

Pensar a Literatura no Séc. XXI

Organizadores

João Amadeu Carvalho da Silva
José Cândido de Oliveira Martins
Miguel Gonçalves

Publicações da Faculdade de Filosofia
Universidade Católica Portuguesa
BRAGA 2011

O SIGNIFICADO DAS FORMAS

Maria do Céu Fraga

Universidade dos Açores. CIEC. CLP

mcfraga@uac.pt

Abstract

A norm is adopted only when it is meaningful. It makes, therefore, no sense to defend that by adopting pre-existing norms and forms the Classical poets accepted to silence their sensibility. Based upon the observation of the Portuguese literary history, we argue that our Schools ought to look for the support of today's literary conceptions. To assure that Classical poetry remains meaningful and to enable its esthetical enjoyment it is necessary to combat pre-conceived notions and to promote the explicit knowledge of the cultural and literary meaning of the adoption of poetic norms.

Keywords: form, literary history, poetics, teaching of literature, versification

De geração em geração, vamos continuando a usar as mesmas palavras para designar realidades e conceitos que insensivelmente se foram alterando e ganhando novas configurações. Ideias tão simples como *casa* ou *30 anos* têm nos nossos dias ressonâncias e significado bem diferentes daqueles que despertavam há dois ou três séculos. Só a passagem do tempo acaba por revelar uma transformação que se vai operando de forma imperceptível, parecendo poupar o núcleo do significado das palavras e atingir apenas as margens, pelo que não se exigem novas designações. Por isso, ao chamarem a atenção para o carácter profundamente humano tanto do passado como da sua interpretação, historiadores como, por exemplo, Henri Marrou (s.d., pp. 133 ss.) ou, na sua senda, Paul Veyne (1983, pp. 160 ss) sublinharam também que as suas explicações podem não ser bem interpretadas pelo leitor que, tranquilizado pelo carácter corrente do discurso historiográfico, dê aos conceitos nele usados o significado e as implicações do seu próprio universo, sem atender às alterações provocadas pelo próprio transcorrer do tempo.

Encontramos uma situação análoga no campo dos estudos literários, em que, a par de alguns termos de aplicação específica e significação unívoca, utilizamos o vocabulário corrente do dia-a-dia, sem pretensões a constituir terminologia técnica – e se por vezes daqui se origina alguma confusão, a verdade é que esta comunhão de círculos atesta a vitalidade do objecto e o seu interesse para a vida comunitária.

Reconhecemos por isso como sendo historicamente localizáveis – excessivamente localizadas até – definições que compreendem a Poesia como “a mais antiga, a mais nobre, a mais excelente Arte que produziu a Natureza”, dádiva do Céu que “acendeu o coração do homem, o encheu de nobres sentimentos, e sublimes entusiasmos” (entendam-se estes “entusiasmos” no sentido dado pela retórica), ou que nos pintam o poeta a consultar a Natureza para, guiado “pela boa e santa Razão”, inventar elevadas e harmoniosas expres-

sões” (Borrvalho, 1724), partilhando com Cícero a certeza de que *ars dux certior, quam Natura*. São expressões que nos remetem para o tempo em que as águas de Hipocrene inspiravam o canto a assuntos considerados nobres e elevados pelo interesse cívico e ético da comunidade, e em que a arte poética aceitava a universalidade dos princípios da retórica, e partilhava até os seus fins.¹

É também perfeitamente datável e representativa de uma outra época (a nossa, que sem necessidade de explicação tendemos a considerar a mais perfeita e razoável), a palavra poesia aplicada a exercícios feitos na escola a pedido do professor que incita as crianças a escreverem poemas nos dias solenes, reduzidos quase ao dia da mãe ou do pai, e considera que a emoção dará os seus frutos. E se algumas delas, por intuição, lá conseguem arquitectar umas comparações e umas frases mais ou menos rimadas e ritmadas, a maior parte expressa o seu amor filial com a ferocidade de uma sensibilidade espontânea, alheia aos ditames da razão artística. (Diga-se, de passagem, em defesa destes “poetas” de palmo e meio e do seu ouvido, que, vulgarmente, nos livros de língua portuguesa do 1.º ciclo do ensino básico e mesmo nalguns escritores neles consagrados como poetas para a infância, reina uma funda confusão entre o ludismo verbal em que poderá enraizar um poema simples ou a gratuitidade que enformará uma lenga-lenga ou um trava-línguas.)

Voltemos atrás. Pode dizer-se que ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII não se alteraram muito o conceito de poesia e o papel atribuído no seu entendimento à arte da versificação, percebida como primeiro passo para a nobilitação da língua e, através dela, do mundo.

