Teve, por exemplo, a coragem de publicar *França, a emigração dolorosa*, do Nuno Rocha, quando a emigração era um tema completamente tabu, em que ninguém tocava.”

ANEXO E – Bardamerda, &etc

I



[← Previous](#)

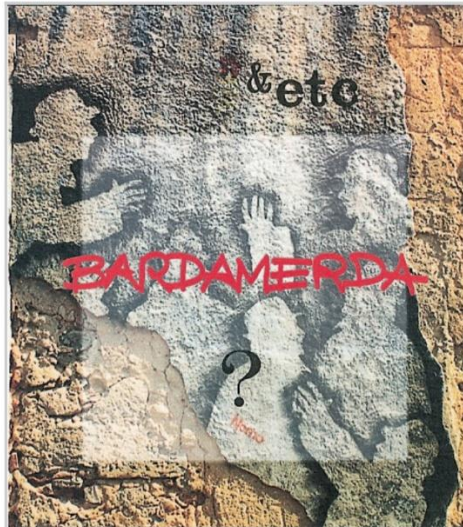


[← Back to Cronologia Editorial & etc](#)

142 - Bardamerda



[Next >](#)



Autor: Anónimo


Capa: & etc, sobre fotografia de Inês Mateus

Ano: 1999

[Permalink](#)

Imagem 1: capa do livro “Bardamerda” (&etc, 1999). Disponível em:
[http://centrodeartes.blogs.com/photos/cronologiaeditorialetc/142bardamerda.ht
ml.](http://centrodeartes.blogs.com/photos/cronologiaeditorialetc/142bardamerda.html)

OK < > letralive.com

Livraria letra livre  Calçada do Combro, 139 / 1200 - 113 LISBOA
 Telefone: 21 346 10 75
 E-mail: letralive@apo.pt

Os livros impossíveis

→ A LETRA LIVRE → EVENTOS → CLIPPING → ENDEREÇOS ÚTEIS → ONDE ESTAMOS → CONTACTOS


CARRINHO: 0 Itens / Total: € 0,00

CATÁLOGO POR TEMAS Navegue no nosso catálogo


NEWSLETTER Reciba o nosso boletim

PESQUISA

Por Título



À PROCURA DAQUELE LIVRO? NOS ENCONTRAMOS




WISHLIST CLIQUE PARA VER OS SEUS LIVROS

Tem livros de que se quer desfazer? nós compramos...

Se tem livros de que se quer desfazer, não iremos ver e faremos uma proposta.

DETALHE



Preço: € 5,00

Quantidade:

Bardamerda

Literatura Portuguesa, Pequenas Editoras

Observações
Brochado. Novo. 34pp.

CITAÇÕES

«O mais grave no nosso tempo não é não termos respostas para o que perguntamos - é não termos já mesmo perguntas.»

Vergílio Ferreira

INQUÉRITO

Diga-nos um livro nunca traduzido em Portugal que gostaria de ver editado?

NOTÍCIAS

direito a devolução
[> ler tudo]

2018-05-01
Direito de Devolução
Nas compras por Internet os clientes tem

COMENTÁRIOS

Não possui comentários. Envie o Seu !

Imagem 2: disponibilidade de venda de exemplar do livro “Bardamerda” (&etc, 1999). Disponível em:
https://www.letralive.com/catalogo/detalhes_produto.php?id=63104.

ANEXO F – Escansões via Aoidos

I

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 13 versos e 88 sílabas.

1-3-6-8	1	dei-	xa o	tem-	po	fa-	ze-	ro	res-	to
2-4	0	fe-	char	ja-	ne-	las				
3-5	0	a-	pla-	ca-	ros	bar-	cos			
3-5	0	re-	co-	lhe-	ros	ví-	ve-	res		
3-5	0	se-	me-	a-	ra	sor-	te			
3-5	0	a-	cen-	de-	ro	fo-	go			
3-5	0	es-	pe-	ra-	ra	cei-	a			
1-3-5-7	1	a-	bre as	por-	tas:	lê	a	luz		
3-9	2	a	som-	bra, a ar-	te	do	pa-	ssa-	ri-	nhei-
3	0	com	três	paus						
1-6	0	fa-	ze-	su-	ma	ca-	no-	a		
2-4-6	0	com	qua-	tro	ten-	sum	ver-	so,		
1-3-6-8	1	dei-	xa o	tem-	po	fa-	ze-	ro	res-	to.

