

GÊNEROS POÉTICOS

Temístocles Linhares
Universidade do Paraná

Podemos conceber os gêneros poéticos como regras obrigatórias e prefixadas que o poeta empenhado em dar expressão aos seus versos deve seguir à risca?

Segundo os legisladores de poéticas, sim. Segundo os que entendem ser a crítica da poesia mais história da poesia do que outra coisa, não.

Eis armado o problema dos gêneros poéticos, que nos propomos abordar aqui, começando pelo que dizem os primeiros, tão ciosos e compenetrados de suas distinções, consideradas indispensáveis no ordenamento e na melhor compreensão do fenômeno poético, através de sua complexa manifestação em todas as épocas e nacionalidades.

Um gênero poético passa a ser assim como uma família botânica ou uma escala zoológica, reunindo plantas ou seres da mesma espécie.

Aliás, a idéia de agrupar as obras literárias em diversos tipos ou famílias do mesmo modo que o botânico agrupa e classifica as espécies vegetais já vem de longe, desde Aristóteles, que foi, sem dúvida, grande amigo dos *distinguo* no sentido de separar, ordenar, classificar, não só em relação ao conhecimento científico como também ao conhecimento literário.

É possível afirmar até que a teoria dos gêneros artísticos ou literários encontra no Stagirita, na sua tríplice divisão em épica, lírica e dramática, o seu mais forte sustentáculo na antiguidade, estando ela contida na doutrina da Tragédia, que constitui grande parte do fragmento da Poética aristotélica. É exato que, embora tratasse da natureza da poesia, de suas formas particulares, a crer no que dizem alguns comentadores,

Aristóteles o fez sem a pretensão de fixar e estabelecer regras e preceitos, que nele tinham antes mais o caráter de empíricos do que de racionais. Coisa que, de resto, tinha fatalmente de ser inevitável no começo, quando se formularam as primeiras reflexões estéticas. Cita-se então como prova o caminho seguido pela Poética sânscrita, definindo dez gêneros dramáticos principais e traçando-lhes as regras, para fazê-los acompanhar de dezoito outros de caráter secundário, com quarenta e oito variedades de herói e outras tantas de heroina.

Provenha ou não de Aristóteles esse critério específico, o fato é que os legisladores ou tratadistas de poética consagraram como gêneros fundamentais para a literatura criadora ou poética a Épica, a Lírica e a Dramática, cada qual se distinguidendo substancialmente pelo motivo de inspiração a animar o poeta.

Vemos logo que tais motivos ou fontes de inspiração criadora podem ser infinitos em seus aspectos ou variedade.

Mas, no seu afã de separar e distinguir, o legislador ou tratadista de poética conseguiu reduzi-los assim mesmo a três grupos de motivos básicos.

Motivos objetivos, primeiro, que consistem em tudo quanto seja exterior a nós, tais como a realidade, a natureza, os fatos e ações dos homens, a divindade, que o poeta canta, descreve ou narra com pronunciado acento impessoal. É a chamada poesia épica que, sob a forma de largo desenvolvimento poético, abrange uma ação total, da qual acaba resultando um quadro do objetivo em sua própria objetividade, como diz Hegel, indiscutivelmente um dos mais conspícuos tratadistas dos gêneros. Note-se que esse mundo objetivado pelo sentimento ou pela intuição do poeta não é propriamente uma representação sua ou tenha como motivo exprimir um sentimento vivo seu. O poeta não faz mais, segundo o mesmo autor, do que recitá-lo maquinalmente, de cór, por meio de uma massa silábica que se processa tranquilamente, uniforme, de um modo igualmente quase mecânico. Tanto pelo seu conteúdo como pela sua apresentação, trata-se de uma realidade fechada, exterior ao poeta como assunto. Uma realidade estranha com a

qual ele não deve se identificar, para compor com ela qualquer unidade subjetiva.

Motivos subjetivos, agora, que venham a encerrar o processo dos estados interiores, a vida anímica, o panorama íntimo, eis em que se resume o outro gênero, a chamada poesia lírica. Uma poesia que é como a pintura da alma do poeta: as suas emoções, as suas ânsias, as suas alegrias e tristezas, a gama infinita do sentimento humano, desde o afeto mais manso até o arrebatado impulso do ódio ou da admiração transbordante, etc. Conteúdo que está, pois, numa motivação individual, nas situações e objetos particulares do poeta. Ou antes, na maneira por que a alma do poeta, através de seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e sensações, toma consciência de si mesma. Como observa ainda Hegel, graças a semelhante particularização ou individualização, essencial à poesia lírica, esse conteúdo pode ser muito variado e se ligar a todos os aspectos da vida nacional, mas, sob este prisma, difere do conteúdo da poesia épica. A diferenciação está em esta poesia apresentar numa só e mesma obra a totalidade do espírito nacional em suas manifestações reais, ao passo que a poesia lírica toca apenas num lado particular dessa totalidade. De modo que não é possível nesta ou naquela obra lírica particular encontrar a expressão da totalidade dos interesses, das representações, idéias e fins nacionais, mas no conjunto, na totalidade dessa poesia. Daí se dizer que a poesia lírica não comporta bíblias poéticas, como sucede na poesia épica. Como observa Hegel, a lírica possui, contudo, a vantagem de nascer, viver e se desenvolver em todas as épocas da história nacional, quando a épica propriamente dita só pode nascer e prosperar em certas épocas primitivas, para declinar e finalmente desaparecer assim que a vida assume tom prosaico. Nessas condições, a origem da poesia lírica assenta na necessidade, profundamente humana, de expressar sentimentos que se experimentam. Assim, em todos os países e literaturas existe uma lírica popular, de tipo amoroso, satírico ou então elegíaco.

