

PARA UMA HISTÓRIA DOS MANUAIS DE PORTUGUÊS: PONTOS PARA UMA REFLEXÃO

*José Luiz Fiorin**

RESUMO

Analizando a *Anthologia nacional*, de Fausto Barreto e Carlos de Laet, e o *Tratado de versificação*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos, observa-se que existem dois tipos fundamentais de manual, que estão ligados a duas concepções diversas de cultura: a antologia, coleção de passos escolhidos, que são precedentes bem realizados e que devem ser imitados, e a exposição de um sistema gerativo, que é preciso dominar.

Iuri Lotman mostra que uma cultura pode representar-se seja como um conjunto de textos, seja como um sistema de regras. Naquelas, existem, evidentemente, regras, mas elas são vistas como o resultado de precedentes; nestas, o texto só existe, se estiver conforme a uma regra ou um a conjunto de regras, que permite sua produção. (1981, p. 46)

Essas duas maneiras de as culturas representarem-se determinam duas maneiras diferentes de considerar o ensino da língua: no primeiro caso, ensina-se um determinado uso, aquele chancelado pelos grandes autores; no segundo, transmite-se ao aluno um sistema de regras que permite gerar um número infinito de textos, ou seja, os mecanismos de produção do sentido. Essas duas concepções engendram dois ideais de manual, que devem organizar-se diferentemente. No primeiro caso, temos a antologia, coleção de passos escolhidos, precedentes considerados bem realizados, que devem ser imitados. No segundo, temos uma exposição de um sistema gerativo, que é preciso dominar. (Lotman, 1981, p. 46-47)

Tomemos alguns exemplos para verificar a validade dessa hipótese. O primeiro será a *Anthologia nacional*, de Fausto Barreto e Carlos de Laet, cuja primeira edição é de 1895. Seu título inteiro é *Anthologia nacional ou Collecção de excerptos*

* Universidade de São Paulo.

dos principaes escriptores da Língua Portugueza do 20° ao 16° seculo. Ressalta a importância que teve a **Anthologia nacional** a seguinte indicação apresentada na página de rosto da 7ª edição, de 1915: “Adoptada no Collegio Pedro II, na Escola Normal do Districto Federal, no Collegio Militar e em outros estabelecimentos de ensino, tanto d’esta Capital como dos Estados”. Por outro lado, diferentes escritores mostraram o papel que esse manual teve em sua formação. Manuel Bandeira conta, no **Itinerário de Pasárgada**, o seguinte:

A Silva Ramos e a Sousa da Silveira devo o gosto que tomei a Camões, cujos principais episódios de Os Lusíadas eu sabia de cor e declamava em casa para mim mesmo com grande ênfase. O que ainda hoje lamento é não ter tomado então conhecimento da lírica do maior poeta de nosso idioma. Do Camões lírico apenas sabia o que vinha nas antologias escolares, especialmente na que era adotada no Ginásio, a de Fausto Barreto e Carlos de Laet. Eis outro livro que fez as delícias da minha meninice e de certo modo me iniciou na literatura de minha língua. Antes dos parnasianos a cantada “Dido”, de Garção (meu pai fez-me decorá-la), já me dera a emoção da forma pela forma, e era com verdadeiro deleite que eu repetia certos versos de beleza puramente verbal: E nas douradas grimpas/Das cúpulas soberbas/Piam noturnas agoureiras aves... E mais adiante: De roxas espanas rociadas/Tremem das salas as dóricas colunas. (Bandeira, 1997, p. 22-23)

A **Anthologia** destinava-se a ensinar a língua e a formar moralmente os jovens. Sobre esse segundo objetivo dizem os autores, no prefácio à primeira edição:

Esmerámo-nos em repellir tudo que não respirasse a honestidade que cumpre manter no ensino, observando, como paes de familia e educadores, o maximo respeito que, como disse um romano, todos devemos a puericia. (Barreto e Laet, 1915, p. 8)

