

# POESIA E PROSA. DISTINÇÃO. HISTÓRICO DESSA DISTINÇÃO

**Wilson Martins**  
Professor catedrático de  
Língua e Literatura Francesas

É muito fácil, em certo sentido, distinguir a prosa do verso; é muito difícil distinguir a poesia da prosa. O professor de filosofia do sr. Jourdain era muito menos ridículo e muito mais profundo do que vulgarmente se pensa. Êle chegara a uma conclusão positiva por meio de um raciocínio negativo e, pelo método que em matemática se chama de “exclusão”, conseguira estabelecer nítidamente as fronteiras entre a prosa e o verso. O que, como já afirmei, não é difícil: “tudo o que não é prosa é verso, dizia êle, e tudo o que não é verso é prosa”. E foi ainda mais longe: soube marcar com extraordinária argúcia a natureza utilitária da prosa, cujo valor reside em primeiro lugar, segundo veremos, na “eficiência” com que transmite o pensamento, diferentemente da poesia, a que êle não se refere, mas que se marca por outros caracteres, em muitos casos completamente distintos. É quando Jourdain, que desejava mandar um bilhete “a uma pessoa de alta qualidade”, e cuja idéia era a seguinte: “Bela marqueza, vossos olhos me fazem morrer de amor” — pergunta ao professor de quantas maneiras diferentes se poderia dizê-lo. E o filósofo, que tem o espírito vivo, sugere imediatamente estas diversas fórmulas:

- 1) Bela marqueza, vossos olhos me fazem morrer de amor.
- 2) De amor morrer me fazem, bela marqueza, vossos belos olhos.
- 3) Vossos olhos belos, de amor me fazem, bela marqueza, morrer.

- 4) Morrer, vossos belos olhos, bela marquezza, de amor me fazem.
- 5) Me fazem vossos olhos belos morrer, bela marquezza, de amor.

A perplexidade de Jourdain é grande e êle pergunta ao professor qual a melhor de tôdas essas maneiras de dizer. E o professor: “a que o senhor mesmo disse: “Bela marquezza, vossos belos olhos me fazem morrer de amor”. — “Entretanto, eu jamais estudei, responde o nosso aprendiz, e fiz essa frase sem pensar”. É, como se vê, em forma de brincadeira, uma séria conceituação da prosa: é em prosa que instintivamente os homens falam e, por pouco que sejam inteligentes, encontram a melhor maneira de dizer o que pensam ou o que sentem, que é a maneira mais simples, mais clara, mais diretamente acessível, ou, para repetir uma palavra que diz tudo, mais eficiente. É em prosa que instintivamente os homens falam, disse eu, mas é preciso esclarecer logo: na vida corrente, nas comunicações por assim dizer materiais entre êles, quando se trata, como lembra o próprio Jourdain, de pedir os chinelos à criada, ou a touca de dormir. Porque, à menor preocupação de beleza é o verso que se vem substituir à prosa; o verso, notem bem, e não, necessariamente, a poesia: historicamente, tôdas as literaturas primitivas se iniciam pelo verso: “pode-se estabelecer como uma lei geral de história literária, que tôda literatura começa pela poesia e desce à prosa pela supressão e rejeição dos entraves que ligam a linguagem poética, isto é, por uma renúncia a tôdas as obrigações, senão a todos os efeitos da arte”. (1). Ora, essa peculiaridade da história não é uma das menores dificuldades do nosso tema, pois ela conduz, por um lado, à confusão entre o verso e a poesia, que são duas coisas ideológica e praticamente diferentes, e, por outro lado, a uma distinção indevida entre o verso e a prosa, que, ao contrário, são prática e ideologicamente semelhantes.

---

1) Gustave Lanson — *L'Art de la Prose* — 3.<sup>a</sup> edição — Librairie des Annales — Paris, 1909 — pág. 10.

Distinguir o verso e a poesia já é difícil, embora não tanto quanto a distinção entre a poesia e a prosa; já estabelecer a distinção entre a prosa e o verso é muito fácil, e, segundo parece, a fórmula do professor de filosofia é definitiva, visto que o próprio Lanson, dois séculos depois, retomou-a intacta e a adotou como sua: “A prosa se define negativamente: é tudo o que não é verso” (2). O que não quer dizer que a prosa literária dispense o longo e penoso trabalho de arte que o verso naturalmente pressupõe: e a literatura, em uma larga metade, consiste precisamente nos exemplos de homens que trataram as palavras da prosa como outros tratam as palavras dos versos; que trabalharam a expressão não apenas como veículo de transmissão das idéias, mas ainda com uma intenção formal, tendo em vista o ritmo e a harmonia. O mais celebre dos tratadistas da prosa escrevia que “o estilo deve gravar o pensamento” e que “escrever bem, é, simultaneamente, bem pensar, bem sentir e bem exprimir”; mas êsse carater por assim dizer ideológico da prosa não é o único, e muito menos o suficiente para garantir a imortalidade da obra, fim supremo da atividade literária. “As obras bem escritas são as únicas que passarão à posteridade, acrescentava Buffon. A quantidade de conhecimentos, a singularidade dos fatos, a novidade mesmo das descobertas, não asseguram a imortalidade; se as obras que os contém (...) são escritas sem gôsto, sem nobreza e sem gênio, eles perecerão, porque os conhecimentos, os fatos e as descobertas deixam-se facilmente apropriar por outros, transportam-se e ganham mesmo a serem postos em obra por outras mãos, mais hàbeis” (3). Isso era escrito por um homem que juntava o preceito ao exemplo: que, sendo cientista, quasi se limitou a reescrever, em bom estilo de prosa, com “gôsto”, com “nobreza” e com “gênio”, as páginas de ciência que os seus inúmeros colaboradores anônimos lhe traziam.

Tanto quanto a poesia, a prosa coloca o seu alto ideal

---

2) Op. cit., pg. 9.

3) Buffon — *Discours à l'Académie Française* (1753).

na mais íntima, na mais profunda unidade entre o fundo e a forma, entre o pensamento e a expressão, entre o que se tem a dizer e a maneira pela qual se o diz, e a bela prosa, como a bela poesia, não se baseia com exclusividade em nenhum dêsses dois elementos tomados separadamente, isolados entre sí. Não é, conseqüentemente, por êsses caracteres que a prosa e a poesia se distinguem: ao contrário, é por intermédio dêles que elas se aproximam e se confundem, é graças a essas exigências semelhantes e a essa mesma natureza que elas se identificam, afinal, numa unidade mais alta, que é a forma de expressão literária do homem, a literatura.

Assim se explica e se compreende um trecho do famoso prefácio de Cromwell, que não deixa de parecer absurdo à primeira vista. É no momento em que Victor Hugo define o “estilo do drama”, que deveria tomar a forma de “um verso livre, franco, leal, tudo ousando dizer sem bioquices, tudo exprimir sem procura; passando naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; sucessivamente positivo e poético, simultaneamente artístico e inspirado, profundo e vivaz, largo e verdadeiro; sabendo “cortar” a propósito e deslocar a cesura para disfarçar a sua monotonia de alexandrino; maior amigo do “enjambement” que o alonga do que da inversão que o embrulha; fiel à rima, essa escravarainha, essa suprema graça da [nossa] poesia, êsse gerador do [nosso] metro; inexgotável na variedade de suas manifestações, inatacável nos seus segredos de elegância e fatura; adquirindo, como Proteu, mil formas sem mudar de tipo e de carater, fugindo à tirada; dominando o diálogo; escondendo-se atraz do personagem; ocupando-se, acima de tudo, de estar em seu lugar, e quando lhe acontecesse de ser belo, não o sendo senão por acaso, máu grado seu e sem sabê-lo; lírico, épico, dramático, segundo as necessidades; podendo percorrer tôda a gama poética, de alto a baixo, das idéias mais elevadas às mais vulgares, das mais burlescas às mais graves, das mais exteriores às mais abstratas, sem jamais sair dos limites de uma cena falada; em uma palavra, tal como o faria o homem que uma fada tivesse dotado da alma