E, por fim, motivos objetivo-subjetivos com representa-

ção de uma ação atual. Há uma combinação dos dois grupos anteriores, uma como síntese de seus elementos, caracterizando-se ainda pela realidade de uma ação ou quadro de vida. Eis a poesia dramática, também chamada objetivo-subjetiva, mista e ativa. O seu elemento objetivo (épico) consiste na reprodução ou pintura da realidade, do mundo exterior, através da representação de uma ação atual. E o seu elemento subjetivo (lírico) está na expressão das idéias ou sentimentos do autor dramático, geralmente encarnados nos próprios personagens que realizam a ação representada. Para Hegel esta é a fase mais elevada da poesia e da arte. A ação aqui, na totalidade de sua realidade exterior e interior, pode ser apresentada sob dois aspectos opostos, de onde a subdivisão da poesia dramática em dois tipos: a tragédia e a comédia.

Hegel alude a um problema interessante levantado em torno da época em que a poesia dramática se tornou gênero de primeira importância. O drama é produto de uma vida nacional já bastante desenvolvida. Sua aparição coincide com a da subjetividade independente que caracteriza a efusão lírica, assim como com a desaparição da fase poética do epos propriamente dito, porque, sintetizando as duas, não pode se contentar com nenhuma delas separadamente. É que essa síntese poética tem como condição um despertar completo da consciência dos fins, das complicações, dos destinos do homem, não podendo tal despertar, por seu turno, se produzir senão nas fases médias e avançadas da vida nacional.

No seu empenho de classificar e distinguir, Hegel ainda sustenta que as primeiras grandes explorações e acontecimentos dos povos são geralmente de natureza épica, antes que dramática. Expedições exteriores, feitas em comum, como a guerra de Tróia; invasões de povos novos; cruzadas; defesa comum contra estrangeiros, como as guerras persicas. Tudo impregnado de "aires de epopeya", como diriam os espanhóis. E é somente mais tarde que aparecem os heróis isolados e livres, em busca de seus próprios fins e arremessando-se às empresas à custa de seus próprios riscos e perigos.

Para conciliar os dois princípios, a poesia dramática deve

como a epopéia apresentar um acontecimento, uma ação, mas deve despojá-los de toda exterioridade e substituí-los pelo indivíduo consciente e agindo. Não se trata de tornar presente uma exterioridade lírica em sua oposição ao exterior, mas sim uma exterioridade acompanhada ao mesmo tempo de sua reação exterior, de modo que o que aconteça não pareça provir de circunstâncias exteriores, mas do querer e do caráter interiores e receba uma significação dramática tão só no que diz respeito aos fins e paixões subjetivas. O indivíduo, em vez de permanecer encerrado em sua independência, se encontra, pela força das circunstâncias, no meio das quais busca o seu fim e em razão da natureza desse fim individual, em oposição e em luta com outros.

A preocupação, porém, de estabelecer distinções e separações não pára aí. E os excessos rigoristas dos legisladores limitam a três os caracteres fundamentais do gênero dramático. Não é só a combinação harmônica de elementos objetivo-subjetivos a que fizemos referência que se faz necessário considerar. Mas ainda a representação da ação. Ainda quando esta se ligue a fatos passados ou históricos, por remotos que sejam, ela sempre tem de se realizar no presente, à vista dos espectadores, por meio do que se chama de representação cênica. Assim, a poesia dramática é poema e quadro ao mesmo tempo, obra literária e espetáculo. E resta ainda o quadro animado da vida individual, ao contrário da vida coletiva, que é o verdadeiro fundo da poesia épica. Aqui o que cumpre ter em vista é a vida do indivíduo, a vida familiar em seus conflitos e lutas de maior interesse e emoção, que constitui o mais restrito, mas também o mais intenso quadro animado em que propriamente se desenvolve a obra dramática.

E nascem então as regras sobre o plano da obra dramática, condicionado pelo peculiar elemento de representação da ação, nos seus três momentos fundamentais: a exposição, o conflito e o desenlace, cujo significado não precisa ser comentado aqui, para dizer, por exemplo, que o desenlace, quando é infausto ou desgraçado, recebe o nome de "catástrofe", condição essencial da tragédia. E as regras e divisões prosseguem

quanto à ação dramática e suas qualidades, em que são tradicionalmente consideradas entre estas, como fundamentais também, a unidade, a variedade, a harmonia, a verossimilhança e o interesse e emoção. E se quiséssemos continuar, teríamos ainda de nos deter sobre o personagem dramático, na sua diferenciação com o personagem épico, atuando com mais liberdade que este, etc. Sobre os elementos da representação cênica, tendentes a emprestar o maior colorido possível à realização fictícia da ação dramática, na parte referente à declamação, à cenografia, etc. para acabar na divisão da própria poesia dramática em tragédia, como já vimos (ação grandiosa e extraordinária, que realça o aspecto sublime da vida humana e se resolve num final catastrófico), comédia (representação de uma ação de tipo corrente ou normal em que domina uma ação jocosa, terminando em desenlace agradável) e ainda em drama (representação de uma ação interessante e emotiva, que retrata a vida humana em sua integridade e se resolve em desenlace harmonioso). E isso para ficar nos três tipos indicados, uma vez que dentro do gênero dramático se inclui ainda a ópera, a opereta, o sainete, a revista, etc.

