

LEITURAS AFINS

O Ateneu

Retórica e paixão

Leyla Perrone Moysés (org.)

Capítulos de Literatura Colonial

Sergio Buarque de Holanda

Conversas com Vargas Llosa

Ricardo A. Setti

Discurso sobre a Poesia

Dramática

Denis Diderot

Fernando Pessoa

*Um detetive-leitor e muitas
pistas*

Salete de Almeida Cara

A História e o Conceito na

Literatura Medieval

Katharina Holzermayr-
Rosenfield

Introdução à Literatura Negra

Zilá Bernd

Literatura como Missão

*Tensões sociais e criação cultural
na Primeira República*

Nicolau Sevcenko

Obras Escolhidas

Vols. I, II e III

Walter Benjamin

Rumor da Língua

Roland Barthes

Sade, Fourier e Loyola

Roland Barthes

Os Sertões

Edição crítica

Walnice N. Galvão

Coleção Primeiros Passos

O que é Língua

Antônio Houaiss

O que é Literatura

Marisa Lajolo

O que é Poesia

Fernando Paixão

O que é Comunicação Poética

Décio Pignatari

T.S. ELIOT

DE POESIA E POETAS

Tradução e Prólogo:

Ivan Junqueira

editora brasiliense

A MÚSICA DA POESIA¹

O poeta, quando fala ou escreve sobre poesia, revela qualificações e limitações peculiares: se admitirmos estas, poderemos apreciar melhor aquelas — trata-se de uma prudência que recomendando tanto aos próprios poetas quanto aos leitores acerca do que ambos dizem sobre poesia. Jamais releio qualquer de meus próprios textos sem um agudo desconforto: esquivo-me à tarefa, e conseqüentemente posso desconsiderar todas as acusações que, nessa ou naquela época, fiz a mim mesmo; posso amiúde repetir o que já dissera, e posso com freqüência me contradizer. Mas creio que os textos críticos dos poetas, dos quais no passado há alguns autênticos exemplos ilustres, devem grande parte de seu interesse ao fato de que o poeta, no fundo de sua mente, quando não com o propósito confesso, está sempre tentando defender o gênero de poesia que escreve, ou formular o gênero que deseja escrever. Especialmente quando jovem, e ativamente comprometido na luta pelo gênero de poesia que pratica, ele vê a poesia do passado em relação à sua, e sua gratidão com aqueles poetas mortos com os quais aprendeu, bem como sua indiferença por aqueles cujos objetivos são estranhos aos seus, pode ser exagerada. Ele é antes um advogado

1. Terceira conferência à memória de W. P. Ker, pronunciada na Universidade de Glasgow em 1942 e publicada pela Glasgow University Press no mesmo ano. (N.A.)

do que um juiz. Seu conhecimento tende mesmo a ser parcial, pois seus estudos o levarão a concentrar-se em certos autores em detrimento de outros. Quando teoriza sobre criação poética, provavelmente generaliza um tipo de experiência; quando se aventura à estética, provavelmente será menos, em vez de mais competente do que um filósofo; e simplesmente faria melhor se relatasse, para a informação do filósofo, os dados de sua própria introspecção. O que ele escreve sobre poesia, em suma, deve ser avaliado em relação à poesia que escreve. Convém voltarmos ao erudito para averiguar os fatos, e ao crítico mais desinteressado para um julgamento imparcial. O crítico, certamente, deveria ter algo de um erudito, e o erudito algo de um crítico. Ker,² cuja atenção se concentrou sobretudo na literatura do passado e nos problemas de relacionamento histórico, deve ser incluído na categoria dos eruditos; mas tinha ele em alto grau o sentido do valor, o bom gosto, a compreensão dos padrões críticos e a capacidade de aplicá-los sem o que a contribuição do erudito não pode ser senão indireta.

Há um outro aspecto mais particular em que diferem o conhecimento do erudito e do poeta no que se refere à versificação. Aqui, talvez, eu devesse ser cauteloso ao falar apenas de mim mesmo. Nunca fui capaz de memorizar os nomes de pés e versos, ou de guardar o devido respeito às regras consagradas da escansão. Na escola, gostava muito de recitar Homero ou Virgílio à minha própria maneira. Talvez tivesse alguma suspeita instintiva de que ninguém sabia de fato como o grego deveria ser pronunciado, ou o que, entretecendo os ritmos gregos e latinos, pudesse o ouvido romano apreciar em Virgílio; talvez fosse meu ócio que instintivamente me protegesse. Mas certamente, quando esse ouvido conseguia aplicar as regras da escansão ao verso inglês, com seus diversos acentos diferentes e valores silábicos variáveis, eu queria saber por que um verso era bom e outro ruim; e isso a escansão não podia me explicar. O

2. Ker, William Patton. Escritor inglês (Glasgow, 1855 — Macugnaga, Alpes, 1923). Professor de história e literatura inglesas em Cardiff (1883), de literatura inglesa na Universidade de Londres (1889-1922) e de poesia em Oxford (1922); suas principais obras versam sobre literatura medieval, como, entre outras, *Epic and romance* (1897), *The dark ages* (1904), *Essays on medieval literature* (1905) e *The art of poetry* (1923). (N.T.)