de Corneille e da cabeça de Molière. Parece-nos que êsse verso seria **tão belo quanto a prosa**". É o próprio Victor Hugo que sublinha esta última expressão, e como a menos fundada das acusações que se lhe poderiam fazer seria a de não ser poeta e a de não conhecer profundamente a técnica de seu ofício, é preciso compreender essa idéa de um verso tão perfeito cuja beleza o igualaria à prosa. É que, ainda aí, se trata do verso e não da **poesia**, e o **tratamento idêntico da frase literária, prosa ou verso**, é uma tradição na literatura francesa, como não pode deixar de sê-lo em tôdas as literaturas superiormente desenvolvidas. Todos conhecem a fórmula de Voltaire para o **juulgamento dos versos** e que, de resto, êle tomara emprestada a Duclos, dando-lhe, naturalmente, o prestígio de sua própria redação: "Para julgar se os versos são bons ou máus, que o leitor os transforme em prosa; que veja se as palavras dessa prosa são precisas, se o sentido é claro, se é verdadeiro, se nada tem de menos nem de mais, e que fique seguro de que todo verso que não tenha a nitidez e a precisão da prosa não vale nada".

É claro que essa opinião reflete, talvez em demasia, o racionalismo típico do espírito francês, mas isso não significa necessariamente que a idéia, em sí mesma, esteja errada, nem que Voltaire seja o único a defendê-la. Ao contrário, êle se encontra no vértice de uma longa evolução, que data, pelo menos, de Malherbe, e que é, certamente, mais antiga, e na qual Trublet também se inscrevia, ao elogiar com estas palavras os versos de La Motte: "O maior louvor que se pode fazer aos versos será o de dizer que êles equivalem à prosa, mas eu não conheço nenhum que tenha atingido essa perfeição. Os versos excelentes tocam, encantam, arrebatam, mas sómente a prosa pode satisfazer..." Essa larga corrente de opinião crítica foi afinal sintetizada no famoso "teorema" de D'Alembert: "Eis, segundo creio, a lei rigorosa, mas justa, que nosso século impõe aos poetas: êle não reconhece mais como bom em verso senão o que acha excelente em prosa". Valéry, criticando essa orientação dos escritores franceses, concluía, ao contrário, que "a impossibi-

lidade de reduzir à prosa a obra que se lê, a de **dizê-la** ou de **compreendê-la em prosa**, são as condições imperiosas de existência, fora das quais a obra não tem **poeticamente** nenhum sentido” (4).

É que Valéry confundia, de uma certa forma, o que com certeza D’Alembert e Voltaire também confundiam: que não se trata de comparar **poesia** e prosa, mas **verso** e prosa, e, se isso é verdade, então o paralelo é perfeitamente justo e inatacável. Verso e prosa são duas formas semelhantes de expressão literária e não se distinguem entre si a não ser por aspectos secundários. Tanto é assim que Benedetto Croce, com a alta autoridade que lhe é própria, vem de resumir todo o debate em algumas frases luminosas: “A expressão prosaica não se distingue da poética por nenhum outro caráter senão o que separa a fantasia do pensamento, o poetar do filosofar. Qualquer outra distinção, fundada sobre a diferença física dos sons articulados e das suas várias colocações, e das suas consequências, ritmo e metro, não conduz e jamais poderá conduzir a qualquer resultado...”(5). O próprio Valéry, de resto, tinha chegado à mesma conclusão: “Distinguir nos versos o fundo e a forma; um assunto e um desenvolvimento; o som e o sentido; considerar a rítmica, a métrica e a prosódia como naturalmente e facilmente separáveis da **própria** expressão verbal, das próprias **palavras** e da **sintaxe**, são outros tantos sintomas de incompreensão ou de insensibilidade em matéria poética”. E numa conclusão magnífica: “Em suma, quanto mais um poema esteja conforme com a Poesia, tanto menos êle se poderá pensar em prosa sem desaparecer”. O poema, sem dúvida; mas não o verso, como técnica de expressão.

Não é, pois, que a poesia francesa sempre tenha sido parecida demais com a prosa, ao contrário do que afirmava Lemaitre (6); nem o remédio seria o recurso a uma “poesia sem pen-

---

4) **Variété III** — 47.<sup>a</sup> edição — Gallimard — Paris, 1949 — pg. 51.

5) Cf. **La Poesia** — Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura — 4.<sup>a</sup> edição — Bari, 1946 — pg. 12.

6) **Les Contemporains** — Boivin & Cie., éditeurs — Paris, s/d. — IV, pg. 74.

samento”, pelo simples motivo de que tal poesia não poderia jamais existir. As mais recentes investigações de laboratório, das quais, aliás, não sou muito entusiasta, vieram, entretanto, confirmar êsse ponto-de-vista que era, até agora, puramente empírico. Assim, por exemplo, Georges Lote, que se tem notabilizado por seus estudos a respeito do verso em geral, e do verso francês em particular, conclui que “entre a prosa e a poesia [entenda-se: entre a prosa e o verso] há somente uma diferença de grau, não de natureza (. . .) o ritmo é sempre o mesmo, constituído pela sucessão de pés mais ou menos largos”. Quando afirmo não ser muito entusiasta das “explicações fonéticas” a que modernamente se submete a poesia (por entender que o que se pode explicar foneticamente é apenas o verso), penso em certos autores, como André Spire, por exemplo, que desejam fazer do prazer poético um simples prazer muscular, mas é-me impossível não concordar com êle quando afirma, em comentário à conclusão acima citada de Georges Lote, que a única diferença entre a prosa e o verso reside no ritmo, sendo “o ritmo da poesia (. . .) muito mais apertado”, mais denso que o da prosa (7).

Eu poderia multiplicar os testemunhos de todos os que, estudando a questão, chegaram a um resultado que, à primeira vista, nos parece estranho: o de que a prosa e o verso praticamente não se distinguem quanto à sua natureza própria dita, quando à sua essência: ambos são formas, **técnicamente diferentes**, da expressão literária (8). É até possível medir concretamente, nos laboratórios de fonética, as mais ligeiras varia-

---

7) Cr. André Spire — **Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire** — Essai sur l'évolution des techniques poétiques — Librairie José Corti — Paris, 1949 — pg. 104. A respeito das críticas que se podem fazer às tentativas de explicação puramente fonéticas da poesia, cf. o insuspeito Pius Servien — **Principes d'esthétique** — Problemes d'art et langage des sciences — Boivin & Cie., editours — Paris, 1935 — pags. 166 e seguintes.

8) Cf., a êsse respeito, J. Middleton Murry — **El Estilo Literario (The Problem of Style)** — Tradução espanhola de Jorge Hernandez Campos — Fondo de Cultura Economica — México, 1951 — pgs. 50-54-56-58-59-65-68-71-117-119. É nesse mesmo sentido segundo creio, que Shelley escrevia, em **A Defence of Poetry**: “The distinction between poets and prose writers is a vulgar error” (cf. **The Prelude to Poetry** — Essays and comments by the poets on their own art — Editado por Ernest Rhys — Everyman's Library — Londres, 1927 — pg. 213).

