

UNIVERSIDADE DE ÉVORA  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM TEORIA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA



**ENTRE A *PALAVRA* E AS PALAVRAS:  
TENT(E)ANDO AS RAÍZES DO POÉTICO**

**Moisés David Ferreira**

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Cristina Firmino Santos

Co-orientador: Prof. Doutor Olivier René Feron

2007

UNIVERSIDADE DE ÉVORA  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM TEORIA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA



**ENTRE A *PALAVRA* E AS PALAVRAS:  
TENT(E)ANDO AS RAÍZES DO POÉTICO**

*Moisés David Ferreira*



165 852

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Cristina Firmino Santos

Co-orientador: Prof. Doutor Olivier René Feron

2007

À minha família  
Aos meus amigos  
À Telma

**Título:** «Entre a *Palavra* e as palavras: tent(e)ando as raízes do poético»

**Resumo:** Começando por uma inquirição etimológica da palavra *poético*, é feita uma análise das duas vias de conceptualização do termo para as quais tal inquirição aponta: a de *poético* enquanto trabalho sobre a linguagem e o de *poético* como resultado de uma «inspiração».

São explorados alguns aspectos do poético, passíveis de enquadramento em cada um desses referenciais, considerados significativos no estudo da temática, ganhando consistência, a partir dessa exploração, o reconhecimento da complementaridade entre ambas as perspectivas.

Compreendida a sua complementaridade, esforços são feitos para esclarecer como o ser humano, mantendo uma relação viva com a linguagem dentro do espaço do poético, pode alterar a sua relação consigo, com os outros e com o mundo. Para clarificar a natureza e o sentido destes processos de mudança são usados os conceitos de mimese e catarse.

**Title:** «Between the *Word* and the words: trying the roots of the poetical»

**Abstract:** Starting by an etymological inquiry of the word «poetical», an analysis is made of the two ways of conceptualizing the term to which that inquiry points out: that of the poetical as a work made upon language and that of the poetical as a result of an «inspiration».

Some aspects of the poetic, considered significant in the study of the theme and fitting in each of those frames, are explored, gaining consistence through that exploration the recognition of the complementary nature of both perspectives.

Understood their complementary nature, efforts are drawn to clarify how the human being, maintaining a living relation with language inside the space of the poetical, may change his relation with himself, the other human beings and the world. In order to grasp the nature and the meaning of these processes of change are used the concepts of mimesis and catharsis.

**Palavras-chave:** poético, mimese, catarse, sublime, inspiração, sagrado.

**Keywords:** poetical, mimesis, catharsis, sublime, inspiration, sacred.



## ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO: COMO UMA «ARTE POÉTICA» .....	6
<b>I - POR UNS TERMOS EM SI TÃO CONCERTADOS, .....</b>	<b>9</b>
1. PARA UMA DEFINIÇÃO PRELIMINAR DE POÉTICO .....	10
2. AS ESTRATÉGIAS RETÓRICAS DO POÉTICO .....	13
2.1. O poético e o efeito de estranhamento .....	15
2.2. Desfamiliarização, estranhamento e singularização .....	18
2.3. Singularização e «co-moção» .....	23
2.4. Singularização e «sublime» .....	25
3. ARS, INGENIUM: O POÉTICO E A INSPIRAÇÃO .....	32
3.1. O poético em Platão: Platão e os poetas .....	33
3.2. O poético em Platão: Platão contra os poetas .....	36
3.3. Nota acerca do conceito de mimese em Platão .....	39
3.4. O poético e a inspiração em Shelley .....	43
4. O POÉTICO EM ARISTÓTELES: MÍMESIS, KÁTHARSIS .....	51
5. PLATÃO, ARISTÓTELES E AS DUAS FACES DO POÉTICO: ARS, INGENIUM .....	57
<b>II - UM NÃO SEI QUÊ, QUE NASCE NÃO SEI ONDE, .....</b>	<b>61</b>
6. UMA PROTOPÉTICA NO CORAÇÃO DA LINGUAGEM .....	62
6.1. Linguagem e pensamento mítico .....	62
6.2. Linguagem e pensamento mágico .....	67
6.3. Linguagem e pensamento místico .....	70
6.4. Do «pensar metafórico» à «palíngenesia da linguagem» .....	73
7. NO(S) EXÍLIO(S) DA LINGUAGEM, A IRRUPÇÃO DO POÉTICO .....	76
7.1. O problema da reificação e a perda do sentido ético .....	78
7.2. Do «mythos» complementando o «logos»: regressando ao poético .....	87
<b>III - COMO A MATÉRIA SIMPLES BUSCA A FORMA .....</b>	<b>90</b>
8. MIMESE, CATARSE: DA MATÉRIA DO POÉTICO E DAS SUAS RELAÇÕES COM O SAGRADO .....	91
9. DO «SER» NA ESCRITA, DA ESCRITA DO «SER»: UM NÓ ENTRE AS PALAVRAS E A «PALAVRA» .....	99
10. DO POÉTICO ENRAIZANDO-SE NO HUMANO .....	110
CONCLUSÃO .....	115
BIBLIOGRAFIA .....	117
ÍNDICE REMISSIVO DE PALAVRAS, EXPRESSÕES E ASSUNTOS .....	121
ÍNDICE REMISSIVO DE AUTORES CITADOS .....	123

## INTRODUÇÃO: COMO UMA «ARTE POÉTICA»

Procura a presente dissertação contribuir para a construção de um olhar multidisciplinar sobre o *poético*. Após a delimitação de duas grandes matrizes de entendimento do conceito, a de *poético* na relação com uma *tékhnē*, trabalho sobre a linguagem, e a de *poético* como dinamismo dependente de uma «inspiração», são observados traços de concordância e complementaridade entre os distintos referenciais. É assim demonstrada a pertinência de uma aproximação totalizadora à noção, integradora de múltiplas perspectivas de análise, capaz de robustecer a compreensão da mesma.

Circunscrito o escopo do trabalho e a sua base de legitimação, procede-se à exploração de alguns aspectos, de tratamento considerado indispensável, respeitantes às perspectivas a conjugar nesse esforço integrativo, adstritas, no percurso investigativo desenhado, aos domínios da Teoria da Criação Literária, da Filosofia e da Psicologia. Concomitantemente, são identificados pontos de intersecção entre as linhas de teorização seleccionadas no interior de tais planos de leitura, em ordem a esboçar um quadro global de conceptualização do poético.

O trabalho encontra-se dividido em três secções, às quais servem de título versos retirados de três sonetos camonianos: (I) «Por uns termos em si tão concertados,» (retirado do soneto «Eu cantarei de amor tão docemente,»<sup>1</sup>); (II) «Um não sei quê, que nasce não sei onde,» (colhido de «Busque Amor novas artes, novo engenho»<sup>2</sup>); (III) «Como a matéria simples busca a forma,» (extraído de «Transforma-se o amador na cousa amada,»<sup>3</sup>). À semelhança da dissertação no seu conjunto, estes três versos podem ser lidos como uma «arte poética», um terceto incidindo em três domínios genéricos de problematização de indispensável tratamento no estudo do poético. Deste modo, em cada secção é posta em relevo, enquanto matriz e ponto de partida, uma das áreas de estudo mencionadas: na secção I destaca-se sobretudo a da Teoria da Criação Literária; na secção II, a abordagem é feita principalmente da perspectiva da Filosofia; finalmente, na secção III, apesar de haver uma clara proeminência dos pontos de vista filosóficos, entra também em consideração o domínio da Psicologia. Não obstante, ao longo de cada uma delas tenta-se introduzir progressivamente conceitos referentes aos diversos campos de análise.

A secção I parte da ponderação de conceitos ligados à Retórica, contemplando uma das possibilidades de leitura etimológica de *poético*. A reflexão é neste primeiro ponto marcada por

<sup>1</sup> Cf. CAMÕES, Luís de (1981). *Obras Completas de Luís de Camões: Lírica* (Vol. 3). (Hernani Cidade, Fixação do texto). Lisboa: Círculo de Leitores. (p. 153)

<sup>2</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 167.

<sup>3</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 163.

noções presentes no pensamento de H. Lausberg, V. Chklovski, Pseudo-Longino e Horácio. No segundo ponto, seguindo uma outra possibilidade de enquadramento etimológico do mesmo vocábulo, opera-se uma incursão pelas concepções de *poético* presentes em Platão e Aristóteles. Daí resulta a valorização do tema da inspiração, sobretudo tendo por base o *Íon*, de Platão, conteúdo retomado pela abordagem ao conceito de imaginação na *Defesa da Poesia* de Shelley. Desse referencial deriva igualmente a centração nos conceitos de mimese e catarse, na senda do pensamento aristotélico, essencialmente partindo da *Poética* do estagirita. Nestas noções, interpretadas à luz do contributo de E. de Sousa, crê-se encontrar uma possibilidade de conciliação e síntese entre as duas abordagens ao poético previamente circunscritas. Com efeito, e partindo dos conceitos de mimese e catarse, são distinguidos sinais de complementaridade nessas mesmas aproximações, interrogados nas secções seguintes.

Na secção II, começa-se por aprofundar a compreensão do poético enquanto espaço de palíngenesia da linguagem, observando os pressupostos de E. Cassirer. Resulta daqui a ênfase da ideia de que o poético, mesmo enquanto *tékhnē, ars*, nunca se desliga da referência a um horizonte translinguístico, i. e., àquilo que se situa para lá da linguagem, no território do inexprimível. Efectivamente, se, de acordo com a proposta do autor citado, é da abertura ao inexprimível que ela parece nascer, então o poético constitui-se como seu campo de refundação; no espaço do poético, a linguagem será novamente capaz, à imagem do que sucedia na sua origem, de afirmar-se enquanto manifestação do Ser.

Nalguns dos esforços da Retórica, em parte ordenados à produção do efeito de estranhamento no «receptor» da obra literária e à concretização da sublimidade estilística, parece poder reconhecer-se, tida em conta a argumentação precedente, uma tentativa de sistematização dos elementos que se afiguram capazes de garantir que na obra a linguagem sofra uma refundação. Esta, uma vez refundada, é restituída à relação com o inexprimível (relação na qual se houvera originariamente consolidado), recuperando a sua adesividade ao que não pode ser dito.

Verifica-se, então, que a emergência do poético é inseparável de uma radical abertura à alteridade, ao que é sempre «outro», seguindo o rasto de vitalidade dessa «outra coisa». Algumas reflexões de I. Murdoch constituem o pano de fundo que, na segunda parte da secção II, sustentam tal afirmação, auxiliando na constatação de que a imaginação estética, tornada patente nas produções poéticas, se converte como que num órgão ético, porque, pela ruptura dos padrões reificados de linguagem, rasga trilhos de expressão para aquilo que doutro modo não encontraria voz. Tenta-se neste passo compreender as implicações e consequências da reabilitação da linguagem, bem como do seu oposto, a reificação da linguagem: se vigora o

princípio da alteridade, se o outro é reconhecido como «outro», então é liminarmente impedido o avanço de ideologias ou análogos processos que se instalam para minar os alicerces da expressão do diferente e converter a multiplicidade de vozes do humano (assente na singularidade de cada uma) numa massa homogénea e informe, na qual, paradoxalmente, os apelos constantes à individualização e à originalidade são ainda mecanismos dessa deriva de massificação.

Na secção III dá-se início à exploração da relação entre o poético e o sagrado dentro do espectro de contributos de pensadores como M. Eliade, R. Otto e M. Antunes. Observando no espaço do sagrado a possibilidade de verificar-se, por parte do ser humano, uma máxima abertura à alteridade, avança-se no intento de compreender o sentido dos referenciais nos quais se acha patente a concepção inspiracional do poético. Nesta sequência, é sondada a articulação desses referenciais com algumas vertentes de teorização acerca do funcionamento psíquico que parecem fazer consistir as etapas de maior desenvolvimento interno do ser humano nos patamares em que é legítimo dizer-se que se verifica um movimento orientado para uma «transcendência». Esses referenciais, que poderiam multiplicar-se, encontram voz, neste ponto da dissertação, em C. Jung, R. Forman, M. Csikszentmihalyi e K. Wilber. Tal sondagem permite reconhecer assinaláveis semelhanças entre a experiência do poético e a experiência religiosa na sua dimensão mística.

É igualmente seguida a trilha da chamada «Filosofia Perene», precedendo e preparando as referências à Psicologia, com a menção a alguns contributos de A. Huxley, R. Guénon e F. Schuon. Justifica-se a alusão à escola perenialista pelo alto valor que nela toma a análise da relação estabelecida entre as expressões do humano, das quais o poético é paradigmático exemplo, e o que «transcende» o humano.