único meio de aprender a manipular qualquer espécie de verso inglês me pareceu ser o da assimilação e da imitação, das quais resulta um envolvimento tal com a obra de um determinado poeta que se torna possível produzir um derivado reconhecível. Isso não significa que eu considere o estudo analítico da métrica, das formas abstratas que soam tão extraordinariamente distintas quando manuseadas por diferentes poetas, como total perda de tempo. O que ocorre apenas é que o estudo da anatomia não lhes pode ensinar o que é preciso para fazer uma galinha botar ovos. Desaconselho qualquer outro caminho para começar o estudo dos versos grego e latino que não seja o da ajuda dessas regras de escansão que foram estabelecidas pelos gramáticos com base na maior parte da poesia que se escreveu até agora; mas, se pudéssemos reviver essas línguas a ponto de nos tornarmos capazes de falá-las e ouvi-las como o fizeram os autores que nelas se exprimiram, poderíamos encarar tais regras com indiferença. Aprendemos as línguas mortas por meio de um método artificial, e nossos métodos de ensino têm sido aplicados a alunos que, em sua maioria, têm apenas um modesto dom para as línguas. Mesmo ao abordarmos a poesia de nossa língua, podemos descobrir a classificação de metros, de versos com diferentes números de sílabas e acentos em lugares distintos, úteis num estágio preliminar, como o mapa simplificado de um complexo território; mas é apenas o estudo, não da poesia, mas de poemas, que será capaz de educar nosso ouvido. Não é a partir das regras, ou pela fria imitação do estilo, que aprendemos a escrever: aprendemos graças à imitação, é verdade, mas por meio de uma imitação mais profunda do que aquela que se adquire pela análise do estilo. Quando imitamos Shelley, não foi tanto por um desejo de escrever como ele o fazia, mas porque nosso eu adolescente estava subjugado por Shelley, e isso tornou o estilo de Shelley, naquela época, a única forma de que dispúnhamos para nos expressar.

Não há dúvida de que a prática de versificação inglesa tem sido afetada pela consciência das regras da métrica: a avaliação da influência do latim sobre os inovadores Wyatt³

3. Wyatt, Sir Thomas. Poeta inglês (Allington Castle, Kent, c. 1503 — Sherborne, Dorset, 1542), responsável pela introdução do soneto na literatura inglesa. Seus poemas foram reunidos na *Tottel's miscellany* (1557). (N.T.)

e Surrey⁴ é assunto para o erudito especializado em história. O grande gramático Otto Jespersen⁵ sustentou que a estrutura da gramática inglesa tem sido mal interpretada em nossas tentativas de torná-la adequada às categorias do latim, como no suposto “subjuntivo”. Na história da versificação não se cogita da questão relativa ao fato de que os poetas hajam entendido mal os ritmos da língua ao imitar modelos estrangeiros; devemos aceitar as práticas dos grandes poetas do passado por serem práticas com relação às quais nosso ouvido foi treinado e deve ser treinado. Acredito que um certo número de influências vindas de fora haja enriquecido o espectro e a variedade do verso inglês. Alguns eruditos clássicos sustentaram o conceito — este é um assunto que transcende minha competência — de que a medida original da poesia latina foi mais rítmica do que silábica, de que foi eclipsada pela influência de uma língua muito diferente — o grego — e de que regrediu a algo próximo de sua forma primitiva em poemas como o *Pervigilium Veneris* (*Vigília de Vênus*) e os primeiros hinos cristãos. Nesse caso, não podemos deixar de suspeitar que, para o público cultivado da época de Virgílio, parte do prazer da poesia provém da presença, na poesia, de dois esquemas métricos numa espécie de contraponto, ainda que esse público não fosse necessariamente capaz de analisar a experiência. De modo semelhante, é possível que a beleza de certa poesia inglesa seja devida à presença de mais de uma estrutura métrica. São em regra muito frias as tentativas deliberadas de estruturar metros ingleses com base em modelos latinos. Entre os que obtiveram maior êxito incluem-se alguns exercícios de Campion,⁶ em seu breve mas pouquíssimo lido tratado de métrica; entre os mais notáveis malogros, em minha opinião, estão as experiências de Robert

4. Surrey, Henry Howard (conde de). Político e poeta inglês (c. 1519 — Londres, 1547), autor de *Songs and sonnets* (1557), publicados com os poemas de Thomas Wyatt. A ele se deve a forma do soneto inglês. (N.T.)

5. Jespersen (Jens Otto Harry). Linguísta dinamarquês (Randers, 1860 — Copenhague, 1943), autor de obras de lingüística geral, como *Language, its nature, development and origin* (1922). (N.T.)

6. Campion, Thomas. Poeta inglês (Londres, 1567 — *id.* 1619), talvez o mais melodioso dos poetas elisabetanos. Figura em quase todas as antologias inglesas graças aos poemas reunidos em *A book of Ayres* (1601). (N.T.)

Bridges⁷ — eu trocava todas as suas engenhosas invenções por seus primeiros versos líricos, mais tradicionais. Mas quando um poeta assimila tão intensamente a poesia latina a ponto de essa absorção estruturar-lhe o verso sem qualquer artifício deliberado — como no caso de Milton e em alguns poemas de Tennyson —, o resultado pode ser incluído entre as grandes conquistas da versificação inglesa.