ções entre essas duas formas, e os resultados sendo embora dos mais simples e normais, não deixam de surpreender um pouco: é que a **prosa não passa de uma sucessão de versos**. Gustave Lanson, cuja argúcia crítica era bem maior do que os seus adversários admitem, já o tinha descoberto, antes mesmo do grande desenvolvimento mecânico dêesses estudos: todo o seu livro, **A Arte da Prosa**, é fundado implicitamente nesse postulado, embora êle não o diga expressamente. Autores mais modernos, como Pius Servien, dedicaram-se à pesquisa dos ritmos “como introdução física à estética”, enquanto outros, como Claude-Louis Estève, perseguiram inútilmente a “poesia pura”, e inútilmente por acreditarem que “a livre respiração poética rege-se por leis, como a respiração dos pulmões”, isto é, por continuarem a identificar a **poesia com os seus meios de expressão**. Tôdas essas pesquisas, longe de serem desprezíveis, têm, ao contrário, um alto valor, pelo que nos permitem compreender da estrutura poética quanto aos seus aspectos exclusivamente técnicos, mas a poesia é justamente o que se encontra detraz dêesse artesanato.

E assim chegamos ao núcleo mesmo do nosso tema, à parte mais difícil e mais delicada destas pesquisas, que tem desafiado a argúcia e a inteligência de várias gerações de críticos e que, por isso mesmo, não estou seguro de poder esclarecer satisfatoriamente. Conseguimos, pelo menos, estabelecer uma série de constatações que eliminam uma série correspondente de falsos problemas, isto é:

- 1.º) que não há correlação necessária entre a poesia e o verso, nem entre o verso e a poesia;
- 2.º) que a prosa não se opõe ao verso, mas, ao contrário, ambos apresentam natureza sensivelmente idêntica, tanto assim que a prosa nada mais é que uma sucessão de versos;
- 3.º) o que é sobremodo importante, e vai constituir objeto dos comentários que se seguem: que a **poesia não se opõe à prosa como meio de expressão**, mas a rejeita indubitavelmente no seu espírito, na sua finalidade como arte.



Com efeito, a mais séria de tôdas as distinções que, segundo penso, devemos estabelecer e assentar no início do estudo dêste problema, é a que consiste em não confundir a **poesia em sí mesma**, que seria, em sua mais larga acepção, como a definiu Bradley (9), “uma interpretação da vida”, com a **poesia em sua expressão literária**, a única que efetivamente nos interessa e cuja lei fundamental procuramos descobrir. Alguns exemplos estabelecerão melhor essa diferença. Quando dizemos de uma paisagem que ela é “poética”, isso nada tem a ver com a poesia literariamente considerada: a expressão não é mais que uma espécie de atributo um pouco frouxo, fenômeno corriqueiro na linguagem comum, e cujas relações com a poesia literária são inexistentes ou ínfimas. A prova é que a mesma paisagem pode ser sublime, ou, ao contrário, medíocre, conforme o nosso estado de espírito, a nossa cultura, a nossa saúde, a nossa experiência e, até, o nosso temperamento. Mas não há paisagens poéticas nem sublimes em sí mesmas: a natureza é, quanto a isso, perfeitamente neutra — os engenheiros poderão dizê-lo. Ora, aplicar a palavra **poesia**, em seu sentido literário, tendo em vistas coisas ou ações que julgamos “poéticas”, é falsear completamente o problema, é embrulhá-lo de tal forma que automaticamente se fecham tôdas as portas de uma solução possível, de um esclarecimento, ainda que relativo. É o erro que têm cometido inúmeros dos críticos e dos poetas que dêle se têm ocupado, e, para não me alongar em citações, mencionarei apenas o caso de Shelley, autor, como se sabe, de uma inportante, ou, pelo menos, de uma célebre “defesa da poesia”. Shelley encontrara a poesia expressa em poemas gregos, mas não a encontrou nos poemas romanos, o que lhe pareceu inexplicável. A sua interpretação é típica da confusão a que aludí, entre a **poesia em sí mesma** e a **poesia em sua expressão literária**, e que um homem como Shelley tenha cometido êsse lapso é facto que nos edifica suficientemente a respeito das dificuldades com que lidamos. Eis o que êle dizia: “A verdadeira poesia de Roma vivia nas suas instituições: quaisquer que sejam a bele-

---

9) A. C. Bradley — *Oxford Lectures on Poetry* — MacMillan and Co., Ltd. Londres, 1950 — pg. 171.

za, a verdade e a majestade que elas contenham, só poderiam ter surgido da faculdade que criou a ordem na qual elas consistem. A vida de Camilo; a morte de Régulo; os senadores, esperando os gauleses vitoriosos, sem se despir de suas prerrogativas divinas; a recusa da República de fazer as pazes com Aníbal depois da batalha de Canas” — em tudo isso, segundo Shelley, residia a poesia romana, no que êle chamava “um ritmo e ordem nos espetáculos da vida” (10). Mas é fácil ver que somente por uma falta de rigor terminológico é que poderemos confundir essa “poesia da ação”, ou a poesia da paisagem, ou a poesia de certos momentos de nossa vida quotidiana, de certos crepúsculos, com a poesia literariamente considerada.

É evidente que todos os fatos, todos os “assuntos”, podem servir de tema e de inspiração para a poesia literária: fatos e assuntos constituem, segundo a feliz expressão de Bradley, um “poema incoativo” ou os “destroços de um poema”. Mas êles não são, em sí mesmos, nem deixam de ser, “poéticos”: “o assunto-poético, escrevia Mário de Andrade, é a conclusão mais anti-psicológica que existe. A impulsão lírica é livre, independente de nós, independente da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstea de cebolas como de um amor perdido” (11). O que, por outro lado, significa que a poesia não pode dispensar o “assunto” que é, ainda segundo Bradley, “o que temos em vista quando, olhando o título de um poema ainda não lido, dizemos que o poeta escolheu êste ou aquele assunto”. É nesse sentido que “tôdas as coisas podem se tornar poéticas” (12): mas o “assunto de um poema lhe é tão estranho e tão importante quanto o nome o é para o homem que o carrega” (13). De todos êsses mal-

---

10) Cit. por Bradley — op. cit., pg. 156. Shelley fala, ainda, na poesia que se encontra nas doutrinas de Jesus Cristo e na mitologia e instituições dos celtas que conquistaram o Império Romano; na poesia do sistema cavalheiresco e na poesia do amor sexual, consequência da liberdade da mulher (cf. *A Defence of Poetry*, passim).

11) Cr. *A Escrava que não é Isaura* (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista) — São Paulo, 1925 — pg. 24.

12) Marcel Braunschvig — *Le Sentiment du Beau et le Sentiment Poétique* (Essai sur l'esthétique du vers) — Félix Alcan, éditeur — Paris, 1904 — pg. 177.

13) Paul Valéry — *Tel Quel* — 29.<sup>a</sup> edição — Gallimard — Paris, 1941 — I, pg. 145.

-entendidos creio poder salvar, entretanto, uma conclusão útil, para a qual chamo desde logo a atenção e que retomarei posteriormente: é que, se não há “assuntos” nem objetos poéticos em si mesmos, não deixa de haver, em cada caso, um observador que os acha poéticos. E isso é fundamental para a definição de poesia de que farei a principal conclusão deste estudo.

Assim, pois, concordamos em que a **poesia** é uma coisa e que a **poesia literária** é outra coisa, não existindo entre ambas senão a relação que faz da segunda uma tentativa de interpretação escrita ou oral da primeira. Mas essa interpretação pode malograr, sem atingir em nada a essência da poesia, como pode ser perfeita, sem nada acrescentar-lhe. Não podemos, e acredito que se trata de uma impossibilidade definitiva, pelas razões que aduzirei mais tarde — não podemos definir a **poesia**, nem é isso o que atualmente nos preocupa. Nosso tema é o de estabelecer a distinção que a torna diferente da prosa, e para isso a primeira questão a resolver não pode deixar de ser a seguinte: quais as obras literárias que pertencem à poesia? Se pudermos opor-lhe uma resposta satisfatória, tôdas as dificuldades desaparecerão por si mesmas.