Nestes séculos ditos “clássicos”, os pretendentes à poesia encontram no respeito pelas regras da versificação, na adequação das formas e dos géneros literários, um princípio fundamental da composição. “Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos géneros, por que hei-de ser saudado como poeta?”, interrogava Horácio na *Epístola aos Pisões*.² O carácter aparentemente arbitrário da dificuldade e a sua voluntária aceitação são contrabalançados pela esperança de, na posse de um instrumento de reconhecidas potencialidades, conseguir concretizar uma obra original. No seu conjunto, as regras de versificação, mais até do que que aceites, eram consideradas essenciais à expressão poética, chegando a confundir-se com a Poesia.

E se aqui e além o decassílabo de Sá de Miranda nos parece duro, a verdade é que foi a exigência e a lima dos poetas quinhentistas que conseguiu talhar a língua literária da época clássica (grosso modo, séculos XVI, XVII e XVIII). Por isso, não nos causa hoje espanto que Faria e Sousa, ao publicar, no século XVII, os poemas de Camões, tenha optado por melhorar o ritmo de alguns versos. Por um lado, porque era hábito da época fazê-lo, sem com isso deslustrar o merecimento do autor; por outro, porque, sendo ele próprio escritor,

¹ Assim, além de sustentar que Adão teria já o dom da Poesia, Borrvalho pode dar asas à imaginação: “as palavras com que o diabo em figura de serpente enganou a nossa primeyra mãy Eva, foram proferidas em verso, para com mais suavidade a persuadir” (p. 3).

² “Discriptas seruare uices operumque colores / cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?” (cito na tradução de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa Inquérito, s.d.)

apesar de não se poder considerar entre os maiores da língua portuguesa, tem sobre *su Poeta* a vantagem de pertencer já a um tempo que conviveu com naturalidade com a medida nova e encontrou autores modelares nas gerações anteriores à sua.

Nos “séculos clássicos”, a atitude perante a poesia era também diferente da que caracteriza o nosso tempo. Restringindo-nos ao aspecto que nos interessa agora e esquecendo muitos outros, se hoje consideramos que para se poder apreciar poesia é suficiente ser sensível, estar emocionalmente desperto para a descoberta do mundo proposto pelo sujeito lírico, e se à forma linguística pedimos apenas que apoie sugestivamente a tessitura do poema, outro tanto não acontecia na época em que reinou a poética clássica. Por isso, tal como ao poeta se exigia que o engenho fosse acompanhado pelo desenvolvimento consciente da sua arte e pelo conhecimento das possibilidades que se encerravam nas normas, também correlativamente ao leitor eram exigidos cultura e conhecimento da arte. Afinal, saber compor um verso, um galanteio ou um elogio, era uma imposição social, e algum conhecimento das normas poéticas tornava-se um traço de distinção no paço. Esta exigência acompanhava uma clara consciência do fosso que existe entre o versejador e o poeta, e por isso, ao advertir os amantes palacianos para a pouca apetência que as damas demonstrariam pelo verso longo, D. Francisco de Portugal, mestre invocado em questões de cortesia ao longo de todo o século XVII, esclarece: “O galã não há-de ser poeta, mas há-de fazer versos” (Portugal, 1670).

No século XVII e, sobretudo, no XVIII, torna-se fundamental a ideia de que o gosto se educa, entendendo-se que “bom gosto” não deixará de se formar no respeito pela preceptiva horaciana; mas já antes se vincara entre os humanistas a noção de que não é legítimo ao ouvinte ou ao leitor julgar um poema só pela reacção emocional por ele desencadeada de imediato (Shepard, 1965). O poeta, a quem Horácio recusava a mediania sob pena de não ser sequer considerado poeta, sabe no século XVI que a arte o enobrece, e tem consciência de que, ao imitar, está a melhorar a natureza através da sua reconstrução e idealização. O ter sido eleito pelas Musas impõe-lhe deveres: se a natureza o brindou com o talento poético, é obrigação sua, em contrapartida, desenvolver esse dom, cultivá-lo e aceitar o desempenho de uma função cívica.

O poeta sente-se, por conseguinte, em condições de recusar o julgamento do leitor inculto e impreparado, do leitor que avalia apenas pela impressão de um gosto subjectivo – do “indouto”, diz Pêro de Andrade Caminha, o poeta cortesão em que a crítica e a história da literatura durante tanto tempo viram apenas o denunciante de Damião de Góis e o “rival” de Camões. Pero de Andrade Caminha é bem claro a esse propósito. Na carta “Queixo-me, douto Andrade, de uns indoutos”, dirigida a Francisco de Andrade, procura correlacionar as qualidades que obrigatoriamente tem o poeta, ou o escritor em geral, com as que são exigíveis ao leitor, para que o seu juízo possa ser respeitado³ (Anastácio, 1998, pp. 985-88).

³ Encontra-se agora a poesia de Caminha no segundo volume do estudo *Visões de Glória. Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha* (Lisboa, FCG-JNICT, 1998, 2 vols.) com o texto editado por Vanda Anastácio (1998).