O que suponho possuímos na poesia inglesa é uma espécie de amálgama de sistemas de diversas fontes (embora não me agrada usar a palavra “sistema”, pois ela implica antes uma sugestão de invenção consciente do que de crescimento espontâneo): um amálgama semelhante ao caldeamento de raças, e de fato parcialmente devido a origens raciais. Os ritmos dos anglo-saxões, celtas, franceses normandos, ingleses medievais e escoceses deixaram todos a sua marca na poesia inglesa, juntamente com os ritmos latinos e, em diversos períodos, os franceses, italianos e espanhóis. Como os seres humanos constituem uma raça compósita, e diferentes tendências podem ser dominantes em diferentes indivíduos, inclusive em membros de uma mesma família, do mesmo modo que um ou outro elemento no composto poético pode ser mais congenial para um ou outro poeta ou para um ou outro período. A espécie de poesia que criamos é determinada, de tempos em tempos, pela influência de uma ou outra literatura contemporânea em língua estrangeira, ou por circunstâncias que tornam um período de nosso passado mais simpático do que outro, ou pela ênfase que prevalece na educação. Mas há uma lei da natureza mais poderosa do que quaisquer tendências variadas, ou influências vindas de fora ou do passado: a lei é de que a poesia não deve se afastar demasiado da língua comum de cada dia que usamos e ouvimos. Seja a poesia rítmica ou silábica, rimada ou não rimada, formal ou livre, ela não pode dar-se ao luxo de perder o contato com a linguagem mutante da conversação ordinária.

7. Bridges, Robert Seymour. Crítico e poeta inglês (Walmer, ilha de Thanet, 1844 — Oxford, 1930). Sua poesia se inspira na prosódia grega, como o atestam *The growth of love* (1876) e *The testament of beauty* (1929). É o responsável pela edição póstuma dos poemas de Gerard Manley Hopkins. (N.T.)

Podem parecer estranho que, quando admito estar escrevendo sobre a “música” da poesia, ponha eu tanta ênfase na palestra. Mas gostaria de lembrar-lhes, antes de mais nada, que a música da poesia não é algo que exista à margem do significado. Do contrário, poderíamos ter poesia de grande beleza musical que não fizesse sentido, e jamais me deparei com tal poesia. As aparentes exceções revelam apenas uma diferença de grau: há poemas nos quais somos inebriados pela música e admitimos o sentido como correto, assim como há poemas nos quais prestamos atenção ao sentido e somos envolvidos pela música sem que disso nos apercebamos. Consideremos um exemplo aparentemente extremo: o do verso absurdo de Edward Lear.⁸ Sua falta de sentido não implica vacuidade de sentido: é uma paródia do sentido, e esse é o seu sentido. *The jumblies* é um poema de aventuras, e de nostalgia pelo romance de viagem ao estrangeiro e de exploração; *The yong-bongy bo* e *The donq with a luminous nose* são poemas de paixão não correspondida — na verdade blues. Apreciamos a música, que é de alta qualidade, e o sentimento de irresponsabilidade para com o sentido. Ou tomemos um poema de outro tipo, o *Blue closet*, de William Morris.⁹ Trata-se de um delicioso poema, embora eu não possa explicar o que significa, e duvido que o autor também o possa. Há um efeito algo semelhante ao de uma runa ou de um sortilégio, mas as runas e os sortilégios têm fórmulas práticas destinadas a produzir resultados definidos, como tirar uma vaca de um atoleiro. Mas sua intenção óbvia (e creio que o autor a realizou) é produzir o efeito de um sonho. Não é necessário, para apreciar o poema, saber o que o sonho significa; mas os seres humanos cultivam uma crença inabalável de que os sonhos significam alguma coisa: era costume acreditar — e muitos ainda acreditam — que os sonhos revelem os segredos do futuro; a

8. Lear, Edward. Poeta, artista plástico e humorista inglês (Londres, 1812 — San Remo, Itália, 1888), autor das ilustrações de boa parte das obras de Tennyson. Deixou, entre outros, *Views of Rome and its environs* (1841), *A book of nonsense* (1846), *Nonsense songs, stories, botany and alphabets* (1871) e *Teapots and quails* (ed. póst., 1953). (N.T.)

9. Morris, William Robert. Poeta, pintor e historiador de arte inglês (Elm House, Walthampstow, Essex, 1834 — Londres, 1896). Escreveu poemas narrativos de inspiração pós-romântica e medievalista, como *The life and death of Jason* (1867) e *The earthly paradise* (1868-1870). Deixou belas traduções da *Iliada* e da *Odisséia*. (N.T.)

fé ortodoxa moderna é de que eles desvelem os segredos — ou pelo menos os mais horrendos segredos — do passado. É um lugar-comum observar que o significado de um poema escapa à possibilidade de parafraseá-lo. Não é absolutamente tão comum salientar que o significado de um poema pode ser algo mais amplo do que conscientemente o pretendeu seu autor, e algo distante de suas origens. Um dos mais obscuros poetas modernos foi o escritor francês Stéphane Mallarmé, cuja linguagem os próprios franceses dizem ser tão peculiar que só pode ser entendida pelos estrangeiros. O recém-falecido Roger Fry¹⁰ e seu amigo Charles Mauron publicaram uma tradução inglesa com notas destinadas a esclarecer os significados: quando ouço dizer que um soneto difícil foi inspirado pela visão de uma pintura sobre o teto refletido a partir do tampo polido de uma mesa, ou pela visão da luz refletida a partir da espuma de um copo de cerveja, só posso dizer que se trata possivelmente de uma embriologia precisa, mas não de um significado. Se nos sensibilizarmos com um poema, isso significa algo, talvez importante, para nós; caso contrário, será então, enquanto poesia, sem sentido. Podemos nos excitar ao ouvir a declamação de um poema numa língua da qual não compreendemos uma só palavra; mas se nos disserem que o poema é estapafúrdio e não tem qualquer significado, nos consideraremos logrados — não se trataria de nenhum poema, mas simplesmente uma imitação de música instrumental. Se, já que estamos conscientes, apenas uma parte do significado puder ser transmitida por uma parafrase, é porque o poeta está às voltas com as fronteiras da consciência, além das quais as palavras definham, embora os significados continuem a existir. Um poema pode dar a impressão de significar coisas muito distintas a diferentes leitores, e todos esses significados podem ser diferentes daquilo que o autor imaginou expressar. Por exemplo, o autor pode ter descrito alguma experiência pessoal peculiar que considerou absolutamente dissociada de qualquer coisa exterior; para o leitor, todavia, o poema pode tornar-se a expressão de uma situação geral, bem