Metaplasmos

Mostrar todos

Metaplasmo	Ocorrências	% Versos	% Sílabas
elisão	3	230,8	34,1
sinalefa	1	76,9	11,4
crase	1	76,9	11,4

Imagem 1: escansão do poema “Deixa o tempo fazer o resto”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

II

Escansão

Poema com dois metros, de 7 e 5 sílabas, com 3 versos e 21 sílabas.

1-3-7	2	Diz-	se às	ve-	zes	da	poe-	si-	a
5-7	0	o	que	o	ma-	tre-	co	diz	
3-5	1	de u-	ma	mão	sem	pul-	so.		

Metaplasmos

Mostrar todos

Metaplasmo	Ocorrências	% Versos	% Sílabas
sinalefa	2	666,7	95,2
sinérese	1	333,3	47,6

Imagem 2: escansão do poema “Diz-se às vezes da poesia”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

III

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 12 versos e 42 sílabas.

1-3	1	Che-	ga a-	go-	ra
2-4	0	A	mi-	nha	vez.
1-4	1	Na-	da a	di-	zer
none	0	so-	men-	te	
1-4	0	du-	a-	s ou	três
none	0	pa-	la-	vras	
none	0	que	fa-	lam	
3	1	de u-	ma	luz	
3	0	pe-	que-	ni-	na
3	0	es-	con-	di-	da
none	0	num	can-	to	
none	1	da in-	fân-	cia.	

Metaplasmos

Mostrar todos

Metaplasmo	Ocorrências	% Versos	% Sílabas
elisão	2	166,7	47,6
sinalefa	2	166,7	47,6

Imagem 3: escansão do poema “Chega a hora”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

IV

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 6 versos e 56 sílabas.

1-3-5-7-12 | Já sa- be- mos quan- tas ve- ze- s a rea- li- da- de
 2-5-7-9 | se tor- na im- pres- tá- vel pa- ra ti
 2-4 0 e vi- ce- ver- sa.

2-4-6-9 | O sol a- que- ce a- té ao fu- tu- ro,
 1-3-7-10-14 | é pre- ci- so con- ti- nua- r a me- te- r o co- ra- ção
 1-4 0 pe- lo- s a- ta- lhos

Metaplasmos

Mostrar todos

Metaplasmo	Ocorrências	% Versos	% Sílabas
sinérese	2	333,3	35,7
elisão	1	166,7	17,9
sinalefa	1	166,7	17,9

Imagem 4: escansão do poema “Esplanada”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

V

Escansão

Detecção desabilitada, com 13 versos e 173 sílabas.

2-4-6-9-11-14	outro	■	A	tar	de	fria	a-	ras-	ta-	nos	pa-	ra	den-	tro	da	ca	ma.							
2-5-9-12	outro	0	Aos	pou-	cos	dei-	xa-	mo-	nos	fi-	car...	po-	ra-	li										
1-3-6-9-12-13-15-19	outro	■	Fi-	xo	a	fra-	ca	co-	lu-	na	de	sol	mer-	gu-	har	pe-	lo	vi-	dro	da	ja-	ne-	la	
4-8-12-17	outro	0	e	sus-	ten-	tar-	se	fri-	a-	men-	te	no	so-	a-	lho	si-	len-	ci-	o-	so.				
2-4-7-11-15	outro	0	As	tu-	as	cos-	tas	flu-	tu-	am	am-	pa-	ra-	das	no	col-	chão							
3-5-8-10-12-14-17	outro	0	Len-	ta-	men-	te	dei-	xas	ca-	i-	r	o	bra-	ço	pa-	ra	fo-	ra	da	ca	ma.			
2-4-5-9-13	outro	0	So-	rri-	o	não	só	por	te	sen-	ti-	r	a	dor-	me-	ci-	da							
3-6-10-11-12-16	outro	■	mas	tam-	bém	po-	r	a	tu-	a	pul-	sa-	ção	ser	co-	mo	u-	ma	ba-	la-	da,			
2-4-6-10	heroico	■	—o	seu	re-	frão	se-	rã	sem-	pre	um	re-	fres-	co—										
2-6-9-13	outro	■	e	su-	as	me-	lo-	di-	a-	s	a-	in-	da	que	lec-	tró-	ni-	cas						
3-4-6-8	outro	■	es-	ta-	rão	sem-	pre	no-	ssa	pe-	ra													
	ERRO		Há um problema com a palavra "head" no verso: nos head-phones abandonados																					
1-3-8	outro	■	so-	bre	me-	sa	de	ca-	be-	cei-	ra.													

