

O POEMA SOBRE O POEMA: A POESIA EM CONSTRUÇÃO DO BARROCO AO CONTEMPORÂNEO

THE POEM ON THE POEM: POETRY IN CONSTRUCTION FROM THE BAROQUE TO THE PRESENT DAY

Anabela Leal de Barros*
aldb@ilch.uminho.pt

Reporta-se este trabalho à autorreflexividade poética, centrando-se nos textos em processo ou em construção, em particular no soneto, e sobretudo no período barroco e no *Siglo de Oro* castelhano, através da recolha e edição de vários poemas inéditos. A sua fortuna e atualidade ficam bem patentes no cultivo que ao longo dos séculos, e até aos nossos dias, se tem feito desse estilo e subgénero.

Palavras-chave: Poesia barroca e contemporânea, ecdótica, autorreflexividade poética.

Through collating and editing several unpublished poems, this paper examines poetic reflexion on itself. It focuses on texts in the process of, or under construction, particularly the sonnet, and especially in the Baroque period and the Spanish *Siglo de Oro*. The destiny and contemporaneity of these poems are well reflected in the adoption of this same style by other poets over the centuries.

Keywords: contemporary and Baroque poetry, ecdotic, poetic self-reflection.

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

0. Introdução

Narciso mirando-se na superfície do lago, o poeta debruçado sobre o poema em branco faz da reflexão sobre a obra a própria obra; partindo da superficialmente desprezível observação da gestação paulatina de cada verso, apenas observa o gerar do texto, seja com humor, seja com sofrimento ou indiferença, podendo a sua atitude variar entre a do observador desprendido e a do esgotado e até já arrependido parturiente. Trata-se de uma curiosa faceta da autorreflexividade poética, amplamente cultivada entre os autores do período barroco, burlando-se do conteúdo das formas clássicas, no seu estilo e temática desbotados pelo abuso, mas mostrando de cada uma, em negativo, pleno domínio e uso. A medida certa de irreverência e virtuosismo, entre o respeito irrepreensível pela forma e o descarilamento do que seria suposto ela conter, constitui a chave e o fascínio do poema em construção, que manteve apreciadores e cultores até à contemporaneidade.^[1]

1. Poemas em construção

Os poetas do *Siglo de Oro* espanhol e do Barroco português prestaram uma atenção muito particular aos textos em processo. A essa manifestação poética não é alheio o facto de todo o intelectual seiscentista, nobre bem formado ou eclesiástico erudito, dever possuir os seus dois dedos de poeta. Assim, dele se esperava que reagisse a provocações ou solicitações com ditos espirituosos, que fizesse e dissesse poemas de repente (tal como os populares cantariam ao desafio ou comporiam quadras de improviso), e ainda que criasse textos por encomenda, sendo-lhe para tal fornecidas as rimas (os consoantes), o assunto ou o mote a glosar. Não era, pois, incomum que o próprio texto daí resultante espelhasse a luta e o esforço desse parto, ora entre gemidos ora debaixo de risos. Um bom exemplo desse tipo

1 Dedico-me neste artigo a desenvolver um assunto que já antes tratei (Barros, 2008, p. 73-75), a partir da recensão e transcrição de manuscritos barrocos portugueses, efetuadas entre 2000 e 2007, e em particular da edição de composições barrocas, portuguesas e castelhanas, centradas no próprio processo da criação poética. A relação entre os sonetos barrocos em construção e alguma poesia contemporânea foi também pela primeira vez esboçada na minha tese de doutoramento (Barros, 2008, p. 73-74). Uma versão menos desenvolvida deste trabalho, sob o título “O poema sobre o poema: do barroco ao contemporâneo”, foi por mim submetida a avaliação e apresentada no Colóquio Internacional *A poesia “diante do espelho: vendo-se, pensando-se”*. *Poesia e autorreflexividade*, que se realizou na Universidade de Évora nos dias 12 e 13 de dezembro de 2012, e cujas previstas atas não chegaram a publicar-se.

de texto surge trasladado no manuscrito 1650 da Biblioteca Nacional de Portugal (BN 1650, 347):

Hum fidalgo que chamauão D. Afonço Manoel pedio a hũ poeta lhe fizece huns verssos para mandar a hũa senhora com a obrigação de q. os mesmos verssos huião de falar nelle, no poeta, e na senhora a quem queria mandalos. Os quais verssos se lhe fizerão assim:

Don Afonço Manoel,
 aqui entra el;
 vnos verssos me pedió,
 aqui entro yó;
 para dar a clori bella,
 aqui entra ella:
 y esta la poezia és
 en q. intramos todos tres!

No manuscrito 1931 dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo, da Livraria (ANTT 1931, 339), o texto surge com um título algo divergente e com variação nos nomes, como frequentemente sucedia na tradição manuscrita, já que a poesia de circunstância muito se prestava a ser adaptada por quem dela precisasse para algum efeito imediato:

Hum nescio pedio a hu' Poëta, q' lhe fizesse hus' versos, em q' o mesmo estudante entrasse com o Poëta, e a sua Freyra: pegou na penna o Poëta, e fez-lhe esta discretissima obra:

D. Antonio Manoel
 (aqui entra el)
 unos versos me pediò
 (aquí entro yò)
 echos a Lisarda la bella
 (aqui entra ella.)
 Esta la poesía ès,
 en q' entramos todos trez.