10. Fry, Roger Elliot. Pintor e crítico de arte inglês (Londres, 1866 — *id.* 1934). Paisagista do London Group, divulgou Cézanne na Inglaterra e defendeu a arte dos fovistas. (N.T.)

como de alguma experiência particular dele mesmo. A interpretação do leitor pode diferir e ser igualmente válida. E pode até ser melhor. Pode existir num poema muito mais do que aquilo que o autor ali julgava existir. As diferentes interpretações podem todas constituir formulações parciais de uma coisa; as ambigüidades podem ser devidas ao fato de que um poema significa mais, e não menos, do que a língua ordinária é capaz de comunicar.

Assim, embora a poesia tente transmitir algo além do que pode ser transmitido pelos ritmos da prosa, ela permanece, não obstante, como uma pessoa falando com outra; e isso é igualmente verdadeiro se você a canta, pois cantar é outro modo de falar. A relação íntima entre a poesia e a conversação não constitui um assunto sobre o qual possamos formular leis exatas. Cada revolução na poesia pode tornar-se, e às vezes assim se proclama, um retorno à fala comum. Essa foi a revolução que Wordsworth anunciou em seus prefácios, e ele estava certo; mas a mesma revolução foi conduzida um século antes por Oldham,¹¹ Waller,¹² Denham¹³ e Dryden; e a mesma revolução deveria ocorrer de novo cerca de um século depois. Os seguidores de uma revolução desenvolvem a nova linguagem poética em uma ou outra direção, polindo-a e aperfeiçoando-a; entretanto, a língua falada vai mudando e o idioma poético envelhecendo. Talvez não consigamos conceber quão natural deve ter sido a linguagem de Dryden aos mais sensíveis de seus contemporâneos. Nenhuma poesia, é claro, constitui sempre a mesma linguagem que o poeta fala e ouve, mas ela precisa estar de tal modo relacionada à linguagem de sua época que o ouvinte ou leitor possa dizer “assim é que eu falaria se pudesse falar em verso”. Essa é a razão pela qual a melhor poesia contemporânea

11. Oldham, John. Satirista inglês (Shipton Moyne, perto de Tetbury, Gloucestershire, 1633 — Holme-Pierrepont, perto de Nottingham, 1683), cuja principal obra, *Satires on the Jesuits* (1681), foi muito elogiada por Dryden.

12. Waller, Edmund. Poeta inglês (Coleshill, 1606 — Hall Barn, 1687). Primo de Cromwell, foi membro do Parlamento, mas depois passou para o lado de Carlos I. Deixou um *Panegyric* (1655), onde celebra os feitos do primo. Sua obra anuncia o classicismo inglês. (N.T.)

13. Denham, Sir John. Poeta e arquiteto inglês (Dublin, 1615 — Londres, 1669), autor do poema didático-descritivo *Cooper's bill*, publicado em 1642. (N.T.)

nea pode nos dar um sentimento de excitação e um sentido de plenitude distinto de qualquer outro sentimento provocado até mesmo por uma poesia verdadeiramente maior de uma época anterior.

A música da poesia deve ser, portanto, a música latente na fala comum de sua época. E isso significa também que ela deve estar latente na fala comum da *região* do poeta. Não seria meu presente propósito censurar a ubiqüidade do inglês padronizado ou daquele que se fala na BBC. Se todos viermos a falar do mesmo modo, não estaremos muito longe do ponto em que passaremos a escrever da mesma maneira; mas até chegar esse tempo — e espero que ele chegue o mais tarde possível — é tarefa do poeta utilizar a língua falada à sua volta, aquela com a qual está mais familiarizado. Lembrarei sempre a impressão que me causou W. B. Yeats ao ler seus poemas em voz alta. Ouvi-lo ler suas próprias obras foi o mesmo que reconhecer quanto o acento irlandês é necessário para apreciarmos as belezas da poesia irlandesa: ouvir Yeats lendo William Blake foi uma experiência de um gênero diferente e que me causou mais surpresa do que satisfação. Não desejamos, é claro, que o poeta simplesmente reproduza com exatidão sua linguagem coloquial, ou a de sua família, de seus amigos e de seu distrito particular, mas o que se encontra aí é a matéria a partir da qual deverá ser feita sua poesia. Como o escultor, ele deve manter-se fiel à matéria em que trabalha; é a partir dos sons que percebe que o poeta deve constituir sua melodia e sua harmonia.