António Cirurgião, num artigo em que comenta esta carta, descobre nela a recusa do “método da crítica impressionista” (Cirurgião, 1999, p. 109), e isto porque Andrade Caminha aponta também os padrões a que deve obedecer a apreciação do leitor. No fundo, vai percorrer os principais tópicos da poética normativa, repetidos com pequena variação desde Horácio. Assim, tendo em consideração que o poeta (ou escritor) apresenta uma composição “qu’ò espirito custa estudo e tempo e lima”, o leitor deverá respeitá-lo:

O sesudo, o prudente, o atentado,
O doutor, antes que julgue tudo atenta,
Por não ser seu júízo mal julgado.

Neste “tudo”, Caminha engloba aspectos que se prendem com a adequação do assunto, com o decoro ou com a eleição de modelos, por exemplo; todavia, a maior atenção recai sobre problema que se diriam técnico-formais.

Pela importância que ganham estes aspectos num mundo que se *renovava* e tinha por modelo a perfeição idealizada da Antiguidade, torna-se necessário pensar a *forma* tal como ela surge aos olhos do poeta e do leitor de meados do século XVI. Naturalmente, não pretendemos fazer esquecer a observação corrente, que já Kenneth Burke confirmava com particular autoridade através dos seus estudos (Burke, 1969, pp. 128 ss.), de que qualquer forma se pode converter num simples esquema convencional, e ser procurada por um escritor apenas pelo prazer de a conquistar. O projecto de soneto que acompanha os sonhos de iniciação literária do D. Casmurro de Machado de Assis mostra bem o significado e o fascínio que um jogo formal pode exercer sobre o enamorado das musas; e tanto as reflexões irónicas do narrador como o falhanço da personagem, incapaz de burilar mais do que dois versos e assim “encher o centro”, vêm provar que teria de haver uma motivação vital que impusesse ao jovem seminarista as regras da composição, tornando-as necessárias à sua expressão pessoal (Assis, 1997, cap. LV).

É uma constatação aceite na compreensão da história literária que os autores e movimentos de uma época anterior à nossa são vistos não só pelo que foram e pelos olhos da nossa própria época, mas também pela história da sua recepção, isto é, pelos olhos das épocas que mediaram entre os dois extremos. E nesse sentido, temos de pensar que, entre os poetas clássicos e os nossos dias, se interpõe o Romantismo.

Os poetas românticos não poderiam sentir nem como necessárias, nem sequer como motivadas, as formas clássicas, isso é, formas e normas que estavam já inscritas na tradição cultural e exigiam o trabalho da racionalidade e da abstracção, inimigos mortais da expansão espontânea da singularidade individual, que os românticos erigiam como valores máximos. Por isso as rejeitaram. E quando, conscientes de protagonizarem uma alteração que pretendem radical, empregam a expressão “o culto das formas” para caracterizarem a atitude que consideram como dominante da estética clássica, fazem-no depreciativamente, ajuizando que essas formas clássicas eram vazias, isto é, desprovidas de qualquer outro

significado que não o de promover o malabarismo verbal do poeta. Mais ainda, os românticos afirmam que o artista clássico não se preocupará sequer em preencher as formas de que se serve, burilando-as apenas ao sabor de normas de uma retórica vazia e impessoal.

Resumindo, o ideal humano e os valores sociais tinham-se alterado e exigiam outras possibilidades de significação. Lembro apenas as palavras com que António Feliciano de Castilho, no seu tratado de versificação explicava, já em meados do século XIX, a *sensaboria* que afecta as sextinas então atribuídas a Camões: “Que admira? Impossíveis ninguém os faz!” (Castilho, 1851, p. 126).

Para a sensibilidade de um clássico, a regra e a forma métrica ou o respeito pelas normas dos géneros, não matam a expressividade, que não concebem como directamente correlacionada com a espontaneidade. Pelo contrário, as normas e o artifício por eles pressuposto levam a afinar a expressão, exigem a definição clara, levam o poeta a compreender-se – e, por essa via, a poder ser compreendido. Por outras palavras, ao mesmo tempo que cristalizam psicologicamente a experiência, tornam possível a comunicação. Nesse aspecto, como tem sido já observado, são os expressionistas, e não os românticos, os antípodas dos clássicos. Com efeito, os poetas dos séculos XVI, XVII e XVIII prevêem um leitor capaz de compreender a experiência vivida (ou assim afirmada) e poeticamente recriada. Mesmo num caso limite, quando Camões afirma a excepcionalidade dos casos por que passou, não deixa de apelar aos “desesperados” ou aos que conhecem o sofrimento de amor, e de se lhes dirigir, para neles procurar compreensão.

No século XVI, a forma poética tem um significado cultural que dita já a sua escolha.