As etapas reflexivas descritas reforçam uma concepção de *poético* enquanto dinamismo que, na sua raiz, está imbuído de fortíssimas implicações éticas. Ainda que a preocupação ética não seja explicitamente alvo de tratamento no trabalho poético, o mero impulso de criação poética, largamente coincidente com um movimento de abertura à alteridade, tem já consequências éticas, porque dá a ver – ou a entrever – regiões da realidade antes obscurecidas (levando a linguagem a sair do seu registo quotidiano, aí incapaz, pelo recorrente e desgastante uso, de comunicar um sentido de «presença» e novidade do que toma como referente), ou dá plena voz ao que tenha sido deliberadamente silenciado.

Escutar para dar voz: o movimento matricial do poético.

# I

*Por uns termos em si tão concertados,*

## 1. PARA UMA DEFINIÇÃO PRELIMINAR DE *POÉTICO*

A interrogação do vocábulo *poético* é indissociável da consideração da sua procedência etimológica, mediante a qual se observa que *poético*, enquanto aquilo que é «relativo a ou próprio da poesia»<sup>4</sup>, na qualidade de adjectivo resultante de *poesia* assenta sobre o grego *poiesis*, que significa «fabricação», «produção», «confecção»<sup>5</sup>. Ainda dentro do espectro etimológico de *poiesis* encontramos o verbo *poieîn*, «fazer», «fabricar»<sup>6</sup>, e o substantivo *poiema*, «poema»<sup>7</sup>, concretização da *poiesis*.

Assim sendo, qualquer tipo de actividade envolvendo a fabricação de objectos pode ser, *lato sensu*, qualificada de poética, e os protagonistas dessa actividade chamados poetas (de *poietês*, como «autor»<sup>8</sup>), ao passo que o trabalho sobre a linguagem verbal a que é tradicionalmente associado o poeta (de *poietês*, como «compositor de versos»<sup>9</sup>) estará já na proximidade de um emprego *stricto sensu* de *poético*. Dado que é esta última a acepção comum do termo, o seu uso ao longo deste trabalho recairá sobre aquilo que envolve o poema enquanto produção linguística, tida como caso particular da definição extensiva de *poético*.

No entanto, tal como nota Fernando Guimarães<sup>10</sup>, reportando-se a E. R. Curtius, necessário será não esquecer que a tradução de *poiesis* em que é implicada a noção de «criação» consiste numa translação de um conceito próprio do pensamento teológico judaico-cristão, inexistente no pensamento grego ao qual se faz remontar o sentido original de *poiesis*. Para os gregos, *poiesis*, *poieîn*, *poiema*, *poietês*, são palavras cujo significado aponta sobretudo para uma dimensão «tecnológica», e não propriamente «criativa».

Já em Aristóteles, na *Poética*, a poesia é assimilada à categoria de *arte*<sup>11</sup> (*tékhnê*, «arte manual, indústria, artesanato»<sup>12</sup>), sendo na *Metafísica*, como lembra Paulo Borges<sup>13</sup>, que o filósofo grego explicitamente se refere à poesia como arte, ou *tékhnê*, situando-se esta, ao ser definida como «actividade transitiva visando um fim, ou a produção de uma obra, distintos do agente ou da própria operação»<sup>14</sup>, num estatuto ontológico inferior ao da *práxis*, precisada como «ac-

<sup>4</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Tomo V, «poético», p. 2909.

<sup>5</sup> Cf. *id.*, «poesia», *ibid.*

<sup>6</sup> Cf. F. E. Peters, *Termos Filosóficos Gregos*, «poieîn», pp. 193-194.

<sup>7</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Tomo V, «poema», *loc. cit.*

<sup>8</sup> Cf. *id.*, «poeta», *ibid.*

<sup>9</sup> Cf. *id.*, *ibid.*

<sup>10</sup> Cf. Fernando GUIMARÃES, «Poesia», *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 4, col. 243.

<sup>11</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, I, 1-3, 1477a.

<sup>12</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Tomo VI, «tecnia», p. 3474.

<sup>13</sup> Cf. Paulo BORGES, «Poesia», *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Vol. 4, col. 319.

<sup>14</sup> Cf. *id.*, *ibid.*

tividade cujo fim é imanente ao sujeito e à operação»<sup>15</sup>, e ao de *theoría*, fixada como «contem-  
plação pura»<sup>16</sup>.

Não obstante, Paulo Borges vai propor a possibilidade de existência, ainda no horizonte do pensamento grego, de um nexos entre o verbo *poieîn* e a noção de «criação»<sup>17</sup>, não a sobrepondo àquela do pensamento judaico-cristão, relacionada com os conceitos de novidade e originalidade, mas vinculando-a à ideia «de uma nomeação e eleição, do exercício de um influxo, ou de uma eficiência (...)»<sup>18</sup>. Pondo o acento na importância da observação da relação estreita existente entre poesia, canto e música, Paulo Borges aproxima a figura do poeta às dimensões mágica, profética e religiosa, nas quais o canto e a música terão desde sempre desempenhado um papel basilar.

Esta ampliação semântica do verbo *poieîn* faz o vocábulo grego coadunar-se com uma distinta possibilidade de derivação etimológica: da contracção das palavras fenícias *phoe*, «voz, linguagem» e *ish*, «Ser supremo»<sup>19</sup>, resultaria *poesia*. Em consonância com esta hipótese, sugerida por Fabre d'Olivet, a poesia, *Phoeish*, achar-se-ia identificada com a voz, a linguagem, o dizer do Ser supremo (conceito assimilável ao de «divindade», na pressuposição de uma relação do ser humano com um ser sobrenatural), estando ao poeta reservado o papel de seu mensageiro.<sup>20</sup>

Dentro da perspectiva que liga a figura do poeta a uma actividade de fabricação no sentido genérico da *poiesis*, destaque-se o *aoidos*, aedo, ou «o que canta, cantor»<sup>21</sup>, aquele que recitava ou cantava os poemas que os outros ou ele mesmo compunham. Parece encontrar-se em parte no facto de o aedo recitar ou cantar os seus próprios poemas a razão da aparição e consolidação da sinonímia entre *aedo* e *poeta*. Mas se a cargo do aedo se encontravam a memorização e a recitação do *poëma*, processos que, para serem viáveis, tinham de assentar sobre técnicas específicas e haver por matéria um objecto (*poëma*) construído em conformidade com regras que os facilitassem, também via a improvisação desempenhar um papel de extrema importância na sua actividade.

Esta improvisação, parte integrante da recitação ou canto, fazia-se depender de um factor de inspiração, o que é dizer, do estro ou da intervenção da divindade. Ao estro, do grego

<sup>15</sup> Cf. *id.*, *ibid.*.

<sup>16</sup> Cf. *id.*, *ibid.*.

<sup>17</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo II*, «criação», p. 1126.

<sup>18</sup> Cf. BORGES, *ibid.*, *op. cit.*, col. 320.

<sup>19</sup> Cf. José FLÓRIDO, *Reencontrar Agostinho da Silva: O poeta e o Poema*, pp. 25-26.

<sup>20</sup> *Vide id.*, *ibid.*.

<sup>21</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo I*, «aedo», p. 123.

*oistros*, «insecto cuja picada deixa o animal furioso»<sup>22</sup>, se associava uma intensificação da atividade da imaginação, fazendo o ser humano parecer aproximar-se da loucura, aos olhos dos que não se encontravam sintonizados com esse fervor das operações da faculdade imaginativa. Nesta loucura, o aedo, também por esta razão «poeta», sofria um *enthousiasmós*, «transporte divino, entusiasmo»<sup>23</sup>, que o fazia sair de si. Poder-se-ia reconvocar a este propósito a noção de «êxtase», *ékstasis*, ou «deslocamento, movimento para fora»<sup>24</sup>, como resultado de uma *passio*, «paixão, passividade»<sup>25</sup>. Apoderando-se do poeta, e fazendo-o sair de si mesmo, o nume, potência sobre-humana, fazia ouvir a sua voz na poesia (aqui já *Phoebish*).

Descobrimo no poético um espaço de relação com o sagrado, importa voltar a sublinhar o parentesco existente entre poesia e música. A palavra *música*<sup>26</sup> é etimologicamente oriunda de Musa<sup>27</sup>, *mousa*, termo referente, na mitologia grega, a cada uma das ninfas filhas de Zeus e Mnemósine que presidiam às ciências e às artes liberais, mais tarde elevadas à categoria de divindades e passando nessa condição a inspirar a poesia e a música. *Museu*<sup>28</sup> partilha a mesma proveniência etimológica de *música*, sendo originariamente o lugar onde os poetas, orando, se aproximavam das suas fontes de inspiração, sentido este entretanto caído em desuso.

Neste contexto se compreende também a associação ao poeta dos atributos de *profeta* (*prophétes*, «intérprete dos deuses»<sup>29</sup>) e *sábio* (*sapidus*, «que tem sabor, saboroso»<sup>30</sup>), e de outros que em torno destes gravitam, como *vate*, *vidente*, *sacerdote* ou *pontífice*, e mesmo *médium*. Ele é o *vate*<sup>31</sup>, o que vaticina, pela consolidação da relação com a divindade, o que está para além dos horizontes do presente, o que é, para os comuns mortais, ainda do domínio exclusivo do futuro; é o *vidente*<sup>32</sup>, que vê o que está vedado aos olhos humanos; o *sacerdote*<sup>33</sup>, aquele que dá o sagrado, e o *pontífice*, *pontifex*, o «construtor de pontes»<sup>34</sup> entre o humano e o divino; e ainda o médium, *medius/medium*, «que está no meio, intermediário»<sup>35</sup> entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens.

<sup>22</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, Tomo III, «estro», p. 1640.

<sup>23</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «entusiasmo», p. 1517.

<sup>24</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «êxtase», p. 1673.

<sup>25</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, Tomo V, «paixão», p. 2727.

<sup>26</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «música», p. 2575.

<sup>27</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «mus(a)-», p. 2572.

<sup>28</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «museu», p. 2574.

<sup>29</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «profeta», p. 2988.

<sup>30</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, Tomo VI, «sábio», p. 3222.

<sup>31</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «vate», p. 3670.

<sup>32</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «vidente», p. 2727.

<sup>33</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «sacerdote», p. 3225.

<sup>34</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, Tomo V, «pontífice», p. 2925.

<sup>35</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, «médium», p. 2436.



A convergência existente entre poesia e relação com a divindade, se persiste e se impõe na antiguidade grega, passará a ser alvo de ecrutínio e submissão ao exercício da faculdade raciocinante, tendência inseparável do nascimento da filosofia grega e cujo ponto culminante será atingido com Platão e Aristóteles, embora para ambos a poesia assuma significados distintos. Platão olhará com desconfiança a poesia, ao ponto de n'*A República* advogar a expulsão dos poetas da Cidade, ao passo que Aristóteles conferirá à poesia uma dignidade excedendo a que lhe é atribuída pelo seu mestre, porém limitando-se a considerá-la de um ponto de vista eminentemente racional (tendência que de Platão terá herdado), em detrimento da componente de relação com o sobre-humano. De facto, para Aristóteles a poesia será sempre, como acima se apontou, uma *tékhnē*, arte, distanciando-se das dimensões implicadas numa conotação de índole inspiracional.

Através desta breve incursão pela genealogia e parentescos etimológicos do vocábulo *poético*, fica posta em evidência a persistência dos dois distintos discursos sobre o conceito, um articulando a experiência poética com uma estreita relação com o sagrado, o outro valorizando os aspectos técnicos ligados à fabricação do poema, remetendo para estratégias retóricas e efeitos por estas produzidos. Se inicialmente o peso maior recaía sobre o quadro valorizador da dimensão inspiracional, com Platão e Aristóteles, por diferentes vias, tenderá a inverter-se esta tendência. Todavia, nunca deixa de observar-se a possibilidade de articulação dos mesmos discursos, em torno dos quais, aliás, se organizarão sempre as correntes teóricas que animarão a arte e a literatura, privilegiando ora um, ora outro, como é disso lapidar exemplo a diametral oposição entre o Classicismo e o Romantismo. É precisamente em torno da exploração da complementaridade de tais discursos, já elementarmente delimitados, que avançará a presente análise.