Seria um erro, entretanto, admitir que toda poesia deva ser melodiosa, ou que a melodia seja mais que um dos componentes da música das palavras. Há um tipo de poesia que se destina a ser cantada; a maior parte da poesia dos tempos modernos destina-se a ser falada — e há muitas outras coisas a serem ditas além do zumbido de incontáveis abelhas ou do arrulho dos pombos nos olmos imemoriais. A dissonância, e mesmo a cacofonia, têm seu lugar: assim, num poema de certa extensão, deve haver transições entre passagens de maior ou menor intensidade, a fim de que se obtenha um ritmo de emoção fluante essencial à estrutura musical do conjunto; e as passagens de menor intensidade serão, com relação ao nível sobre o qual todo o poema opera, prosaicas — ou seja, no sentido que o con-

texto implica, poder-se-ia dizer que nenhum poeta será capaz de escrever um poema longo a menos que seja um mestre do prosaico.¹⁴

O que importa, em suma, é o conjunto poemático; e se esse conjunto não precisa ser — e amiúde não deveria sê-lo — totalmente melodioso, deduz-se que o poema não é feito apenas de “palavras belas”. Duvido que, do ponto de vista estritamente *fonético*, uma palavra seja mais ou menos bela do que outra dentro de sua própria língua, pois a questão relativa à possibilidade de certas línguas não serem tão belas quanto outras é, a rigor, um outro problema. As palavras feias são aquelas que não se adaptam à companhia em que elas próprias se encontram; há palavras que são feias devido à sua crueza ou ao seu anacronismo; há palavras que também o são devido à sua estranheza ou rudeza (p. ex. *televisão*); mas não creio que nenhuma palavra de uso corrente em sua própria língua seja bela ou feia. A música de uma palavra está, por assim dizer, num ponto de intersecção: ela emerge de sua relação, primeiro, com as palavras que imediatamente a antecedem e a ela se seguem, e indefinidamente com o restante do contexto; e de outra relação, a de seu imediato significado nesse contexto com todos os demais significados que haja possuído em outros contextos, com sua maior ou menor riqueza de associação. Nem todas as palavras, é óbvio, são igualmente ricas e bem aparentadas: é parte da tarefa do poeta dispor as mais ricas entre as mais pobres, nos lugares corretos, e não podemos nos permitir sobrecarregar demasiadamente um poema com aquelas primeiras, pois apenas em certos momentos é que a palavra pode ser disposta para insinuar a história global de uma língua e de uma civilização. Trata-se de uma “alusividade” que não corresponde à maneira ou à excentricidade de um tipo peculiar de poesia; mas de uma alusividade que está na natureza das palavras, e que é também a preocupação de cada tipo de poeta. Meu propósito aqui é insistir em que um “poema musical” é um poema que tem um modelo musical de som e um modelo

14. Trata-se da doutrina complementar à do verso ou da passagem tidos como “pedra de toque” por Matthew Arnold: esse teste para aferir a grandeza de um poeta é o modo como ele escreve suas passagens menos intensas, ainda que vitais do ponto de vista estrutural. (N.A.)

musical de significados secundários das palavras que o compõem, e também em que esses dois modelos são indissolúveis e únicos. E se alguém objetar que se trata apenas do som puro, divorciado do sentido, ao qual o adjetivo "musical" pode ser corretamente aplicado, só me cabe repetir o que já disse antes, ou seja, que o som de um poema é tanto uma abstração do poema quanto do sentido.

A história do verso branco ilustra dois pontos interessantes e relacionados: a dependência da linguagem e a surpreendente diferença, embora metricamente a forma seja a mesma entre o verso branco dramático e o verso branco utilizado com propósitos épicos, filosóficos, reflexivos e idílicos. A dependência do verso em relação à linguagem é muito mais direta na poesia dramática do que em qualquer outra. Na maioria dos gêneros poéticos, a necessidade que tem ela de continuar para nós idêntica à linguagem contemporânea está reduzida pela latitude que leva em conta a idiosincrasia pessoal: um poema de Gerard Hopkins,¹⁵ por exemplo, pode soar razoavelmente distante do modo pelo qual eu e vocês nos expressamos — ou melhor, do modo como nossos pais e avós se expressaram; mas Hopkins dá a impressão de que sua poesia tem a necessária fidelidade à sua maneira de pensar e conversar consigo mesmo. Mas no verso dramático o poeta está falando em nome de uma personagem após outra, por intermédio de uma companhia de atores ensaiados por um diretor, e de diferentes atores em épocas diferentes: seu idioma deve abranger todas as vozes, mas precisa estar presente num nível mais profundo do que o necessário quando o poeta fala somente para si mesmo. Alguns dos últimos versos de Shakespeare são muito elaborados e peculiares; no entanto, a língua subsiste, não a de uma pessoa, mas a de um universo de pessoas. Ela toma por base a língua de três séculos atrás, mas, quando a ouvimos bem interpretada, podemos esquecer

15. Hopkins, Gerard Manley. Poeta inglês (Stratford, Essex, 1844 — Dublin, 1889). Membro da Companhia de Jesus, nada publicou em vida. Seus *Poems* apareceram apenas em 1918 e pouco têm em comum com tudo o que se escreveu na poesia vitoriana de seu tempo: são intelectualistas e gravemente trágicos, distinguindo-se pelo ineditismo métrico do *sprung rhythm*, que nos remete à poesia metafísica de Donne e outros autores ingleses do século XVII. Hopkins influenciou toda a geração de Eliot. (N.T.)