Muitas vezes, os manuais de história literária discutem mais a geografia e a verdade factual da viagem de Sá de Miranda do que os seus frutos. Sem querer menosprezar o interesse que realmente teria o saber-se com mais exactidão as circunstâncias da viagem e da permanência do bom Sá em Itália e em Castela, é também importante lembrar que a medida nova corresponde à possibilidade de expressar uma nova atitude antropológica. A medida nova não se resume a ser uma técnica de compor versos de dez sílabas, que se podem combinar com o seu quebrado e dar origem a estrofes variadas, conformando novos géneros e explorando de uma maneira muito vaga a reminiscência do verso latino e dos seus ritmos.

Para o poeta quinhentista, que, como convém lembrar, tem igualmente ao seu alcance o verso e a medida tradicionais, tão cultivados nos serões do paço lembrados no *Cancioneiro Geral*, a medida nova representará a aliança do mundo moderno, ou seja, do mundo seu contemporâneo, e do mundo antigo. O desejo e a consciência de inovar, de ser original, acompanha o poeta do século XVI com uma intensidade que não pode deixar de nos espantar continuamente. Sá de Miranda, António Ferreira, Camões, por exemplo, proclamam o seu papel de introdutores ou até de inventores de géneros desconhecidos nas nossas letras. Só por um gesto de modéstia afectada, e por imitação de Horácio, Sá de Miranda pôde justificar-se com um “fiz o que pude!” ao avaliar a sua obra

Um dos caminhos fundamentais da composição poética encontrava-se na imitação dos clássicos, antigos e modernos. No conselho de “ser mudo” um tempo e dedicar-se à

leitura antes de começar a compor, os clássicos condensavam uma observação que encontra nos nossos dias justificação nas palavras em que Gérard Genette (1999) explica que um texto não pode ser directamente imitado sob pena de o imitador se transformar num mero plagiador. O imitador tem de construir um modelo, apropriar-se do sistema – do arquitexto, na terminologia de Genette – que permitiu a realização dos textos singulares, e só então utilizá-lo para a sua própria expressão.

Os poemas que, a partir do Renascimento, expressam, divulgam (e moldam) a nova concepção do homem, poeticamente enformada pelo petrarquismo, são, na sua maioria, textos que se constituem nos géneros possibilitados pela medida nova. O heptassílabo peninsular pudera ser a expressão mais usada pelos poetas reunidos no *Cancioneiro Geral*, a quem a poesia servia sobretudo de expressão cortês (e nesse sentido continuará a ser recomendado ao longo do Barroco). Quando se diz que, em meados do século XVI, era já um verso “gasto”, ou que esgotara as suas possibilidades de significação, significa-se com isto que as combinações rítmicas e própria língua poética que se lhe associavam não eram já adequadas à expressão de um mundo de refinamento cultural em que tomava lugar central o amor, filosoficamente concebido pelo neoplatonismo como fonte de aperfeiçoamento e ascensão ao mundo real das ideias, ou de uma poesia norteada por um sentido moral e cívico muito acentuado.

Em algumas éclogas (“Encantamento”, “Alejo”), Sá de Miranda parece mostrar certo pesar pela substituição dos cantares “dos naturais”, isto é, dos versos peninsulares, pelos “cantares estrangeiros”. Pelo contexto, torna-se evidente que a separação operada entre os versos das duas formas é sobretudo a distinção entre duas maneiras de sentir que Inês, a pastora experiente da écloga “Encantamento” (Miranda, 1977, p. 236), resumirá ao dizer:

Quisera nos amores mais simpreza
Ou digo que os quisera mais singelos,
E mais dissimulada esta tristeza.

O decassílabo é o metro apropriado à expressão desta nova maneira de sentir, que a austeridade de Sá de Miranda condena em prol do equilíbrio emocional. O ritmo ligeiro do verso redondilho não se apropriava já à análise que o individualismo renascentista exigia e que a poesia petrarquiana e o petrarquismo desenvolviam. Num movimento anunciado já em algumas composições do *Cancioneiro Geral*, a poesia deixara de ser simples jogo social e entretenimento ou evasão. Ao poeta cabia um papel mais complexo, pois a sua arte “visava uma explícita função social de intenção formativa no plano ético, tanto ou mais importante que a sua finalidade estética” (Castro, 1984, p. 525); tornava-se claro o poder de modelização da língua literária, que se projecta no entendimento e sensibilidade do homem culto, dando unidade ao seu viver. Com efeito, para ele, a poesia e a vida não se cindem, antes a experiência vivida se funde com a experiência recriada ou imaginada através da literatura.

O significado e mérito da acção de Sá de Miranda não cabem na visão simplista de que enriqueceu a métrica portuguesa com a adopção de um verso importado. A introdução do

decassílabo e a sua prática permitiram conciliar a língua e a literatura portuguesas com a expressão de uma maneira nova de sentir poeticamente o mundo e de nele se situar.