## 2. AS ESTRATÉGIAS RETÓRICAS DO *POÉTICO*

Passar-se-á a considerar os aspectos exclusivamente adstritos à construção do poema na sua condição de objecto linguístico e, como tal, retórico. Para isso primeiramente se envidará uma tentativa de definição de *poema*, *poíema*. Como já notado, considera-se *poema* o objecto resultante da *poiesis* (sem ter agora em conta a sua possível proximidade da *Phoēish*) apresentado como produto de um trabalho sobre a linguagem verbal. Encontra-se vulgarizada a ideia de que o poema é o texto que em termos formais se apresenta escrito em *verso*, definindo-se este como «subdivisão de um poema, geralmente coincidindo com uma linha do mesmo, que obedece a padrões de métrica e de rima, ou prescinde deles, caracterizando-se por possuir certa

linha melódica ou efeitos sonoros, além de apresentar unidade de sentido»<sup>36</sup>. Pondo de lado o que de polémico esta definição de *verso* eventualmente possa conter, é também frequente a reacção contra a ingenuidade desta pretensão, dado que o poético, conotado com uma alta carga reflexiva e problemática, com uma elevada densidade de sentido e uma larga amplitude interpretativa, mantém relativa independência quanto à sua forma, que evidentemente poderá adquirir as feições de prosa ou de verso. Por outro lado, um texto que sob a aparência de verso se apresente poderá não ser portador de carga poética alguma. No entanto, estes são argumentos que se apoiam numa acepção empobrecida de *verso*.

A sondagem etimológica do vocábulo *verso* põe-nos diante de múltiplas possibilidades, ligadas, dentro do latim, aos radicais «vert-» e «vers-». No âmbito deste último, surge o antepositivo «vers(i/o)-»<sup>37</sup>, cujas formas mais importantes de seguida se apresentam, a par de uma hipótese em consonância com o antepositivo «vert-»<sup>38</sup>: (1) *versus*, que pode significar «linha (de escritura); epitáfio; canto (do rouxinol); movimento compassado ou cadenciado, passo de dança, dança»; (2) o participio passado de *verto*, de que resulta *versum*, aqui, entre outras alternativas, no sentido de «virado, voltado, revirado; posto em fuga, afugentado; revolvido, lavrado (ao arado); voltado para; transformado, metamorfoseado; mudado»; (3) o verbo *verso*, sinónimo de «voltar, virar muitas vezes, revirar, andar à roda com, revolver; apresentar sob várias formas, variar, dar muitas formas a; exprimir-se por outro estilo; mudar, alterar», entre diversas outras possibilidades; (4) a preposição *versus*, «para, para a parte de, em direcção a».

O périplo pela etimologia ensina-nos que a acepção mais tradicional de *verso* corresponde apenas a uma das possibilidades registadas, sendo que as restantes nos esclarecem que *verso* não pode ser separado de uma certa noção de movimento «transgressivo» que envolve uma mudança em relação a algo (uma metamorfose) e, portanto, um voltar-se para outra coisa.

Deste ponto de vista, torna-se patente a inseparabilidade entre *poético* e *verso*, e poderá entender-se por verso tanto uma linha de «prosa» como a linha de um «poema» entendido, em termos formais, no seu mais corrente sentido, sob a condição de obediência a um mesmo pressuposto geral, já esboçado: o de o poético aparecer sobretudo como ponto nodal de vários eixos construtivos que elevam o poema ao estatuto de objecto complexo aberto a múltiplas leituras, ou, dito de outro modo, lhe conferem uma elevada espessura semântica.

<sup>36</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, Tomo VI, «verso», p. 3692.

<sup>37</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, «vers(i/o)», *loc. cit.*

<sup>38</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, «ver(t/s)», p. 3694.

Apurado o sentido forte de *verso*, e avançando no percurso de sondagem do poético, passa-se a ter de considerar as estratégias retóricas capazes de dotar o verso do seu carácter «transgressivo».

### 2.1. O poético e o efeito de estranhamento

Com vista a que no verso, em consonância com o sentido etimológico do termo, se dê algo da ordem da «transgressão», a escrita poética tenderá a induzir naquele que com ela vá relacionar-se (o leitor, neste caso) um efeito de estranhamento, como refere Lausberg:

A poesia caracteriza-se pelo estranhamento que lhe é peculiar e o qual corresponde, em grande parte, ao *ornatus*.<sup>39</sup>

Tal estranhamento resulta de diversos procedimentos na elaboração textual abrangidos pela designação de *ornatus*:

O *ornatus* corresponde à necessidade, que todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Deste modo, o *ornatus*, com a sua intenção criadora, atinge o domínio das artes elevadas.

(...)

A necessidade de beleza do *ornatus*, tanto se refere aos pensamentos (*res*), como à formulação linguística (*verba*). Existe, portanto, um *ornatus* de pensamento e um *ornatus* de palavra.<sup>40</sup>

Convém sublinhar o facto de que relativamente ao *ornatus* de palavra adquirem particular importância os *tropi*, indissociáveis do estranhamento:

O *tropus* é a «volta» da seta semântica indicativa de um corpo de palavra, o qual, de um conteúdo primitivo, passa para um outro conteúdo. A função principal dos *tropos* é o estranhamento que funcionalmente convém ao *ornatus*.<sup>41</sup>

Partindo da ideia de que o *ornatus*, correspondente à vertente técnica da poesia (*poietn, tékhne, ars*), se encontra estreitamente ligado à obtenção do efeito de estranhamento, considerar-se-á legítimo afirmar que tal finalidade marca estruturalmente a experiência do poético. Da exploração de tal argumento se ocupam também em grande medida, para além do próprio Lausberg, Horácio, na sua *Arte Poética*, Pseudo-Longino, no *Tratado do Sublime*, e também Aristóteles, na *Poética*.

<sup>39</sup> Cf. Heinrich LAUSBERG, *Elementos de Retórica Literária*, p. 140.

<sup>40</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 138.

<sup>41</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 143.

Destacado o papel essencial desempenhado pelo estranhamento na aparição do poético, convém apurar com rigor em que consiste exactamente o próprio estranhamento. O efeito de estranhamento encontra-se definido por Lausberg da seguinte forma:

O estranhamento é o efeito anímico exercido no indivíduo pelo inesperado, como fenómeno do mundo exterior. Este efeito é um choque psíquico, que se pode realizar de diferentes maneiras e graus.

Com o estranhamento confronta a vivência do habitual, cuja forma extrema é o tédio. Esta vivência é provocada pela uniforme e monótona invariabilidade do mundo exterior.

A qualidade mais geral do inesperado, no mundo exterior, é a variação: a variação, que se opõe à invariabilidade, provoca a vivência do estranhamento.

(...)

No sentido mais lato, a vivência do estranhamento, proporcionada pelo discurso, consiste, por consequência, em qualquer acréscimo de conhecimentos ou de vivências afectivas.<sup>42</sup>

Observa-se, pois, que a finalidade do estranhamento, já considerado por Bloom como um dos aspectos que, abrindo traços de profunda originalidade numa obra literária, podem conseguir guindá-la à condição canónica<sup>43</sup>, é fazer acontecer uma ruptura nos padrões de percepção correntes do mundo, introduzindo um factor de variação, seja pelo acréscimo de conhecimentos, seja pelo de vivências afectivas. Deste modo, o que sucede é que o efeito de estranhamento, desencadeando um «choque psíquico» no leitor, fá-lo-á orientar-se para algo até então vedado à sua percepção, desencadeando, concomitantemente, o surgimento de um estado de disponibilidade ou receptividade psíquica indutor de um aumento do grau de atenção. A natureza predominantemente afectiva do estranhamento é também enfatizada por Lausberg, quando enumera as vias concretas através das quais o efeito de estranhamento pode ser alcançado:

A vivência do estranhamento pode ser provocada pela própria matéria e pelos fenómenos da elaboração, especialmente pelos pensamentos, pela *elocutio*, pela *dispositio* e pela *pronuntiatio*. Há variantes mais fracas e mais fortes da vivência do estranhamento: as variantes mais fracas são, p. ex., obtidas por meio do *docere* intelectual e pelo *delectare* afectivo, ao passo que as variantes mais fortes são obtidas pelo *movere* afectivo.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 112.

<sup>43</sup> "Uma marca da originalidade que pode conseguir o estatuto canónico para uma obra literária é um estranhamento que ou nós nunca assimilamos completamente ou, então, se torna uma tal evidência que nós ficamos cegos às suas idiossincrasias." (Cf. Harold BLOOM, *O Cânone Ocidental*, p. 16.)

<sup>44</sup> Cf. LAUSBERG, *op. cit.*, pp. 112-113.

Assim, o efeito de estranhamento, mais do que do uso de tropos e figuras, modalidade do *docere*, encontra-se sobretudo na dependência de uma estimulação afectiva profunda, resultado de uma convergência ampla das estruturas do texto poético. Este avivar do *páthos* é descrito por Lausberg nestes termos:

A influência afectiva, pretendida e exercida pelo orador sobre o árbitro da situação, com a finalidade de nele excitar, favoravelmente ao partido, afectos violentos, chama-se *movere*. Este grau afectivo é especialmente indicado para a *peroratio*, como impulso imediato, que leva à acção, e que consiste em que seja pronunciada uma sentença favorável ao partido.<sup>45</sup>

Fazendo a necessária demarcação do contexto a que o autor aplica as presentes noções, porém permanecendo válido o seu alcance e importância, sublinhe-se a ideia de que a qualidade poética de um texto é inseparável da criação de uma desfamiliarização do leitor, operada sobre uma matriz afectiva, com a sua circunstância, ou parte significativa da mesma. A introdução desta descontinuidade, rasgo originador de espaço para a agilização e flexibilização da percepção do mundo por parte do leitor, ao afastá-lo de um registo perceptivo de fechamento e rigidez, cria as condições necessárias para que nele, ou na sua conduta, venha a verificar-se algum tipo de mudança. De facto, considera Lausberg que:

A criação, por meios afectivos, de um consentimento também afectivo do árbitro da situação, no que se refere à opinião partidária do orador, parte do princípio de que o consentimento afectivo é um impulso seguro que leva à acção e cujo fim é originar a alteração da situação, alteração essa provocada pelo árbitro da situação e pretendida pelo orador, partindo-se, igualmente, do princípio de que o consentimento afectivo pode preencher possíveis lacunas da convicção intelectual.<sup>46</sup>

Fixando a atenção no horizonte do poético, será válido dizer que esta eficácia subjacente ao *movere*, eficácia que passará a constituir como que uma qualidade intrínseca do próprio texto poético, produzirá no leitor uma mudança sobretudo no sentido de uma progressiva afinação da sua sensibilidade, de modo a que o seu habitual registo de funcionamento perceptivo lhe permita complexificar as suas mundividências, sendo convocados para a construção das mesmas cada vez mais aspectos da realidade. Tratar-se-á, pois, de um enriquecimento da relação do leitor com o mundo, reforçando o seu acesso a um cada vez mais amplo e sofisticado espectro de possibilidades de leitura das suas experiências de vida e de criação de sentidos. O leitor não será chamado a uma acção traduzida num comportamento externo, passível de des-

---

<sup>45</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 105.

<sup>46</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 105.

crição, mas sim a uma "acção interna", ou reconstrução, ao nível da consciência, das suas formas de relação com a sua circunstância.

O discurso concernente às preocupações da retórica, remetendo-nos para a consideração da necessidade de prossecução de uma eficácia por parte do texto, conduz-nos enfim à constatação de que essa eficácia, traduzida sobretudo num desencadear de processos ao nível afectivo, culminará numa mudança estrutural no que se reporta à abertura perceptiva do leitor.<sup>47</sup>

Compreendidos os processos envolvidos no efeito de estranhamento, segue-se a tarefa de aprofundar as suas causas e conseqüências.

## 2.2. *Desfamiliarização, estranhamento e singularização*

Na escola do formalismo russo é possível encontrar reflexão elucidativa acerca de algumas das questões mais significativas envolvendo o efeito de estranhamento. Referimo-nos particularmente ao pensamento de V. Chklovski no seu artigo *A Arte como Procedimento*.

Ao longo deste escrito, Chklovski vai opor-se à ideia, defendida, entre outros, por Potebnia, de que existe um vínculo inquebrável entre arte, imagem e pensamento. Segundo o autor, a concepção de que «Sem imagens, não há arte», acompanhada da ideia de que «A arte é pensar por imagens», pode conduzir a uma compreensão deformada daquilo que é a própria arte. Depois de notar a constatação de que a arquitectura, a música e a poesia lírica podem ser definidas como arte sem imagens, dirigidas imediatamente às emoções, Chklovski chama a atenção para o facto de, apesar da diferença óbvia, existir uma certa semelhança entre a poesia lírica e a chamada arte por imagens, nomeadamente na forma de utilização das palavras, o que irá fazê-lo derivar a conclusão de que existe, afinal, uma grande proximidade entre estes dois tipos de arte – arte por imagens e arte desprovida de imagens – que pode facilmente produzir uma confusão entre ambas. Este é o motivo que, para Chklovski, explica o facto de o conceito de arte vinculada à imagem ter largamente sobrevivido, encontrando uma das suas mais fortes expressões na asserção de que «A arte é antes de tudo criadora de símbolos».