Poderíamos multiplicar facilmente o número de testemunhos apógrafos deste poema, no entanto, basta evocar mais um, o do códice 950 da Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP 950, [158]), para se tornar evidente como costumam variar as informações epigráficas, da mão dos copistas, e os nomes e apelidos, não só porque a tradição manuscrita

o favorecia (com registos de ouvido, de memória, com base em cópias de cópias), mas também porque este tipo de composição se prestava a ser aplicado a diferentes figuras e em distintas circunstâncias:

Anonymo. * Pedio hum chamado Antonio Pimentel em Castella a certo Poeta de nome huns versos, p.^a mandar a hum[a] Senhora, a qm. galanteava, porem com tal circunstancia, disse elle, que vm.^{ce} só hade fallar em mim, na Dama, e em Vossa m.^{ce}; se acazo quizer entrar, e nada mais. Pegou o Poeta da penna; e disse:

Don Antonio Pimentel,
 (Aqui entra el)
 Vnos versos me pidio,
 (Aqui entro yo.)
 Para Lucinda La bella,
 (Aqui entra ella)
 Y esta La poezia es,
 Enque entramos todos tres.

A forma literária preferida no âmbito dos textos em construção é, todavia, o soneto. Forma fechada, desde o primeiro verso desafia o poeta a chegar ao décimo-quarto, desde a primeira quadra exhibe o alvo a atingir: o remate do segundo terceto. O leitor, conhecedor do subgénero, acompanha o poeta nessa gestação, na qualidade de parceiro atento que sabe exatamente quanto lhe falta gerar e gemer. Ou seja, ironicamente, a obra já tem forma, porém nenhum conteúdo; e o conteúdo pouco há-de passar dos próprios passos a dar, por leitor e autor, ridente ou gemebundo, até finalmente alcançar o verso catorze, trazendo à luz o texto ao completar-se o tempo.

No domínio da poesia em processo, do texto que se constrói metapoeiticamente sobre a própria construção do texto, o poema de Lope de Vega “Un soneto me manda hacer Violante”, integrado na parte IX da comédia *La niña de Plata* – publicada em Madrid em 1617 mas escrita entre 1610 e 1612 –, segue o modelo do texto “Pedís, Reina, un soneto: ya le hago”, atribuído a Diego Hurtado de Mendoza na *Primera Parte de las flores ilustres* (1605), mas ao Duque de Osuna no *Cancionero del duque de Estrada* (Carreño, 1998, p.861). A partir destes sonetos, e com base nos mesmos códigos e motivo, se formou uma ampla constelação nascida e cultivada na era barroca, seja em castelhano seja em português.

O atento compilador do códice 526 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC 526), que procura sempre agrupar textos de temática afim (ou, quando não o faz, remete para os que trasladou separadamente),

tendo, ao que tudo indica, redigido as suas próprias epígrafes, apresenta uma sequência anónima de três desses textos em processo, e reforça essa afinidade ao repetir a mesma epígrafe em cada um deles:

405-406. Vn soneto me mandou hazer Violante – Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

406-407. Começo hu' sonetinho em vosso gabo – Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

407. Pedis Reýna un soneto ýa lo hago – Soneto q' mostra como se vai fazendo e seos versos

Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

Vn soneto me mandou hazer Violante
 ýn mi vida me he visto ýn tal aprieto
 quatorze versos dizen q' es soneto
 burla burlando van quatro dellante

Pense q' nó hallase consoante
 ýn estoy ýn la mitad de otro Quarteto
 pues si me veio ýn el primer Terceto
 no tendre ýa de q' me espante

Por el primer Terceto voy entrando
 ý parece q' entré con pié derecho,
 pues fin con esto verso le voy dando

Ýa estoy ýn el segundo ý sospecho
 q' con esto ýa le voy findando
 mirad pues son quatorze q' ýa esta hecho

Soneto q' declara como se vai fazendo e seos pes versos

Começo hu' sonetinho em vosso gabo
 esta regra depois he da pr^a
 ja lá vão duas esta he a treceira
 ja este Quartetinho esta no cabo.

Na quinta troce agora a Porca o Rabo
 na sexta entro ja com grão canceira
 a septima vái taõbem desta maneira
 e saio dos Quartetos Deos louvado

Nos Tercetos agora me matais
 Porq' não sej ja o q' direi
 pois vejo q' acabar vos mo mandais.

Nesta vida hu' soneto ja farei
 e se desta escapo agora nunca mais
 louvado seja Deos ja o acabei

Soneto q' mostra como se vai fazendo e seos versos

Pedis Reýna un soneto ýa lo hago
 ýa el primer verso ý seg.^{do} es hecho
 si el Tercero me sale de porvecho
 Con otro verso ýn un quarteto os pago

Ýa llego al Quinto España Santiago
 Si me libro del sexto bien sospecho
 ý al septimo passando derecho
 pienso tener ýá ýn esto trago

Ýa tenemos ýn el cabo los quartetos
 mas siempre de esfollar es duro el Rabo
 pues sabe Dios si temo los Tercetos

Ý si con bien esto soneto acabo
 nunca ýn mi vida mas sonetos
 ýa respiro, gloria a Dios q' he visto el cabo

Deste tríptico de sonetos encabeçado pelo de Lope de Vega e fechado pelo de Diego de Mendoza, ambos em cópia anónima neste cancionero português, faz ainda parte, como pôde ler-se em segundo lugar, um testemunho daquele texto que tem na tradição manuscrita como *incipit* mais consensual “Um soneto começo em vosso gabo” ou “Começo este soneto em vosso gabo”, atribuído em dois testemunhos a D. Tomás de Noronha, anónimo em oito, e em seis considerado de Gregório de Matos (Barros, 2008, p. 4), tendo sido publicado na sua obra por Afrânio Peixoto (1930), James Amado (1968; 1990) e ainda Francisco Topa (1999). Trata-se de mais um ‘poema em construção’ que bem poderá ser a chave para a confusão que conduziu os curiosos a atribuir a D. Tomás o soneto modelar de Lope de Vega. Nas muitas centenas de cancioneros portugueses com poesia barroca, não mostra, porém, ser conhecido o texto similar, e anterior aos de

Lope e Mendoza, de Baltasar del Alcázar – poeta nascido em 1530 e falecido em 1606 sem haver deixado obra publicada –, de *incipit* “Yo acuerdo revelaros un secreto”, no qual se desenrola a estrutura sem que se chegue a incluir o conteúdo, ou seja, mantendo enrolado um sobejamente anunciado segredo, em burlesca preterição. Nesta abordagem, expõe-se a peça em construção de um prisma oposto: o soneto não é já o elevado muro de catorze camadas penoso de escalar, mas sim uma tão diminuta formazinha que nela não chega a caber um mero segredo, pois que tão cedo e inesperadamente chega ao seu termo ou cumpre o seu tempo:

Yo acuerdo revelaros un secreto
en un soneto, Inés, bella enemiga;
mas, por buen orden que yo en éste siga,
no podrá ser en el primer cuarteto.