Neste ponto, começaremos a aplicar concretamente as três primeiras conclusões, acima estabelecidas. É que a poesia se distingue, entre tôdas as artes, pelo mesmo sinal que as distingue entre elas, isto é, pelo fim que lhe é próprio, pelo **objetivo** que os que a praticam têm em vista. O fim próprio da poesia, segundo a observação de Jean Hytier, que me parece irrefutável, é o de provocar o **prazer poético**. Ora, se isso é verdade, como efetivamente me parece que é, dois corolários são inevitáveis: “1.º tôda obra literária cuja intenção própria é o prazer poético pertence à poesia, que ela se exprima em prosa ou em verso, e qualquer que seja o gênero sob a forma do qual ela se apresente; 2.º) tôda obra em verso, mesmo poética, na qual a intenção poética é secundária e subordinada a outros fins, mesmo estéticos, não pertence verdadeiramente à poesia. . . ( . . . ) chamar-se-á **poema** tôda obra escrita para provocar o prazer poético, quer se trate de um **poema em versos** (sentido ordinário da palavra **poema**), ou de um **poema em prosa** (que também podemos

denominar de **prosa**, ou melhor ainda, de **prosa poética**). Em suma, a literatura poética se exprime por meio de dois instrumentos, que têm, cada um, a sua estética particular. Essa estética não se relaciona diretamente com a poesia; ela lhe é lógicamente ulterior . . .” (14)

Prosa e verso são, assim, os dois meios de expressão literária da poesia; na prosa e no verso, o fundo e a forma constituem a mais completa, a mais indestrutível unidade. Tôdas as velhas antíteses que opunham o assunto ao poema, a substância à forma, o pensamento e a expressão, revelaram-se falsas antíteses, na medida em que deixam de ser simples artifício de estudo para se transformarem em oposições essenciais. Pois essa unidade, que é indestrutível, pode, entretanto, ser examinada por suas duas faces, e nada mais normal do que considerá-las separadamente, se a isso formos levados pelas exigências da pesquisa. Mas, como afirma Bradley, “o verdadeiro crítico, falando sôbre elas separadamente, não deve pensá-las separadamente”, e menos ainda, podemos acrescentar, o verdadeiro poeta. Sôbre isso, outra pequena anedota esclarecedora. O grande pintor Degas descansava frequentemente, fazendo versos, dos esforços que lhe exigia sua arte. Mas, como é natural, encontrava as maiores dificuldades nesse trabalho acessório, tanto mais quanto se sabe, como Valéry observa, que êle era homem capaz de introduzir em qualquer arte tôdas as dificuldades possíveis. Um dia, êle diz a Mallarmé: “Seu ofício é infernal. Não consigo fazer o que quero e, entretanto, ando cheio de idéias...” Ao que Mallarmé respondeu: “Não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem versos. É com **palavras**”.

Valéry, que conta essa história, qualifica a saída de Mallarmé de muito justa e muito simples. Ela é simples, com efeito, e seria até simplória se o exemplo de Mallarmé, procurando fazer os seus versos apenas com palavras, não demonstrasse que ela é menos simples do que parece. Pois o próprio Mallarmé, nos momentos em que foi grande poeta, não fazia os seus versos

---

14) Cf. Jean Hytier — *Les Arts de Littérature* — Charlot — Paris, 1946 — pgs. 25-26.

apenas com palavras. Como quer que seja, a sua resposta é simples, mas não é justa. Ao contrário. Ela é tão errônea quanto a que afirma que a poesia se faz com idéias e não com palavras. Degas e Mallarmé simbolizam, nesse pequeno apólogo, duas vastas correntes de opinião, que não se contradizem, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, porque elas simplesmente se completam. Mallarmé afirmando que os versos se fazem com palavras, via apenas metade da questão, sem chegar a ver a outra metade que, precisamente, Degas lhe mostrava. Mas o verso, ou seja, a interpretação literária corrente da poesia, faz-se ao mesmo tempo com idéias e com palavras. Ainda aqui, a confirmação nos chega de pesquisadores que, aparentemente, seriam os primeiros a se colocar ao lado de Mallarmé, quero dizer, os foneticistas. É no livro de André Spire, essa espécie de suma das pesquisas fonéticas sobre a poesia, que se encontram trechos assim: "...onde se exerce a liberdade do poeta? Procura êle, em primeiro lugar, unicamente essas sutis combinações rítmicas e melódicas, em vista do comunicar o estado privilegiado em que se encontra no momento que chamamos de inspiração? Não. Êle pensa no que tem a dizer. Em outras palavras seu primeiro esforço se dirige na pesquisa do sentido, do valor significativo das palavras e não somente da sua sonoridade". É ainda Spire que critica o famoso verso de Verlaine: *de la musique avant toute chose*., afirmando: "A poesia antes de tudo música, seria uma coisa bem miserável, ao lado do oceano da música, da verdadeira música...", e isso porque a poesia não é, antes de mais nada, **uma maneira de cantar**, mas **uma maneira especial de pensar**" (15). O que, partindo de um homem para quem o prazer poético não passa de um prazer muscular — as frases poéticas exigindo, para a sua articulação, segundo êle explica, certas posições agradáveis dos músculos interessados na fonação — tem, sem a menor dúvida, o seu valor.

E, depois, já é tempo de procurar a explicação da poesia em sua própria essência, visto que decididamente não é possí-

---

15) Cf. André Spire — op. cit., pgs. 189 e s.; J. Middleton Murry — op. cit., pg. 84.

vel explicá-la pelos seu caracteres exteriores. Nem as **palavras**, que são meros sinais, da prosa como da poesia, nem as **idéias**, que, da mesma forma, se encontram, ou, pelo menos, devem se encontrar em ambas, **nem mesmo êsses dois elementos** conjugados e unificados, podem oferecer uma definição satisfatória da poesia, ou permitir a identificação inconfundível do que ela tem de eminentemente próprio. A poesia não é só fundo, nem só forma; não é apenas substância, nem somente expressão, não se faz exclusivamente com palavras, nem unicamente com idéias. Ela é fundo e forma, substância e expressão, palavras e idéias. Perfeitamente. Mas êsses caracteres pertencem igualmente à prosa. A distinção entre ambas, do ponto-de-vista ideológico, deve residir, por consequência, em outra coisa. Em alguma coisa que já indiquei, citando Hytier, e que lhe é essencial e não acidental: **a sua finalidade como arte.**

A finalidade artística da poesia é como vimos, provocar o prazer poético. Não é essa, podemos afirmá-lo sem hesitação, a finalidade artística da prosa nem a de qualquer outra arte. Assim sendo, é pelas **intenções** diferentes que nutrem que poesia e prosa se distinguem entre sí. Isso explica, afinal, porque o meio de expressão é totalmente indiferente: porque o poema em prosa pode conter, eventualmente, poesia (o que, de resto, me parece extremamente raro) e porque o poema em versos pode ser completamente prosaico.

Resta-nos examinar, ainda, um último ponto, para completar esta demonstração. Não é menos delicado que os anteriores, mas permite uma explicação mais fácil, mais imediatamente sensível. A êle me referí linha acima, ao observar que se não há “assuntos” nem objetos poéticos em sí mesmos, não deixa de haver, em cada caso, um observador, um leitor, que os acha poéticos. E agora posso concluir a afirmativa e dizer que **sem êsse leitor** (já que é sobretudo a poesia literária que nos interessa), **sem êsse leitor não há poesia.** Não há a poesia literária, entenda-se bem. O poeta não provoca diretamente o prazer poético, ao contrário do que em geral se pensa. O poeta provoca uma série de emoções intelectuais ou sentimentais, que nada impede sejam, como na maior parte dos casos, sentimentais e intelec-

tuais, que se traduzem na alma ou no espírito do leitor como prazer poético. Foi Aristóteles quem primeiro colocou o problema da arte como um problema dos afetos que ela provoca no espectador, conforme a observação de Morpurgo Tagliabue, mas não necessitamos ir tão longe para demonstrar que, no caso da poesia, isso é particularmente verdadeiro.