---

<sup>47</sup> O facto de a modalidade afectiva ser tida como a mais favorecedora do desencadear deste processo de abertura perceptiva encontrará clara explicação ao nível do funcionamento neurobiológico, em cujo âmbito de estudos presentemente se postula o carácter basilar que desempenham os processos emocionais na construção da racionalidade. Em termos filogenéticos, é patente que as zonas cerebrais mais envolvidas no processamento das emoções e na viabilização de uma memória emocional, características dos mamíferos, se desenvolveram muito antes do neocórtex especificamente humano, evidência que, só por si, já sugere, embora não baste, evidentemente, para prová-la, a eventual prevalência das emoções sobre a racionalidade no funcionamento psíquico humano. A isto acrescenta-se a ideia de que às próprias emoções, como se disse, cabe um papel regulador e delimitador da racionalidade.

Estes desenvolvimentos, reforçando a ideia da existência de um nexo indissolúvel entre a imagem e o poético, terão encoberto a evidência de que:

Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais do que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação.<sup>48</sup>

A associação do predicado *poético* a um objecto, que o transformará num objecto de arte, é, assim, posto por Chklovski na dependência de procedimentos específicos de manipulação da matéria que compõe esse mesmo objecto. Dessa forma se torna objecto estético, no sentido elementar da raiz etimológica de *estética*, *aísthesis*, «faculdade de percepção pelos sentidos, sensação, percepção»<sup>49</sup>.

Deste modo, demarcando-se da perspectiva segundo a qual a imagem é o elemento central da poesia, o que conduz a assimilá-la como símbolo, indissociável da faculdade do pensamento, o autor vai propor a distinção entre dois tipos de imagens, a imagem como meio de pensar, a que estará mais propriamente ligada uma função de simbolização, e a imagem poética, esta sobretudo tendo como meta o reforçar de uma impressão. Assim, para Chklovski, a imagem poética, não assumindo, enquanto imagem, um papel central na emergência do poético, estará, não obstante, ao serviço do aspecto mais característico do poético: a criação de uma impressão máxima. Ao fim e ao cabo, a imagem poética não será senão um entre vários meios (bem como os tropos, as figuras) postos ao serviço desta finalidade de intensificação da impressão.

Outra ideia que, para Chklovski, será importante questionar, a par da que identifica a arte e o pensamento por imagens, é a da lei da economia das energias criativas, segundo a qual a eficácia da linguagem em geral (e, assim, também a de linguagem poética) se encontra na dependência de um princípio de comedimento. Quanto maior a concentração expressiva, maior a eficácia, i. e., mais intensa a impressão desencadeada. Aqui supostamente encontrariam justificação algumas considerações acerca do estilo literário que acham em A. Vesselovski expressão lapidar: «O mérito do estilo consiste em alojar um pensamento máximo num mínimo de palavras»<sup>50</sup>. No entanto, será necessário atentar, insiste Chklovski, em que as leis por que se rege a linguagem quotidiana não deverão, sem mais, ser generalizadas a toda a linguagem, incluindo a linguagem poética. De facto, dando alguns exemplos, Chklovski conclui da impossi-

<sup>48</sup> Cf. V. CHKLOVSKI, *A Arte como Procedimento*, p. 41.

<sup>49</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo III, «-estesia»*, p. 1624.

<sup>50</sup> Cf. CHKLOVSKI, *op. cit.*, p. 43.

bilidade de considerar idênticos os princípios por que se rege a linguagem poética e aqueles que dão estrutura à linguagem quotidiana.

Remetendo-se à reflexão sobre as leis da percepção, nota Chklovski que na linguagem quotidiana se verifica uma propensão para a automatização, lei que parece reger a percepção, na medida em que as percepções e acções, com tendência a tornarem-se habituais, se tornam também automáticas. Essa tendência pode estender-se à forma como o ser humano se apropria da linguagem quotidiana, e resulta na substituição das suas percepções e acções pelos símbolos que as denotam. Acontece, por esta via, um empobrecimento progressivo da própria percepção. A este processo de substituição chama Chklovski «processo de algebrização»:

No processo de algebrização, de automatismo do objecto, obtemos a máxima economia de forças perceptivas: os objectos são, ou dados por um só de seus traços, por exemplo o número, ou reproduzidos como se seguissemos uma fórmula, sem que eles apareçam à consciência.<sup>51</sup>

A consequência óbvia deste processo de automatização, ou familiarização, é a perda de espessura da própria experiência de vida da pessoa, que passará em larga medida a situar-se no âmbito de processos inconscientes que dificultarão a recuperação mnésica e conduzirão a uma perda da intensidade da própria vida. Há como que um quase desaparecimento daquilo que é percebido, de tal maneira é diluída a própria novidade (em termos perceptivos e mnésicos) de que se cerca toda a experiência não afectada pela automatização.

É precisamente contra a automatização da percepção que a arte vai contender, invertendo-a e induzindo no leitor uma desfamiliarização. Mas atente-se, em primeiro lugar, nas palavras de Chklovski:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objectos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objectivo da arte é dar a sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objectos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objecto, o que é já passado não importa para a arte.*<sup>52</sup>

A arte vai, pois, encontrar-se ao serviço de uma reintensificação da percepção por parte do leitor (note-se que se consideram aqui intermutáveis as categorias de arte e de poético), o que irá, por sua vez, traduzir-se numa reintensificação da vida. Os objectos voltarão a ser per-

---

<sup>51</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 44.

<sup>52</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 45.



cebidos na sua singularidade, através de um procedimento de singularização. A sensação do objecto já não será dada pelo *reconhecimento*, em que intervém o símbolo como substituto do próprio objecto e, através da substituição, se assiste a um empobrecimento da percepção, mas pela *visão*, tomada como modo de relação mais intenso com o objecto.

O procedimento de singularização, ao consistir num obscurecimento da forma, vai então fazer escapar o texto poético à lei da economia das energias criativas, na medida em que procedimentos contrários ao da concentração expressiva conduzirão precisamente a que se alcancem os desejados efeitos de desfamiliarização e singularização. O facto de se verificar um obscurecimento da forma irá exigir do leitor uma dose suplementar de atenção, e essa mobilização massiva dos recursos atencionais vai ser um elemento-chave no processo de abertura e flexibilização perceptiva que resultará na criação da possibilidade de emergência, no campo da consciência, da percepção do carácter de singularidade do objecto.

Aqui claramente se percebem os laços entre estranhamento, desfamiliarização e singularização: o efeito de estranhamento, não sendo sobreponível à desfamiliarização, será uma consequência directa desta, e, nessa condição, achar-se-á ordenado à mesma finalidade que a desfamiliarização: a singularização. Assim, o «aumentar a dificuldade e a duração da percepção» mais não é do que um procedimento de desfamiliarização cuja consequência óbvia e inevitável reside no desencadear de um efeito de estranhamento no leitor.

Vemos que, com Chklovski, o foco se desloca da consideração da necessidade de uma concentração expressiva na aparição do poético para o imperativo de alcançar uma concentração perceptiva por meio de procedimentos que por vezes contrariam os alicerces sobre os quais se funda a ideia da concentração expressiva como característica de apuramento estilístico nas artes. Também a demarcação da ideia da ligação entre a arte e o pensamento por imagens, tendo o mérito de desvincular a imagem da função simbolizante e abrindo o caminho para a formulação da categoria de imagem poética, não sujeita a essa função, vai colocar Chklovski na trilha da própria especificidade da imagem poética, que se encontra, como já foi mencionado, na criação de uma impressão máxima, premissa de que se derivarão os processos de desautomatização e de singularização. O efeito de estranhamento, como efeito resultante do obscurecimento da forma conseguido através do procedimento da desautomatização, propenderá, como é evidente, para a obtenção da singularização.

Chklovski parece estabelecer uma relação de necessidade entre o valor conotativo da expressão linguística e a emergência do poético, se se entender que a conotação engloba os procedimentos de intensificação perceptiva que vão convergir na singularização. Pelo contrário, o símbolo, no entendimento do autor, sendo portador de um valor meramente denotativo,

corresponderá já a uma expressão linguística que, pese embora o seu valor utilitário, terá entrado em decadência e sido desviada das suas mais amplas possibilidades, particularmente no que concerne ao propósito da intensificação perceptiva.

A partir deste momento, Chklovski, delimitado o ponto de chegada que é o facto de o poético se direccionar para a libertação do objecto relativamente ao automatismo perceptivo, vai dedicar-se a analisar o método de singularização em Tolstoi, escritor que parece ser capaz de descrever os objectos como se os visse pela primeira vez, não os designando pelo seu nome. Designá-los pelo nome seria transigir com a automatização perceptiva, contribuindo para a inviabilização ao leitor de um caminho de relação intensa com o texto e os seus referentes. Pelo contrário, o uso de estratégias descritivas não convencionais, como faz Tolstoi, des-familiariza o leitor com os referentes do texto, induz o efeito de estranhamento e, uma vez intensificada a percepção – já que tudo aquilo que é percebido como sendo estranho, ao mobilizar massivamente os recursos atencionais, torna a atenção mais viva, o que é sinónimo de intensificação perceptiva –, dá lugar à singularização.

Chklovski, ao diferenciar a sua posição da de Potebnia, contra a qual se pronuncia no seu artigo, exprime-se deste modo:

(...) a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objectivo da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objecto, criar uma visão e não o seu reconhecimento.<sup>53</sup>

O autor, para quem a singularização é quase indissociável da imagem, vai ainda observar que a arte erótica fornece uma medida bastante eloquente acerca das funções da própria imagem, partindo da evidência de que se dedica a representar os objectos de uma maneira velada, longe do propósito de torná-los acessíveis à compreensão. Trata-se, antes, simplesmente de fazê-los aparecer, dá-los a adivinhar, não os entregando por completo ao reconhecimento. Este défice de reconhecimento contribui, precisamente, para a intensificação perceptiva.

No entanto, a translação de um objecto para fora da sua órbita de percepção habitual, com a consequente construção de uma esfera de novidade perceptiva, pode ser conseguida não apenas recorrendo a estratégias descritivas, mas também, segundo Chklovski, a partir de estratégias de manipulação dos elementos fónicos, procedimento que contribui para a criação como que de um efeito deformante. Àqueles que a isto possam obstar, afirmando que a lei da economia das energias criativas, estando sempre presente na linguagem poética, pode com

---

<sup>53</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 50.

facilidade observar-se na componente rítmica dos textos poéticos, Chklovski chama a atenção para a necessidade de proceder a uma distinção entre ritmo prosaico e ritmo poético. O ritmo prosaico funcionará como elemento automatizante da percepção (e. g., o ritmo das canções que acompanham o trabalho ou uma caminhada); em contraponto, o ritmo estético, ou poético, consistirá numa transgressão, ou violação, do ritmo prosaico, fazendo agora pender a balança para o lado da desautomatização perceptiva. O ritmo estético será, portanto, marcado pela imprevisibilidade e pela complexidade, alheio a qualquer tentativa de sistematização.

Observa-se que o trabalho, no âmbito de um texto poético, direccionado para os vários níveis de construção do próprio texto, convergirá sempre para uma mesma finalidade: a singularização, como que resgatando a percepção dos esquemas habituais, saturados e cristalizados:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o carácter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objectivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objecto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um carácter estranho, surpreendente; na prática, é frequentemente uma língua estrangeira (...).<sup>54</sup>

Neste ponto chega Chklovski à justificação da obscuridade muitas vezes associada à linguagem poética, sendo proposta inclusivamente, a partir daqui, uma definição da poesia como «discurso difícil, tortuoso», oposto à prosa, «discurso ordinário, económico, fácil, correcto»<sup>55</sup>. Tudo isto se compreende sempre à luz do processo fundamental de singularização.

### 2.3. Singularização e «co-moção»

Pelo que ficou dito se torna patente que as argumentações de Lausberg e Chklovski se coadunam: o primeiro detém-se na sistematização dos princípios subjacentes à construção retórica do texto, tarefa que o leva a salientar a importância da produção de um efeito de estranhamento no leitor; o segundo analisa a finalidade prosseguida pelos procedimentos de natureza retórica usados na construção do objecto poético.

A relação do leitor com o poético, perspectivada a partir dos componentes do texto propriamente relacionados com a sua fabricação no sentido da *ars (τέχνη)* e do *poiein*, poderá

<sup>54</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 54.

<sup>55</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 55.

muito brevemente ser sintetizada e elucidada recorrendo às aproximações complementares destes autores.