Venidos al segundo, yo os prometo
que no se ha de pasar sin que os lo diga;
mas estoy hecho, Inés, una hormiga,
que van fuera ocho versos del soneto.

Pues ved, Inés, qué ordena el duro hado,
que, teniendo el soneto ya en la boca
y el orden de decillo ya estudiado,

conté los versos todos y he hallado
que, por la cuenta que a un soneto toca,
ya este soneto, Inés, es acabado.

(Alcázar, 1910, p. 199-200)

Também o calígrafo António Correia Viana inclui na sua antologia manuscrita de D. Tomás de Noronha – a única mono-autoral que dele se conhece, no códice da Biblioteca da Ajuda de 1780 (BA 49-III-71) – dois sonetos voltados para a sua própria criação. O primeiro é precisamente o texto de Lope de Vega – “Un soneto me manda hazer Violante”, “A hua’ Dama, q’ mandou pedir ao Autor, q’ lhe fizesse hum soneto” –, enquanto o segundo tem por primeiro verso “Soneto me pediz? Vaya ûn soneto”, “Al mismo Assunpto”. Este último surge igualmente atribuído a D. Tomás no manuscrito 33 da Casa de Fronteira, dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (ANTT CF 33, 159v.), cancionero de mão de 1777, em melhor lição, mas não incluindo epígrafe:

Soneto me pedis, vaya un soneto
 Hecho de perlas, nieue, grana, y oro,
 Hecho de mas; q' es esto, ó bien q' adoro,
 Las frasis se me oluidan y el conceto.

O q' mal salgo con lo q' prometo,
 No sè Celia q' digo, y tal ignoro,
 Ó Musas de Castalia, a vos imploro,
 A vos pido socorro en este aprieto.

Que remontado estoy, Jesus q' afrenta,
 Perdonadme esta falta; ay tal desgracia,
 Por Dios, no sè mi Ingenio q' se ha hecho.

Mas supla aqui, mi Celia, vuestra gracia,
 Y quedará el soneto por mi cuenta
 De oro, nieue, grana, y perlas hecho.

Aos olhos e ouvidos dos apreciadores e colecionadores de poesia, este desafiador género textual em construção, por vezes diante do próprio ouvinte (qual repente abalando as estruturas puras, limadas e bem definidas da poesia de corte clássico, dançando o tango no espartilho do soneto), devia entrar em forte consonância com o génio repentino, desconstrutivo – ou construtivo em processo – que muitos reconheciam a D. Tomás de Noronha, uma vez que pelo menos três destes textos lhe são mais de uma vez atribuídos, além de outras poesias em algum ponto evidenciando o mesmo procedimento.

Estes poemas por completo debruçados sobre a sua criação, quer em português quer em espanhol, são frequentes nos cancioneros barrocos portugueses. Veja-se este par de sonetos em processo, anónimos, que se trasladou no códice 1249 da Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP 1249, 520):

Pedindo-se hum soneto

Pois quereis hum soneto todo inteiro
 todo inteiro vos mando este soneto,
 se bem me custa tanto este quarteto,
 q' quasi me ficava no tinteiro:

anda Apolo estes dias tão dureiro,
 q' nem q' o seringuem com hum espeto
 dará de si hum verso, mas prometto,
 inda assim de pôr este no tinteiro;

duvidozo comtudo estou no assumpto,
 e tão faminto emfim de consoantes,
 q' ferrarei os dentes num presunto;

quem me metteu em cousas semelhantes!
 fosse quem fosse, digo-o por juncto,
 q' tudo nada amigos, como dantes.

Ao mesmo intento

Mandais-me, q' vos faca hum bom soneto,
 farei, q' ja dous versos tenho feito,
 e se o terceiro sahe sem defeito
 vai no quarto ja este quarteto,

hora eylo vay ao quinto, ja remetto
 para o sexto me dai vós mana o geito,
 se do setimo escapa hum bom conceito,
 acabar esta outava vos prometto;

outro ja com tercetos, bom vai isto
 mas são maos de fazer como o diabo,
 tomara não haver-me mettido nisto,

aqui troce Snr.^a a porca o rabo,
 mas quer troça quer não boto a christo,
 q' o bom do sonetinho está no cabo.

No códice 133 da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal (BN CP 133), o fólio 93v. oferece-nos um “Soneto burlesco”, anónimo, cujo autor leva a burla ao ponto de se poupar à redação da última sílaba de cada verso, deixando-a por conta da colaboração do leitor:

Eu quizera fazer hoje hü sone.
 suposto que de amor, tanto me abra.
 mas temo, q' as cachopas do parna.
 ayuda me não dem p^a hum quarté.

Se ayuda me não dão eu lhe prome'
 que nunca dellas mais ya faça ca'
 que se oye não beber pelo seu ua'
 mais com ellas em barca o pee não me'.

Ja canço de esperar, e assim bem cu'
 que por ca não virão as Rapari'
 sem ellas o soneto acabo ago'.

Eu fui cachopo sempre mui sezu'
 por iso ellas não são minhas ami'.
 uão todas bugiar — uão m.^{to} em bo'.