Já no que tange à formação moral, encontramos a concepção da cultura como conjunto de textos. Os jovens deveriam ler bons exemplos expostos pelos autores e mirando-se nesses precedentes aprender a agir. No que diz respeito à língua não é diferente. Ao explicar os autores o plano da **Anthologia**, que começa com os autores contemporâneos (século XIX), depois passa para os do século XVIII, em seguida para os do XVII e, depois, para os do XVI, afirmam:

Acertado julgámos principiar pela phase contemporanea, e desta remontar às nascentes da lingua, pois tal é o caminho natural do estudioso, que primeiro sabe como falla para depois aprender como se fallava. Nessa aprazivel viagem, muito a contra-gosto tivemos de parar como que nos limites da navegabilidade do formoso rio glottico, isto é, no 16° seculo. Ir mais adiante nos vedava a incumbencia do editor, que não desejava encarecer a obra, avolumando-a sem maior necessidade, mas talvez que em subsequente edição, dado que esta seja bem succedida, concluamos a encetada viagem, aventurando-nos pelas alpestres e reconditas alturas d’onde manou a lingua portugueza. (Barreto e Laet, 1915, p. 7)

Nesse passo, vemos claramente delineada a finalidade de ensino da língua, a partir da leitura de autores. Por outro lado, estão implícitos os modelos de língua que se devem apresentar ao estudante, quando se diz que ir, além do século XVI, seria avolumar a obra sem necessidade. Embora os autores reconheçam a necessidade dos estudos relativos ao português arcaico, para o aprendiz de língua portuguesa o que é necessário, de fato, é a apresentação dos autores, a partir do classicismo. Os autores são aqueles consagrados, considerados os melhores. Carlos de Laet, que assina o que é denominado “Duas palavra como anteloquio da 6ª edição”, assevera:

Tendo tomado, como firme proposito, a resolução de só incluir nesta colleção os excerptos de escriptores que alem de outras consagrações tambem tivessem a da morte, nesta edição se hão de achar nomes e artigos de alguns contemporaneos distinctissimos e que infelizmente já não figuram entre os vivos. (p. 8)

(...) procurando nós não omitir nenhuma das culminancias da patria litteratura. (p. 7)

Os autores consideram a palavra antologia odorífera. Nessa idéia, já está contida a concepção de seleção dos melhores autores. É por essa razão que não se preocupam com eventuais lacunas. Basta que os selecionados sejam considerados exemplares. Numa linguagem de pitorescas metáforas, assim explicam os autores:

*O titulo de **Anthologia** muito de industria o adoptámos. Si os vocabulos podem ter cheiro, este é de certo um dos mais odoríferos. Em seus dois elementos effectivamente reúne a idéa da flor e a da palavra, que é a flor do entendimento. Não havia senão os Gregos para formarem vocabulos como esse! Aproveitemol-o.*

E elle também prevenirá o leitor benigno de que se não escandalize de quaesquer lacunas. Um ramilhete não é um horto botanico. Basta que formosas e aromaticas flores sejam as flores aqui reunidas, e que offerecemos à mocidade de ambos os paizes onde se falla o portuguez. (p. 9-10)

Essas e outras metáforas utilizadas naturalizam a língua. Ela é considerada um “rio”; os limites de compreensão dos estudantes, o português clássico, são denominados “limites da navegabilidade”; as origens da língua são chamadas “nascentes”; o tempo de seu surgimento, “alpestres e reconditas alturas d’onde manou a lingua portugueza”; a leitura da antologia é uma “viagem”, que vai a montante do rio da língua.