Metaplasmos

Mostrar todos

Metaplasmo	Ocorrências	% Versos	% Sílabas
síntalefe	6	461,5	34,7
elissão	2	153,8	11,6
crase	1	76,9	5,8

Imagem 5: escansão do poema “Sumo de Laranja”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

VI

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 10 versos e 102 sílabas.

2-4-6-9	outro	2	A	ca-	sa, o	lu-	me, o	so-	no	do-	bra-	do		
2-5-7-10	outro	0		cor-	po	fe-	li-	z, a	ces-	ta	de	fi-	gos,	
2-5-10	outro	1	a	cur-	va	do	ri-	o, a	fo-	to-	gra-	fi-	a	
2-5-10	outro	1	no	ci-	mo	do	mon-	te, a	ve-	ra-	ci-	da-	de	
3-6-9	outro	0	das	gli-	ci-	nia-	s, o	ros-	to	da	mãe,			
2-5-7-10	outro	1	a	fa-	va	do	bo-	lo, o	trun-	fo	de	co-	pas,	
2-5-7-10	outro	1	o	fil-	me	da	tar-	de, a	mú-	si-	ca	no-	va,	
2-5-8-11	outro	0	o	ras-	to	da	chu-	va	po-	ren-	tre	pi-	nhei-	ros,
2-5-8-11	outro	0	a-	s a-	ves	que	vol-	tam,	os	di-	as	que	pa-	ssam
1-4	outro	0	per-	to	de	nós.								

Metaplasmos

Mostrar todos

Metaplasmo	Ocorrências	% Versos	% Sílabas
sinalefa	4	400,0	39,2
elisão	1	100,0	9,8
crase	1	100,0	9,8

Imagem 6: escansão do poema “Tudo coisas mortais para a poesia”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

VII

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 15 versos e 107 sílabas.

1-2-3-7	<i>outro</i>	0	Há	mais	ros-	tos	do	que	vo-	zes
2-4-6	<i>outro</i>	0	e	mais	jor-	nais	que	ros-	tos	
1-3-6	<i>outro</i>	2	so-	bre o	pra-	to	de a-	rroz.		
3-8	<i>outro</i>	0	U-	ma	luz	de	te-	le-	vi-	são
2-4-6	<i>outro</i>	1	e as	mãos	res-	pi-	ram	fun-	do,	
2-4-6	<i>outro</i>	0	o-	s o-	lho-	s en-	tre	res-	tos.	
3-7	<i>outro</i>	0	Gar-	ga-	lha-	das	de	cer-	ve-	ja
3-5-7	<i>outro</i>	0	ni-	di-	fi-	cam	so-	bre	fa-	cas
2-6	<i>outro</i>	1	e a-	ze-	dos	gual-	da-	na-	pos.	
3-7	<i>outro</i>	0	Da	pa-	re-	de,	ver-	ti-	cal,	
3-7	<i>outro</i>	1	um	es-	pe-	lho em-	ba-	ci-	a-	do
2-6	<i>outro</i>	0	de-	vol-	ve-	no-	s os	ges-	tos.	
1-3-5	<i>outro</i>	1	Pa-	go a	mi-	nha	con-	ta		
2-5	<i>outro</i>	1	e	sai-	o	pa-	ra on-	de		
1-3-6	<i>outro</i>	2	chu-	va e	fri-	o a-	ga-	sa-	lham.	

Imagem 7: escansão do poema “Prato do dia”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

VIII

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 11 versos e 67 sílabas.

1-3-7	<i>outro</i>	2	to-	da a	noi-	te a	go-	te-	jar	
1-3	<i>outro</i>	1	num	co-	po al-	to				
2-6	<i>outro</i>	2	des-	faz-	se u-	ma as-	pi-	ri-	na	
1-3-5-7	<i>outro</i>	2	to-	da a	noi-	te	ma-	pa a-	ber-	to
2-5	<i>outro</i>	1	no	cír-	cu-	lo a-	zul			
2-5	<i>outro</i>	0	nos	di-	as	fe-	ri-	da.		
1-3-5-8	<i>outro</i>	2	to-	da a	noi-	te, a	por-	ta	ba-	teu
2-5-7	<i>outro</i>	0	a-	ber-	ta	de	pa-	rem	par	
1-4	<i>outro</i>	0	a-	sas	par-	ti-	das			
1-3	<i>outro</i>	1	to-	da a	noi-	te,				
2-5	<i>outro</i>	0	a	noi-	te	per-	di-	da.		