E se no século XVI as regras que presidem a esse novo código são aceites e valorizadas, é precisamente porque a sociedade nelas encontra significado. Um poeta clássico que procura a perfeição formal não cede apenas a um impulso lúdico e gratuito: se conseguir vencer o repto da imitação e tornar viva a frieza de um esquema impessoal, o poeta apropria-se da tradição e inscreve-se nela, podendo até ambicionar a ser tomado, ele também, como modelo e émulo. Entre nós este aspecto é particularmente significativo no século XVI, época em que a língua portuguesa procura afirmar a sua valia. Por um lado, perante o Latim, como fazem, aliás, as demais línguas vernáculas; mas, por outro, também perante essas outras línguas novilatinas, e, em particular, perante o Castelhana, cujo desenvolvimento literário e proximidade cultural poderiam levar a depreciar ou paralisar as potencialidades do Português. Ora, num movimento comum às línguas novilatinas, para marcar o seu direito de cidadania, o Português tem de provar a sua adequação à criação e comunicação literárias, isto é, mostrar a existência de um *corpus* de textos em português que justifique as suas pretensões. A prova de maturidade da língua cabe, em primeira instância, aos poetas.

O “culto da forma”, para retomarmos a expressão vendo nela o significado que de facto encerra, só se pode entender, dentro da poética de imitação, se pensarmos que a própria forma é portadora de sentido: através dela o poema é expressão, mas é também comunicação, e é vitória num jogo de permanente emulação. Nesse sentido, justifica-se até a ordenação, muito frequente nos livros de poesia, que deixa em segundo plano critérios temáticos ou a formação de sequências essencialmente narrativas, ditadas pelo tempo e sua passagem, para agrupar os poemas segundo a técnica compositiva adoptada (a sua “compostura”, no dizer impreciso mas adequado de um dos primeiros tratados de métrica peninsulares, a *Arte poética* de Sanches de Lima).

Uma forma que pré-existe ao poeta só deixa de ter significado quando a época e o seu travejamento axiológico se alteram. Nos anos 50 do século XX, um dos grandes nomes da literatura brasileira, João Cabral de Melo Neto, analisou a relação entre inspiração e trabalho de arte numa conferência posteriormente publicada sob o título *Poesia e composição*. Sopesando a importância da composição técnica e do individualismo na criação poética e no estabelecimento da comunicação entre o poeta e o seu público, o conferencista adoptou, naturalmente, uma perspectiva a que não é alheio o modernismo, para vir a concluir a sua argumentação de uma forma lapidar: “O verdadeiro sentido da regra está em que nela se incorpora a necessidade da época” (Melo Neto, 2003, p. 27).

O clássico propugnava pelo equilíbrio e é nesse sentido que a forma procura a harmonia. Como sublinha Amado Alonso (Alonso, 1986, pp. 49 ss.), o poeta clássico não é imune à vida e às suas contradições. Pelo contrário, a sua criação mergulha na vida e transforma-a em poesia. E essa é, também ela, formada por muitas componentes: o sentimento, a intuição inicial, vai-se expandir num texto que equilibradamente se alimenta da disposição nobre do pensamento, numa construção sintáctica racional e numa ordenação

clara, no poder de sugestão da palavra, na organização rítmica e em elementos fonéticos. Mas, ao contrário do que acontecerá em outras épocas, estes elementos estarão sistematicamente equilibrados – e daí resulta um conjunto harmonioso, mesmo se o tema tratado é tempestuoso ou marcado pelo sofrimento.

É o desequilíbrio entre as várias componentes do poema, o peso dado a um em detrimento de outro, que altera esta correlação. E se, num poema clássico, a forma parecer excessivamente cultivada, é também sinal de desequilíbrio, sinal de que um elemento se avolumou desmesuradamente. Mais ainda, se nada houver a comunicar, se encontrarmos apenas uma forma burilada e imagens conceptual e linguisticamente trabalhadas mas inexpressivas, é apenas sinal de que o poema é um mau poema. Não há que ter receio em aplicar aos poetas mais distantes no tempo o juízo com que Casais Monteiro, numa crítica implacável aos poetas concretistas e na defesa da universal atemporalidade da Poesia contra “superstição da forma”, advertia: “toda a grande poesia, se o é, não pode deixar de ser comunicável”. Ou ainda: “Os maus poetas são sempre incomunicáveis porque nada têm a comunicar. Exactamente o mesmo que sucedia com os clássicos ou os românticos” (Monteiro, 1972, p. 145).