Nesta altura, já se torna possível ir tirando algumas conclusões. Conclusões mais de ordem prática, nascidas do contraste entre o que devia ser e o que é. A separação dos três gêneros não é nem pode ser nunca de limites absolutos e irredutíveis. Não há uma poesia épica exclusivamente objetiva, como não há uma poesia lírica exclusivamente subjetiva. Simplesmente porque ambos os elementos — a realidade objetiva e a intimidade subjetiva — se apresentam comumente misturados no poema épico como na composição lírica. O que há, sim, é o predomínio do objetivo na épica e do subjetivo na lírica. E é propriamente esse predomínio de um ou outro elemento a única base exata para a distinção de ambos os gêneros poéticos. Quanto à poesia dramática, já sabemos que se trata da mesma poesia épica caracterizada por determinado predomínio lírico (sentimentos e idéias dos personagens cênicos) e ainda pela representação de uma ação no momento de

se realizar, com sentido de atualidade, não mera narração de ação pretérita, como sucede no gênero épico.

Não se vai ao extremo de negar a existência dos gêneros. Eles se formaram e existiram sempre em todas as literaturas, a despeito do que os legisladores e tratadistas pudessem às vezes fazer contra eles.

Sim, porque muitos males, ou antes, a maioria dos males atribuídos aos gêneros poéticos se devem sobretudo à rigidez e à intransigência dos que se arvoraram em seus guardiões e defensores.

Benedetto Croce fala nos erros de uma proposição, nos males de um ato que não provêm do que estas coisas sejam em si, mas do que elas não são, do que querem e dissimulam ser. A doutrina dos gêneros poéticos sofreu bem essa espécie de desnaturalamento que consiste na crescente rigidez dos reclamos históricos, contidos nos registros e definições dos vocabulários e nos esquemas das gramáticas, das retóricas e instituições poéticas, em definições e categorias filosóficas, assentes em regras sem força de lei, em estruturas formais e leis absolutas.

Há o exemplo das unidades exigidas como condições inerentes à criação do gênero dramático. Isto é, as unidades de lugar, tempo e ação. A unidade, a invariabilidade de um lugar circunscrito, servindo de terreno para uma ação, que é uma das regras rígidas emprestadas às antigas tragédias gregas e deduzidas de certas observações de Aristóteles. Os exageros foram tão grandes que vemos Hegel, espírito inclinado à divisão e à esquematização por uma tendência aliás não muito sensível na filosofia alemã, todo ele votado a um quase exame científico da arte poética, ser o primeiro a reconhecer que Aristóteles, ao falar da tragédia, disse apenas não dever uma ação ter duração maior que a de um dia, mas não disse nada acerca da unidade de lugar, e que os poetas antigos não observaram essa unidade no sentido estrito que vieram depois lhe emprestar os franceses, uma vez que existia já mudança de cena tanto nas *Eumênides* de Esquilo como no *Ajax* de Sófocles.

A poesia dramática mais moderna, essa então ainda menos se submeteu ao jugo da invariabilidade de lugar, o que es-

taria em contradição, de resto, com o seu objetivo de apresentar um conjunto de conflitos, de caracteres, de personagens episódicos e acontecimentos intermediários, uma ação, afinal, que para se desenvolver tem necessidade, como salientou Hegel, de vasta arena exterior.

Croce, ao historiar a evolução dos gêneros, atribui, entre as muitas empresas levadas a efeito pelos críticos e tratadistas de 1.500, essa doutrina das três unidades, de tempo, lugar, ação, não sabendo ele porque se chamem "unidades", quando, ao contrário, se deveria falar em brevidade de tempo, angústia de lugar e limitação de assuntos trágicos a determinada classe de ações.

Na verdade, Aristóteles fez referência apenas à unidade de ação, recordando como simples hábito teatral a circunscrição do tempo a uma mudança de sol, sobre cujo ponto, observa Croce, os críticos do séc. XVI concederam, segundo os humores, seis, oito, doze horas. Houve um, de nome Segni, que chegou até as vinte e quatro, incluindo as horas noturnas como particularmente propícias aos assassinatos e às crueldades que se costumam representar, afinal de contas, nas tragédias. Outros ainda se tornaram mais liberais, chegando até as trinta e seis e quarenta e oito horas.

Fundada no texto aristotélico, subutilizando-o um pouco e comentando-o de novo, a Renascença estabeleceu numerosa série de gêneros e sub-gêneros poéticos, rigidamente definidos, a que o poeta tinha de se ajustar, para dar lugar em seguida às discussões sobre a maneira de entender a unidade do poema épico ou dramático, a qualidade moral e o gráu social atribuído aos personagens que entravam em um e outro poema, sobre o que fosse ação e se esta envovia as paixões, os pensamentos, ou se a lírica por isso devia ser incluída ou excluída do quadro da verdadeira poesia. E não paravam aí as disputas e controvérsias. Queria se saber se a matéria da tragédia devia ou não ser histórica. Se a comédia podia ser dialogada em prosa. Se à tragédia era permitido um final alegre. Se o personagem trágico podia ser um perfeito homem honesto.

Croce alude ao grande tormento ocasionado pela mís-

riosa regra da catarsi, encontrada em Aristóteles, uma espécie de purificação, de purgação, que fazia nascer tranquilidade e resistência a qualquer turbamento nas almas, segundo o próprio Stagírita.

O fato é que mais se esmeraram nessa faina os tratadistas italianos, com larga escala de influência na França, na Alemanha, na Inglaterra e na Espanha, para as primeiras tentativas de poética culta.

Foi então que surgiu a poética de Giulio Cesare Scaligero, considerado, naturalmente com exageração, como fundador do pseudoclassicismo ou néoclassicismo francês. Dele foi que se disse ter cabido lançar a primeira pedra da Bastilha clássica. Mas a verdade é que não foi nem o primeiro, nem o único, a redigir, como se dizia, “em corpo doutrinário as consequências principais da soberania da Razão nas obras literárias”, inscrevendo as minuciosas distinções e classificações dos gêneros, criando barreiras invencíveis entre eles, para fazer nascer as mais sérias desconfianças quanto à livre inspiração e à fantasia.