a distância que dela nos separa — como nos foi demonstrado mais claramente em uma daquelas peças, das quais *Hamlet* é a principal, que podem ser adequadamente produzidas com roupagem moderna. À época de Otway,¹⁶ o verso branco dramático torna-se artificial e, na melhor das hipóteses, reminiscendente; e quando chegamos às peças em verso dos poetas do século XIX, das quais a maior é provavelmente *The Cenci*,¹⁷ é difícil guardar qualquer ilusão de realidade. Quase todos os poetas do século passado puseram à prova sua habilidade ao escrever peças em verso. Essas peças, que algumas pessoas leram mais de uma vez, são respeitosamente consideradas alta poesia, e sua insipidez é habitualmente atribuída ao fato de que os autores, embora grandes poetas, eram amadores em teatro. Mas mesmo que os poetas houvessem tido maiores dons para o teatro, ou houvessem mourejado para adquirir alguma destreza, suas peças poderiam ter sido ineficazes; a menos que seu talento teatral e sua experiência lhes demonstrassem a necessidade de um gênero distinto de versificação. Não é primordialmente a falta de intriga, ou a falta de ação e de *suspense*, ou a inexistência de tudo o que chamamos de "teatro", que torna tais peças tão apáticas: é que, acima de tudo, seu ritmo de linguagem constitui algo que não podemos associar a nenhum ser humano, exceto a um declamador de poesia.

Mesmo sob a poderosa manipulação de Dryden, o verso branco dramático revela uma grave deterioração. Há esplêndidas passagens em *All for love*;¹⁸ todavia, as personagens de Dryden falam às vezes mais naturalmente nas peças heróicas que ele escreveu em dísticos rimados do que o fazem naquilo que poderia sugerir a mais espontânea das formas de verso branco, embora com menos naturalidade do que as personagens de Corneille e Racine em francês. As causas dessa ascensão e queda

16. Otway, Thomas. Dramaturgo inglês (Trotten, perto de Midhurst, Sussex, 1652 — Londres, 1685), último descendente da dramaturgia elisabetana e já discípulo do teatro clássico francês. Sua obra-prima é *Venice preserv'd* (1682), de inequívoca influência shakespeariana. (N.T.)

17. Drama em cinco atos (1819) do poeta romântico inglês Percy Bysshe Shelley (Field Place, perto de Horsham, Sussex, 1792 — La Spezia, 1882). (N.T.)

18. Escrita em 1677, é talvez a melhor das peças de John Dryden (Aldwinkle, Northamptonshire, 1631 — Londres, 1700), na qual o autor explora o tema de *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare. (N.T.)

de qualquer forma de arte são sempre complexas, e podemos registrar diversos fatores que para isso contribuíram, ao mesmo tempo em que parece subsistir alguma causa mais profunda incapaz de ser formulada: eu não anteciparia nenhuma das razões pelas quais a prosa acabou por suplantar o verso no teatro. Mas estou certo de que uma razão pela qual o verso branco não pode agora ser utilizado no drama é que muita poesia não dramática, e de alta qualidade, tem sido escrita em verso branco nestes últimos três séculos. Nossa mente está saturada dessas obras não dramáticas nas quais existe formalmente a mesma espécie de verso. Se pudermos conceber, com um vôo de imaginação, Milton precedendo Shakespeare, este teria tido de descobrir um meio bastante diferente daquele que utilizou e aperfeiçoou. Milton lidou com o verso branco de uma maneira como ninguém jamais o trabalhou ou jamais o trabalhará; e, assim fazendo, realizou mais do que qualquer outro ou qualquer outra coisa por torná-lo impossível para o drama, embora possamos também acreditar que o verso branco dramático haja esgotado seus recursos, e não tenha nenhum futuro em qualquer caso. A rigor, Milton por pouco não tornou o verso branco impraticável para qualquer propósito por duas gerações. Foram os precursores de Wordsworth — Thompson,¹⁹ Young,²⁰ Cowper — que empobreceram os primeiros esforços para resgatá-lo da degradação a que o reduziram no século XIX os imitadores de Milton. Há muito e variado verso branco no século XIX: o mais próximo da linguagem coloquial é o de Browning, conquanto, significativamente, mais em seus monólogos do que em suas peças.

Tal generalização não implica nenhum julgamento quanto à relativa estatura dos poetas. Simplesmente adverte para a profunda diferença entre o gênero dramático e as demais espécies de verso: uma diferença na música, que é uma diferença na rela-

19. Thompson, Francis. Escritor inglês (Preston, 1859 — Londres, 1907). Além de crítico (*Essay on Shelley*, 1909), tornou-se conhecido como poeta lírico e de inspiração místico-religiosa, como o atesta *The hound of heaven* (1893). (N.T.)

20. Young, Edward. Poeta inglês (Winchester, Hants, 1683 — Welwyn, Oxfordshire, 1765). Além de dramaturgo, deixou o longo poema *Nights* (1742-1745), uma meditação gravemente melancólica sobre a morte, a noite e os túmulos, de imensa influência na Europa pré-romântica. (N.T.)

ção com a língua falada corrente. Isso conduz à minha próxima questão, ou seja, a de que a tarefa do poeta diferirá não apenas segundo sua constituição pessoal, mas também de acordo com o período ao qual ele pertence. Em certos períodos, essa tarefa consiste em explorar as possibilidades musicais de uma convenção estabelecida na relação entre o idioma do verso e da fala; em outros períodos, a tarefa se destina a acompanhar as mudanças na linguagem coloquial, que são fundamentalmente mudanças no pensamento e na sensibilidade. Esse movimento cíclico exerce também uma enorme influência sobre nosso julgamento crítico. Numa época como a nossa, um revigoreamento da dicção poética semelhante àquele que foi instaurado por Wordsworth (quer tenha sido ele satisfatoriamente realizado ou não) exigiu que nos mantivéssemos predispostos, em nossos julgamentos sobre o passado, a exagerar a importância dos inovadores à custa da reputação dos que a fomentavam.