Metaplasmos

Mostrar todos

Metaplasmo	Ocorrências	% Versos	% Sílabas
elisão	6	545,5	89,6
sinalefa	5	454,5	74,6

Imagem 8: escansão do poema “Toda a noite a gotejar”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

IX

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 15 versos e 137 sílabas.

1-5-7	<i>outro</i>	0	Lo- go na pri- mei- ra pá- gi- na
1-2-7	<i>outro</i>	1	há co- mo que um so- bre- ssal- to
			<i>sinalefa</i>
3-7-9	<i>outro</i>	2	e a von- ta- de de ser- vi- r a i- dei- a
			<i>sinalefa, sinalefa</i>
2-4-6-7-9	<i>outro</i>	1	do a- mor Co- nhe- ço bem e- ssa ru- a,
			<i>sinalefa</i>
2-3-5-7	<i>outro</i>	1	a his- tó- ria é re- don- da e cer- ta
			<i>elisão, elisão, sinalefa</i>
1-3-7	<i>outro</i>	2	co- mo a vol- ta de um com- pa- sso:
			<i>sinalefa, sinalefa</i>
1-5-7-9-11	<i>outro</i>	1	li- ga- me de- pois das no- ve, se é ver- da- de
			<i>sinalefa</i>
3-5-8	<i>outro</i>	1	que me que- res. To- da a mi- sé- ria
			<i>elisão</i>
2-4-6-9	<i>outro</i>	2	se a pa- ga a té ao fim do ca- pí- tu- lo
			<i>elisão, sinalefa</i>
1-4-7-11	<i>outro</i>	0	pa- ra vol- tar dis- far- ça- da nas pri- mí- cias
2-5-8	<i>outro</i>	2	do ou- to- no. E os ver- sos que en- fim
			<i>sinalefa, sinalefa, sinalefa</i>
2-4-8-10	<i>sáfico</i>	0	te fa- ço são jói- as de vi- dro fos- co
2-6-10	<i>heroico</i>	1	e ri- mas de fan- ca- ri- a, can- ções
			<i>sístole</i>
4-7	<i>outro</i>	0	ex- tra- vi- a- das, cha- ma- das
2	<i>outro</i>	0	per- di- das.

Imagem 9: escansão do poema “Song sparrow”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

X

Escansão

Poema isométrico com versos de 7 sílabas, com 12 versos e 89 sílabas.

1-3-7	<i>outro</i>	1	Nu-	ma	ca-	sa	de a-	rre-	dor	
3-4-7	<i>outro</i>	0	o	ve-	rão	po-	de	vol-	tar	
3-7	<i>outro</i>	0	à	ro-	sei-	ra	da	sa-	ca-	da,
3-7	<i>outro</i>	0	ma-	sa	noi-	te	que	per-	se-	gues
3-7	<i>outro</i>	0	e	se	dei-	xa	a-	ga-	rrar	
1-3-4-7	<i>outro</i>	0	na-	da	tem	pa-	ra	te	dar	
2-4-7	<i>outro</i>	2	que	va-	lha a	pe-	na a	ma-	ça-	da.
1-3-4-5-7	<i>outro</i>	0	Ven-	do	bem,	é	tu-	do	vão	
3-7	<i>outro</i>	0	e	per-	do-	a	se	te	di-	go
1-2-4-7	<i>outro</i>	1	que eu	só	te	fi-	zum	fa-	vor	
3-7	<i>outro</i>	1	ao es-	co-	lhe-	ra	so-	li-	dão	
2-4-7	<i>outro</i>	0	que	já	tra-	zi-	as	con-	ti-	go.

Imagem 10: escansão do poema “Lesser flamingo”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XI

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 12 versos e 72 sílabas.

2-5	<i>outro</i>	0	Nas	mão-	s o-	s a-	néis	
1-3-6	<i>outro</i>	0	são	ce-	di-	lhas	de	ge- lo,
2-5	<i>outro</i>	1	ao	pei-	to u-	ma	cruz	
2-5	<i>outro</i>	0	de	pra-	ta	ra-	ta-	da —
2-5	<i>outro</i>	0	no	bar	do	com-	boi-	o
1-5	<i>outro</i>	0	an-	tes	da	re-	ssa-	ca,
2-5	<i>outro</i>	2	o	no-	me e a	mo-	ra-	da
2-5	<i>outro</i>	1	nas	cos-	tas	de um	ma-	pa —
2-5	<i>outro</i>	1	e ao	lar-	go	da	noi-	te,
2-5	<i>outro</i>	0	nas	gran-	des	ja-	ne-	las,
1-2-6	<i>outro</i>	0	são	já	es-	que-	ci-	men- to
2-5	<i>outro</i>	0	as	lu-	zes	que	pa-	ssam.