A **Anthologia nacional** reconhece, de maneira oblíqua, que, no século XIX se enunciam a questão da língua e da literatura nacionais. Na parte relativa ao século XIX, distinguem-se os autores brasileiros dos portugueses. Isso não se faz entre os autores dos três séculos anteriores. Sobre esse critério explicam os autores:

O apartamento dos escriptores em brasileiros e portuguezes fizemol-o só na phase contemporanea, em que claramente se afastaram as duas litteraturas como galhos vicejantes a partirem do mesmo tronco. Antes d’isso razão de ser não houvera tal apartamento, que apenas se fundara em ciumes de nacionalidade, muito mal cabidos na serena esphera das letras. (p. 8)

A **Anthologia Nacional** tem ainda uma outra finalidade: ensinar o amor à terra brasileira. Mostram os autores que muitos textos de autores portugueses foram escolhidos porque falavam do Brasil. Ouçamo-los:

Já não se nos afigurou desarrazoado, na escolha dos assumptos, optarmos por aquelles que entendessem com a nossa terra; e por isto nos sorriu que do Brazil fallassem, não somente Rocha Pitta, Magalhães ou Alencar, mas ainda o quinhentista João de Barros, o seiscentista Francisco Manoel de Mello e o coevo Latino Coelho. Ouvir da patria por boca estrangeira é sempre delicia para todo coração bem nascido. (p. 8)

Voltemos para a questão do aprendizado de língua, implícita na **Anthologia nacional**. Aprende-se pela imitação dos bons autores. As regras lingüísticas são os usos que eles consagraram. Ao mesmo tempo, aprende-se a articular o texto seguindo o exemplo desses autores. Lê-se para fazer composições que imitem os textos lidos. Identificam-se as características do texto, a partir dos elementos de produção dados pela retórica clássica (*inventio*: escolha do tema, e de seus componentes; *dispositio*: ordem de apresentação das idéias; *elocutio*: expressão lingüística propriamente dita). De certa forma, o ensino pela imitação dá ao estudante um conjunto de lugares-comuns (*tópoi*), para escrever sobre os diversos temas. A concepção da redação está presa ainda aos conceitos de *imitatio* e *aemulatio* da literatura clássica. A originalidade não está na expressão da subjetividade, mas na maneira de organizar diferentemente os lugares-comuns. Albalat diz que imitar é “transportar para nosso próprio estilo as imagens, as idéias ou as expressões de um estilo alheio” (apud Cruz, 1959, 62). A exploração particular dos lugares-comuns é que constitui a imitação, conceito que não tem sentido, se a ele não vier ligado o de *aemulatio*. Por isso, não se pode considerar que a imitação tolha a originalidade. Evidentemente, existe uma boa e uma má imitação. Será má, quando for reprodução; será boa, quando for inspiração. Diz Antônio Cruz (1959, p. 63) que a boa imitação é “uma impregnação geral e assimilação do conjunto das idéias ou das imagens de um autor”. Segundo ele, um autor, pode imitar o plano de uma obra, uma parte ou uma passagem, como fez Virgílio, ao compor a Eneida, seguindo o plano da Ilíada; uma “imagem, expressão, pensamento, sentimento”. Nesse caso, imita-se o conteúdo. Pode-se também imitar a forma. Já a má imitação são o pasticho, a paródia e o plágio. O primeiro é “a imitação artificial e servil das expressões e processos de estilo de um autor”; o segundo é “a imitação humorística de qualquer obra séria”; o terceiro é “apresentação como seu do que se copiou em outros autores” (Cruz, 1959, p. 62-64). Evidentemente, o conceito de paródia é muito restritivo e é condenado por representar uma falta de reverência a obras tradicionais. Por outro lado, a definição da má imitação exclui do campo literário muitos dos processos da literatura moderna. Por conseguinte, certos textos que fazem emprego deles seriam considerados textos errôneos, feios. É o caso, por exemplo, da Canção do Exílio, de Murilo Mendes; de muitos textos de Oswald de Andrade, etc. Cabe destacar que as épocas em que o ideal de Manual é antologia

consideraram que a não *imitatio* adequada dos textos anteriores é um erro. Nelas, determina-se o que é a *imitatio* correta e a não correta.