Schiller definia o poeta como alguém “capaz de transmutar o seu estado afetivo num objeto”, de tal maneira que êsse objeto nos obrigue a passar a êsse estado afetivo, agindo em seguida, sobre nós, de uma maneira viva. Essa definição é exata, como tentarei demonstrar, e a conclusão que se impõe é a seguinte: o leitor não sente o prazer poético com a leitura do poema, ou pela simples leitura do poema. Êle sente o prazer poético **atravez da leitura**, pelos mesmos motivos que provocaram no poeta o prazer poético **atravez da criação**. Ê o que Valéry resumia de uma forma muito expressiva: “A função do poeta não é a de sentir o estado poético: isso é um assunto particular. Sua função é a de criá-lo nos outros. Reconhece-se o poeta — ou, pelo menos, **cada um reconhece o seu** (16) — ao simples facto de que êle transforma o leitor em “inspirado”. A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição graciosa que o leitor faz a seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentales dos poderes e das graças que se desenvolvem nêle. Êle procura e encontra em nós a causa maravilhosa do seu encantamento” (17). O poema, a obra poética, nada mais são, portanto, que “uma forma excecional de excitação”, e a poesia que neles encontramos não está, na realidade, neles mesmos: está em nós, e varia segundo o que variamos, vale o que valermos (18). Parece um paradoxo gratuito sustentar que a poesia está tanto em quem a recebe como em quem a transmite, tanto no leitor quan-

---

16) Sou eu que sublinho.

17) *Variété V* — 20.<sup>a</sup> edição — Gallimard — Paris, 1945 — pg. 138.

18) Cf., a êsse respeito: Croce — op. cit., pgs. 62-264; Lemaitre — op. cit., I, pgs. 138-160; Oliver Elton — *The Nature of Literary Criticism* — Manchester University Press, 1935 — pgs. 13-14; Dilthey — *Le monde de l'esprit* — Editions Montaigne — Paris, 1947 — II, pg. 203; Richards — *Practical Criticism e Principles of Literary Criticism* — Routledge & Kegan Paul — Londres, 1950 — o primeiro, pg. 239, e o segundo, pg. 212; Pierre Trahard — *Le Mystère Poétique* — Boivin & Cie., éditeurs — Paris, 1940 — pgs. 32-82-93-110-112-166-, etc..

to no poeta. Entretanto, a verdade é essa. A prova está justamente no fato de que um “bom poeta” não é bom poeta para todo o mundo — é bom poeta para os que nele reconhecem, como dizia Valéry, o “seu” poeta. Isso porque “o mundo do poema é feito das relações que se estabelecem entre as imagens de dois espíritos”, o do poeta e o do leitor; “mas o poeta não pode controlar completamente tôdas as associações eventuais que o seu poema despertará entre as imagens-memória do seu leitor, da mesma forma por que o leitor não pode penetrar inteiramente no espírito do poeta” (19). O prazer poético consiste justamente no “mal-entendido” criado por essa impossibilidade de absoluta identificação entre os dois espíritos, o de quem “cria” e o de quem “recebe” a poesia.

É claro que esse leitor não é o “homem comum”, não se recruta entre as grandes massas: êle faz parte daqueles “espíritos eleitos”, de que falava Croce, semelhantes ao próprio poeta, visto que a poesia, na sua forma específica, ou seja, intensa, é obra e culto de poucos (20). Assim, tinha, razão Banville ao dizer: “para que a Poesia possa viver, não são jamais os poetas que faltam, porque sempre há poetas! O que sobretudo falta são os ouvintes que não tenham matado em sí mesmos (com grandes dispêndios de tempo e de dinheiro) o senso do maravilhoso e o instinto da Poesia” (21).

Finalmente, há ainda um outro fato, a nos demonstrar que a poesia está tanto em quem a transmite, no poeta, quanto em quem a recebe, no leitor. É que cada um se aproxima da poesia, e sente o prazer poético, pelas mais variadas razões. O prazer poético é a resultante misteriosa, enigmática e imprevisível de tôda a “história psicológica” do leitor, como o poema já fôra uma resultante da “história psicológica” do poeta. Nem um, nem outro, poderia decompô-lo nos seus elementos e explicá-lo em sua totalidade. Nesse ponto, o mistério poético é inviolável, não tanto por ser “misterioso”, mas por ser comple-

---

19) Cf. Elizabeth Sewall — *The Structure of Poetry* — Routledge & Kegan Paul Ltd. — Londres, 1951 — pg. 119.

20) Croce — op. cit., pg. 62.

21) Théodore de Banville — *Petit Traité de Poésie Française* — Eugène Fasquelle, éditeur — Paris, 1915 — pg. 228.



xo demais. Nós amamos a poesia por nossas emoções passadas, por nossa imaginação (22), pelos acontecimentos da nossa vida, pelo nosso temperamento, pela nossa educação, pelo meio em que vivemos, e até por motivos que nos parecem gratuitos simplesmente porque lhes ignoramos a explicação. O que não quer dizer que a explicação não exista; ela não é, apenas, consciente. E não são todos êsses fatores agindo separadamente, mas em conjunto, reagindo uns sôbre os outros, na mais intrincada de tôdas as combinações, e cujo resultado final é o que costumamos resumir numa palavra tremendamente cheia de sentido: a nossa personalidade.

Essa “experiência imaginativa”, como a chamou Bradley, não é invariável, para cada leitor, atravez dos tempos. Todos nós já pudemos comprovar que um poeta ou um poema, lido com admiração e fervor numa certa época da nossa vida, já nenhuma emoção nos provoca, relido em uma época diferente. Como inúmeras vezes nos surpreendemos de “descobrir” um poeta que sempre nos deixou indiferentes — pelo qual cruzamos indiferentes enquanto o complexo das nossas imagens-memória não nos permitia a passagem pelo choque emocional, de que êle foi o instrumento, e que vimos chamando de prazer poético. A receptividade para a poesia varia, assim, de leitor para leitor, e, quanto ao mesmo leitor, de época para época. Ora, isso não poderia ocorrer se a poesia estivesse tôda no poeta, ou no poema. Nesse caso, tais variações seriam incompreensíveis, porque o poema permanece invariável atravez dos tempos e seus efeitos não poderiam, por consequência, mudar. E se realmente a poesia estivesse tôda no poeta, ou no poema, como explicar que para cada grupo de leitores exista um certo número de poetas, e não outros, poetas que, de resto, cada um admira e ama por motivos particulares, que muitas vezes podem parecer absurdos ou ridículos a todos os outros admiradores? O leitor não é um molde passivo, destinado a receber a “poesia”, e a função do poeta não é a de fabricá-la para en-

---

22) “La perception esthétique est oeuvre de l’imagination et non seulement de la sensibilité” (V. Feldman — *L’Esthétique Française Contemporaine* — Librairie Félix Alcan — Paris, 1936 — pg. 34).

tregá-la, intocável, ao leitor. A função do poeta é, como dizia Trahard, a de tornar o seu público ativo e criador, e a natureza das coisas não lhe permite a escolha: o preço é o de seu próprio sucesso como poeta. É por isso que Musset dizia: “Em todo verso notável de um verdadeiro poeta há duas ou três vezes mais do que êle mesmo diz; compete ao leitor suprir o resto, segundo as suas idéias, a sua força, os seus gostos”. E, nas *Conversações com Eckermann*, Goethe afirma a mesma coisa: “Uma poesia nos desperta emoções pessoais, e essas emoções são diferentes em cada leitor, segundo a sua natureza e as suas faculdades” (23). Enfim, um outro poeta, já que é necessário citar pelo menos dois versos, neste estudo que tanto fala de poesia — um outro poeta, Sully-Prudhomme, confirma tudo o que vem de ser dito, ao saudar os seus leitores com estas palavras melancólicas:

**Chers passants, ne prenez de moi-même qu'un peu,  
Le peu qui vos a plu parce qu'il vous ressemble.**

Não sei até que ponto estarei ferindo o orgulho dos poetas, ao repartir com os seus leitores um pouco do fogo sagrado que sempre possuíram indiviso, mas ainda uma vez, gostaria de acentuar que o leitor do poeta não é um leitor qualquer: é o leitor escolhido no restrito círculo daqueles “eleitos” de que falava Croce, e que se reúne ao criador por afinidades invencíveis. O leitor também é poeta — é o poeta a quem foi dada a poesia mas não foi dado o verso. Êle sente a poesia mas não pode exprimi-la, menos ainda provocá-la nos outros. É, assim, uma alma semelhante à do “seu” poeta, faltando-lhe apenas a capacidade literária de dar às próprias emoções a interpretação humana e universal em que a arte poética afinal consiste.