Já falei o bastante, suponho, para deixar claro que não acredito que a tarefa do poeta seja sempre e primordialmente a de promover uma revolução na linguagem. Não seria desejável, mesmo que isso fosse possível, viver num estado de perpétua revolução: o anseio pela permanente novidade da dicção e da métrica é tão pernicioso quanto uma obstinada aderência à língua de nossos avós. Há tempos em que se explora e tempos em que se cultiva o território conquistado. O poeta que mais fez pela língua inglesa foi Shakespeare; e ele empreendeu, em sua breve existência, a tarefa de dois poetas. Posso apenas dizer aqui, em suma, que o desenvolvimento do verso shakespeariano pode ser dividido, *grosso modo*, em dois períodos. Durante o primeiro ele foi lentamente adaptando sua forma à linguagem coloquial: assim, à época em que escreveu *Antônio e Cleópatra* concebeu um meio-termo graças ao qual tudo o que houvesse a ser dito por qualquer personagem dramática, quer elevado ou rasteiro, quer “poético” ou “prosaico”, pudesse ser dito com beleza e naturalidade. Após atingir esse ponto, começou a elaborar. O primeiro período — do poeta que principiou com *Vênus e Adônis*, mas que já havia, em *Love's labour's lost*, começado a perceber o que havia por ser feito — vai do artificialismo à simplicidade, da rigidez à flexibilidade. As peças posteriores caminham da simplicidade para a elaboração. O

Shakespeare dos últimos tempos está ocupado com outras tarefas do poeta — a da experimentação para ver quão elaborada e complexa poderia se tornar a música sem perder inteiramente o contato com a linguagem coloquial, e sem que suas personagens deixassem de se comportar como seres humanos. É o poeta de *Cymbeline*, *The Winter's tale*, *Péricles* e *A tempestade*. Milton é o mestre supremo dentre todos aqueles que se enveredam exclusivamente nessa direção. Podemos supor que Milton, ao explorar a música orquestral da língua, deixa às vezes por completo de falar um idioma social; podemos imaginar que Wordsworth, ao tentar redimir o idioma social, ultrapassou às vezes o limite e tornou-se prosaico. Mas é quase sempre verdade que apenas ao irmos muito longe poderemos descobrir quão longe ainda podemos ir, embora se tenha que ser de fato um grande poeta para que tais aventuras se justifiquem.

Até aqui falei apenas da versificação, e não da estrutura poética; é tempo de advertir que a música do verso não constitui um assunto passível de ser tratado verso a verso, mas uma questão que se refere à totalidade do poema. Apenas com isso em mente é que podemos abordar a controversa questão do modelo formal e do verso livre. Nas peças de Shakespeare pode-se perceber um esboço musical em cenas isoladas, esboço que se manifesta como um todo em suas peças mais acabadas. É uma música tanto de imagens quanto de sons: em sua análise de diversas peças de Shakespeare, Wilson Knight²¹ demonstrou quanto o emprego de imagens recorrentes e dominantes, do começo ao fim de uma peça, tem a ver com o resultado global. Uma peça de Shakespeare é uma estrutura musical extremamente complexa; a estrutura mais facilmente assimilada é a de formas como as do soneto, da ode tradicional, da balada, da *villanelle*,²² do *rondeau*²³ ou da sextina.²⁴ Admitiu-se às vezes

21. Crítico inglês contemporâneo que se consagrou ao estudo dos símbolos e das imagens nas peças de Shakespeare. (N.T.)

22. Em port., *vilaneta*: na França do século XVI, canção pastoril ou popular. (N.T.)

23. Em port., *rondô*: composição poética com estribilho constante que inclui o *rondô simples*, com duas rimas e formado por três estrofes, e o *rondô dobrado*, também com duas rimas e constituído de seis quadras sobre duas rimas. (N.T.)

24. Poema de forma fixa, geralmente em decassílabos, composto de seis sextilhas e, quase invariavelmente, um terceto, no qual cada uma das últimas palavras dos versos da primeira sextilha (não rimados, como os demais) se repete no final dos versos das estrofes seguintes, mudando, porém, de posição dentro de um processo. (N.T.)

que a poesia moderna aboliu formas como essas. Tenho percebido indícios de que elas voltaram a ser utilizadas; e, na verdade, creio que a tendência ao retorno a tais modelos, inclusive aos mais complexos, é permanente, assim como permanente é a necessidade de um refrão ou de um coro numa canção popular. Algumas formas são mais apropriadas a certas línguas do que a outras, e qualquer forma pode ser mais adequada a determinados períodos do que a outros. Em outro estágio, a estrofe constitui uma formalização correta e natural da linguagem num modelo. Mas a estrofe — e quanto mais elaborada ela for, quanto mais regras forem observadas em sua correta estruturação, tanto mais seguramente isso acontece —, tende a tornar-se regular para o idioma no momento de sua perfeição. Ela perde rapidamente o contato com a linguagem coloquial fluutuante, sendo dominada pela perspectiva mental de uma geração passada; cai em descrédito quando utilizada de forma solene por escritores que, não tendo em si nenhum instinto para desenvolver uma forma, a ela recorrem para verter seus sentimentos liquefeitos num molde pré-fabricado no qual pretendem em vão introduzi-los. O que admiramos num soneto perfeito não é tanto a habilidade do autor em adaptar-se ao modelo, mas a perícia e a força através das quais harmoniza tal modelo àquilo que pretende dizer. Sem essa adequação, que depende tanto da época quanto do gênio individual, o restante se resume, na melhor das hipóteses, ao virtuosismo; e onde o elemento musical é o único elemento, ele também desaparece. As formas elaboradas retornam, mas há períodos durante os quais elas são deixadas de lado.