Que modelos devem ser imitados? Diz Antônio Cruz:

Aconselha-se que se escolham bem os autores. Mas quais? Resposta Albalat: “Escolhem-se os melhores e, entre esses, não os primeiros nem ainda os mais puros e simples, mas os que estão em relação com as nossas tendências, principalmente, os que nos aproveitam diretamente, aqueles que se podem assimilar”. (Cruz, 1959, p. 65)

Observe-se que, para isso, serve uma antologia. Escolhe ela os melhores, para que os estudantes selecionem aqueles que estão em relação com suas tendências. Continua nosso autor:

Os alunos preferirão, no começo mormente, os prosadores aos poetas. Extrairão dos epistológrafos a simplicidade, o espírito e a delicadeza. Dos descritores imitarão as boas descrições, para dar às narrativas cor e pitoresco. Nos trabalhos críticos, que lerem, aprenderão a fazer crítica profunda, sensata e imparcial, e a desprezar a superficial, extravagante e injusta. (Cruz, 1959, p. 65)

Essas idéias parecem muito presentes na época. De um lado, a **Anthologia nacional** começa com os prosadores e termina com os poetas; de outro, apresenta, antes dos textos de cada autor, uma notícia bio-bibliográfica, onde, segundo os organizadores, “as sentenças críticas são proferidas por juizes especiaes e competentes” (p. 8); trata os criticos, como, por exemplo, Sylvio Romero, e pensadores, como, por exemplo, Oliveira Martins, no mesmo plano que os ficcionistas e poetas. Esses fatos indicam: a) que os alunos começam seu apredizado de imitação com a prosa e, em seguida, vão à poesia, que é considerada mais difícil; b) o objetivo do ensino é também dar aos alunos a faculdade de julgar adequadamente as obras do espírito; c) o conceito de literatura confunde-se com a de produção escrita elevada.

Como dizíamos, o conceito de *imitatio* só ganha sentido em relação com o de *aemulatio*. Assim, é preciso explicar aos alunos como se deve imitar:

a) Com independência, isto é, de modo que nos não escravizemos tanto ao modelo que nos julgamos forçados a acompanhá-lo de perto. Os Lusíadas principiam como a Eneida, mas Camões afasta-se logo do modelo, mostrando-se original. Só assim a imitação é uma invenção contínua. b) Com inteligência e gosto, discernindo, a cada passo, o que é oportuno imitar. A imitação supõe talento. Aqueles que não possuem disposição para a arte de escrever, quando se põem a imitar, só têm o talento de tudo tornarem insípido e descolorido. A imitação não é, portanto, de passadistas ociosos e nem tão estéril como julgam os futuristas. (Cruz, 1959, 66)

Cabe uma última observação sobre a **Anthologia nacional**. Ela é precedida de uma parte intitulada **Noções elementares de syntaxe da proposição simples e da proposição composta**, de autoria de Fausto Barreto. Poder-se-ia pensar que isso inva-

lidaria o que dissemos a respeito da concepção da cultura como um conjunto de texto. Não, pois, em primeiro lugar, ocupa apenas nove páginas. Em segundo, trata da moldura das relações abstratas e não de seu preenchimento. Ao não tratar de pontos, como, por exemplo, concordância, regência e colocação, que ocupam boa parte de nossas gramáticas escolares, deixam seu aprendizado para a freqüentação dos bons autores, considerando que a regra resulta dos precedentes criados pelo uso que eles fizeram.

O *Tratado de versificação*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos, cuja primeira edição é de 1910, parece basear-se em outro ideal de manual. É o que concebe a cultura como um mecanismo gerativo de textos. Na edição consultada, a décima, de 1956, infelizmente não há prefácio ou introdução. No entanto, a análise da organização permite mostrar que há uma diferença grande em relação a outro ideal de livro didático. O tratado dá uma definição, cuja enunciação cria efeito de sentido de verdade, já que nela o enunciador afasta-se da enunciação. Em seguida, aparece um exemplo. Veja-se, por exemplo, a definição de verso: “Compreende-se por verso – ou metro – o ajuntamento de palavras, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música”. (p. 35)