Essa “arte poética”, a poesia literária, constituiu-se lentamente, atravez dos séculos, atravez, sobretudo, de mil hesitações, de confusões incontáveis e de desgarramentos sem fim. A tradição latina, que sempre foi, nas literaturas românicas, muito mais forte e mais dominante que a tradição gre-

---

23) Apud Marcel Braunschvig — op. cit., pg. 204.

ga, apresentava-se como uma parada impressionante do esplendor da prosa. A imagem do “orador” ofuscava todos os espíritos e os velhos reitores romanos, que tanta influência continuaram a exercer sobre as idéias críticas, ainda séculos depois de desaparecido o Império, não viam no poeta senão um orador que escrevia em versos. Sentia-se vagamente que havia uma diferença entre a prosa e a poesia, mas nenhuma idéia clara se pôde efetivamente destacar, porque o pêso da tradição era enorme. O problema se complicava, além disso, pelas questões pròpriamente linguísticas que aí se imbricavam, segundo a observação de Francesco de Sanctis, (referente ao “trecento” italiano, mas que se aplica com tôda propriedade às demais literaturas néo-latinas em todo o transcurso de pelo menos mais dois séculos), “todos os que escreviam com alguma intenção artística faziam-no em latim... e latinos eram ainda os tratados científicos e os trabalhos pròpriamente de arte” (24). Em latim e quasi sempre em prosa. Para mostrar o estado dos espíritos no século 16, quando pela primeira vez “a idéia, até então apenas entrevista, de uma língua poética, distinta da da prosa, apareceu e firmou-se” (25), basta dizer que essa idéia surgiu atravez dos debates puramente linguísticos da “Pléiade”, pois Ronsard acreditava — e aquí está a fonte de todo o desenvolvimento posterior — que o poeta devia possuir um certo número de palavras que lhe pertencessem com exclusividade, que fôsem diferentes das palavras do “orador”. A idéia trazia consigo, entretanto, formidável poder explosivo, ou, melhor, um fermento indomável, como todos sentiram imediatamente. Logo, já não mais se tratou dessa triagem um pouco ingênua do vocabulário, mas começou-se a refletir sobre as condições gerais

---

24) *Storia della Letteratura Italiana* — A cura di Benedetto Croce — 4.<sup>a</sup> edição — Gius. Laterza & Figli — Bari, 1949 — volume I, pgs. 121 — 122.

25) F. Brunot — *Histoire de la Langue Francaise* — Librairie Armand Colin — Paris, 1947 — II, pg. 170. Na Inglaterra, pela mesma época, nenhuma distinção particular, segundo parece, era feita entre a poesia e a prosa (cf. J. Middleton Murry — op. cit., pgs. 57-133; E. Legouis & L. Cazamian — *Histoire de la Littérature Anglaise* — Librairie Hachette — Paris, sd., pgs. 250-251).

da obra poética, sôbre a natureza específica da poesia literária. E não se recuou, mesmo, de afirmar o carater sagrado, quasi divino, do poeta. O que era, como se sabe, uma reminiscência platoniciana. Na sua “pittifull defence of poore Poetrie”, publicada nos fins do século 16 (1595), Philipp Sidney recordava que entre os romanos o poeta era chamado “vates”, o que significa, pròpriamente, divino (26). Na parábola dos tempos, o poeta sagrado Ronsard se liga ao poeta sagrado Victor Hugo, e o profeta Hugo se inspira paradoxalmente, como de resto todos os profetas, no passado — pelo menos quando se apresenta como o porta-voz preferido de Deus.

Tudo se passou admiravelmente enquanto se tratava apenas das generalidades: é o ponto em que os grandes construtores de sistemas são, em geral, irrefutáveis. As confusões começaram a seguir, quando o fogo criador da Renascença foi substituído pelo raciocínio frio e comedido dos estudiosos seiscentistas. Estes encontraram mais ou menos estabelecida uma tradição que iria perturbar todos os espíritos: é que a controvérsia a propósito do ritmo, do acento, dos versos medidos, etc., tinha conduzido, insensivelmente, à procura, por caminhos inpróprios, do carater essencial do verso e do que o torna diferente da prosa (27). Ora, a comparação com o latim e o grego impunha-se, por assim dizer, naturalmente, e ela não deixou de ocorrer, o que só serviu para embrulhar todos os dados do problema. Compreende-se por que: é que o debate se tornou puramente linguístico, e o que se comparava, afinal, eram os sistemas de cada uma dessas línguas com relação ao vulgar, o que jamais poderia resultar na identificação dos caracteres especiais da prosa e da poesia. É por isso que muitos opinaram que a diferença fundamental estava na trans-

---

26) Cf. *The Defence of Poesie* — Edição de Wolfgang Clemen — Carl Winter Universitatverlag — Heidelberg, 1950.

27) Em toda a exposição puramente histórica, referente à literatura francesa, seguirei os passos seguros de Hugo P. Thieme — *Essai sur l'histoire du Vers Français* — Librairie Ancienne Honoré Champion — Paris, 1916) — pgs. 184 e s.. Se insisto particularmente nessa literatura não é apenas porque suponha conhecê-la um pouco melhor do que as outras; é também porque nela o problema foi tratado mais sistematicamente que em nenhuma outra.

posição ou na inversão, enquanto outros preconisavam a estreita aderência à rima, à numeração das sílabas.

No século 18, Huet abre a série dos combatentes do neoclassicismo, com um estudo no qual procurava a “diferença essencial” entre o verso e a prosa. “Os versos, dizia êle, estão sujeitos a regras muito estreitas, quanto à medida, quanto ao número, quanto à quantidade e quanto à rima, mas são muito livres quanto ao pensamento, quanto às expressões e quanto às figuras. Permite-se-lhes uma infinidade de licenças, que se chamam poéticas, bem como construções arrojadas, e até se lhas ordena, como um ornamento necessário. A prosa defruta de inteira liberdade quanto ao arranjo das palavras, quanto à reunião das letras e das sílabas e quanto à medida dos vocabulos, e ela não se submete servilmente ao julgamento do ouvido; mas os pensamentos, as figuras, estão submetidos a regras: e se o seu estilo não é medido, deve ser moderado e claro e apresentar as marcas da ordem e do arranjo do espírito de que parte”. Mas, no setecentismo — exgotado o período do classicismo criador, que, entretanto, tinha de novo transformado o poeta no “orador” — no setecentismo o clamor geral é o de que os versos não passam de prosa rimada, nada tendo com a verdadeira poesia. Pensa-se, então, que “a característica essencial do verso consiste na medida e na rima”. Continua-se, pois, de um lado, a confundir o verso com a poesia; de outro, a tentar explicar a poesia pelo verso. Mas, o engano maior, a meu ver, consiste em não terem visto que tôdas essas explicações só se aplicam ao verso (como, aliás, as explicações fonéticas dos nossos dias) e que a poesia continuava, desde o século 16, completamente fora das discussões.