Dele, sem dúvida, é que descendem os D'Aubignac, os Rapiñ, os Dacier e outros tiranos da literatura e das cenas francesas, que tiveram a seu serviço os versos elegantes de Boileau, ora prescrevendo o exemplo de Teócrito e Virgílio (*Que leurs tendres écrits, par les Grâces dictés, Ne quittent point vos mains, jour et nuit feuilletés*), ora sentenciando sobre a elegia (*La plaintive élégie, en longs habits de deuil, Sait, les cheveux épars, gemir sur un cercueil.*), sobre a ode (*L'ode, avec plus d'éclat et non moins d'énergie, Élevant jusqu'au ciel son vol ambitieux...*), sobre o soneto, as suas leis rigorosas, cujo inventor bizarro “*voulut qu'en deux quatrains de mesure pareille La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille, Et qu'ensuite six vers artistement rangés Fussent en deux tercets par les sens partagés*”, para dele banir a licença, medir-lhe a cadência e o número, proibir a entrada de um verso fraco, pois “*un sonnet sans défaut vaut seul un long poème*”, etc.

Mas Boileau não ficou apenas nos gêneros secundários. Fixou a marcha da tragédia e definiu a poesia épica “*Dans le*

vaste récit d'une longue action, Se soutient par la fable et vit de fiction". Insistiu sobre a extensão do poema e a necessidade da mitologia. A ficção a que se referiu não era outra coisa senão o maravilhoso mitológico, então indispensável à epopeia, coisa que já não ocorre, porém, na epopeia romântica, indiferente a tal elemento. Não admitia assunto demasiado cheio de incidentes e apontava o exemplo de Homero, em quem a cólera de Aquiles bastava para encher a Ilíada inteira, pois, concluia ele, "Souvent trop d'abondance appauvrit la matière".

Seguindo Horácio, que por sua vez já se inspirara em Aristóteles, Boileau preconizava a eliminação de tudo que pudesse chocar o bom senso, admitindo como matéria criadora de poesia o sublime quando não era contínuo, o real quando não era muito baixo, a análise do coração humano quando evitava os casos excepcionais para pintar tipos universais. A seu ver, era preciso evitar o individual e o extraordinário, fóra da natureza e da verdade. Tratou da tragédia, de suas regras, de sua história, como tratou da epopeia, o seu maravilhoso cristão e o seu maravilhoso pagão, para acentuar a diferença entre o cômico, o trágico e a farça. Rebaixando a sua geração diante dos grandes antigos, a doutrina boileauiana deu início à longa querela entre antigos e modernos, que está sempre ressuscitando.

Ao seu lado e como sucedendo-o na Alemanha, figura Lessing, outro rigorista em matéria de regras que se opunha aos franceses. Aliás, Dilthey, em longo e entusiástico ensaio a seu respeito, classifica-o, depois de Aristóteles, em segundo legislador das artes, principalmente da poesia. Para ele, o drama é o ponto culminante da poesia, tal como a concebe. A essência da poesia é a ação e naturalmente na ação dramática é que está a sua perfeição. O drama é a ação consumada e atualizada. A forma da ação é a unidade. Segundo ele, o drama requer a mais rigorosa unidade de ação, mas somente esta, uma vez que dela, dessa lei formal do drama, é que derivam os limites dentro dos quais se pode operar uma mudança de tempo e de lugar. De modo que as unidades de tempo e de lugar se tornam postulados secundários da forma dramática. A influência dessa tese, segundo Dilthey, foi enorme. As novas

leis vinham libertar o teatro das falsas unidades dos franceses, ao mesmo tempo que renovavam a grande lei formal da unidade de ação. Achando que Corneille e outros autores tivessem interpretado mal Aristóteles, Lessing sujeitava às regras deste o teatro shakespeariano. Regulista, ele se insurgia contra os que gritavam “gênio, gênio” e situavam o gênio acima das regras, dizendo que só o que o gênio faz é que é regra. Por isso mesmo que o gênio é regra, as regras, replicava Lessing, têm valor e podem se determinar. Negá-las seria confiar o gênio às suas primeiras tentativas, o exemplo e o exercício não servindo quase de nada.

E assim os gêneros, ora mais, ora menos rígidos, à custa de interpretações subtils, foram atravessando os séculos.

Croce história as extensões analógicas e as transações mais ou menos larvares que eles foram tendo, não obstante o modelo aristotélico continuasse predominando em todos os tratados de Poética. Assim já ocorrera na Renascença com a poesia cavalheiresca e com os chamados romances ou rimances, tão do gosto dos portugueses de então. Surgiram também as farsas, consideradas como uma terceira coisa nova, entre a tragédia e a comédia. A tragicomédia foi também condenada como gênero intruso, se bem que defendida pelos que a praticaram como um terceiro gênero, mixto, correspondendo à realidade da vida. O *Cid* de Corneille sofreu a ira dos rigoristas, obrigado o autor a sair em sua defesa, ainda que se valendo de Aristóteles. Achava que não seria difícil obter uma acomodação. Depois veio a tragédia burguesa e logo a seguir a comédia comedente, que os adversários satiricamente classificam de lacrimosa.

De qualquer modo, porém, os gêneros foram conservando certo poder, até que as vozes de rebelião contra todas as regras em poesia fossem tomando vulto, se impondo. De resto, essas vozes sempre existiram, mas isoladas. Já em 1585, por exemplo, o filósofo Giordano Bruno se insurgia contra os “regristas de poesia”. As regras, dizia, derivam da poesia. Tantos são os gêneros e espécies de verdadeiras regras quanto os gê-

neros e espécies de verdadeiros poetas. Individualização dos gêneros que equivalia à morte deles.