É deste modo que, em apregoados esboços de sonetos, logo *ab initio* jocosamente avaliados pelo próprio pintor, que assim se reclama o seu primeiro admirador e crítico, vão ao longo dos tempos rindo os poetas do seu próprio ofício de artífices da palavra. Inocêncio Francisco da Silva, o autor do *Dicionário Bibliográfico Português*, colhe um deles para a sua antologia de poesias satíricas, eróticas e pornográficas, dividida por vários códices (cuja edição preparo), o primeiro dos quais é o manuscrito 1948 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, comprado no leilão da sua livraria em Lisboa, 1878, conforme se registou na folha de rosto:

Eu vou gentil Marilia fornicar-te
 Repara que Soneto tão singello:
 Mas não te assuste, que o motivo é bello,
 E protésto acaba-lo á força d'arte.

Cantando espalharei por toda a parte
 Louvres de teu cû, sem paralello;^[2]
 (Arre que verso, é digno de cutéllo)
 Paciencia, ~~que~~^[3] teimozo hei-de cantar-te.

Quando esquentada revolvendo o cêso
 Tres varas me levantas sobre os ares,
 Então maior que Jove eu me conheço;

2 No original, *pararello*.

3 Posteriormente rasurado, a tinta diferente.

Foge a turba enfadonha dos pezares,
E sem achar cachopos, ou tropeço
Bufando sulco da luxuria os mares.

(BPMP 1948, 125)

Analisando essa prática do texto colocado a nu nas *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, última obra poética publicada em vida por Lope de Vega, Mercedes Blanco (2000, p.233) define em traços gerais os dois sonetos fundacionais do género, que seguiram a velha tradição italiana e francesa:

Estos sonetos no dicen nada salvo qué cosa es un soneto: retóricamente están vacíos, pero no lo están desde el punto de vista pragmático, puesto que en él gesticulan los dos personajes del autor y de la destinataria del poema, la mandona dama y el obediente rimador, convirtiendo en títeres cómicos el «yo» y el «tú» del discurso amoroso en rimas.

Nas *Rimas*, e em particular no soneto de epígrafe *Rasgos y borrajos de la pluma*, de *incipit* “Lazos de plata y de esmeralda rizos”, Blanco (2000, p. 231, 232) reconhece sobretudo o riso do ofício poético, de um modelo retórico renascentista e barroco já exaurido cuja forma se preserva mas que parodiicamente se priva agora de conteúdo:

Vitiello ha señalado que varios de los sonetos del libro utilizan un molde retórico común en la práctica de los poetas renacentistas o barrocos, pero despojándolo de su función, dejando la forma al desnudo, y poniendo en evidencia una técnica sin más objeto que su propia manifestación.

El soneto traslada al mundo de la tradición poética culta el género popular de la pseudo-narración o cuento de nunca acabar del que era maestro Sancho Panza. Podría interpretarse como un conato de rebeldía frente a la tiranía de la cultura humanista, o una burla a los pedantes que se jactan de poseerla. Pero tal vez sería más apropiado comparar estos textos a bocetos en un cuaderno de apuntes: el virtuosismo del dibujo, la energía del rasgo valen por sí mismos, sin estar sometidos a la unidad retórica de la historia. Se desprende de ellos una vindicación desenfadada de la gratuidad de la invención. En lugar de la «sentencia» que probablemente sería convencional, el poema no ofrece otra representación que la del taller del artista, su oficio. En el soneto que ha perdido su gravedad, y que flota en una atmósfera de ligera embriaguez, asoma la figura del artista excéntrico.

Os sonetos em construção tiveram no barroco tal fortuna que também deles se acham manifestações parciais, que alguns colecionadores ou copistas não deixam de reconhecer e agrupar. No códice seiscentista 1782 dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo (ANTT 1782, 192-192v.) traslada-se o texto de Lope de Vega, que aí lhe é atribuído (“Hum soneto me mandou haser uiolante”, “Sonetto q’ fez Lope de uega demandado de hua’ dama”), e de seguida outro, anónimo, provavelmente devido às suas afinidades genéticas e de construção (enquanto textos feitos na hora e a pedido):

Hum certo frade inpertinente de S. Crus pedio a hum amiguo estudante q’ lhe fizesse hu’ soneto na entrada de hu’ seu sobrinho no mesmo mosteiro, chamado Saluador; o qual se presaua tanto de si que desia q’ elle honrara a ordem sendo hu’ Berinbao, e q’ com a entrada de seu sobrinho ficaua a ordem de todo honrada e o uelhaco do corioso do estudante fes o soneto seguinte.

Quando se pos o sol que nos deu lus
honrou o Saluador a Crus Sagrada
Santa crus porq’ fosse maes honrada
deu outro Saluador a Santa Crus

O campo em latim se chama *rus*
farrusca en frances se dis a espada
nihil en portugues temos por nada
manícoco em negro por cuscus

Faltarãome S.^{or} os consoantes
por isso uai qual uai este quarteto
grandes uelhacos são os estudantes

Deste seu seruidor fernão bras netto^[4]
en vinte quatro do mes feito em abrantas
laus deo que aqui se acaba este soneto

A pseudo-narração, a parlenda burlesca em círculos sonolentos, rematada, como em circunspeto documento notarial, pela data, localidade e nome do notário (mas a fechar, num esforço de décimo-quarto verso, com o “*laus deo* que aqui se acaba este soneto”, recentrado no processo poético), recordam a epígrafe do supracitado soneto de Burguillos, *Rasgos y borrajos de la pluma*, que é já um manifesto literário, e ainda o seu *explicit*, “probé la pluma”:

4 Primeiramente escreve-se *pero*, tendo a mesma mão, e na mesma tinta, emendado posteriormente para *fernão*.

Mas bien que como un ejercicio de dibujo, el soneto se autodescribe como un ejercicio de caligrafía, entre el apunte y el garabato, al titularse «rasgos y borrajos de la pluma», y al concluirse con un «probé la pluma».