Imagem 11: escansão do poema “European Robin”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XII

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 11 versos e 74 sílabas.

2-4-7	<i>outro</i>	0	Ne-	nhum	com-	boi-	o	nos	le-	va	
1-2-6-8	<i>outro</i>	I	tão	lon-	ge: u-	ma	ci-	da-	de	mor-	ta
1-3-6-9	<i>outro</i>	I	vi-	ve a-	in-	da	na	ra-	ra	can-	ção.
2-5-8	<i>outro</i>	II	Es-	cu-	ta as	pa-	la-	vras	que en-	si-	na
2-5-8	<i>outro</i>	0	e	to-	da-	s as	coi-	sas	que	vol-	ta
3-5-8	<i>outro</i>	I	a	mos-	tra-	r: a	noi-	te, o	so-	sse-	go
2-5	<i>outro</i>	I	no	quar-	to em-	pres-	ta-	do,			
2-5	<i>outro</i>	0	as	ca-	ves	com	li-	vros			

ERRO

Há um problema com a palavra "charing" no verso: de Charing Cross Road

2-5	<i>outro</i>	I	e o	tem-	po	lá	fo-	ra
2	<i>outro</i>	0	tão	fri-	o.			

Imagem 12: escansão do poema "Vida paralela", proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XIII

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 9 versos e 91 sílabas.

2-5-7-8-11	<i>outro</i>	0	A-	qui-	lo	que	so-	mos	não	é	a-	pa-	ren-	te,	
1-3-7-11	<i>outro</i>	0	não	po-	de-	mo-	s ex-	pli-	ca-	r o	so-	fri-	men-	to	
1-4-5-7	<i>outro</i>	3	de on-	de	pro-	ce-	de es-	te a-	mor.						
2-3-4-5-9	<i>outro</i>	0	Ma-	s eu	não	vím	pa-	ra	te	di-	zer				
1-3-7	<i>outro</i>	1	co-	mo as	som-	bras	mis-	ti-	fi-	cam					
2-4-7-9	<i>outro</i>	0	o	mun-	do:	não	me	per-	gun-	tes	na-	da.			
1-2-3-5-9-11	<i>outro</i>	0	Tu	já	é	s a	cau-	sa	por	de-	trás	da	má-	qui-	na
2-4-5-7-9-11	<i>outro</i>	1	dos	di-	as,	se eu	for	po-	re-	ssa	te-	rra	fo-	ra	
2-3-6-8	<i>outro</i>	0	se-	rá	pa-	ra	cha-	mar	por	ti.					

Imagem 13: escansão do poema “De que serviria”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XIV

Escansão

Poema com até dois metros por estrofe, com 12 versos e 93 sílabas.

1-7	<i>outro</i>	0	Ho-	je	o	que	nos	con-	vém	
1-3-7	<i>outro</i>	2	é u-	ma	cer-	ta es-	cu-	ri-	dão	
3-7	<i>outro</i>	0	in-	ven-	ta-	da	de	ra-	iz.	
2-3-5	<i>outro</i>	1	Tal-	vez	se-	ja o	no-	ssó		
1-4-8	<i>outro</i>	0	pré-	mio,	a	mei-	o	do	ca-	mi-
2-4-8	<i>outro</i>	0	de-	pois	de	tan-	tos	so-	bre-	ssal-
										tos.
2-5-7	<i>outro</i>	0	Dei-	xa-	mo-	sen-	trar	no	quar-	to
2-4-7	<i>outro</i>	0	as	mais	mo-	des-	tas	can-	ções.	
1-3-6-8	<i>outro</i>	0	Quem	de	den-	tro	de	si	não	sai
1-3-4-6-8	<i>outro</i>	0	vai	mo-	rrer	sem	a-	mar	nin-	guém.
1-6-8	<i>outro</i>	2	An-	te-	s u-	ma a-	me-	a-	ça, a-	go-
3-8	<i>outro</i>	0	u-	ma	sim-	ple-	s ex-	pli-	ca-	ção.
										ra

Imagem 14: escansão do poema “Just right for loungin”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XV

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 15 versos e 187 sílabas.