Mas é a Espanha, e não a Itália, de onde provinha Bruno, que se situa como o país da liberdade crítica, o país da Europa que mais resistiu às pedanterias dos tratadistas, pelo menos até o século XVIII, quando começou a decair o antigo espírito espanhol. Que as regras mudem com os tempos e as condições de fato; que a literatura moderna requeira uma poética moderna; que trabalhar contra as regras estabelecidas não signifique trabalhar contra toda regra ou seja não se subordinar a uma lei superior; que a natureza deva dar e não receber leis; que as leis da unidade sejam tão ridículas como proibir a um pintor de concentrar num pequeno quadro uma grande região; que o prazer, o gosto, a aprovação dos leitores e dos espectadores decidam em última análise; que, não obstante todas as regras do contraponto, o único juiz da música seja o ouvido: eis as afirmações dos críticos espanhóis daquele período.

Dentro de semelhantes princípios, afinal, a verdadeira regra consiste em saber romper com as regras em tempo e lugar, acomodando-se ao gosto do século.

Na França, com o tempo, as coisas também foram mudando. O rigorismo de Boileau ia ficando para trás. Voltaire, embora chamassem às três unidades “as três grandes leis do bom senso”, já dizia: “tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux” e que o melhor gênero é “celui qui est le mieux traité”.

Na Inglaterra, Home já havia observado que as obras literárias se fundiam umas nas outras, como as cores. Até as tintas fortes, mais fáceis de distinguir, eram suscetíveis de tanta variedade e formas diferentes que nunca se podia dizer onde uma espécie findava e outra começava.

Contra as regras singulares como contra as regras em geral já estava, pois, preparado o pensamento que precedeu ao romantismo. Sobre a ruina dos gêneros nítidos, dos “genres tranchés”, triunfaram o drama, o romance e todos os outros gêneros mixtos. Sobre a ruina das unidades prevaleceu a unidade de conjunto.

No famoso prefácio de *Cromwell*, de 1827, Vitor Hugo já

não falava mais de gêneros, mas de arte. Lendo-o, a impressão à primeira vista era a de uma dissolução ou desarticulação dos gêneros poéticos. Parecia que após a sua passagem nada mais restaria de pé. Mas, na verdade, sucedeu o contrário. As regras surgiram mais firmes e mais tranquilas. E isso porque ele conseguiu fazer ressaltar o que as justificava.

Tentando compreender em grandes traços uma história da poesia desde a origem da humanidade, acabou Hugo distinguindo três idades, correspondendo a cada uma tipos diferentes de poesia: a) Os tempos primitivos, em que o homem levava vida pastoral e nômade, contemplando as maravilhas da criação. Era lírico. A sua poesia era a ode. Esse poema, essa ode dos tempos primitivos, se incarna na **Gênese**. b) Os tempos antigos, em que a sociedade começava a se organizar, as nações entrando em conflito umas com as outras. A poesia tornava-se épica. Uma poesia que “soleniza a história”, como ele diz. Homero resumia essa epopéia antiga. Tudo, aliás, na poesia dos antigos confluia para a epopéia. O teatro grego era de natureza épica. c) Os tempos modernos, que coincidiam som o evento do cristianismo, religião espiritualista que vinha lançar plena luz sobre verdades confusamente entrevistas pela sabedoria antiga. O cristianismo transformou o coração do homem, fazendo nascer “o gênio da melancolia e da meditação, o demônio da análise e da controvérsia” e encarando o homem sob duplo aspecto: a alma e o corpo. O cristianismo que levou a poesia à verdade.

Empresa, como se vê logo, um tanto arbitrária e preten-siosa essa de Hugo de querer explicar toda a história da poesia e da arte através de três períodos históricos tão nitidamente separados, fundando-se numa cronologia por demais incerta. Onde, por exemplo, terminam os tempos primitivos? Por outro lado, era a **Gênese** um poema? Os livros líricos da **Bíblia** não são o **Cântico dos Cânticos**, os **Salmos de Daví**, o **Eclesiastes**? Estes, por seu turno, não são mais ou menos contemporâneos da epopéia homérica? Doura parte, Hugo parecia ignorar a existência de epopéias orientais bem anteriores à **Iliada** e à **Odisséia**. Não é arbítrio excessivo querer reduzir to-

da a poesia antiga à epopéia? Como situar o gênio “dramático” de um Sófocles, o lirismo de um Eurípedes, a poesia elegíaca dos antigos?

Como se sabe, Vitor Hugo deu grande importância ao grotesco, princípio estranho à antiguidade, ou quase estranho, porque, dizia ele, o grotesco antigo era tímido, procurava sempre se ocultar. Nos modernos, ao contrário, o grotesco tinha um papel imenso, tanto na literatura como nas artes. O grotesco que ele definia com muitos exemplos introduziu, a seu ver, tres Homeros bufões na poesia moderna: Ariosto na Itália, Cervantes na Espanha, Rebelais em França. O grotesco que era a antítese do sublime, variando as relações entre esses dois princípios segundo as épocas. Era com Shakespeare, “suumidade poética dos tempos modernos”, que o equilíbrio chegava a se estabelecer. Shakespeare era o drama, e o drama era a união do sublime com o grotesco, do terrível com o bufão, da tragédia com a comédia.

Chegando aqui, Vitor Hugo lançava um olhar para trás, resumia os fatos observados e concluía a sua demonstração. A Bíblia, Homero, Shakespeare, tres grandes etapas da história da poesia humana. Lirismo, epopéia, drama. Tudo acabava no drama, que era a poesia completa. O verso do drama era o verso sólido, cheio de relevo, “forma ótica do pensamento” que não tinha nenhuma semelhança com o alexandrino sonolento e falsamente elegante de Delille e dos pseudo-clássicos, seus discípulos. Verso que seria livre, não presumido, ágil, variado, fiel à rima, esposando todos os contornos da idéia e do sentimento. O que o poeta dramático devia escolher não era o belo, mas o característico, impregnando sua obra de uma cõr profunda que transportasse o leitor e o espectador para as épocas agitadas.