El texto no ofrece más contenido que la metáfora paisajística de sí mismo. (Blanco, 2000, p.235)

A prática jocosa do soneto sobre o soneto que adormece a borboletear em redor da própria forma e do próprio ofício da sua construção não é, contudo, inócua, já que no decurso da lengalenga é vigorosamente banido o modelo petrarquista, gasto por seguidores renascentistas e barrocos incapazes de acrescentar novo fulgor aos ‘catorze versos’, e se pretende ainda fazer avultar uma nova forma de tratar a poesia, com a tradicional mestria formal mas uma nova irreverência e demarcada originalidade.

O fundacional atractivo deste tão ‘construtivo’ e concertado quão desconcertante género não escapou igualmente a um homem sem papas na língua mas muito amigo de trocadilhos, tanto linguísticos como ideológicos, o também irreverente e em vários (bons) sentidos *barroco* Alexandre O’Neill, muitos séculos depois ainda enamorado da mesma Violante e da mesma linguagem a um tempo culta e contrastantemente coloquial – só os séculos poupando o seu soneto de ser arrebanhado para a obra do Marcial de Alenquer:

QUATORZE VERSOS

Un soneto me manda hacer Violante...

Lope de Vega

O primeiro é assim: fica de parte.
No segundo já posso prometer
que no terceiro vai haver mais arte.
Mas afinal não houve... Que fazer?

Melhor será calar, pois que dizer
nem no sexto conseguirei destarte.
Os acentos errados é favor não ver;
nem os versos errados, que também sei *hacer...*

Ó nono verso por que vais embora
sem que eu te sublime neste décimo?
Ao décimo-primeiro dediquei uma hora.

Errei-o. Mas que importa se a poesia,
mesmo que o não errasse, já não vinha?
É este o último e, como os outros, péssimo.

(O'Neill, 1984, p. 166)

Tão coloquialmente culto como Noronha, com a mesma desfaçatez e graça nas rimas forçadas, como ele amplamente bafejado pela distância crítica, o seu soneto mais riscos corria que o de Lope de mudar de autoria; é que, se o Marcial de Alenquer o tivesse escrito, a construção havia de ser igualmente pela irónica negativa (“Mas afinal não houve [mais arte]... Que fazer?”), com as fraquezas nas mãos (“Ao décimo-primeiro dediquei uma hora / Errei-o”) e com o olho clínico e cínico de quem nunca se leva demasiado a sério (“... Mas que importa se a poesia / mesmo que o não errasse, já não vinha? / É este o último e, como os outros, péssimo”). Se o famoso poeta castelhano vai lamentando as suas incapacidades mas logo somando ganhos e formando a positiva obra, como a formiga, os portugueses, qual cigarra, riem-se da Violante enquanto vão sofrendo como podem a violenta intensidade da paixão, riem-se da poesia enquanto pacientemente esperam que venha e aceitam que já não venha.

E é também assim que Manuel Alegre, em *Sonetos do Obscuro Quê*, manobra o seu soneto em processo, sintomaticamente intitulado *Soneto do Soneto*, e que dá pelo *incipit* de “Desata-se-me o verso no primeiro”, convocando para a barca não somente Dante, que lhe inspira o livro inteiro, não apenas Lope de Vega, mas expressamente um dos seus poetas preferidos, o supracitado O'Neill:

Desata-se-me o verso no primeiro
no segundo de vento vai vestido
no terceiro de mar e marinheiro
no quarto está perdido está perdido.

Recupero-o no quinto sem sentido
no sexto deito-o à sombra de um sobreiro.
No sétimo com Dante digo: «Guido
sê tu no oitavo verso companheiro.»

Porque não espero de voltar no nono
leva-me O' Neill no décimo a um terceto
que aponte já no onze o sul e o sal.

Ao décimo segundo chega o sono.
No treze está a chave do soneto
mas nem sempre o catorze é o final.

(Alegre, 1993, p. 69)

O esforço da criação poética tem neste texto a sua medida no emprego burlesco e destoante de um substantivo que evoca a inatividade e a aridez do estio alentejano: o verso, deita-o o poeta à sombra de um sobreiro (porque daria trabalho sentá-lo, “à torreira da soleira”)...

Em *Arte de marear*, é o próprio autor a referir a importância de O’Neill na sua poesia (Alegre, 2002, p. 186), a mencionar a dimensão intertextual dos *Sonetos do Obscuro Quê* e a explicar o sentido que encerra a presença de Dante no seu livro, bem como a opção pela forma do soneto, enquanto mundo fechado, completo, ordenado ou reordenado (Alegre, 2002, p. 208):

Na minha poesia (...) há muita intertextualidade, a leitura de um autor pode provocar em mim um livro. Isso aconteceu com o meu último livro, *Sonetos do Obscuro Quê*, que é uma espécie de conversação com Dante.

Eu fui ler o Dante talvez porque se esteja num tempo parecido. (...) Talvez por eu ter necessidade de uma busca, de um sentido, de uma unidade, de uma reconstrução, de uma harmonia perdida. Escrevi sob a forma de soneto, que é já uma tentativa de reordenação das sílabas.

Enclausurado na armadura do soneto, compreende-se que o poeta barroco, e depois o contemporâneo, sacudindo o jugo, a disciplina e o paciente labor clássico, tenham antes buscado evadir-se desse mundo fechado através da fuga da norma e do sentido. O escravo percorre por dentro a arena dos catorze versos, sem saltar os muros, mas os círculos que perfaz não conduzem a lugar nenhum. Isso mesmo sugere um soneto de Manuel Alegre (1993, p. 71) com esse exato título, *Catorze versos*, na mesma secção ilustrativa do inferno dantesco de escrever:

“Soneto nunca foi boa poética”^[5]
catorze versos são uma prisão
e monótona é sempre a mesma métrica
soneto nunca foi grande invenção.