2-4-6-8	<i>outro</i>	Se a tar- de fin- da e não h- á ver- so
3-7-9	<i>outro</i>	ou can- ção que no- s a bri- gue, o mun- do
1-3-6-10	<i>heroico</i>	po- de se- ro re- du- to de um va- zi- o
1-3-7-9-12	<i>outro</i>	on- de a voz se des- per- di- çã, car- pa de fu- mo
3-6-10-12	<i>alexandrino</i>	e ve- ne- no que sem- pre nos de- vol- ve o e- co
2-4-7-10	<i>outro</i>	da no- ssa pró- pria cer- te- za. Não fo- mos
4-6-9-12	<i>alexandrino</i>	o o que qui- se- mos, nem te- mos quem nos pro- te- ja
3-5-7-9-12-14	<i>outro</i>	do que não pu- de- mos se- r. À noi- te, na rua a- ce- sa,
1-4-6-8-11-14	<i>outro</i>	so- mo- s ac- to- res de ou- tro dra- ma que so- frem a mes- ma
1-3-7-9-12	<i>outro</i>	ho- ra, chei- os de um de- se- jo ab- sur- do de cair
4-8-10	<i>sáfico</i>	e de per- der. Po- r en- quan- to o a- r é do- ce
4-6-8-10-12-16	<i>outro</i>	e a ci- da- de não es- co- rra- çã quem ce- le- bra o des- con- so- lo
4-6-8-10-12-14-16	<i>outro</i>	de h- a- bi- ta- ra su- a pe- le: te- mo- s es- ta es- tre- la a- mar- ga
3-5-8-10	<i>outro</i>	que não luz, que não nos guia é tal- vez
3-6-10	<i>heroico</i>	a poe- sia e a- ma- nhã lo- go se vê.

Imagem 15: escansão do poema “Poesia”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XVI

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 24 versos e 101 sílabas.

3	<i>outro</i>	0	Ao	co-	me-	ço	
3	<i>outro</i>	0	do	fu-	tu-	ro	
1-3	<i>outro</i>	0	na-	sce	mur-	cha	
4	<i>outro</i>	0	a	pri-	ma-	ve-	ra:
2	<i>outro</i>	0	a	som-	bra		
2-4	<i>outro</i>	0	que	cai	no	mu-	ro
1-3	<i>outro</i>	0	to-	ma	po-	sse	
4	<i>outro</i>	0	e	pro-	li-	fe-	ra.
2	<i>outro</i>	0	Na	ru-	a		
4	<i>outro</i>	0	da	Con-	cei-	ção	
2-5	<i>outro</i>	0	Ma-	ri-	a	per-	deu
3	<i>outro</i>	1	a es-	pe-	ran-	ça:	
3	<i>outro</i>	0	Jo-	sé	tem		
4	<i>outro</i>	0	a	des-	ra-	zão	
4	<i>outro</i>	1	que o	a-	ci-	ca-	ta
3	<i>outro</i>	0	à	vin-	gan-	ça.	
2-4	<i>outro</i>	1	O a-	mor	tro-	pe-	ça
2	<i>outro</i>	1	e in-	qui-	na		
1-4	<i>outro</i>	0	nu-	ma	mi-	sé-	ria
2	<i>outro</i>	0	sem	cu-	ra:		
2-4	<i>outro</i>	0	a	i-	ra	cum-	pre
3	<i>outro</i>	0	a	má	si-	na,	
2-5	<i>outro</i>	0	da	ma-	la	va-	zi-
1-3	<i>outro</i>	1	á-	gua es-	cu-	ra.	

Imagem 16: escansão do poema “Balada da crise da mala”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XVII

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 11 versos e 84 sílabas.

2-4	<i>outro</i>	0	Al-	guém	te	cha-	ma				
4-8	<i>outro</i>	0	das	pro-	fun-	de-	zas	do	ba-	rran-	co,
1-4-7	<i>outro</i>	0	frá-	gil	pro-	me-	ssa	de	vi-	da	
4-9	<i>outro</i>	0	a	que	te-	rás	de	re-	nun-	ci-	ar.
1-4-7	<i>outro</i>	0	Sa-	bes	que	nem	a	be-	le-	za	
3-6	<i>outro</i>	0	te	co-	mo-	ve,	já	só	te		
2-5-9	<i>outro</i>	1	im-	por-	ta a	ru-	í-	na	do	teu	no-
2-5	<i>outro</i>	0	os	vi-	nhos	que	sal-	vam			
2-4-7	<i>outro</i>	0	de	não h-	a-	ver	sal-	va-	ção.		
1-3-7-9	<i>outro</i>	1	Lem-	bra a-	pe-	na-	s o	per-	di-	do	cor-
2-4	<i>outro</i>	0	de	quem	te	cha-	ma.				