Observe-se que os exemplos são as produções que estão conforme as regras, o que significa que só existe precedente, se houver uma regra que o autorize. Assim, por exemplo, depois de mostrar que “temos na língua portuguesa versos de duas até doze sílabas” e que versos de uma sílaba são inserções feitas em alguns poemas “por capricho do poeta” (p. 46), dá-se como exemplo o poema *A tempestade*, de Gonçalves Dias, em que há todas as espécies de versos, exceto os de uma e doze sílabas. Ao contrário do manual anterior, que se baseava na oposição correto/errôneo, no que diz respeito aos processos imitativos, este parece fundamentar-se na oposição existente/inexistente. Ao assimilar o verso ao metro, considera não poesia tudo aquilo que não seja metrificado. Admitem-se versos de mais de doze sílabas, ainda assim, denominados *bárbaros*, designação bastante sugestiva, já que *bárbaros*, em grego, significa estrangeiro, ou seja, estranho ao mecanismo gerativo da cultura, desde que sejam composições de metros existentes. (p. 68-69)

Ao apresentar exercícios para o principiante, fica mais clara essa concepção subjacente de mecanismo gerativo:

*O que mais convém ao principiante é não se preocupar muito com o que é poesia em si, procurando de preferência **surpreender o segredo do verso e assenhoreando-se de sua mecânica**. (grifo nosso)*

Praticar e praticar muito; o resto vira depois. O pensamento só deverá ser aproveitado, quando todas as sutilezas da arte do verso estiverem tão desvendadas e tão familiares as suas modalidades, que o verso salte espontâneo da mente para a grafia, sem prejuízo da expressão que deve ter, nem da emoção que pretende comunicar.

Sem desenho não há pintura, sem tempos não há música, sem regras e proporções não há arquitetura nem escultura.

Deve o que o começa ensaiar-se no verso mais acessível, que é a redondilha, não procu-

rando combinar idéias, exprimir pensamentos, mas reunindo palavras desconexas, porém que se ajustem e dêem o verso sonoro e cantante, com todos os requisitos exigidos pelos mestres.

*Chamam-se estes versos **nonsenses** (denominação dos ingleses). Senhor uma vez da métrica de um verso, tente o discípulo os outros, sem ordem, mas buscando conhecer e aperfeiçoar-se em todos, até o alexandrino. (Bilac e Passos, 1910, p. 71-72)*

Fica claro que só se pode fazer poesia, conhecendo-se o sistema de regras que a gera. É preciso, primeiro, assenhorear-se do mecanismo gerativo, para, em seguida, produzir textos. Quando esse requisito for cumprido, o “verso saltará do pensamento”, como uma frase proferida pelo falante de língua materna.

Os sons exprimem conteúdos já dados e não gerados na relação semi-simbólica entre expressão e conteúdo. O conteúdo é anterior à expressão, que não passa de simples revestimento, para poder captá-lo. O conteúdo tem um estatuto ontológico superior ao da expressão. Vejamos dois exemplos:

Da letra A

A primeira, a mais fácil, a mais franca, a mais freqüente. Exprime alegria, admiração, carinho, entusiasmo.

“Amava-te, minha amiga...”

“Bramia o bravo mar alevantando”

Em todas as composições em que o A insiste, há sempre uma expressão boa e agradável, como nesta própria palavra. Chamam-na todos a letra por excelência. (Bilac e Passos, 1910, p. 73)

A letras C e S soam naturalmente e muitas vezes se confundem. É freqüentíssimo o seu uso por esta mesma razão. Cicia a brisa, silva a serpente, assopra o vento.

Sons imitativos de inanimados e viventes. (Bilac e Passos, 1910, p. 75)

Depois de dizer que a rima é indispensável à poesia e analisar sua divisão, seu mérito e sua disposição, os autores afirmam que, na métrica brasileira, empregase a seguinte organização estrófica: tercetos, sextilhas, quintilhas, oitavas, quadras e décimas (p. 80). Declaram, portanto, inexistentes as composições poéticas que não tenham essa organização das estrofes. Asseveram ainda que “rimas que se acostam às outras ou se defrontam em vizinhança” devem oferecer contraste ou oposição de som (p. 87). Apresentam uma série de exemplos de poetas que compuseram com homofonia de rima e dizem que esses exemplos não devem ser imitados (p. 90). Isso significa que não se podem seguir precedentes que violem as regras do mecanismo gerativo da poesia. Os conceitos de *imitatio* e de *aemulatio* são diferentes. Seguem-se os precedentes que estão de acordo com as regras; inova-se nos limites do sistema. É o que parece mostrar Horácio, em sua *De arte poetica*:

*Publica materies privati juris erit si
Nec circa vilem patulumque moraberis orbem.
Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres, nec desilles imitator in artum,
Unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.* (v. 131-135)¹

Horácio, depois de mostrar que, na obra de arte, deve haver uma adequação entre a representação e o representado (*Ficta voluptatis causa sint proxima veris* – v. 338),² diz que se escreve observando um sistema de regras (*Idcircone vager scribamque licenter* (...) – v. 265).³

A mesma coisa é feita no que tange aos gêneros. Apresentam-se as regras do gênero e, em seguida, exemplos que se conformam a elas. Falando do soneto, por exemplo, afirmam os autores: No Brasil, o *soneto* sempre encontrou poetas que o estimassem e servissem (p. 166). A expressão “servir o soneto” deixa bem patente nossa hipótese de que esse manual parte da concepção de que a cultura é um mecanismo gerativo. O poeta não pode alterar as regras do gênero, não pode criar uma forma nova, mas deve atualizar num texto esse mecanismo virtual.

É necessário precisar um pouco melhor o que se entende por épocas que concebem a cultura como um conjunto de textos ou como um conjunto de regras. Na verdade, trata-se de formações discursivas (FDs) distintas que podem-se suceder-se ou estar em simultaneidade numa formação social determinada.

Nas FDs em que a cultura é vista como um conjunto de textos e, portanto, em que o ideal de manual é a antologia, os textos artísticos exercem sua função social, sem apresentar-se como a atualização de um sistema de regras. Isso quer dizer que os teóricos elaboram suas construções, a partir da prática artística real. Seu trabalho é visto como algo posterior à elaboração dos textos. Por isso, o teórico não goza de um prestígio especial.

Na **Anthologia nacional**, o trabalho do crítico era visto como uma operação *a posteriori* e, embora os críticos apareçam ao lado de ficcionistas e poetas, sua leitura serviria para formar a faculdade do juízo do leitor. Já nas FDs em que a cultura é considerada como um mecanismo gerativo, parece florescer o gênero “arte poética”, em que se fazem obras que se destinam a expor o sistema de regras. Assim, a meta-arte coloca-se no mesmo nível da arte e, às vezes, aquela tem mais prestígio do que esta. É o caso da arte poética de Horácio, de Boileau, etc.

Poderíamos lançar a hipótese de que temos FDs classicizantes, em que se considera a cultura um sistema de regras e em que aparecem obras de arte que se destinam a expor o sistema de regras, e FDs romantizantes, em que se vê a cultura como um sistema de textos e em que esse tipo de obra não pode ocorrer. Naquelas

¹ “Matérias que são de todos tornar-se-ão de tua propriedade, se não ficares num círculo banal, acessível a todos, se não restringires à tradução servil palavra por palavra, se não te lançares numa estreita imitação, donde não poderás sair por falta de forças ou por respeito ao plano da obra”.

² “A ficção, imaginada para divertir, seja próxima da verdade”.

³ “É uma razão para escrever ao acaso, sem observar as regras?”.

formações discursivas, o texto é considerado uma atualização do sistema; nestas, é visto como a expressão de uma subjetividade genial, que os homens que não a possuem deveriam imitar. Uma das FDs classicizantes é o parnasianismo. Um exemplo claro de obra que pretende expor o sistema de regras é a *Profissão de fé*, de Olavo Bilac:

*Não quero o Zeus Capitolino,
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.*

*Que outro – não eu! – a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Athene o altivo porte
Descomunal.*

*Mais do que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário
De fino artista.*

*Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.*

*Imito-o. E, pois, nem de Carrara
A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O ônix prefiro.*