Também seria admissível levantar algumas objeções a esse grotesco tão ardorosamente defendido por Hugo. Não há confusão entre grotesco e cômico? Não se trata de visão demasiado sumária essa redução de toda poesia moderna a uma antítese simplista, entre o sublime e o grotesco, entre o belo e o feio, entre o corpo e a alma?

Isso tudo, porém, não impede o tributo de justiça devido a Vítor Hugo. Seria absurdo negar valor ao prefácio de Cromwell. Os direitos do escritor, a proclamação de independência da arte, as páginas decisivas em que é afirmada a liberdade criadora do poeta em face das regras mesquinhos, tudo isso é inatacável e conserva valor universal.

Hugo, propriamente, não quis abolir as regras, mas antes repo-las no lugar que lhes compete, como meio que são, subordinado ao fim que ajudam a atingir. Não lhes devemos obediência supersticiosa e mecânica. Elas não estão à disposição do poeta senão para servir e pode às vezes constituir proveito certo transformá-las, mas sempre até determinados limites, pois do contrário seria voltar ao primeiro caos, de onde a arte, para sair, teve que inventar entraves e leis.

Afinal, bem pensado tudo, recebiam os gêneros poéticos novos alentos com o aparecimento de Hugo. Gêneros que antes eram formas fechadas, incomunicáveis, comportando apenas um estilo e uma língua particulares, em que a originalidade do poeta podia se exercitar entre os limites de tais regras e as exigências de tais formas fechadas.

Mas, na verdade, dava-se um passo à frente quando se passou dessa forma mecânica, a que se subordinavam os gêneros para uma forma orgânica, resultante da natureza do sujeito, de seu desenvolvimento interior, e não da exigência de um modelo exterior e estranho.

Isso, por outro lado, não obstava que outro poeta, na Itália, um dos grandes do século, Leopardi, ainda se apegasse ao princípio da separação das artes, chegando a se persuadir de sua necessidade. Leopardi foi mais longe, não hesitando em fazer dois gêneros da lírica e da elegia. E deplorou que na poesia italiana faltassem muitos gêneros. Alfieri não criara mais que um gênero de tragédia. Era preciso refazer a lírica e a comédia, sem ser necessário desprezar as categorias estéticas, os reagrupamentos arbitrários de conceitos não definidos e não definíveis, que então passavam da crítica acadêmica para a metafísica alemã através de bizarrias e caprichos sobre as modificações do belo.

Também isso não era de molde a impedir que um crítico patrício de Leopardi, o primeiro anunciador da crítica romântica na Itália, Giovanni Berchet, visse nas regras uma imposta. Cada caso exigia, a seu ver, regras à parte. A poesia é expressão da natureza viva, dizia. E a máxima de haver necessidade de uma regra para cada caso acabou se tornando cara a Francesco de Sanctis, que foi indiscutivelmente o herdeiro dos sentimentos, experiências e opiniões da crítica romântica em seu país e que se contentava com este conceito um tanto vago, se bem que verdadeiro no fundo: “as regras mais importantes não são as que se amoldam a cada conteúdo, mas as que extraem o seu suco ex visceribus causae, das vísceras do conteúdo”.

O espetáculo da estética alemã talvez fosse mais divertido. Schelling, em sua *Filosofia da arte*, foge à ordem histórica e obedece ao que chama de ordem científica, para conceder o primeiro lugar à Lírica. Se, dizia, a poesia é representação do infinito no finito, a Lírica, em que prevalece a diferença, o finito, o sujeito, está no primeiro instante e corresponde à primeira potência da série ideal, à reflexão, ao saber, à consciência, ao passo que o Epos, gênero sumamente objetivo (porque identidade do subjetivo com o objetivo), quando a subjetividade é posta no objeto e a objetividade no poeta, faz nascer a Elegia e o Idilio. Quando, porém, a objetividade é posta no objeto e a subjetividade no poeta, a poesia é didascálica. Não se esqueça que a tais diferenciações da Épica Schelling acrescentava o Epos romântico ou poesia cavalheiresca, as tentativas épicas de argumento burguês, como *Hermann e Doroteia* de Goethe. Da unidade superior da Lírica com a Épica, da liberdade com a necessidade, nascia afinal a terceira forma, a Dramática, reunião das antíteses numa totalidade, “suprema encarnação da essência e do em-si de cada arte”.

Para Wilhelm Dilthey, ao contrário, o canto era inseparável da lírica em toda civilização inferior. A natureza expansiva, aberta e jovial do negro exprimia alegria e dôr num canto recitativo, e com cantos líricos acompanhava as suas atividades mecânicas. Mas também a canção épica encontrava apoio

nos povos de civilização inferior. Os indígenas americanos de leste das Montanhas Rochosas, como acentua o mesmo autor, conservavam, dentro da lenda épica, a lembrança da história da tribo, mas inventando também livremente relatos épicos que podiam ser comparados com nossos romances ou baladas. É certo que, para Dilthey, a técnica das formas poéticas maiores, épicas e dramáticas, só era perceptível nos povos superiores, estando condicionada historicamente desde o seu conteúdo. A ordem social feudal, por exemplo, se fundava na guerra permanente, grande e pequena, na força do soldado e na correspondente distribuição da propriedade. Coragem bélica, fidelidade feudal, amor e honra cavalheiresca e fé católica eram as forças que mantinham ativa a vida de um homem daqueles tempos. A epopéia era criação e espelho dessa época. Assim como a poesia francesa da época clássica tinha o seu valor histórico, representando a monarquia absoluta em seus sentimentos mais violentos e delicados. É exato que Dilthey reconhecia a existência de um núcleo em que o sentido da vida, tal como o quisera representar o poeta, é sempre o mesmo para todos os tempos. É por isso que os grandes poetas têm sempre alguma coisa de eterno. Mas o homem é por sua vez um ser histórico. Quando mudam a ordem da sociedade e o sentido da vida, os poetas da época passada deixam de nos comover como comoveram alguma vez a seus contemporâneos. Assim ocorre hoje. Esperamos do poeta que nos diga como sofremos, gozamos e lutamos com a vida.