Mediante a leitura do texto poético, a percepção do leitor é desautomatizada através da desfamiliarização resultante de um trabalho do autor sobre os diferentes níveis de organização textual, desde o nível fónico ao nível semântico. A desfamiliarização inclui uma vertente afectiva (sobre a qual se debruça sobretudo Lausberg) e uma vertente cognitiva (a cuja análise mais se dedica Chklovski), embora, na prática, as relações entre ambas sejam de tal maneira estreitas que se torna difícil, se não mesmo impossível, distingui-las com clareza. Tal desfamiliarização induz no leitor um efeito de estranhamento, que nele desperta o *páthos* necessário à concretização de uma mudança significativa relativamente à sua anterior situação. Esta mudança consiste no afastamento de um regime de percepção habitual dos objectos, automatizado e rígido. É o despertar deste *páthos* que garantirá a eficácia do poético, coincidindo com a intensificação da percepção do objecto constituído como referente do texto poético. A percepção do objecto intensificada e libertada do seu habitual automatismo é o culminar do processo de singularização. A experiência do mundo e da vida por parte do leitor encontram desta maneira uma via de revitalização, e o próprio objecto, feito aparecer de formas inabituais, irrompe como presença dotada de um novo vigor.

Neste processo, assiste-se a um duplo movimento: o movimento do leitor na irrupção do *páthos*, e o movimento do próprio objecto de um regime de percepção automatizada para um regime de percepção tendencialmente livre de automatismos. Ambos os movimentos, indissociáveis, correspondem a uma *comoção*, «*co-moção*» (de «*comover*», *cum movere*, «*mover com*»<sup>56</sup>), estado de particular activação emocional. Importa reter a ideia de que quando são postos em moção afectos vigorosos como consequência da cimentação de uma relação profunda do leitor com o texto poético (processo desencadeado pelo efeito de estranhamento), ocorre simultaneamente uma alteração significativa na forma de perceber o mundo. Esta alteração é viabilizada pelo texto poético, e corresponde a uma redescoberta da intensidade vital da parcela de mundo dada a ver pelo mesmo. Nesta acepção, quando um ser humano se *co-move*, *co-move*, não deverá esquecer-se que o que se move com ele é o próprio mundo para o qual é dirigida a sua atenção, sendo como que restituído a uma irradiação porque percebido não de uma forma decaída e enfraquecida, mas com frescura e profundidade.

---

<sup>56</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo II*, «*comoção/comover*», p. 1001.

#### 2.4. Singularização e «sublime»

Se é inevitável que o *páthos* e o processo de singularização estejam associados, deverá obviamente ser também sublinhado onexo existente entre o processo de singularização e o *genus* sublime, no qual se aplica na sua máxima extensão, como nota Lausberg, o próprio *páthos*.<sup>57</sup> O sublime, em que o grau de estranhamento é acentuado, pretende despertar os afectos mais vívidos. Assim, o texto sublime será o lugar em que o poético se manifestará do modo mais inequívoco e vigoroso, residindo precisamente aí o interesse em tomá-lo como objecto de reflexão.

Pseudo-Longino, no seu *Tratado do Sublime (On the Sublime)*, tece um conjunto de considerações acerca da natureza do estilo sublime e da construção retórica envolvida na emergência da sublimidade na expressão verbal. De acordo com o autor, ainda no intróito deste escrito:

(...) sublimity is a certain distinction and excellence in expression, and that it is from no other source than this that the greatest poets and writers have derived their eminence and gained an immortality of renown.<sup>58</sup>

A relação da sublimidade de expressão com a imortalidade das obras atesta o valor universal de que as mesmas passam a revestir-se através do estilo sublime. Pseudo-Longino relaciona a linguagem sublime com um *efeito de transporte* exercido no receptor:

The effect of elevated language upon an audience is not persuasion but transport. At every time and in every way imposing speech, with the spell it throws over us, prevails over that which aims at persuasion and gratification. Our persuasions we can usually control, but the influences of the sublime bring power and irresistible might to bear, and reign supreme over every hearer.<sup>59</sup>

Este efeito de transporte é caracterizado de forma suficientemente ampla para que se possa coaduná-lo com a ideia de Chklovski relativa ao processo de singularização, envolvendo a reintensificação da percepção do referente do texto. O leitor, através da mediação do texto poético, é transportado de um padrão de funcionamento perceptivo empobrecido para um nível marcado pela apreensão global da complexidade subjacente à manifestação do objecto. Poder-se-á afirmar, então, que o estilo sublime constitui o degrau expressivo em que mais es-

<sup>57</sup> Vide LAUSBERG, *op. cit.*, p. 106.

<sup>58</sup> Cf. PSEUDO-LONGINO, *On the Sublime*, I, 3.

<sup>59</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, I, 4.



paço tem para desenrolar-se o processo de singularização, correspondendo à forma escrita que maior impacte potencialmente exerce sobre o leitor.

O registo de linguagem sobre o qual assenta o estilo sublime não depende já da finalidade de alcançar os efeitos de persuasão ou de gratificação sobre o receptor, de acordo com Pseudo-Longino, mas nele está presente um elemento do qual será legítimo afirmar que largamente escapa a quaisquer tentativas de definição.

Este elemento, vedado a exaustivos esforços de circunscrição, e cuja procura deliberada, a partir do momento em que se torna forçada e produto de uma busca hiper-reflectida por parte de quem escreve, poderá redundar em malogro<sup>60</sup>, deixa contudo entrever que uma das características basilares do estilo sublime será ir ao encontro daquilo a que se tornou já hábito fazer referência através de, entre outras expressões possíveis, «as mais profundas aspirações do ser humano». Querendo regressar ao sentido forte de expressões como esta, abstraindo por agora da desvitalização que a banalização do seu emprego lhes imprime, as reflexões de Pseudo-Longino não podem furtar-se a uma associação aos temas mais recorrentes no questionamento existencial do ser humano, suscitadores de contínuo debate e envoltos pela impossibilidade de apresentação de soluções simples para os extensos problemas que colocam: nascimento, vida, amor, morte, Deus. O cuidado por parte do escritor em não separar, de forma explícita ou implícita, o texto poético da convocação destes temas, conferindo assim ao mesmo texto a capacidade de captar profundamente o interesse do leitor, configura o alicerce das palavras de Pseudo-Longino:

When, therefore, a thing is heard repeatedly by a man of intelligence, who is well versed in literature, and its effect is not to dispose the soul to high thoughts, and it does not leave in the mind more food for reflexion than the words seem to convey, but falls, if examined carefully through and through, into disesteem, it cannot rank as true sublimity because it does not survive a first hearing. For that is really great which bears a repeated examination, and which it is difficult or rather impossible to withstand, and the memory of which is strong and hard to efface.<sup>61</sup>

Para que a um texto possa ser atribuído o qualificativo de sublime, a sua repercussão sobre o leitor deverá então, como se vê, ser profunda, o que assentará não apenas numa construção retórica obediente às regras e princípios a cuja análise Lausberg e Pseudo-Longino largamente se dedicam nos seus trabalhos, mas também num tratamento suficientemente sofisticado e complexo de temas como aqueles acima referidos. Acabarão, de facto, por ser sempre esses temas os referentes últimos do próprio texto poético, relativamente aos quais outros

<sup>60</sup> *Vide id., ibid.*, III, 3.

<sup>61</sup> *Cf. id., ibid.*, VII, 3.

possíveis referentes não constituirão senão mediações. Será legítimo afirmar que esse fundo temático constitui o principal garante da universalidade do texto, indo maximizar as possibilidades de ser acolhido com a maior receptividade pelo leitor.

Tal matriz fornecerá também, por outro lado, o indispensável enquadramento para uma leitura consistente e sólida, por parte do receptor do texto, dos cenários e acontecimentos concretos da vida, i. e., a singularização dos objectos, à qual se referia Chklovski, acontecerá necessariamente dentro da esfera problemática delimitada por estes temas. A intensificação da percepção do leitor, em que adquirirão nova vitalidade os referentes do texto poético, será inseparável da convocação de tais temas, dado que essa intensificação perceptiva, abrindo o espaço da singularização, seria totalmente desprovida de razão de ser caso se limitasse a um mero processo psicofisiológico, afastado da esfera existencial como omnipresente palco onde se perpetua o questionamento acerca da vida e dos problemas que ela oferece.

Apenas a obediência a estes critérios poderá conferir valor universal à obra poética (convertendo-a em obra sublime), o que se traduz no facto de produzir um forte impacte sobre leitores de diferentes origens e condições e de recolher deles uma opinião tendencialmente unânime:

For when men of different pursuits, lives, ambitions, ages, languages, hold identical views on one and the same subject, then the verdict which results, so to speak, from a concert of discordant elements makes our faith in the object of admiration strong and unassailable.<sup>62</sup>

A aptidão do texto sublime para «dispor a alma a pensamentos elevados» vai fazer Pseudo-Longino referir-se às duas primeiras, e, de acordo com ele, mais importantes características da «linguagem elevada», da seguinte forma:

There are, it may be said, five principal sources of elevated language. (...) First and most important is the power of forming great conceptions (...). Secondly, there is a vehement and inspired passion. These two components of the sublime are for the most part innate. Those which remain are partly the product of art.<sup>63</sup>

O autor, apesar de atribuir um maior destaque a estas duas características, vai, todavia, ter o cuidado de atentar em que de modo algum sublimidade e paixão devem ser entendidas como condições sempre inseparáveis. Pode dar-se o caso, como o próprio faz notar, de nos depararmos com certas paixões que, pela sua natureza, estão por completo arredadas do su-

---

<sup>62</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, VII, 4.

<sup>63</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, VIII, 1.

blime, ou, contrariamente, pode suceder que a sublimidade de expressão permaneça independente da paixão<sup>64</sup>. Ficando feita a ressalva de que a paixão não se identifica, por si mesma, com o sublime, fica aberto o caminho para uma maior dilucidação do que seja a paixão e com que elementos poderá ela contribuir para a elevação da linguagem. Neste ponto, esclarece-nos o autor que a paixão, na medida certa, tem um efectivo contributo a dar em ordem a alcançar o tom sublime, nomeadamente pela circunstância de ir revestir a expressão sublime de uma intensidade e reverberação que naturalmente enfatizarão o seu carácter de sublimidade. Importa, porém, a propósito desta questão, não esquecer que Pseudo-Longino concretamente se refere neste passo à expressão oral, nomeadamente àquilo que pode dotá-la de uma maior intensidade. Ainda assim, facilmente se fará a extrapolação para a relação do leitor com o texto poético, fora do contexto da oralidade, tendo em conta que um texto escrito sob o influxo da mesma paixão que Pseudo-Longino atribui ao orador fará o próprio texto revestir-se de determinadas qualidades que, embora não possam tornar a relação entre leitor e texto escrito idêntica àquela entre ouvinte e texto escutado, certamente se repercutirão na forma de tratamento dos temas matriciais do próprio texto e exercerão desse modo o seu efeito sobre o leitor.

Permanece, não obstante, válida a possibilidade de interpretar estas duas principais componentes do texto sublime como situando-se, no discurso de Pseudo-Longino, no âmbito de influência de uma «inspiração». Notem-se, pois, as seguintes passagens acerca da «paixão» e da «elevação da mente»:

I would affirm with confidence that there is no tone so lofty as that of genuine passion, in its right place, when it bursts out in a wild gust of mad enthusiasm and as it were fills the speaker's words with frenzy.<sup>65</sup>

Now the first of the conditions mentioned, namely elevation of mind, holds the foremost rank among them all. We must, therefore, (...) nurture our souls (as far as that is possible) to thoughts sublime, and make them always pregnant, so to say, with noble inspiration. In what way, you may ask, is this to be done? Elsewhere I have written as follows: 'Sublimity is the eco of a great soul.' Hence also a bare idea, by itself and without a spoken word, sometimes excites admiration just because of the greatness of soul implied.<sup>66</sup>

A componente de paixão associada ao discurso poético é para Pseudo-Longino, reforçasse, sobretudo um elemento potencialmente intensificador da sublimidade da expressão, não podendo, contudo, identificar-se com o sublime propriamente dito, cuja fonte deverão ser os «pensamentos sublimes» nos quais a «alma» deve buscar alimento, acompanhados pela «nobre

---

<sup>64</sup> *Vide id., ibid.*, VIII, 2.

<sup>65</sup> *Cf. id., ibid.*, VIII, 4.

<sup>66</sup> *Cf. id., ibid.*, IX, 1-2.