No século 19, numerosas obras se ocupam da diferença entre a prosa e o verso, mas a acuidade como que diminui. O vulto das confusões, que aumentava de século em século, tornava êsses perigosos caminhos inteiramente intranzitáveis. Certos autores sustentam, então, que o verso “difere da prosa pelo número limitado e regular de sílabas, pela rima e pela cesura, em suma, pela simples obediência às regras mecâni-

cas da versificação; outros, acreditam que o ritmo é determinado por uma sucessão harmoniosa de sílabas acentuadas e não-acentuadas, e que é no emprego desses acentos que consiste a diferença; enfim, um outro grupo acredita que há ritmo cada vez que um pensamento, brotando de um estado emotivo, se exprime em palavras fortemente marcadas e que nenhuma regra pode dar a diferença entre a prosa e o verso". Pelos fins do século, Bourdon sustenta que "a diferença consiste no fato de que o verso e a prosa apresentam, ambos, uma certa regularidade, mas que o verso obtem uma regularidade maior, sacrificando os hábitos da conversação ordinária, graças à ordem das palavras, à sua escolha e à irrealidade". Finalmente, certos autores, como Marcel Braunschvig, já no começo do século 20, que viam o ritmo do verso como de natureza matemática, apenas disfarçavam o problema com uma solução pseudo-científica, visto que, no fundo, todo e qualquer ritmo é de natureza matemática, se por natureza matemática se entende o fato de que êle pode ser interpretado matematicamente.

A história da distinção entre a prosa e a poesia é, como se vê, uma história das mais variadas confusões. Mas é somente na literatura francesa que ela tem sido objeto de estudos mais ou menos sistemáticos. Nas outras literaturas, poesia e prosa se constituem, obedecendo à regra geral de que a primeira sempre precede a segunda, sem que, entretanto, o fenômeno tenha prendido especialmente a atenção dos estudiosos. Em Portugal, por exemplo, "o desenvolvimento da prosa não foi paralelo ao da poesia", quasi não havendo prosa portuguesa anterior ao século XIV. Seus primeiros esboços delineiam-se durante esse século, apoz o qual ela se desenvolve esplendidamente, para se firmar à medida que o prestígio da poesia ia declinando. "Quando surgiu o século XVIII, a prosa estava definitivamente criada" em Portugal (28). Na Espanha, o desenvolvimento é exatamente análogo. Quanto à Itália, de Sanctis chega a afirmar, apesar da "prosa ilustre de

---

28) Cf. Joaquim Ferreira — *História da Literatura Portuguesa* — Domingos Barreira, editor — Porto, 1939 — pags. 114-538.

Dante e de Bocaccio”, e diante do exemplo de Leon Battista Alberti, que em pleno quatrocentismo “la prosa non è nata ancora” (29), o que termina de comprovar que a opinião européia é mais ou menos homogênea no tempo, no que se refere à meditação sobre a problema que nos preocupa. Na Inglaterra, enfim, a geração quinhentista vivia de tal forma no entusiasmo pelo poeta-visionário — pelos tranzes criadores que Drayton, a propósito de Shakespeare chamava de “loucura lúcida” (*clear rage*) — que a própria prosa acabou sendo prejudicada, visto que a desejam fazer cada vez mais “poética” (30).

Não há, pois, em nenhum paiz, com exceção da França, a consciência do problema, ainda que o problema exista em todos êles; e só a tendência crítica do espírito francês permitiu que, antes e mais do que qualquer outra nação, a França pudesse oferecer o exemplo de uma discussão intensa de tôdas essas questões, aparentemente gratuitas. Seria, entretanto, injusto deixar de fazer menção à moderna crítica inglesa, a qual, se é inferior em número à crítica francesa, apresenta, em compensação, no que se refere aos estudos consagrados à poesia, certos trabalhos que se colocam entre os mais importantes.

É desnecessário dizer que a crítica brasileira jamais se ocupou dêsses problemas em forma sistemática: a iniciativa do Clube de Poesia de São Paulo, promovendo um curso regular de poética, abre-nos amplos horizontes e chama o pensamento brasileiro a preocupações que só podem enriquecê-lo. Ela prova o amadurecimento do nosso espírito e demonstra que estamos entrando, afinal na estrada real das grandes literaturas.

---

29) Op. cit., pg. 400.

30) Cf. Legouis & Cazamian — op. cit., pg. 251.

NOTA SOBRE O “PRAZER POÉTICO” — Não tentei, no curso do presente trabalho, definir o prazer poético por me parecer que tal questão, além de exigir um estudo específico e complexo, escapa ao tema preciso que me tinha proposto. Entretanto, é inegável que ela constitui o centro mesmo de todo o debate e o principal fator a distinguir a poesia, não somente da prosa, mas, como ficou dito, de todas as outras artes.

Diz-se, em primeiro lugar, que a afirmativa de ser o prazer poético a finalidade artística da poesia não é tautológica, como poderia parecer à primeira vista, mas um conceito da natureza dos que em filosofia se chamam de “evidentes por si mesmos”, que independem de prova. O fato de ser difícil e, em certos aspectos, impossível, definir o prazer poético, nada lhe tira da força lógica. Não se pode definir o prazer poético, por motivos semelhantes aos que nos obrigam a desistir de uma definição filosófica do prazer em si mesmo. Do primeiro, dizia Pascal que não se sabe em que ele consiste; quanto ao segundo, discute-se, ainda hoje, até sobre a possibilidade de defini-lo (cf., por exemplo, Lalande — *Vocabulaire*, v. “Plaisir”). Mas, se não se pode defini-lo, pode-se, ao menos, segundo creio, tentar explicá-lo, e a isso não se têm furtado os estudiosos.

Antes de mais nada, devem-se evitar duas confusões assaz frequentes: a primeira consiste em identificar o **prazer poético**, que é uma espécie, com o **prazer estético**, que é o gênero; a segunda em atribuir, nessa expressão, à palavra “prazer”, o sentido necessário de gozo sensual, de satisfação sensível, de alegria ou de felicidade.

Quanto à primeira dessas confusões, embora tradicional, é tempo de eliminá-la. Poder-se-ia, como ponto-de-partida para uma discussão mais funda, adotar as seguintes distinções de Jean Hytier, o qual, de resto, nega que o prazer poético seja uma espécie do prazer estético: “o prazer poético é um prazer muito geral, provocado frequentemente, mas não sempre, pelas obras-de-arte, e também por outras fontes, e jamais em função dum valor estético. O prazer estético, ao contrário, é um prazer muito especializado, diferente em cada arte, supondo uma cultura e variando com o seu grau, e que se caracteriza, como bem o observou Ch. Lalo, por uma apreciação e uma admiração da **superioridade técnica**. Ele nos parece sobretudo intelectual, enquanto o prazer poético é principalmente afetivo; este último agrada sem arte, ao passo que o outro agrada pela arte” (cf. *Les Arts de Littérature*, pgs. 14-15). De minha parte, não concordo com essas distinções, parecendo-me que a única a ser aceita é, precisamente, a que Hytier refuta, isto é, a de que o prazer poético não passa de uma espécie, cujo gênero seria o prazer estético. A não ser assim, a própria afirmativa de Hytier, de que o prazer estético “se différencie avec chaque art” seria absurda em si mesma, pois estaríamos então em face de um “único” que seria, ao mesmo tempo, “múltiplo”, o que é logicamente inadmissível. Por outro lado, é da natureza de todo prazer estético ser composto simultaneamente de elementos intelectuais e afetivos, em proporção impossível de distinguir: se a resultante final nos parece, em todos os casos, mais afetiva ou mais sensível que intelectual ou lógica, nem por isso o prazer estético se realizaria sem um contingente intelectual que, por assim dizer, ajuda a identificá-lo e a graduar a sua intensidade. Emfim, a afirmação de que o prazer poético “plait sans art” me parece insustentável: seria conceber a poesia literária desligada da arte poética, absurdo que o próprio Hytier não ousaria certamente afirmar. Todas essas características podem, sem dúvida, ser estudadas separadamente, mas, como diria Bradley, não devem ser pensadas separadamente.