As conclusões de Dilthey, afinal, eram no sentido de que existem princípios de validade universal que regulam a impressão e o gozo, mas a técnica poética só dispõe de uma validade relativa, condicionada pelo povo e a sua época. Lírica, epopéia e drama são seguramente diferentes, mas não é fácil encontrar um fundamento que assegure a independência de cada um, sendo ainda menos possível deduzir de seus fins a técnica própria de cada gênero.

Mas o imperialismo dos gêneros teve o seu último abencerragem, queremos crer, em Ferdinand Brunetière. Acreditando na primazia do século XVII, ele tirou as razões dessa pri-

mazia justamente dos gêneros, racionalmente definidos, sustentados objetivamente, a ponto de considerar a história literária “uma evolução dos gêneros”.

Aliás, essa evolução ele a estudou e dividiu em cinco partes: Da existência dos gêneros, da diferenciação dos gêneros, da fixação dos gêneros, dos modificadores de gêneros e da transformação dos gêneros.

Quanto à primeira questão, a da existência dos gêneros, entendia ele que estes existiam na natureza e na história, eram condicionados por elas, respondendo à diversidade dos meios de cada arte, à diversidade do objeto de cada arte e à diversidade das famílias de espíritos.

Quanto à segunda, a diferenciação dos gêneros, ela se inspirava na doutrina da evolução, operando-se como a das espécies na natureza, progressivamente, por transição do uno ao múltiplo, do simples ao complexo, do homogêneo ao heterogêneo, graças ao princípio chamado no tempo de Darwin de “divergência dos caracteres”.

Acerca da fixação ou estabilização dos gêneros, os seus fundamentos estavam na aplicação ou na extensão à arte da palavra de La Bruyère: não há senão um ponto de bondade ou maturidade na natureza. Assim também na literatura, na poesia, um ponto de perfeição único, indivisível, como podia servir de exemplo a questão do classicismo, a despeito de todas as suas complexidades.

A propósito dos modificadores de gêneros, a quarta questão, talvez a mais complexa e obscura de todas, Brunetière entendia que era preciso distinguir as forças mal conhecidas que agem sobre os gêneros, seja para reforçá-los ou seja para enfraquecê-los. Citava entre esses elementos a hereditariedade ou a raça, como capaz de fazer um gênero, como epopéia, que seria natural na Índia mas não o seria na França. Se a raça não basta, então é preciso apelar para a influência dos meios, isto é, as condições geográficas ou climatológicas, as condições sociais, as condições históricas. E por último figurava a força da individualidade, o que vale dizer o conjunto de qualidades e defeitos que fazem ser um indivíduo único no seu gênero,

introduzindo na história da literatura e da arte alguma coisa que não existia antes dele.

A quinta questão, pertinente à transformação dos gêneros, essa, então, é que levava mais longe o paralelismo com a doutrina da seleção natural, pois, a juizo de Brunetière, dava-se na história da literatura e da arte alguma coisa de análogo.

Todo esse plano, enfim, para se saber como um gênero nasce, cresce, atinge sua perfeição, declina e morre, ele o explicava com a história da Tragédia francesa, isto é, no seu período de formação primeiro, depois sob a influência da literatura espanhola e do belo espírito italiano, em seguida em plena maturação, naquele século XVII, que fôra o maior de todos, como já vimos, e no qual a tragédia é compreendida e tratada por dois homens de gênio, Corneille e Racine, sobrevindo após uma época de declínio, quando ela, pelo lirismo, tendia para uma forma mais pomposa, mais decorativa, mais ornamentada, até, afinal, terminar com o seu perecimento em Voltaire, por ter permitido de algum modo a entrada em sua definição de tudo quanto fôra excluído com o objetivo de encaminhá-la à perfeição.

Essa hipótese da evolução dos gêneros, é preciso dizer, Brunetière também a aplicou à crítica e hoje, forçoso é reconhecer, ela continua sendo uma hipótese de uso e de trabalho metódico ou didático, naturalmente escoimada de seus exageros e prejuizos no que concerne principalmente ao darwinismo.

Contudo, a via crucis dos gêneros poéticos não fica em Brunetière. Podemos acompanhá-la em outros autores mais modernos e de grande autoridade.

Mas não podemos, está claro, dentro dos limites a que somos impostos, enumerá-los a todos aqui.

Vamos nos restringir a dois nomes mais: Ortega y Gasset e Benedetto Croce, que, aliás, temos citado. Dois autores contemporâneos que se colocam em posição diametralmente oposta.

É certo que Ortega entende por gênero coisa diferente das regras da antiga poética. Para ele, os gêneros são certos

temas radicais, irredutíveis entre si, verdadeiras categorias estéticas. A epopéia, por exemplo, não seria assim o nome de uma fórmula poética, mas de um fundo poético substantivo que no progresso de sua expansão ou manifestação chega à plenitude. A lírica não seria um idioma convencional, mas uma certa coisa a dizer e a maneira única de dizê-lo plenamente. Se bem que o fundo e a forma sejam inseparáveis e o fundo poético flua liberrimamente, sem a imposição de normas abstratas, Ortega julga imprescindível estabelecer a distinção entre essas duas coisas, apoiando-se em Flaubert quando dizia: "a forma sai do fundo como o calor do fogo". Para Ortega seria mais exato dizer que a fórmula é o órgão e o fundo a função que o vai criando. Assim, os gêneros poéticos seriam as funções, as direções em que gravita a geração estética.