Temos, no entanto, de matizar estas afirmações, sobretudo quando as vemos fora do seu contexto original. De facto, o poder de comunicação de um poema depende também do leitor, da sua capacidade de partilhar e de compreender o código utilizado pelo escritor. E nesse ponto, cabe-nos a crença de que se pode ensinar a ler (ou ouvir) poesia, que consigo acarreta a responsabilidade de educar o leitor, de lhe abrir novas possibilidades de apreciar o texto e de não o abandonar apenas à intuição.

Esse ensino é tanto mais importante quanto se tornou evidente que tem de se aceitar um facto: a regra poética clássica deixou de ser significativa no nosso tempo. A sua intenção não pode ser intuitivamente apreendida pelo estudante dos nossos dias, que nem sequer está habituado a recitar ou ouvir declamar poemas. Há, portanto, necessidade de explicitar os seus princípios. Os poetas contemporâneos que esporádica ou usualmente adoptam as formas clássicas do sistema métrico não lhe dão o mesmo valor que lhe davam os poetas dos séculos XVI, XVII ou XVIII: alteraram-no, porque se alterou também a própria concepção de poesia, de mundo e de poeta.

Perderam-se os tratados de versificação clássica, nos nossos dias resumidos em meia dúzia de páginas dos compêndios de gramática, dignos sucessores dos manuais de retórica. Fazem-nos sorrir, pela ingenuidade que pensamos detectar nos seus subtítulos, alguns dos tratados de versificação publicados ainda no século XIX. Veja-se, por exemplo, este de José Pedro Soares, publicado em 1822. Intitulado *Arte Poética*, o livro deste professor régio de gramática latina acrescenta o seguinte esclarecimento: “que ensina a fazer versos na lingua portuguesa”. Num espírito perfeitamente racionalista, o autor admite que a poesia e os versos se aprendem, e dá início às suas explicações falando na I Parte do “mecanismo da Poesia”, para terminar com uma secção dedicada aos “Adôrnos”. Segundo os hábitos da época, entre eles, distingue as “figuras da Poesia”, metodicamente distribuídas entre as

figuras “do mecanismo”, isto, as liberdades fónicas a que o poeta pode recorrer por necessidades métricas, e as figuras “do entusiasmo”, destinadas estas últimas a “dar mais fogo ao discurso e torná-lo mais elegante e pomposo”. Ou mais gritante até, porque choca com a actual concepção de poesia e poeta de uma forma ainda mais visível, o subtítulo do *Tratado de Metrificação Portuguesa*, de Castilho, publicado pela primeira vez em 1851, reza assim: “para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições”⁴. Naturalmente, se desfizemos a correlação poesia/verso, entendemos que a técnica não produz a poesia, mas, de uma forma mais ou menos perceptível, subjaz ao efeito pretendido e a uma concepção nobilitante da linguagem poética. Ocorrem-nos mais uma vez palavras de Casais Monteiro: “No verso não há mistério nenhum, quer dizer, não é na busca de elementos que se pode encontrar a chave daquilo que de tais elementos parece compor-se. O segredo está precisamente em que os elementos deixam de funcionar como tais desde o momento em que há poesia. O verso é uma confluência imprevisível de causas, que, mesmo reconhecidas, mesmo compreendidas, não nos poderiam dizer o segredo da sua transformação em poesia” (Monteiro, 1972, p. 57).

Todavia, porque os elementos de versificação clássica não são já do conhecimento dos mais novos, e porque, naturalmente, a crítica literária valoriza e impõe o seu próprio tempo, cabe à escola habilitar o aluno a ler poesia de várias épocas, a poder aceitar ou rejeitar, com uma base de julgamento segura, os autores mais antigos e as suas práticas. A propósito do caso particular da estrofe, Genette, que realisticamente não deixa de observar o carácter arbitrário e de “chose du passé” de que com facilidade se reveste, dedica-lhe um estudo, lamentando que

l’insouciance dont la plupart des lecteurs font preuve à son égard les priv[e] d’une part du plaisir et, à coup sûr de l’intérêt qui peut s’attacher à ce jeu formel point toujours gratuit ni insignifiant, même s’il est aujourd’hui, définitivement ou non, sorti du champ de la pratique poétique et donc en passe de nous devenir tout à fait opaque – ou peut être pis, transparent. (1999, p. 191)

Temos de reconhecer que entre nós, este receio se estende a campos mais vastos de que ao conhecimento da estrofe. Apesar de existirem alguns estudos de métrica e versificação metodologicamente conformes com o desenvolvimento dos estudos literários, eles são parcelares e têm objectivos pontuais. Entramos num campo pobre dos nossos estudos literários, continuam a ser indispensáveis livros como aqueles compêndios que, então explicitamente destinados ao “uso das escolas” e superiormente aprovados e aconselhados, nos

⁴ E, facto importante, numa época em que a declamação cumpria uma importante função social hoje praticamente desconhecida, Castilho não se esquece de dedicar uma secção à recitação oral, à arte que também educa o ouvido do leitor e do ouvinte ao pôr em relevo não só a habilidade do declamador, mas também as virtualidades do texto escrito, as suas qualidades e os seus defeitos.

fazem sorrir agora, quando identificam poesia e versificação e admitem que a poesia provém da técnica poética e dos princípios retóricos.