«inspiração» capaz de conferir à expressão a necessária densidade de significação. Esta componente designada por Pseudo-Longino como «inspiração», não sendo claramente definida pelo autor, é passível de ser associada quer à influência da paixão na expressão verbal, quer ao domínio dos recursos retóricos aliados ao estilo sublime, quer ainda a uma conjugação destas duas componentes. No entanto, a primeira das alternativas parece adequar-se melhor ao contexto, podendo justificar-se a maior força desse hipótese com o argumento de que a expressão verbal impulsionada pela paixão se dota de maior efeito persuasivo e, logo, de maior eficácia. Um ouvinte ou um leitor sofrem mais larga influência se postos diante de um orador ou escritor emotivamente envolvidos naquilo que dizem ou escrevem – i. e., tomados pela paixão –, porque dessa forma os últimos mais facilmente são capazes de contagiar ou arrebatam quem os escuta ou quem os lê. Isto porque as expressões oral ou escrita sempre se deixam plasmar por conteúdos de natureza não-verbal (no caso da expressão escrita, elementos não-verbais como os rítmicos poderão constituir essa matriz de facilitação da recepção de conteúdos verbais) que reforçam a própria mensagem comunicada num nível verbal.

Referindo-se Pseudo-Longino à inspiração como «nobre» e aos pensamentos como «sublimes» relativamente àquele que busca a expressão sublime, mais não parece fazer do que referir-se indirectamente à necessidade de este efectuar uma reflexão sólida e se deixar tomar pelo alcance daquele conjunto de temáticas de índole universal acima referidas. Deste modo se alcançará a «grandeza de alma» requerida para a sublimidade.

A fonte deste grandeza de alma indica-a de seguida o autor:

First, then, it is absolutely necessary to indicate the source of this elevation, namely, that the truly eloquent must be free from low and ignoble thoughts. For it is not possible that men with mean and servile ideas and aims prevailing throughout their lives should produce anything that is admirable and worthy of immortality. Great accents we expect to fall from the lips of those whose thoughts are deep and grave. Thus it is that stately speech comes naturally to the proudest spirits.<sup>67</sup>

A partir deste prisma, constata-se que a «grandeza de alma» é de facto apurada através da medida do afastamento da vertente instintiva da pessoa. Trata-se exactamente de uma aproximação ao que é específico do ser humano e de mais nenhum outro ser vivente conhecido, i. e., a abertura a uma esfera «espiritual» através do intelecto. Nesta domínio do «espírito» (de *spiritus*, «sopro, exalação, sopro vital, espírito, alma»<sup>68</sup>), ou «alma» (*anima*, «sopro, ar, alento,

<sup>67</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, IX, 3-4.

<sup>68</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo III*, «espírito», p. 1599.

o princípio da vida; a alma, por oposição ao corpo»<sup>69</sup>), ou ainda «psique» (*psyché, psukhé*, «sopro; sopro de vida, alma, como princípio de vida, alento»<sup>70</sup>), acontece a interrogação sobre aquele fundo temático já enunciado, i. e., dá-se um sistemático questionamento do ser humano acerca de quem é e de quem pode vir a ser. Identidade e devir serão os núcleos fundamentais em torno dos quais hão-de organizar-se os motivos estruturantes da obra de estilo sublime.

Quanto mais distanciados forem os pensamentos cultivados por aquele que busca a expressão sublime daquilo que é meramente instintivo, e quanto mais próximos estiveram do que é propriamente humano, mais facilmente será alcançada a expressão sublime. Todavia, não significa isto que as características humanas directa ou indirectamente ligadas à corporalidade sejam escamoteadas pela «alma» e pela expressão elevada. Esses elementos surgirão necessariamente, mas sendo agora lidos a partir desse patamar especificamente humano.

É dentro deste domínio que uma obra poderá ser guindada à imortalidade. Na medida em que for vigoroso e hábil o tratamento dos temas mencionados, e na medida ainda em que as implicações e a carga problemática alcançados por esse tratamento forem complexos e diferenciados, assim se estará diante de uma obra capaz de perpetuar-se apesar das vicissitudes dos tempos e da história, porque, sendo dado que os elementos fundamentais da vida humana vão permanecendo, manterá a sua actualidade e não cessará de suscitar em quem estabelecer com ela um laço profundo um conjunto de perplexidades e razões de reflexão que, pela sua força e beleza, se imporão como impulsos em direcção a algo da dimensão do mistério, do que, permanecendo embora sempre velado, alberga em si o poder de renovação da vida. Este é, em suma, o caminho de acesso a mundividências capazes de manter em aberto a vida, minimamente redutoras da existência e do que decorre na existência.

Convém ainda não deixar de esclarecer que esta dimensão inspiracional, traduzida na aptidão do autor em manejar os recursos técnicos da linguagem verbal capazes de dar lugar à expressão sublime, mas também, poderá dizer-se, numa propensão de carácter e em factores circunstanciais que tornam vigoroso o interesse e o esforço do autor no tratamento das temáticas estruturantes organizadas em torno da reflexão sobre identidade e devir do ser humano, vai repercutir-se quer na forma do discurso, quer no seu conteúdo, podendo, neste último nível, manifestar-se de um modo muito visível na própria construção dramática de uma obra, quer quanto à construção das personagens, quer no delinear da acção.

A propósito desta questão da conjugação entre a vertente inspiracional e a vertente técnica, Horácio, na sua *Arte Poética*, de uma forma muito clara defende a ideia de que o poeta,

<sup>69</sup> Cf. *id., ibid., Tomo V*, «alma», p. 3016.

<sup>70</sup> Cf. *id., ibid., Tomo I*, «alma», p. 208.

para distinguir-se, deve não somente ter qualidades naturais para sê-lo (dimensão inata), como também dominar os aspectos técnicos (ou retóricos) da composição poética. Trata-se da aliança de *ingenium* (talento) e *ars* (técnica), com particular ênfase desta última:

Nem o Lácio seria mais ilustre pelas armas e valor do que pela sua língua, se não custasse tanto aos seus poetas gastarem tempo no demorado trabalho da lima. Mas vós, ó estirpe de Pompílio, censurai todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo.

Demócrito, porque crera ter o génio mais valor do que a pobre arte, fechou as portas do Hélicon aos poetas do juízo. A maior parte dos que pertencem à sua facção não se preocupa com o arranjar das unhas, nem com o frisar da barba; escolhe para viver os lugares desertos, evita os balneários.<sup>71</sup>

Pseudo-Longino, ao enunciar aquelas que considera serem as cinco principais fontes de uma linguagem elevada, das quais foram analisadas as duas primeiras, por ele consideradas as mais importantes e, em parte, inatas (ligadas ao talento), valoriza em grande extensão os elementos de ordem técnica:

A lofty tone, says one, is innate, and does not come by teaching; nature is the only art that can compass it. Works of nature are, they think, made worse and altogether feebler when wizened by rules of art. But I maintain that this will be found to be otherwise if it be observed that, while nature as a rule is free and independent in matters of passion and elevation, yet is she wont not to act at random and utterly without system.

(...)

Morover, the expression of the sublime is more exposed to danger when it goes its own way without the guidance of knowledge, – when it is suffered to be unstable and unballasted, – when it is left at the mercy of mere momentum and ignorant audacity. It is true that it often needs the spur, but it is also true that it often needs the curb.<sup>72</sup>

Os aspectos técnicos implicados na composição poética surgem, no discurso de Pseudo-Longino, conservando-se ao serviço da obtenção da sublimidade de expressão, como elementos disciplinadores das forças atribuídas ao talento inato. Correspondem como que à construção de um alicerce, ou à delimitação de um perímetro dentro do qual, sob o controlo e a lucidez necessários à manutenção e persistência do esforço de composição da obra, pode manifestar-se o que está dependente do talento.

<sup>71</sup> Cf. HORÁCIO, *Arte Poética*, vv. 289-299.

<sup>72</sup> Cf. PSEUDO-LONGINO, *op. cit.*, II, 1-2.

Em consonância com este discurso está também Lausberg, ao caracterizar o esforço do artista como estando sobretudo ordenado à edificação daqueles que vão estabelecer uma relação estreita com a obra de arte:

No domínio das artes elevadas, tem o artista a intenção de obter, com as suas realizações artísticas, a formação «mimética» (reconstruente, generalizante, que eleva depois de ter evidenciado) de conteúdos, que aclaram a existência, e das mais altas aspirações da natureza humana.<sup>73</sup>

Depois do périplo pela questão da sublimidade de expressão enquanto lugar de manifestação mais intensa do poético, importa sublinhar, na tentativa de perceber quais as linhas de convergência entre os discursos de Lausberg, Pseudo-Longino e Horácio, a ideia de que essa sublimidade – e também o poético daí emergente – é sobretudo dada por elementos de ordem inata, atribuídos ao *ingenium*. A *ars* surge como labor de concretização e materialização dos caminhos abertos pelo talento, porém dando, precisamente nessa condição mais instrumental, um contributo considerado também decisivo para a obtenção da sublimidade de expressão. No entanto, o que deverá ser salientado depois desta análise é a ideia de que a expressão sublime, enquanto lugar de plena revelação do poético, conduz directamente o leitor a um confronto com um conjunto de temáticas de vida decisivas cujo apelo contém um vasto potencial transformativo e amplificador de mundividências. Será sobretudo a partir da pregnância destes temas de alcance universal, e da destreza no seu tratamento, que será viabilizada a atribuição da designação de «inspirada», ou «sublime», à obra poética. Por outro lado, os aspectos técnicos inerentes à composição poética serão também eixos facilitadores do processo de singularização posto em evidência por Chklovski, processo que culminará na intensificação da percepção dos referentes do texto poético através do fundo de temáticas universais posto em destaque.

### 3. *ARS, INGENIUM*: O POÉTICO E A INSPIRAÇÃO

Partindo da dupla possibilidade de leitura do poético inicialmente identificada, e na sequência da análise das principais características do estilo sublime, importa agora proceder à revisão de alguns dos mais importantes discursos presentes na tradição literária e filosófica que associam a poesia à inspiração.

Pseudo-Longino, na sua descrição de princípios a observar em ordem a ser atingida a sublimidade de expressão, percorre um caminho que, se não se desvia da matriz de uma *poética*

---

<sup>73</sup> Cf. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 138.

ao modo aristotélico, sustentada sobre o paradigma de uma *tékhnē*, obriga, como já averiguado, à consideração de aspectos claramente aptos a um enquadramento num discurso sobre o poético valorizador da dimensão inspirativa.

A etimologia do vocábulo *inspiração*<sup>74</sup>, enquanto «acto ou efeito de inspirar», corresponde a *inspirare, in-spirare*, «soprar em ou sobre; receber um sopro; soprar para dentro», coadunando-se já com aquela outra via genética para *poético, Phoëish*, como «voz do Ser supremo», na presunção da ideia de que o poeta receberia de uma instância diversa da da sua subjectividade o influxo despertador do impulso da escrita (ou da recitação). Este discurso, no qual se enquadra também a noção de *engenho, ingenium, in-genium*, privilegiará, como foi observado, a influência da relação com a divindade na aparição do poético. A Musa, segundo esta leitura, seria a fonte da mensagem cuja «tradução» para a linguagem humana estaria a cargo do poeta. É Platão uma das mais significativas vozes fazendo-se eco desta visão, porém lançando também sobre ela o esteio da crítica.

### 3.1. O poético em Platão: Platão e os poetas

No diálogo *Íon*, em que Íon entabula com Sócrates um colóquio acerca da sua «arte» de recitador de poesias épicas, Platão dá expressão a um entendimento do poético na sua ligação com a inspiração. Íon, rapsodo exclusivamente dedicado à recitação de Homero, é reconhecido por Sócrates como alvo da influência de uma instância sobre-humana, o *demónio, daimónion, daimon* («espírito, génio»<sup>75</sup>), nos seus momentos de recitação da obra homérica. Este *daimon* identifica-se com o *en-theos*, e daí o *enthousiasmós*, «transporte divino, entusiasmo». É sobretudo por via deste furor divino pelo qual se deixa transportar que Íon alcançará a mestria que o fará considerar-se o melhor rapsodo da Grécia.

A trama argumentativa de Sócrates vai conduzir progressivamente Íon à percepção de que a sua incapacidade de se debruçar sobre outros poetas como o faz em relação a Homero significa que a sua habilidade no tratamento da poesia homérica é resultante de um elemento não controlável. Com efeito, Íon não se limita a desempenhar a função de declamador, dedicando-se também a fazer um trabalho de exegese. É precisamente o facto de não conseguir demonstrar na abordagem a outros poetas o mesmo talento que evidencia na interpretação do pensamento homérico que vai constituir o ponto de partida do seu diálogo com Sócrates. Este levá-lo-á a constatar que a sua habilidade não é fruto nem de «arte», nem de «ciência», pois,

<sup>74</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo IV*, «inspiração»; «inspirar», p. 2108.