Não menos delicada é a segunda distinção a que me referi, a que consis-



te em não identificar necessariamente o prazer estético com o gôzo sensual, a satisfação sensível, a alegria e a felicidade. Mesmo considerado em si mesmo, o prazer não se confunde com a felicidade ou com a alegria, conforme Lalande faz observar, mas isso é singularmente notável quando se trata do prazer estético em geral e do prazer poético em particular. Ocorre, mesmo, que na maior parte das grandes obras poéticas o “sentimento trágico do mundo” é predominante, o que não lhes tira em nada, ao contrário lhes reforça a capacidade de provocar o prazer estético. Existe um “prazer da dor”, como acentuava Lalo (cf. *Les Sentiments Esthétiques*, pg. 159), estado patológico na vida corrente, que se torna normal em estética. A “piedade” e o “terror”, que, em suas manifestações vulgares não provocam nenhum prazer, provocam-no, entretanto, segundo Aristóteles, em suas manifestações estéticas. A pobreza terminológica leva frequentemente a confusões ideológicas: é o caso do vocabulário estético, em muitos exemplos em que, como neste, tomou emprestados os seus termos à linguagem filosófica, e, até, à linguagem comum.

Estabelecidas essas duas distinções, caberia explicar o prazer poético especificamente considerado. Diversas ordens de explicação têm sido propostas, e nenhuma é satisfatória porque, a meu ver, tôdas se obstinam em isolar apenas um aspecto da questão. É dizer que tôdas são verdadeiras e nenhuma é completa. Não é difícil descobrir que a natureza do prazer poético deve consistir no conjunto de todos êsses elementos e não em um ou vários, isoladamente considerados. Entre as tentativas mais conhecidas de interpretação, podem-se destacar as que fazem derivar o prazer poético de fontes físicas, de fontes emocionais ou de fontes psicológicas.

A primeira teoria, da qual, como ficou dito, a obra de André Spire é uma espécie de summa, engloba mais ou menos todos os partidários das “explicações fonéticas”. Ao contrário do que pode parecer nem tôdas as explicações fonéticas são semelhantes. Existem diversas que se baseiam no ritmo e o medem de variadas maneiras; existem as que gostam de insistir na pura sonoridade. Entre as primeiras, contam-se as que se valem sobretudo de explicações matemáticas ou pseudo-matemáticas, como as de Spire e de Pius Servien, e outras mais ambiciosas ou mais complexas, como a de Marcel Braunschvig. Para êste último, um verso é tanto mais harmonioso quanto mais o número de vogais e o de consoantes que êle contenha tendam a ser iguais, e isso porque “as vogais e as consoantes se formam em regiões muito diferentes do órgão vocal: as vogais, com efeito, são os sons que se formam no laringe e certas de suas harmônicas são reforçadas pela ressonância na cavidade bucal; as consoantes, ao contrário, são ruídos que se formam na bôca, reforçados, às vezes, pelo som laringiano”. Em segundo lugar, afirma Braunschvig, um verso contendo um número desigual de vogais e de consoantes é tanto mais harmonioso ou tanto menos inharmonioso quanto o número de vogais seja superior ao das consoantes e quanto o número de sucessões das consoantes não seja muito superior ao das sucessões de vogais, e isso “não somente porque as vogais, sendo sons, têm um carater musical que as consoantes, por serem ruídos, não possuem, e por haver no ouvido, ao que parece, muito mais elementos distintos para perceber os primeiros que os segundos, mas ainda porque as vogais não provocam, ao ser emitidas, nenhuma sensação muscular nem tátil, enquanto que a emissão das consoantes acarreta, pelas sensações de contacto que lhes são próprias e pelo esforço muscular que exige, um gasto, frequentemente considerável, de atividade”. Enfim, se o verso em que vogais e consoantes se seguem entre si é tanto menos inharmonioso quanto mais diferentes sejam umas das outras as vogais ou consoantes em contacto, deve-se-o a que “a repetição de sons e de

articulações idênticas, tanto quanto a sucessão de sons e de articulações análogas, provoca uma fadiga dos órgãos auditivos e sobretudo dos órgãos vocais”. Em conclusão, para Marcel Braunschvig, “o prazer provocado pelo sentimento do belo em poesia resulta da dupla satisfação duma necessidade racional e duma necessidade fisiológica” (cf. op. cit. pg. 106-108). As teorias de explicação fundadas em fatores de ordem física (ainda quando levemente matizadas com fatores de ordem “racional”) caracterizam-se, em conjunto, por tentarem explicar a poesia pelo verso, o que, como já sabemos, não pode conduzir a nenhum resultado apreciável.

Igualmente insatisfatórias são as explicações puramente emocionais. Estas rejeitam ao mesmo tempo o “intelectualismo” e o “tecnicismo”, e a elas se filiam os partidários de uma “poesia sem idéias” e sem “técnica”. Pode-se chamá-las de teorias românticas, não por se prenderem necessariamente ao período romântico das literaturas, mas por refletirem um estado de espírito essencialmente romântico. São as explicações que partem do pressuposto do poeta-mago em contraposição ao poeta-artezão. A Renascença tentou harmonizá-los na mesma pessoa, mas a atitude de “revolta contra as regras”, contra a “disciplina”, contra o artesanato, logo readquiriu grande favor, porque ela enganadoramente parece defender os direitos da “inspiração” contra os fatores que a “asfixiam”.

A explicação psicológica foi tentada por Hytier, num livro de 1923, que se chama precisamente *Le Plaisir Poétique*. Não me foi possível consultá-lo e, assim, apenas imagino o sentido de suas pesquisas. (\*) Mas, que elas lhe pareceram insuficientes é inegável, tanto que, em 1926, procurou completá-las, “do ponto-de-vista estético”, com um estudo sobre “A atividade poética e a atividade estética na poesia”, hoje incluído no livro já citado, *Les Arts de Littérature*. É claro que, no fundo, qualquer explicação emocional e estética não deixa de ser psicológica, mas com esta denominação quer-se indicar a ordem de pesquisas que têm em vista sobretudo a participação intelectual no sentimento da poesia, na provocação ou na sensação do prazer poético.

A verdade é que, como já observei, não se pode “definir” o prazer poético, nem obter a fórmula infalível que o provocasse. Tudo seria muito fácil, então. Não é difícil descobrir, entretanto, que ele é provocado não por uma ou outra série de fatores, a que se fez referência, mas como ficou dito, por todos eles (e os mais porventura existentes) ao mesmo tempo, reagindo uns sobre os outros, completando-se e corrigindo-se entre si, num processo facilmente imaginável, ainda que fastidiosamente descritível.

Depois de tudo isso, não chegamos a “definir” o prazer poético, dar-lhe tôdas as características, nem saber exatamente de que fatores depende. O que não significa que tal prazer não exista, nem que a grande poesia não o provoque: “grande poesia” que, segundo afirmei, não é “grande poesia” para todos, mas para a “família espiritual” que lhe é própria. O prazer em si mesmo, como a dor, ou o riso, são indefiníveis: sua realidade nem por isso é menos evidente.

---

(\*) Depois da primeira redação dêste trabalho, pude conhecer o livro de Jean Hytier, e constatar, entre surpresa e envaldecido, que os seus pontos-de-vista se aproximam extraordinariamente dos que aqui exponho. (Nota de julho de 1954).