Todavia, temos de reconhecer também que é imperioso que o conhecimento da arte poética normativa encontre lugar no ensino. Pelo menos se quisermos continuar a justificar a inclusão de poetas clássicos entre o cânone da nossa literatura e a conseguir apreciar o seu valor, é forçoso considerarmos que na escola se aprende a ler poesia metrificada como se aprende a interpretar um romance. Ou seja, se equacionarmos o problema, concluiremos que não é possível apreender-se o significado de um poema clássico sem compreender a sua forma e, por conseguinte, sem lhe poder atribuir sentido.

Mas por outro lado, será ainda possível – ou, sem subterfúgios: será ainda razoável, isto é, fará sentido social e pedagógico – estudar os rudimentos do sistema de versificação português, que, no século XVIII, Miguel do Couto Guerreiro (1784) resumia em 26 breves preceitos,⁵ na primeira parte do seu tratado?

Combateu-se, com algum sucesso, a ideia de que o literário é um discurso embelezado; os formalistas russos conseguiram impor uma alteração fundamental na percepção do significado e da função da regra métrica e versificatória que, sendo embora estudada como fenómeno puramente linguístico, passou a ser pensada como signo de literariedade. E hoje, em época em que a criação literária rejeita a regra e em que cada poeta parece gerar a sua própria forma e norma, aceita-se correntemente que não há formas vazias, formas sem significado, em verso como em prosa. Reúnem-se, portanto, as condições em que faz sentido estudar-se a versificação na escola como componente do texto poético, como potencialidade da língua, e como factor de interpretação. Ou seja, as condições que nos levam a integrar a versificação no âmbito mais vasto dos estudos literários e a compreendê-la no nosso tempo sem trair o seu valor original, como sublinha Domínguez Caparrós no limiar de um manual em que a métrica surge integrada numa teorização poética coerente (Domínguez Caparrós, 1988). E, naturalmente, sem imaginarmos que cada aluno, por ter um conhecimento básico de versificação e métrica se tornará poeta – mas também sem excluirmos essa hipótese...

Parece, contudo, notar-se um certo cansaço perante a novidade de que se pode revestir o antigo, e desistência de, a nível escolar, proporcionar ao aluno bases para um julgamento estético autónomo.

Se pensarmos n' *Os Lusíadas*, vemos como a versificação desempenha um papel crucial na construção do significado. Naturalmente, as estrofes impõem-se pela construção retórica, pelo desenho amplo, que só a oitava rima permite. O leitor pode percebê-lo por

⁵ Movido pelo desejo de mostrar “quam pouco estudo he necessario para ao menos [se fazer] versos certos”, Miguel Guerreiro garante (1784) a suficiência do seu pequeno compêndio, em que o aprendiz de poeta encontra tudo quanto necessita: além das regras, um dicionário de rimas e uma arte poética escrita em jeito satírico, numa intencional imitação de Horácio. “Sabendo, e praticando as poucas regras que dou, e consultando pessoas doutas, e inteligentes, poderá qualquer por-se perfeito na metrificação sem adjutório de outros livros”, esclarece no prólogo.

oposição com um outro esquema narrativo muito empregue na época, o terceto dantesco. Pode sentir que o encadeamento da rima no terceto contraria o fechamento sintáctico preconizado, quando a rima suspensa do segundo verso vai ecoar no terceto seguinte, dando origem ao “petit jeu de tricotage” a que expressivamente se refere Morier (1981, p. 1151): há sempre no ar uma malha – uma rima – que se vai encadeando sem limites nem variação. Pelo contrário, os limites e a variedade impõem-se na amplidão solene da oitava rima e na sua combinação rimática – e é nela que Camões encontra o campo ideal para fazer soar o tom épico da sua narrativa.

Há por vezes simples pormenores que podem dar significado às tradições culturais e às acções e julgamentos do presente. No ensino, há que conciliar o aluno com o estudo do texto e dos seus contextos. A regra e a arte poética contam-se entre estes – e o seu conhecimento pode tornar-se gratificante, desde que a história literária lhes dê sentido. Não se pode transformar a arte poética clássica num jogo seco que ela não é, nem o professor pode ver em cada aluno num poeta (hipótese que também não é de excluir *a priori* ...) Torna-se necessário que, sem limitar a aprendizagem a um exercício mecânico de contagem de sílabas métricas e ao traçado de esquemas rimáticos e estróficos, a escola saiba explorar um filão que pode proporcionar o enriquecimento cultural e emocional do aluno, através da consideração estética e lúdica da língua.