<sup>75</sup> Cf. *id., ibid., Tomo III*, «demónio», p. 1214.

nesse caso, o rapsodo seria bem sucedido em estender a sua exegese à obra de quaisquer outros autores:

É mais que evidente para todos que tu és incapaz de dissertar sobre Homero por arte e por ciência, pois, se falasses por arte, serias capaz de dissertar sobre todos os outros poetas, visto que existe uma arte poética geral, não é?<sup>76</sup>

Não sendo devido nem à arte nem à ciência, vai Sócrates chegar à conclusão que o desempenho de Íon no comentário de Homero se deve à inspiração, referida ao contacto com entidades de natureza divina:

É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama pedra de Heracléia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; (...) também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos (...). Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no género em que a Musa o possui (...) porque não é por uma arte que falam assim, mas por uma força divina, porque, se soubessem falar bem sobre um assunto por arte, saberiam, então, falar sobre todos. E se a divindade lhes tira a razão e se serve deles como ministros, como dos profetas e dos adivinhos inspirados, é para nos ensinar, a nós que ouvimos, que não é por eles que dizem coisas tão admiráveis – pois estão fora da sua razão, mas que é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles. (...) os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração.<sup>77</sup>

Íon é, pois, visto por Sócrates como um dos elos da cadeia de inspiração que tem início na própria divindade:

Vês, agora, que esse espectador é o último dos anéis de que falei e que, pela virtude da pedra de Heracléia, recebem uns dos outros a força de atracção? O do meio és tu, rapsodo e actor; o primeiro, o próprio poeta. E a divindade, através de

<sup>76</sup> Cf. PLATÃO, *Íon*, 532c.

<sup>77</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, 533c-534e.

todos estes, atraí onde quer a alma dos homens, fazendo passar a sua força de uns para os outros.<sup>78</sup>

Íon, tal como os poetas (podendo ele mesmo ser considerado poeta, em sentido lato, na medida em que se deixa possuir pelo influxo da Musa e deixa transparecer alguma da influência dela recebida), não possui um conhecimento baseado num núcleo organizado e sistemático de princípios racionais em que assenta qualquer saber «científico». O que é específico de Íon como rapsodo e especialista na exegese homérica não resulta de uma *arte*. Não existe um ofício de rapsodo, já que a actividade deste implica como que uma suspensão temporária da faculdade racional. O que é próprio do rapsodo, sobrelevando qualquer arte, é a inspiração.

Também na *Apologia de Sócrates* Platão se faz eco desta concepção segundo a qual o saber dos poetas deriva sobretudo da inspiração divina e não tanto da sua reflexão e trabalho próprios, o que é justificado por Sócrates com o argumento de que os poetas são, afinal, pouco hábeis no que diz respeito a tecer considerações acerca das obras por eles mesmos compostas:

Pegando nos poemas deles que me pareciam ser mais bem acabados, perguntei-lhes o que poderiam dizer, a fim de aprender alguma coisa com eles. Tenho vergonha de vos dizer a verdade, Atenienses, mas devo fazê-lo. Concluí que qualquer dos presentes falaria melhor que eles acerca do que eles próprios tinham feito. E foi assim que reconheci que não era por sabedoria que os poetas faziam o que faziam, mas por um dom da natureza ou por inspiração divina, como os adivinhos que sabem de oráculos também falam de muitas e belas coisas, mas nada sabem do que dizem.<sup>79</sup>

Ainda no *Fedro*, Platão, pela voz de Sócrates, irá pronunciar-se acerca do tipo de «loucura» envolvida na composição poética, loucura resultante da influência da esfera divina sobre o domínio do humano:

Há ainda uma terceira espécie de loucura, aquela que é inspirada pelas Musas: quando ela fecunda uma alma delicada e imaculada, esta recebe a inspiração e é lançada em transportes, que se exprimem em odes e em outras formas de poesia, celebrando as glórias dos Antigos, e assim contribuindo para a educação da posteridade. Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, 536a.

<sup>79</sup> Cf. *id.*, *Apologia de Sócrates*, 22a-c.

<sup>80</sup> Cf. *id.*, *Fedro*, 245a.

### 3.2. O poético em Platão: Platão contra os poetas

Se no *Íon* e no *Fedro*, em que as posições sustentadas quanto à natureza das composições poéticas se reportam ao argumento da influência divina, se verifica que é relativamente pacífica a opinião de Platão quantos aos poetas, cujas obras podem até, por si mesmas, ser edificantes e, como tal, desempenhar um papel de relevo na formação humana, na *Apologia de Sócrates* pode já notar-se a irrupção de uma vertente mais crítica do discurso platónico no que concerne aos poetas e à poesia, a qual irá culminar na posição assumida n' *A República*. No entanto, também no *Fedro* é já patente uma defesa clara da superioridade do saber filosófico relativamente ao saber dos poetas:

Assim, é perfeitamente justo que só o espírito do filósofo disponha de asas, porquanto nele a memória permanece fixada nesses objectos reais, tomando-se, dessa maneira, semelhante a um deus!<sup>81</sup>

De facto, para Platão, a não participação do poeta num exercício vigoroso da faculdade racional, que a inspiração divina fará entrar em suspensão, diminui drasticamente o estatuto do mesmo. N' *A República* torna-se bem claro este criticismo platónico do saber dos poetas. Aqui, Platão questiona profundamente a mimese poética, identificando-a a um conhecimento em terceiro grau, falto de vitalidade e pernicioso na medida em que padece da falha de inverter o primado da razão sobre as outras faculdades humanas, dando primazia a uma componente mais próxima do «irracional». As produções poéticas vão ser olhadas como cópias de cópias, imitações de aparências, simulacros de simulacros, detendo um poder sobretudo encantatório, ilusório e emotivo, acompanhado de um inevitável obscurecimento da razão. A poesia, deste modo, constituiria um impedimento a um acesso ao conhecimento mais nobre, dado pela filosofia, na sua demanda epistémica.

Este desvio, operado pela poesia, de uma hierarquia de faculdades em que a razão deteria o primeiro lugar, será tido como prejudicial não apenas para o ser humano individualmente considerado, mas inclusivamente para vida e a ordem da Cidade, dado que o contacto com a poesia envolveria uma perda de realidade, indutora, nos cidadãos, de um afastamento dos padrões éticos orientadores do comportamento e supremos garantes da manutenção da ordem na *pólis*. Para Platão, convém que a poesia se desligue do seu pendor potencialmente subversivo, de modo a alcançar os fins que mais convirão à comunidade.

Mas atente-se no que se escreve n' *A República*:

---

<sup>81</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, 249c.



– Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade; mas, como ainda há pouco dissemos, o pintor fará o que parece ser um sapateiro, aos olhos dos que percebem tão pouco de fazer sapatos como ele mesmo, mas julgam pela cor e pela forma?

– Precisamente.<sup>82</sup>

Noutro passo do mesmo livro pode ler-se:

– Logo, quanto a estas questões, estamos, ao que parece, suficientemente de acordo: que o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser.<sup>83</sup>

É bem patente que para o Platão d' *A República* as faculdades envolvidas no fazer poético são menos nobres quando comparadas com a da racionalidade:

– Portanto, o que julga na alma à margem da medida, não poderá ser o mesmo que o que julga com medida.

– Pois não.

– Mas, realmente, o elemento que faz fé na medida e no cálculo deverá ser a melhor parte da alma.

– Sem dúvida.

– Logo, o que lhe for contrário pertencerá ao número do pior que temos.

– Forçosamente.

– Era a este ponto que eu queria chegar, quando dizia que a pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro.<sup>84</sup>

O raciocínio expresso por Sócrates nestes diálogos fá-lo constantemente reconhecer que as matérias tratadas pelos poetas acabarão por ter sempre como resultado uma fixação naquilo que, não sendo do domínio da razão, não pode conferir ao ser humano a equanimidade nas provações da vida, a qual se consegue apenas à custa de um arraigado hábito de reflexão acerca dos acontecimentos, visando uma adequada *práxis*.

Ora, o poeta, enquanto imitador, irá centrar-se naquilo que, fazendo apelo à dimensão «menos nobre» do ser humano, mais facilmente poderá ser alvo de imitação e causará um impacte mais imediato sobre um auditório. Cultivará, assim, a tendência para o afastamento da imitação do «carácter prudente e tranquilo»:

<sup>82</sup> Cf. *id.*, *A República*, X, 600e-601a.

<sup>83</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, X, 602b.

<sup>84</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, X, 603a-b.

– É evidente desde logo que o poeta imitador não nasceu com inclinação para essa disposição de alma, nem a sua arte foi moldada para lhe agradar, se quiser ser apreciado pela multidão, mas sim com tendência para o carácter arrebatado e variado, devido à facilidade que há em o imitar.

– É evidente.

– Por conseguinte, temos razão em nos atirmos a ele desde já, e em o colocar em simetria com o pintor. De facto, parece-se com ele no que toca a fazer trabalho de pouca monta em relação à verdade; e, no facto de conviver com a outra parte da alma, sem ser a melhor, nisto também se assemelha a ele. E assim teremos desde já razão para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a, deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores. Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade.<sup>85</sup>

A argumentação contra os poetas atingirá um dos seus pontos máximos no passo em são os mesmos são reputados de corruptores das pessoas honestas, na exacta medida em que despertam e empolam as paixões sobre as quais o ser humano deveria reinar:

– E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou apazíveis da alma, que afirmámos acompanhar todas as nossas acções, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética? Porquanto os rega para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando deviam obedecer, a fim de nos tomarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados.

– Não posso dizer de outro modo.

– Por conseguinte, ó Gláucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, debes beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.<sup>86</sup>

Deixar-se influenciar pela poesia seria, em suma, abandonar-se a uma certa arbitrariedade da *doxa*, ao passo que o que Platão valoriza é sobretudo o esforço, oposto às tendências instintivas humanas, envolvido na demanda epistémica. E encontra-se assim justificado o banimento da poesia da Cidade, apenas com a ressalva de à poesia ser atribuída uma finalidade específica, uma utilidade, nomeadamente a de colocar o ser humano na senda da verdade e da

<sup>85</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, X, 605b-c.

<sup>86</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, X, 606d-607a.

virtude. Platão, que se faz arauto de uma moralização da poesia, apenas aceita aquela expressão poética que explicitamente comporte um fim ético. Para ele, a poesia deve estar ao serviço da ideia de Bem, num caminho ordenado à formação do carácter da pessoa:

– Concederemos certamente aos seus defensores, que não forem poetas, mas forem amadores de poesia, que falem em prosa, em sua defesa, mostrando como é não só agradável, como útil, para os Estados e a vida humana. E escutá-los-emos favoravelmente, porquanto só teremos vantagem, se se vir que ela é não só agradável, como também útil.<sup>87</sup>

### 3.3. Nota acerca do conceito de *mimesis* em Platão

A observação da oposição entre Platão e os poetas torna evidente a importância de que se reveste na crítica platónica da poesia o conceito de *mimesis*, ou imitação.

Para Platão, de um ponto de vista gnosiológico, a poesia produz não objectos reais, mas imagens, sendo imagens sumamente desviadas do modelo por não respeitarem as suas características originais. Ao invés, a poesia, tal como a pintura, é, para Platão, produtora de objectos que, conservando apenas algumas das características dos objectos originais, apresentam uma muito significativa alteração em relação às propriedades destes. Isto justifica que Platão se refira às composições poéticas como sendo «cópias de cópias». A imitação, permanecendo, para Platão, o processo sempre subjacente à arte, vai tender a introduzir a pessoa num mundo de ilusão e irreabilidade. Para o filósofo grego, o mundo das Ideias é o único que comporta realidade e verdade, ao passo que o mundo sensível é uma cópia desse matricial mundo das Ideias. Ora, a arte, ao produzir «cópias de cópias», estará a dar origem a uma espécie de realidade em terceiro grau, sumamente afastada da esfera ideal, à qual o filósofo deve chegar através do exercício da razão.

De um ponto de vista ético, a poesia, para Platão, ao imitar indivíduos de carácter marcado pelo domínio de todo o género de paixões, promovendo a identificação do auditório com essas personagens, inclui já em si um princípio subversivo que contraria a constituição de um Estado perfeito.