5 Ezra Pound, “Cavalcanti”, ensaio publicado em *Make it New* (1934). [Nota da obra citada]

Mas em soneto Guido conversou com Dante
 catorze versos da Toscana e neles estão
 o amor eterno e a eternidade do instante
 do soneto nasceu uma nação.

Outra é a música da fonte de Castália
 catorze versos são monotonia
 sem épica nem harpa nem canção.

Do soneto nasceu talvez Itália
 dai-me de novo o mar e a nostalgia
 catorze versos são uma prisão.

No âmbito da poesia espanhola do século XX, na qual não pretende centrar-se o presente trabalho, é conhecido o soneto modernista em construção de Manuel Machado, não já em endecassílabos petrarquistas, mas em alexandrinos de rima vária, e que, perdido o cariz burlesco do barroco peninsular, e sobretudo o seu provocador vazio de conteúdo, retoma somente o centramento na forma enquanto imagem, não já apenas da poesia, mas agora da própria vida, em duas quadras e dois tercetos que passam, inexorável, inadvertidamente, como a areia pela clepsidra, “para nunca mais”, terminando, mal gastos, sem que cheguemos verdadeiramente a começar (tal como o poeta seiscentista não chegava a dizer ou a contar):

Alfa y Omega

Cabe la vida entera en un soneto
 empezado con lánguido descuido,
 y apenas iniciado, ha transcurrido
 la infancia, imagen del primer cuarteto.

Llega la juventud con el secreto
 de la vida, que pasa inadvertido
 y que se va también, que ya se ha ido,
 antes de entrar en el primer terceto.

Maduros, a mirar a ayer tornamos
 añorantes, y, ansiosos, a mañana,
 y así el primer terceto malgastamos.

Y cuando en el terceto último entramos
es para ver con experiencia vana
que se acaba el soneto... Y que nos vamos.

(Machado, 1993, p. 274)

2. Afloramentos do processo de construção no interior de textos vários

Para além do ramalhete dos sonetos em processo, dos textos em construção, há ainda a considerar, no barroco, abundantes afloramentos episódicos do processo de criação no seio das mais díspares peças poéticas, sem poupar nenhum subgénero. Muitas vezes trata-se apenas de um mero assomo autorreflexivo, breve e jocoso regresso ao próprio processo de construção do texto, que assim se desconstruía também, já no período barroco.

Esta estratégia de introdução de dados referentes ao processo criativo no interior da própria criação, sendo característica da estética barroca, surge em maior evidência entre os poetas de génio mais chocarreiro e refratário ao repisar da tradição, à repetição monótona e vazia dos modelos clássicos. Tomemos como exemplo o romance de *incipit* “Senhora Brites dos Santos”, atribuído a D. Tomás de Noronha, no qual se vão somando jocosamente, quadra após quadra, todas as evidências que fazem a dama em questão irremediavelmente velha e desprovida de virtude, exortando-a por isso a deixar-se de pretensões diante do espelho. A sequência romanceada de quadras, tal como se nos oferece no testemunho do códice 693 A da Biblioteca da Academia das Ciências, obedece ao figurino quase até final, contudo, nos últimos versos o poeta apresenta-nos inesperadamente do texto uma face distinta: o atestado de velhice e mau comportamento sai processualmente da mão de um licenciado, e ao leitor é dado surpreendê-lo no próprio momento da sua redação:

E acabo q' estou cansado
de caza do leicenseado
Andre rodrigues.
(BAC 693 A)

O mesmo autor coloca o processo de escrita em evidência, jocosa e cinematograficamente, quando, tendo-se concentrado a descrever em detalhe os atrativos de uma rapariga do povo, nas endechas de *incipit* “A minha

Isabel / saiu esta tarde”, a uma “Mossa pescadeira de Santos que vendia peixe” (epígrafe de BN 8575), suspende subitamente o assunto para rematar com uma estrofe que apenas algumas das numerosas fontes conhecidas incluem, e na qual acorda para a realidade – o criado Bastião, que irrompe a pedir-lhe dinheiro, e os assuntos decadentes das suas finanças domésticas –, deixando-lhe com isto a fumar as cinzas da inspiração (de BPMP 1396):

Porem neste passo
chegou Bastião
a pedir dinheyro,
esfrioume o cão.

A silva de *incipit* “A quem deveras chega a me pedir” (de que se conhece o testemunho único de ANTT 1804) é mais uma composição na qual o autor se volta para a construção do texto, anunciando-a e explicando-a como trabalho em progresso (v. 5, “Está das graças o tesouro aberto”). É rematada por uma décima esta silva, e nela se anuncia a mudança de metro, forma e estilo, tal como se mudou de parecer quanto a dar ou não a língua de porco que fora solicitada (vv. 31-32, “E porque em dar mudei de parecer, / Mudo o verso e estilo em responder”); afinal, o sujeito poético, pouco dado a dádivas (ou não estivesse ele mesmo à mercê delas), sempre vai enviar uma língua, a sua, portuguesa e tudo:

A um amigo que tendo-lhe pedido umas línguas de porco lhe mandou esta resposta em véspera de entrudo, mandando-lhe uma só silva

A quem deveras chega a me pedir
Respondo eu zombando com me rir
Que a uma petição tão engraçada
Com rezão se responde com risada:
Está das graças o tesouro aberto,
E assim o dar graças é o mais certo,
E quando, Padre meu, lhe não dê nada,
Ao menos não dirá que lhe dou nada;
Nem sou tão grão madraço que vá dar
Línguas com que de mim possam falar,
Porque se as tais línguas lá chegassem
Bom fora que más línguas murmurassem.
Quem em carnes tolendas línguas pede
É bem que toda a carne se lhe vede,
E se por servo seu acaso corro

De sê-lo mais desde hoje me desforro;
Dar dúzia de uma vez fora erro crasso
Quando o que dúzia dá vai passo a passo,
Pois o dar meia dúzia é escusado
Por ser número hoje tão usado;
Não chegar a dar sete me é forçoso
Por ser sempre o seteno perigoso;
Dar catorze por dúzia erro é fatal
Pois sempre o catorzeno é mortal;
Assim que quando a dar mais me esforço
Digo que uma língua só dar posso,
E se em dar uma só fico apoucado
Em ser de porco estou bem desculpado,
Porque pessoa tão autorizada
Com tais línguas não pode ser louvada
E porque em dar mudei de parecer,
Mudo o verso e estilo em responder.