Num contexto diferente, mas em que é possível descortinar o valor de exemplo, Kundera criticou a excessiva sofisticação a que tinha sido sujeita uma peça teatral sua, interpretação livre do *Jacques le fataliste*, de Diderot. No fundo, queixava-se da fuga dos encenadores à intenção textual (e no caso, também, à discutível intenção autoral ...). Pragmaticamente, tomou uma resolução: autorizar a representação do seu texto apenas a grupos de amadores ou profissionais de fracos recursos financeiros (Kundera, 1995).

Aos olhos do século XXI, a versificação será, talvez, um recurso pouco fulgurante. Como observa Genette acerca da estrofe no estudo que citámos, diríamos que a versificação “n’est certainement pas l’alpha et l’oméga de la poésie”. Mesmo se didacticamente pode constituir um instrumento de aprendizagem curioso (é o mínimo que se poderá dizer), contra ela tem o facto de não fazer parte da actual moda literária, apesar de a maior parte dos poetas que nos nossos dias procuram gerar a sua própria norma conhecer o sistema de versificação português e nele ter educado o ouvido e, de uma forma mais ou menos implícita, respeitar muitos dos seus princípios. Paralelamente, não se reenquadrou no âmbito dos estudos literários e, por conseguinte, no da didáctica, que exige a actualização permanente.

No entanto, se quisermos ter apetrechos que nos permitam ler, e, numa crítica justa, aquilatar o valor dos nossos poetas clássicos, é necessário apercebermo-nos de que se movem em horizontes significativos diferentes dos nossos habituais. E por isso, seremos injustos, certamente, se de entre a tradição cultural que herdámos, abdicarmos do conhecimento e da transmissão a nível escolar das regras basilares do sistema de versificação portuguesa.

A menos que isso seja sinal inequívoco de uma ponderação que nos tenha levado a considerar mais recomendável para os vindouros dedicarem-se à prosa e aos números sem cederem à tentação emocional e estética da poesia clássica.

Referências

- Alonso, A. (1985). *Materia y forma en poesia* (3.ª ed., 3.ª reimp., original de 1955). Madrid: Gredos.
- Anastácio, V. (1998). *Visões de Glória (Uma introdução à poesia de Pêro Andrade Caminha)* (Vol. II). Lisboa: FCG-JNICT [edição da poesia de Pêro de Andrade Caminha]
- Assis, M. (1997). *Dom Casmurro*. In: *Obras Completas* (Vol. I, pp. 807-44). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Borrhalho, M. F. (1724). *Luzes da Poesia*. Lisboa: Off. Felipe de Sousa Villela.
- Burke, K. (1969). *Teoria da Forma Literária*. São Paulo: Cultrix EDUSP (tit. original, de 1931: *Counter-Statement*).
- Castilho, A. F. (1851). *Tratado de Versificação Portuguesa. Para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Castro, A. P. (1984). Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. *Revista da Universidade de Coimbra*, XXXI, 505-32.
- Cirurgião, A. (1999). Pêro de Andrade Caminha e a poética. *Leituras Alegóricas de Camões e outros estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Domínguez Caparrós, J. (1988). *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Genette, G. (1999). À propos des strophes (Pense-bête). *Figures IV* (pp. 191-220). Paris: Seuil.
- Guerreiro, M. C. (1784). *Tratado de Versificação Portuguesa dividido em três partes*. Lisboa: Off. Patr. de Francisco Luiz Ameno.
- Kundera, M. (1995). *Jacques e o Seu Amo. Homenagem a Denis Diderot em três actos*. 4.ª ed. Porto: Asa (original francês, *Jacques et son Maître*, 1981)
- Marrou, H.-I. (s.d.). *Do Conhecimento Histórico*. Lisboa: Aster (tit. original: *De la connaissance historique*, 1954).
- Melo Neto, J. C. (2003). *Poesia e Composição. A inspiração e o trabalho de arte*. Coimbra: Angelus Novus.
- Miranda, F. S. (1977). *Obras Completas* (vol. I). Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa.
- Monteiro, A. C. (1972). *A Palavra Essencial. Estudos sobre a poesia* (2.ª ed.). Lisboa: Verbo.
- Morier, H. (1981). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (3.ª ed.). Paris: Presses Universitaires Françaises.
- Portugal, F. (1640). *Arte de Galanteria*. Lisboa: en la emprenta de Joan de la Costa, M.DC.LXX.
- Sánchez de Lima, M. (1944). *El arte poética en romance castellano*. Ed. de Rafael Balbín Lucas. Madrid: Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos (fac-simile da edição original de 1580).
- Shepard, S. (1965). La teoría del buen gusto entre los humanistas. *Revista de filología española*, XLVIII, 3-4.
- Veyne, P. (1983). *Como Se Escreve a História*. Lisboa: Edições 70 (tit. original *Comment on écrit l'histoire*, 1971).