Imagem 17: escansão do poema “Meia-orelha”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XVIII

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 19 versos e 133 sílabas.

2	<i>outro</i>	0	O	cor-	po.														
5-7	<i>outro</i>	0	U-	ma	du-	ra-	ção	pre-	ci-	sa,									
3-7	<i>outro</i>	1	que	se	des-	pe in-	for-	mal-	men-	te									
2-5-7	<i>outro</i>	0	nos	bei-	jos	que	já	não	dá.										
1-2-3-5-7	<i>outro</i>	0	Ó	meu	bom	Je-	sus	de	Bra-	ga,									
2-5-7-10	<i>outro</i>	0	eu	não	sa-	be-	ri-	a	co-	mo	fi-	car,							
3-5	<i>outro</i>	1	re-	men-	dan-	do os	di-	as											
3-5-7	<i>outro</i>	2	com o a-	pre-	ssa-	do a-	mor	das	coi-	sas.									
1-5-7	<i>outro</i>	0	Tu-	do	fi-	nal-	men-	te	fin-	da.									
5-8	<i>outro</i>	0	Na	ca-	la-	mi-	da-	de	das	mãos,									
3-5-7	<i>outro</i>	2	um	ci-	ga-	rro	que ar-	de im-	pró-	prio									
1-3-5	<i>outro</i>	1	so-	bre as	mão-	s e-	xaus-	tas.											
3-5	<i>outro</i>	0	E	nin-	guém	me	quis,												
1-3	<i>outro</i>	0	pe-	lo	me-	nos.													
6	<i>outro</i>	0	De	que	vos	fa-	la-	rei,											
3-5	<i>outro</i>	0	com	pa-	la-	vras	pós-	tu-	mas										
1-4-6	<i>outro</i>	2	on-	de o	ran-	cor	se a-	pa-	ga?										
1-4	<i>outro</i>	1	E-	ra u-	ma	vez													
2-4-6-9-10-12	<i>alexandrino</i>	0	A-	que-	le	jo-	go	tris-	te	que	não	sei	jo-	gar.					

Imagem 18: escansão do poema “Game over”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XIX

Escansão

Poema com até dois metros por estrofe, com 16 versos e 147 sílabas.

2-4-6-9	<i>outro</i>	1	Es-	ta-	vas	lin-	da, l-	nê-	s, e	Ca-	mões			
2-4-9	<i>outro</i>	0	de-	cer-	to	não	se	im-	por-	ta-	rá			
1-3-5	<i>outro</i>	1	se eu	di-	sser	que	ti-	nhas						
1-5-7-9	<i>outro</i>	1	pos-	ta	no	lu-	ga-	r a	car-	ne in-	tei-	ra		
2-4-9	<i>outro</i>	0	do	meu	fu-	tu-	ro	de-	sa-	ss-	sse-	go.		
2-4-6-11	<i>outro</i>	0	Aos	pou-	cos	vai	o	cor-	po	a-	po-	dre-	cen-	do,
2-4-7-11	<i>outro</i>	1	gen-	til	da	te-	rra	fu-	ror	de	que es-	que-	ce-	mos
2-4-7-11	<i>outro</i>	2	no-	tí-	cia e	las-	tro, en-	tre-	ti-	do-	s a	mo-	rrer	
2-6-8	<i>outro</i>	0	por	no-	va-	s a-	ve-	ni-	das	ve-	lhas			
2-5-8	<i>outro</i>	1	que em	bre-	ve	nos	não	ve-	rão	mais,				
3-5-8	<i>outro</i>	0	a-	par-	ta-	dos	pe-	la	vi-	di-	nha.			
3-5-6-9	<i>outro</i>	0	Ma-	s es-	ta-	vas	tu	lin-	da,	l-	nês,			
2-5-7	<i>outro</i>	1	a-	lheia	ou	tal-	vez	nem	tan-	to				
2-6-9	<i>outro</i>	0	ao	ce-	go	co-	nhe-	ci-	do	en-	ga-	no		
3-7	<i>outro</i>	0	que	por	ve-	zes	se	di-	ssi-	pa				
1-3-7	<i>outro</i>	1	an-	tes	mes-	mo	de e-	xis-	tir.					