Nessas condições, a tragédia seria a expansão de certo tema poético fundamental e só por isso a expansão do trágico. Haveria o mesmo na fórmula e no fundo, mas naquela estaria manifesto, articulado, desenvolvido o de que se falaria neste com caráter de tendência ou pura intenção. Daí a inseparabilidade de ambos, como dois momentos distintos de uma mesma coisa.

Com Croce se dá o inverso. Concebidos os gêneros como categorias estéticas, estes é que se tornariam os efetivos operadores de poesia e os verdadeiros sujeitos de sua história, o que se lhe afigurava inteiramente absurdo. Nesse caso, o protagonista da história da poesia seria o gênero. Consequência lógica de que redundaria a diluição, o aniquilamento da personalidade poética. Assim, o poeta seria examinado segundo os gêneros que tivesse cultivado bem ou mal e observado as suas leis. Uma parte de Dante estaria na história do gênero lírico, outra no da sátira, uma terceira no da épica, uma quarta no da tragédia, uma quinta no da comédia. E Dante inteiro não estaria em parte alguma. E com esta circunstância mais: de que nessas repartições ele se encontraria na companhia não só dos grandes mas também de gente muito pobre e insignificante, se bem que talvez mais honrada que ele, visto que Dante anhelaria, quando a fantasia o empolgasse, violar o gê-

nero, onde os outros se sentiriam à vontade, sob a tutela da lei e da doutrina.

Essa servidão ao gênero, quanto voluntária, é que Croce não admitia. E se, por assim dizer — comentava o grande crítico —, se pudesse representar num gráfico, como acontece com os processos febris do organismo as ondulações da terra, os escrúpulos, as preocupações, os remorsos, as angústias, os vãos esforços, os injustos sacrifícios que as regras literárias custaram aos poetas, a gente ficaria perplexa ainda uma vez diante de como os homens se deixam atormentar por outros homens. Atormentar por nada, prestando-se docilmente à flagelação por si mesmos.

A história da poesia ou da arte por gêneros, a seu ver, constituía a última das “falsas histórias” a mencionar e qualificar. A crítica dessa espécie de historiografia — e naturalmente Croce tinha em vista o caso de Brunetière —, de par com os enrijecidos esquemas da preceptística, e portanto dos gêneros elevados a categorias estéticas e a correspondentes realidades, sistematizados e dialetizados, das empíricas gramáticas erigidas em gramáticas filosóficas, dos vocábulos admitidos nos dicionários da Academia, considerados só eles ouro de lei, tem tido itinerário muito longo e muito lento, porque por muitos séculos se restringiu a simples crítica dos demasiado augustos e demasiado concisos confins que as regras dos gêneros assinalaram. O que se vê, como caso típico, na crítica de Lessing, que das poéticas classicistas francesas quis retornar à de Aristóteles, ainda que mais larga, mais arejada.

Por tudo quanto escreveu acerca dos gêneros, em vários de seus grandes livros sobre a Estética e a Poesia, Croce foi acusado de inimigo irreconciliável deles. Essa opinião corre mundo.

No entanto, não é bem assim. Croce se opôs à rigidez, à separação, à divisão intransponível, aos gêneros erigidos como categorias estéticas, às doutrinas dos gêneros, o que não quer dizer que ele recusasse essa discreta preceptística cuja

índole é traçada sensatamente por alguns autores. O que ele recusou foi o seu uso na história da poesia, sem com isso querer recusar as considerações que os gêneros suscitavam na história cultural, social e moral, até mesmo quando as suas regras, esteticamente arbitrárias e insubsistentes, representavam necessidades de outra natureza. Justificava-se, por exemplo, a restauração dos gêneros antigos na Renascença, quando se quis pôr termo à elementaridade e aspereza medievais. Outro exemplo citado por Croce é o da concessão do drama burguês contra a tragédia cortezã, uma vez que se tratava de um dos aspectos da transformação social que se operara no século XVIII. Além disso, a própria doutrina dos gêneros, elevada a categoria estética, assinalou um progresso que Croce é o primeiro a reconhecer, porque foi um primeiro esforço, ainda que mal dirigido, para entender científica e filosoficamente a poesia. Não foi sem razão que as Poéticas precederam em certo sentido às Estéticas e as Gramáticas filosóficas às Filosofias da linguagem.

Esta justiça Croce a presta à doutrina dos gêneros literários, não se atrevendo a conclusões violentas ou paradoxais, isto é, unilaterais. E onde foi mais radical a sua negação, ainda aí, para fazer uso de sua própria expressão, ele sempre fez empenho em “non butar via l'acqua del bagno col bambino dentro”.

A seu ver, em última análise, nada era preciso acrescentar não só ao gênio, mas ao gosto, que deve operar sosinho.

O êrro está em emprestar aos gêneros valor de distinção científica. Croce faz uma comparação muito oportuna. Numa biblioteca, diz ele, alinhamp-se em ordem e de algum modo os volumes. Uns por ordem cronológica, mediante grosseira classificação por matéria. Outros, por série de editores ou por formatos. Quem poderia negar a utilidade e a necessidade de tais agrupamentos? Mas que se diria se alguém se metesse a indagar a sério acerca das leis literárias, das miscelâneas ou das extravagâncias da coleção A ou da coleção B, da estante A ou

da estante B, isto é, daqueles agrupamentos de todo arbitrários, correspondendo a um simples imperativo prático de comodidade.

Todavia, quem se desse a essa tarefa risível faria nem mais nem menos o mesmo que fazem com toda a seriedade os indagadores das leis estéticas, que aspiram governar, para felicidade própria, os gêneros poéticos.