Décima

Pois que para vos louvar
Quanto em vós se deixa ver
Não basta cem línguas ter,
Uma vos quero mandar
Que talvez só por calar
Saiba melhor que falando;
Assim, Padre, que vos mando
Essa língua, e estimara
Que aquele a acompanhara
Que ensina muitas brindando.

(ed. de Barros 2008, p. 557-558)

Ao mesmo assunto se escreveu também a décima burlesca de *incipit* “Quem de porco pede a lingoa”, que em BGUC 392 (287) é igualmente atribuída a D. Tomás de Noronha – tendo-a publicado como obra sua Mendes dos Remédios (1899, p.23), com base nesse manuscrito –, mas que em BN 13221 (156) se considera de Tomé Peixoto, o que é pouco conclusivo, pois existem pelo menos mais sete testemunhos nos quais surge anónima (*vd. Base de primeiros versos* em Barros, 2008). Nela, o afloramento burlesco do texto em construção diz respeito à árida busca e difícil achado de rimas, sobretudo perfeitas ou consoantes (vv. 5-7):

A hu' Estudante q' mandou pedir hua' lingoa de porco.
Decima burlesca.

Quem de porco pede a lingoa
de porco assás lingoa tem
por donde vejo tambem
q' o porco uos não fas mingoa;
Se não acho mais q' ingoa
por consoante me enforco
ou o meu juizo emborco
queres lingoa amigo tu?
pois mete a lingoa no cu
e terás lingua de porco.

(ADB 130, p. 138; destaque meu)

3. Livros ou Cancioneiros em construção

O surpreender-se ou oferecer-se a poesia em construção não se restringe, todavia, à esfera exclusiva do poema. É igualmente possível observar-se a poesia em processo no âmbito do próprio códice, livro manuscrito ou cancionero de mão – construído, não pelo autor, mas pelo leitor. Afinal, na tradição manuscrita é o leitor quem decide o que pretende ler ou reler e quem constrói o seu próprio livro, com amplas liberdades na trasladação dos textos, e não somente na sua apresentação por meio de epígrafes ou títulos pessoais, entre outras informações didascálicas relativas à sua receção. Atentemos, por exemplo, no códice 1650 da Biblioteca Nacional de Portugal:

Flores do Parnaso sementeas Por mui diversos Autores, regadas Com as ourinas de Apolo; Em os Campos de Minerva, e nas palestras de Flora. Tudo feito Com as Licenças de Cupido Com os aplausos de Vénus Nas faldas do Monte Pindo. Impresso Na Ofecina do Pégaso à custa De João Cardoso da Costa, com privilégio De toda a galantaria. Ano curioso de 1729. (BN 1650)

Destas *Flores do Parnaso* existe um segundo tomo na Biblioteca Pública Municipal do Porto, o número 41 do Fundo de Azevedo (BPMP FA 41):

Flores do Parnaso sementeas Por mui diversos Autores, regadas Com as ourinas de Apolo em os campos de Minerva, e nas palestras de Flora. Tudo feito Com as Licenças de Apolo às instâncias de Cupido com os aplausos de Vénus

Nas faldas do Monte Pindo. Impresso Na Ofecina do Pégaso à custa De João Cardoso da Costa, Com privilégio De toda a galantaria, Ano curioso de 1729. Tomo 2.º

Os dois códices não só partilham o título e demais informação editorial (parodiando os impressos, e com divergência somente nas ‘devidas licenças’), mas ainda a mão e outras características gerais. Para além desses dois volumes hoje desgarrados (sem que sequer as bibliotecas ou os seus catálogos dêem conta da filiação entre eles)^[6], dá-se no final deste segundo tomo notícia de um terceiro, logo antes do índice (376v.), e no mesmo estilo em progresso típico dos sonetos atrás referidos:

Já o segundo Tomo está acabado!
Graças a Deus que vamos a terceiro,
Pois as Flores que dão tão belo cheiro
Justo é se *desponham* com cuidado.

Pela sua própria natureza, o livro manuscrito prestava-se à retoma, estava sempre em processo de construção e reconstrução, até ao limite do fisicamente possível (já que o papel se vai preenchendo), e essa flexibilidade contava-se entre as inúmeras vantagens da via manuscrita relativamente à impressa, espartilhada por constrangimentos que não se limitavam à atividade férrea da Mesa Censória. No 2.º tomo, o códice BPMP FA 41, a rasura do nome do proprietário original é bom indício da habitual passagem dos cancioneiros por mãos ou proprietários diversos; em alternativa ao organizador, João Cardoso da Costa, que surge igualmente no tomo 1.º, escreveu por cima outra mão: “Foi de Martinho de Azevedo Faria”; posteriormente, outra viria a emendar: “Agora é de Manuel Osório de Meneses”; mais tarde, uma quarta reformularia: “E agora do Barão de Pram(?)”. As aporções nessas três letras diferentes são distinguíveis ao longo de todo o volume, nos abundantes comentários, acrescentos e correções ao seu conteúdo, curiosa manifestação do processo de receção literária. Em suma, um cancioneiro de mão, como o nome indica, andava na mão e também de mão em mão, o seu

6 O que se passa com estes cancioneiros, que fui achar em bibliotecas distintas, evidencia o obstáculo que a dispersão histórica, não só por particulares, mas mesmo entre bibliotecas (seja por extravio, aquisição parcial ou qualquer outro acaso desorganizador), tem constituído para o conhecimento da tradição manuscrita barroca e para a organização e classificação dos manuscritos portugueses e respetivos copistas e proprietários, confirmando o interesse da constituição de uma base de dados dos manuscritos portugueses (projeto em curso), independentemente das bibliotecas em que atualmente se possam achar, em alguns casos talvez indevidamente.

conteúdo sofria intervenções e interferências várias, do primeiro autor, ao longo do tempo, e depois de outros que davam continuidade à trasladação de textos, e ainda de proprietários posteriores que acrescentavam, modificavam ou obliteravam o já escrito.