Imagem 19: escansão do poema “Estudos camonianos”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XX

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 16 versos e 134 sílabas.

2-5-7	<i>outro</i>	2	Ha-	via u-	ma	pen-	são	em	fren-	te
2-4-6-8	<i>outro</i>	0	à	Sé,	mas	não	re-	cor-	das	já
2-5	<i>outro</i>	0	os	pa-	sso-	s em	vol-	ta,		
3-6-9	<i>outro</i>	0	o	tar-	di-	o	re-	gre-	sso dos	ba- res.
2-5-8	<i>outro</i>	1	Es-	ta-	vas	con-	ti-	go e	con-	ti- go.
1-2-4-6	<i>outro</i>	0	Quem	nem	se-	que-	r a-	ma-	vas	
3-6-7-9	<i>outro</i>	1	re-	cu-	sou-	se a	per-	de-	r e-	ssa noi- te.
1-5-7	<i>outro</i>	0	Frá-	gil,	Su-	do-	es-	te,	Pri-	mas
1-5-7	<i>outro</i>	0	—no-	mes	por-	ven-	tu-	ra	lí-	ri- cos.
1-3-6	<i>outro</i>	0	A-	no-	s an-	te-	s, um h-	o-	mem	
3-6-8-10	<i>heroico</i>	2	es-	ti-	ve-	ra	ou	não es-	ti-	ve- ra a- li,
3-6-8	<i>outro</i>	2	es-	cul-	pin-	do o	vi-	nil	e a	car- ne
1-3-5	<i>outro</i>	0	co-	mo	quem	in-	ven-	ta		
4-10	<i>sáfico</i>	1	dis-	trai-	da-	men-	te a	i-	mor-	ta- li- da- de.
1-2-3-4-5-7	<i>outro</i>	2	Já	só	tens,	co-	mo e-	le, a	mú-	si- ca.
1-3-7	<i>outro</i>	0	Su-	jos	cor-	pos	de	pa-	pel.	

Imagem 20: escansão do poema “Goebel, 1987”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).

XXI

Escansão

Poema com número desconhecido de metros, com 13 versos e 146 sílabas.

1-2-5-8	<i>outro</i>	0	Não	so-	mo-	so-	súl-	ti-	mos,	pois	se							
2-6-8-10	<i>heroico</i>	1	há	col-	sa	que	o	mun-	do	sem-	pre	fez	bem					
1-4-6-8-11	<i>outro</i>	1	foi	a-	ca-	bar,	De-	no-	vo e	sem-	pre:a-	ca-	bar.					
2-3-6-8	<i>outro</i>	1	Mas	já	não	tra-	ba-	lha-	mos	com o ou-	ro							
2-4-8-10	<i>sáfico</i>	1	e	te-	mo-	sum	cer-	to	pu-	dor	tar-	di-	o					
3-5-7-10-12	<i>outro</i>	1	em	fa-	lar	de	deus,	do a-	mo-	r ou	a-	té	do	cor-	po.			
3-8-11-15	<i>outro</i>	0	As	me-	tã-	fo-	ra-	sa-	rre-	fe-	cem,	tal-	vez	con-	tra-	ri-	a-	das.
2-6-8-10	<i>heroico</i>	0	São	ca-	sas	de-	vo-	lu-	tas,	mães	ri-	so-	nhas					
3-5-7-10-14	<i>outro</i>	1	ou	som-	bri-	as	cu-	jo	gri-	to	dei-	xã-	mos	de es-	cu-	tar		
2-5-6-9	<i>outro</i>	0	Do	li-	xo,	po-	rém,	te-	mo-	sum	vas-	to						
2-7-9	<i>outro</i>	1	e i-	nú-	til	co-	nhe-	ci-	men-	to.	Po-	ssa						
1-4-6-8	<i>outro</i>	1	e-	le	ser-	vir	de	ro-	sa	tris-	te aos							
2-3-6-11	<i>outro</i>	0	que	não	can-	tam	se-	quer	por	de-	li-	ca-	de-	za.				

Imagem 21: escansão do poema “Poesia”, proposta pela ferramenta Aoidos (www.aoidos.ufsc.br).