Quanto ao “verso livre”, expressei meu ponto de vista há vinte e cinco anos ao dizer que nenhum verso é livre para alguém que deseja executar bem seu ofício. Ninguém melhor do que eu tem razões para saber que boa parte da má prosa foi escrita sob a denominação de verso livre, embora me pareça indiferente que seus autores hajam escrito má prosa ou mau verso, ou mau verso nesse ou naquele estilo. Mas somente um mau poeta poderia acolher o verso livre enquanto libertação da forma. Houve uma rebelião contra a forma morta, e uma preparação para a nova forma ou para uma renovação da antiga; trata-se de uma insistência sobre a unidade interior que é única

para cada poema, contra a unidade exterior que é característica. O poema surge anteriormente à forma, no sentido de que a forma emerge da tentativa de alguém dizer algo, precisamente como um sistema de métrica constitui apenas a formulação das identidades nos ritmos de uma sucessão de poetas influenciados uns pelos outros.

As formas existem para serem destruídas e refeitas; mas creio que qualquer língua, desde que permaneça a mesma, impõe suas leis e restrições e concede sua própria autorização, ditando seus ritmos próprios de linguagem e padrões fônicos. E uma língua está sempre se transformando; seus desenvolvimentos vocabulares, sintáticos, de pronúncia e de acentuação — e até mesmo, ao longo dos tempos, sua deterioração — devem ser aceitos e aproveitados pelo poeta. Ele tem, por sua vez, o privilégio de contribuir para o desenvolvimento e a manutenção da qualidade, a aptidão lingüística para expressar um amplo espectro (e uma sutil gradação) do sentimento e da emoção; sua tarefa é, a um só tempo, reagir à mudança e torná-la consciente, e lutar contra a degradação abaixo dos padrões que recebeu no passado. As liberdades que ele pode tomar as toma por amor à ordem.

Quanto ao estágio contemporâneo em que o próprio verso se encontra, devo deixar que vocês o julguem por si mesmos. Suponho estarmos de acordo em que as obras dos últimos vinte e cinco anos merecem de algum modo ser classificadas, e sê-lo-ão como algo que pertence a um período de busca por uma adequada linguagem coloquial moderna. Temos ainda um longo caminho a percorrer no que se refere à invenção de um verso apropriado ao teatro, um instrumento graças ao qual nos torne-mos capazes de ouvir a linguagem dos seres humanos contemporâneos, graças ao qual as personagens dramáticas possam expressar a mais pura poesia sem retórica e graças ao qual possam transmitir a mensagem mais trivial sem nenhum absurdo. Mas quando alcançamos um ponto no qual o idioma poético pode ser estabilizado, é possível que advenha então um período de elaboração musical. Penso que um poeta pode lucrar muito com o estudo da música: não sei quanto de conhecimento técnico da forma musical é desejável adquirir, pois não disponho desse conhecimento. Mas creio que as propriedades da música

que mais interessam ao poeta são as da noção de ritmo e de estrutura. Julgo que seria possível para um poeta trabalhar muito intimamente com analogias musicais: o resultado poderia ser um produto artificial, mas sei que um poema, ou uma passagem de um poema, pode tender a definir-se inicialmente como um ritmo particular antes de alcançar sua expressão verbal, e que esse ritmo pode levar ao nascimento da idéia e da imagem; e não creio que essa seja uma experiência restrita a mim mesmo. O uso de temas recorrentes é natural tanto na poesia quanto na música. Há no verso possibilidades que comportam certa analogia com o desenvolvimento de um tema por diferentes grupos de instrumentos; há num poema possibilidades de transições comparáveis aos distintos movimentos de uma sinfonia ou de um quarteto; há possibilidades de arranjo contrapontístico com relação ao tema.²⁵ É numa sala de concerto, mais do que numa casa de ópera, que a matriz de um poema pode ganhar vida. Não posso dizer mais do que isso, mas convém deixar aqui o assunto aberto àqueles que tiveram uma iniciação musical. Entretanto, caberia recordar-lhes ainda duas tarefas da poesia, as duas direções em que a língua deve ser trabalhada em tempos distintos: assim, por mais que se possa levar adiante a elaboração musical, devemos aguardar algum tempo até que a poesia seja outra vez chamada de volta à linguagem. Os mesmos problemas se apresentam, e sempre sob novas formas; e a poesia tem sempre diante de si, como dizia F. S. Oliver²⁶ da política, uma “aventura infinita” a cumprir.

25. Cumpre lembrar aqui que uma das maiores, senão a maior, dentre todas as criações poéticas de Eliot, *Four quartets* (*Quatro quartetos*, 1943), recorre, em sua estrutura, ao esquema da sonata-forma, rigidamente distribuída em cinco movimentos. (N.T.)

26. Oliver, F. S. Homem de negócios e pensador inglês (1864-1934) que se dedicou ao estudo dos problemas políticos. Deixou uma obra sobre Horace Walpole *The endless adventure* e cartas sobre a Primeira Guerra Mundial (*The anvil of war*). (N.T.)