*Por isso, corre, por servir-me,
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel.*

*Corre; desenha, enfeita a imagem,
A idéia veste:
Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem
Azul-celeste.*

*Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.*

*Quero que a estrofe cristalina
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito:*

*E que o lavor do verso, acaso,
 Por tão sutil,
 Possa o lavor lembrar de um vaso
 De Becerril.*
 (Bilac, 1942, p. 5-7)

No poema, há um grupo de expressões que se refere à escultura: *talhar no mármore, Zeus Capitolino, camartelo, cortar a pedra, descomunal, vulto extraordinário* (referência ao tamanho das esculturas), *ferir a pedra de Carrara*; outro que diz respeito à ourivesaria: *leve relicário, fino artista, ourives, fazer o alto relevo de uma flor em ouro, preferir o alvo cristal, a pedra rara, o ônix, correr o cinzel em prata firme, limar, engastar, rubim, jeito do ourives, oficina, lavor, vaso de Becerril* (Alonzo Becerril, escultor espanhol do final do século XVI, muito apreciado por seus trabalhos em prata, principalmente vasos sagrados, como cálices, ostensórios, etc., que se caracterizavam pela extrema delicadeza); um terceiro que concerne ao fazer poético: *escrever, correr a pena sobre o papel, imagem, frase, verso, rima, estrofe*. O poeta diz que o fazer poético não se assemelha ao trabalho do escultor, mas ao do ourives. Por isso, ele tem que burilar a forma como o ourives, quando fez uma jóia; prefere as pedras raras ao mármore (pedras raras aqui são as palavras nobres); realça o verso de ouro (o último verso era chamado *chave de ouro*) com uma grande imagem e com uma rima preciosa, ou seja, aquela que é difícil de encontrar; não publica verso defeituoso (*saia da oficina sem um defeito*), busca a delicadeza na composição do verso (veja-se a última estrofe). O poeta identifica as expressões referentes ao fazer poético com as relacionadas à ourivesaria, para manifestar o tema do *culto à forma*, em que a palavra era entendida como algo não identificado com a substância das coisas, mas como seu revestimento, que deveria ser magnífico. Esse revestimento era comparado à criação do ourives:

*Assim procedo. Minha pena
 Segue esta norma,
 Por te servir, Deusa serena,
 Serena forma.*

Observe-se que o poeta fala em servir a forma, como, em seu **Tratado de versificação**, falava em servir o soneto.

A estética parnasiana considerava como verdadeira poesia os textos que tivessem formas fixas, métrica perfeita, rima rara, preciosismo na seleção lexical. Por isso, o trabalho do poeta é comparado ao do ourives. Tudo isso era a negação da poesia romântica com seus versos livres e brancos, ou seja, não metrificados e não rimados, cujos textos são colocados na categoria do que não se considera mais poesia. Há um mecanismo de esquecimento pelo qual um sistema cultural é colocado na memória cultural de uma dada formação social, deixando, portanto, de ser ativo.

As hipóteses aqui enunciadas precisam ser testadas. Se tudo o que disse se revelar um equívoco, só me restará dizer com Jakobson: “C’est merveilleux! La chose la plus importante de se dire toujours est: je me suis trompé”.

RÉSUMÉ

En analysant l'**Antologia Nacional** (Anthologie nationale), de Fausto Barreto et Carlos de Laet, et le **Tratado de versificação** (**Traité de versification**), de Olavo Bilac et Guimarães Passos, nous avons pu observer qu'il y a deux types fondamentaux de manuel, qui sont liés à deux conceptions différentes de culture: l'un est l'anthologie, collection de passages choisis, qui sont des précédents considérés bien faits et qui doivent être imités; l'autre est l'exposition d'un système génératif, qu'il faut maîtriser.

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BARRETO, Fausto e LAET, Carlos de. **Anthologia nacional**. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1915.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. 19 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1942.
- BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.
- CRUZ, Antonio. **Arte da composição e do estilo**. Petrópolis: Vozes, 1959.
- LOTMAN, Iuri et al. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.