4. Conclusão

Tudo, num manuscrito ou cancionero barroco, é susceptível de permanecer em construção: o (nome do) autor do códice, colecionador ou copista; o proprietário, que pode identificar-se com o primeiro ou ter-lhe encomendado a obra; a identificação do poeta a quem se atribui cada texto; a epígrafe ou título (podendo, ao longo do volume, somar-se vários em diferentes testemunhos de um mesmo poema), os textos e a própria lição de cada um deles.

Na esfera do códice, do livro manuscrito, o leitor, investido no papel de co-autor, enquanto copista, colabora no tecer da obra, e na poesia de tradição manuscrita a receção é uma esfera já espelhada na própria emissão ou criação poética. Nela cabe toda a paródica ficha técnica, tal como as notas de abertura e encerramento do volume, ou as advertências e pedidos poéticos para que seja devolvido a seu dono o cancionero emprestado ou extraviado.

Na esfera do poema em construção, o autor autorretrata-se qual rebelde fugindo oximoricamente do ofício, escrevendo a ferros, mas entre risos indolentes e um gargalhar provocatório, como quem espera preguiçosamente que a poesia se faça por si, ao mesmo tempo que evidencia até que ponto a conhece e quanto dela humildemente sabe.

Ao longo dos tempos, esta atitude manteve a atualidade e tem agradado muito em especial aos poetas mais bafejados pelo dom da distância crítica, capazes de rir de si mesmos e dos seus versos “dignos de cutelo”. Afinal, os mais exigentes no corte, na palavra e no estilo.

Do barroco ao contemporâneo essa exposição despudorada do esqueleto poético parece ter vindo a ganhar dramatismo e poder de catarse: a dor exposta de poeta já não é apenas a seiscentista dor de rir, nem somente de chorar a rir, mas também dor de chorar, num moderno assumir da fragilidade humana e da conseqüente fragilidade poética. O homem aceita descer ao abismo e mirar-se no seu fundo despido de versos; depois, dar a ver o reverso do verso: afinal, em espelho, do outro lado do espelho, o que for para vir poderá ser riso, poderá não ser, mas será poesia, mesmo que talvez não venha.

Referências

- ALCÁZAR, B. del (1910). *Poesías de Baltasar del Alcázar*, ed. de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Sucs. de Hernando.
- ALEGRE, M. (1993). *Sonetos do Obscuro Quê*. Lisboa: D. Quixote.
- ALEGRE, M. (2002). *Arte de marear*. Lisboa: D. Quixote.
- AMADO, J. (ed.) (1968). *Obras Completas* de Gregório de Matos, 7 vols., Salvador: Editora Janaína.
- BARROS, A. L. (2008). *A poesia de Tomás de Noronha segundo a tradição manuscrita*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.
- BLANCO, M. (2000). La agudeza en las Rimas de Tomé de Burguillos. In Maria Grazia Profeti (org.). “*Otro Lope no ha de haber*”; *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, vol. I (pp. 219-240). Firenze: Alinea Editrice.
- CARREÑO, A. (ed.) (1998). *Lope de Vega, Rimas humanas y otros versos*. Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica.
- MACHADO, M. (1993). *Poesías Completas*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla: Renacimiento.
- O’ NEILL, A. (1984). *Poesias Completas*. Lisboa: IN-CM.
- PEIXOTO, A. (ed.) (1930). *Obras de Gregorio de Mattos, III. Graciosa*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica.
- REMÉDIOS, J. M. (ed.) (1899). *Poesias Inéditas de D. Thomás de Noronha, Poeta satyrico do séc. XVII*, ed. revista e anotada. Coimbra: França Amado Ed.
- TOPA, F. (1999). *Edição crítica da Obra Poética de Gregório de Matos*. Universidade do Porto: Edição do autor.

Fontes manuscritas

| | |
|--------------|--|
| ADB 130 | ms. 130 do Arquivo Distrital de Braga |
| ANTT 1782 | ms. 1782 da Livraria, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| ANTT 1804 | ms. 1804 da Livraria, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| ANTT 1931 | ms. 1931 da Livraria, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| ANTT CF 33 | ms. 33 da Casa de Fronteira, Arquivos Nacionais – Torre do Tombo |
| BA 49-III-71 | ms. 49-III-71 da Biblioteca da Ajuda |
| BAC 693 A | ms. 693, Série Azul, da Biblioteca da Academia das Ciências |
| BGUC 392 | ms. 392 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra |
| BGUC 526 | ms. 526 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra |
| BN 1650 | cód. 1650 da Biblioteca Nacional de Portugal |
| BN 8575 | cód. 8575 da Biblioteca Nacional de Portugal |

| | |
|------------|---|
| BN 13221 | cód. 13221 da Biblioteca Nacional de Portugal |
| BN CP 133 | cód. 133 da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal |
| BPMP 950 | ms. 950 da Biblioteca Pública Municipal do Porto |
| BPMP 1249 | ms. 1249 da Biblioteca Pública Municipal do Porto |
| BPMP 1396 | ms. 1396 da Biblioteca Pública Municipal do Porto |
| BPMP FA 41 | ms. 41 do Fundo de Azevedo da Biblioteca Pública Municipal do Porto |

[recebido em 15 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]