Portanto, sendo a poesia caracterizada pela deformação e pela desmoralização, é necessário que a actividade dos poetas seja cuidadosamente submetida a escrutínio. Estes devem compor as suas obras não sobretudo sob o influxo inspirador da Musa, mas tendo por horizonte os critérios necessários para conferir à poesia uma utilidade moral, único âmbito capaz de dotá-la de alguma legitimidade. A poesia estará, efectivamente, sobretudo orientada à re-

---

<sup>87</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, X, 607d-e.

produção da ordem existente no mundo, e, centrando-se na beleza intrínseca a essa ordem, deverá outrossim aproximar-se da ideia de Bem como via de transformação do carácter da pessoa. Só esta transformação por meio de um enraizamento na ideia de Bem poderá resultar na criação de uma ordem política estável, componente essencial do projecto de Platão.

Mais uma vez, n' *A República* encontra-se bem clarificada a sua posição a este respeito:

– Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulámos, quando tentávamos educar os militares.<sup>88</sup>

Noutra ponto do mesmo livro, atente-se no seguinte excerto:

– Mas então só aos poetas é que devemos vigiar e forçá-los a introduzirem nos seus versos a imagem do carácter bom, ou então a não poetarem entre nós? Ou devemos vigiar também os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em qualquer outra obra de arte? E, se não forem capazes disso, não deverão ser proibidos de exercer o seu mester entre nós, a fim de que os nossos guardiões, criados no meio das imagens do mal, como no meio das ervas daninhas, colhendo e pastando aos poucos, todos os dias, porções de muitas delas, inadvertidamente não venham a acumular um grande mal na sua alma? Devemos é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões saudias, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa?

– Seria essa, de longe, a melhor educação.<sup>89</sup>

Em suma, toda a querela de Platão contra os poetas nasce da mais antiga querela entre filosofia e poesia. Platão reconhece nos poemas poderosas fontes de construção de significado cuja intensidade os faz rivalizar com o projecto filosófico da busca da verdade, constituindo um desvio dessa meta. A subversão ética potencialmente inerente à poesia terá, portanto, de ser impedida por uma estreita vigilância exercida sobre os poetas.

<sup>88</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, III, 398a-b.

<sup>89</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, 401b-d.

Analisando as posições de Platão contra a poesia, parece claro que a sua noção de *mimesis*, sobretudo ligada a uma estrita imitação, reprodução, cópia da Natureza, resulta sobretudo desta incompatibilidade percebida entre o projecto filosófico e a poesia. Se Platão se faz arauto de uma moralização da poesia, então é nesta crítica evidentemente condicionado por um certo uso social da própria poesia, i. e., pela sua percepção do impacte que exercia nos elementos da sociedade do seu tempo. Sempre à luz do seu projecto filosófico de demanda do conhecimento verdadeiro, e a partir da verificação daquilo que a poesia parecia estar particularmente apta a provocar no ser humano – a degradação moral –, sob a influência maior da potência divina, Platão vai rejeitar a bondade da participação das entidades desta esfera sobre-humana no conhecimento humano.

Fica, então, claro que Platão, na sua leitura da poesia e das artes em geral, indelevelmente marcada pela teoria das Ideias, acabará por construir uma concepção bastante limitada da poesia. Para fazer valer a sua teoria, centra-se apenas numa das características mais salientes (embora não necessariamente patente) das artes em geral, e da poesia, em particular – a do isomorfismo entre os produtos artísticos e os objectos da Natureza. Efectivamente, é partindo da focalização nessa característica que Platão poderá delimitar com clareza um alicerce seguro onde sustentar a sua crítica, dirigida àquilo que se incompatibiliza com a sua filosofia e contraria a sua concepção de Estado. É, pois, uma crítica eminentemente social, porque atida ao princípio da preservação da ordem e motivada pela percepção da subversão dessa mesma ordem, facilitada pelas composições poéticas. A vertente gnosiológica que comporta a invectiva platónica contra a poesia, embora relevante, acaba por parecer encontrar-se subjugada ao aspecto ético da mesma.

Deste modo, Platão, ao deter-se exclusivamente numa concepção de *mimesis* em que é sobretudo valorizado o carácter isomórfico entre produtos artísticos e objectos da Natureza, com uma progressiva e franca degeneração desse mesmo parentesco, vai afastar-se doutras possibilidades de conceptualização da *mimesis*, acabando dessa forma por atribuir à poesia um bastante reduzido espaço de legitimidade, ao remetê-la, como já sublinhado, a um papel meramente moralizador.

De uma visão inicial em que, cingindo-se antes de mais a uma interpretação simples do poético, atribuía ultimamente ao divino a origem das composições dos poetas, o autor grego move-se para um ponto de vista a partir do qual se assume com cada vez maior veemência que a poesia, para legitimar a sua existência num Estado regido pelos princípios filosóficos do próprio Platão, não deverá furtar-se à predominância da faculdade racional sobre a inspiração, prosseguindo desse modo a finalidade da edificação ética e da elevação da alma.

No entanto, à luz da reflexão anterior focalizada nos aspectos técnicos e retóricos envolvidos na composição da poesia – a *ars* –, ao longo da qual foram destacados contributos, nomeadamente o de Pseudo-Longino, passíveis de aproximação ao último desenvolvimento da concepção de Platão acerca da poesia, convirá interrogar vários dos aspectos mais salientes do discurso do filósofo grego quanto a esta matéria.

Em primeiro lugar, não será descabido questionar a ideia de que uma poesia «moralizadora» tenha de, para sê-lo, desvincular-se completamente de uma vertente inspiracional, como parece ressaltar dos escritos do filósofo da Academia. Será o «transporte divino» envolvido na criação poética sempre causador da centração em modelos humanos de conduta passíveis de serem postos em causa à luz de um projecto filosófico da natureza do de Platão? Por outro lado, não existirão alternativas de conceptualização da própria noção de *mimesis* capazes de relativizar, ou até mesmo contrariar, a constatação do desvirtuamento gnosiológico aliado por Platão ao conhecimento artístico?

Se no seu discurso tardio se torna mais marcada a ideia de que a poesia deve tratar exclusivamente de orientar-se pelo princípio da edificação ética, dada a importância atribuída à demanda epistémica, não haverá maneira de, constatando que a crítica de Platão à poesia se ordena antes de mais à defesa do seu projecto filosófico, pensar a poesia de um modo que, não fugindo à possibilidade de harmonização com esse projecto, não tenha de padecer da mencionada redução para torná-la legítima?

O facto de Pseudo-Longino, assumindo uma centração em aspectos eminentemente retóricos na composição da obra e, como se notou já, sofrendo a clara influência do último Platão nas suas concepções, deixar espaço, na enunciação dos dois princípios tidos por mais relevantes no acto de conferir à poesia a sublimidade de expressão, para a consideração de uma dimensão inspiracional, pode ser já observado como constituindo uma tentativa de conciliar as duas vertentes do discurso platónico acerca da poesia. No entanto, não deixa de ser evidente que nesta tentativa perde força o discurso relativo à influência da potência divina na inspiração, em favor daquele que passará a referir-se às qualidades inatas do próprio poeta, particularmente o «génio artístico».

Do questionamento do discurso de Platão vão abrir-se novas possibilidades de conceptualização do poético, das quais se destacam aqui a que decorre da tendência já observada em Pseudo-Longino e que encontra em Percy Shelley, no seu tratamento do conceito de imaginação, uma das vozes mais proeminentes, e uma outra nascida de um redimensionar do entendimento do conceito de *mimesis* no qual Aristóteles assume a maior centralidade.

### 3.4. O poético e a inspiração em Shelley

Percy Shelley, na sua *Defesa da Poesia*, propõe um caminho orientado para a resolução das interrogações deixadas pelo discurso platónico acerca da poesia. Não negando, como não o nega o Platão de *Íon*, a existência de um laço estreito entre poesia e inspiração (ainda que esta seja agora sobretudo referida ao «génio»), Shelley vai postular que através da imaginação o poeta será capaz de estabelecer algo de semelhante a um contacto estreito com o mundo das Ideias, i. e., com a realidade mesma. A poesia deixa de ser lida à luz do conceito de *mimesis* platónico para passar a ser encarada como expressão da imaginação criadora. Shelley, não se demarcando por completo do platonismo, não verá no poema uma cópia de cópias, mas antes o resultado da actividade imaginativa, mediante a qual é possível o conhecimento da verdade. Com Shelley tem lugar uma reabilitação do estatuto gnosiológico da poesia, ancorada na validade cognoscitiva atribuída à imaginação.

Se se quiser recuperar o conceito de *mimesis*, este não irá já referir-se à problemática do isomorfismo degradado da obra poética relativamente aos objectos da Natureza (e, também, das formas naturais relativamente às formas ideais), mas sim a algo de próximo da experiência de comunhão com o mundo das Ideias, pela mediação da poesia.

Com a *Defesa da Poesia*, o poeta inglês vai também proceder à reabilitação ética da poesia ao apresentar a imaginação como instrumento do bem moral. Ao contrário de ser, como queria Platão, promotora da decadência moral e da corrupção social, a poesia, por meio da imaginação, vai tornar-se, para Shelley, um caminho dirigido à edificação moral e à exemplaridade de conduta.

Shelley volta, ainda, a compatibilizar o poeta com a imagem do profeta e do vidente. Através da vitalidade que o conhecimento dado pela imaginação imprime nas obras de poesia, o poético confundir-se-á com uma matriz instituidora de novas realidades no mundo, fazendo-se espelho da sociedade do seu tempo e incluindo nesse quadro as grandes linhas daquilo que o ser humano possa vir a concretizar na sua marcha de aproximação à esfera divina.

Na abordagem à proposta de Shelley, torna-se necessário verificar como este procede à definição de imaginação, conceito que assume toda a centralidade na sua argumentação:

De harmonia com o critério de encarar os dois modos de acção mental, chamados razão e imaginação, pode considerar-se o primeiro como o espírito que contempla as relações entre os pensamentos – não importando como estes foram produzidos; e o segundo, como o espírito que age sobre esses pensamentos, a fim de os colonir com a sua própria luz, e compondo a partir deles, como se elementos

fossem, outros pensamentos, contendo cada um, em si, o princípio da sua própria integridade.<sup>90</sup>

O facto de Shelley, no seu entendimento da inspiração, ir demarcar-se do discurso platónico acerca da influência da potência divina na composição poética, parecendo privilegiar a ideia de génio, equivalente à de talento inato, em detrimento da do influxo sobre-humano, fá-lo-á, conquanto não rejeite, como é evidente, a existência de uma esfera divina, abrir o caminho para a possibilidade de reabilitação do mesmo conceito de inspiração, na medida em que o refere a uma faculdade especificamente humana, a imaginação, claramente distinta daquilo que, para Platão, estava envolvido no «transporte divino». Esta viragem no discurso, acompanhada de uma recentração no elemento humano, dá a Shelley a chave para garantir a compatibilização entre a experiência de criação poética enquanto experiência de inspiração e a necessária validade gnosiológica e ética dessa mesma experiência. De facto, a imaginação, sendo uma faculdade humana passível de algum controlo e vigilância por parte do poeta, não o fará correr o perigo de assistir, nas composições poéticas, à irrupção daqueles elementos nos quais Platão notava já o esboçamento de uma tendência no sentido da degradação social e do afastamento de uma genuína experiência de conhecimento. Efectivamente, Shelley fala de uma estreita relação existente entre razão e imaginação, cabendo a esta última um estrutural papel valorativo:

A razão é a enumeração das quantidades já conhecidas; a imaginação é a percepção do valor dessas quantidades, (...). A razão é respeitante às diferenças; a imaginação, às semelhanças das coisas. A razão está para a imaginação como o instrumento para o agente, o corpo para o espírito, a sombra para a substância.<sup>91</sup>

A submissão da faculdade da razão à faculdade da imaginação, dependente, em Shelley, de uma clara desvalorização da primeira relativamente à menor dimensão que em Platão adquiria a «inspiração», parece ser mais um indicador confirmando a ideia de uma centração, na sequência do movimento iniciado no Renascimento, na esfera do humano, em detrimento da consideração de uma esfera divina, ainda que, em hipótese, tida por não desprezável.

Enquanto em Platão explicitamente se articula o horizonte da libertação da alma do corpo humano através de uma psicagogia, doutrina que magistralmente encontra eco na célebre alegoria da Caverna<sup>92</sup>, em Shelley nada parece explicitamente reportar-se senão ao âmbito da Natureza e do humano, como se aí fosse o único lugar de irradiação do divino. O platonismo de Shelley, desviando-se da atribuição de um papel matricial à faculdade da razão –

<sup>90</sup> Cf. Percy B. SHELLEY, *Defesa da Poesia*, p. 35.

<sup>91</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 35-36.

<sup>92</sup> Cf. PLATÃO, *A República*, VII, 514a-518b.



porque o divino, remetido para a própria Natureza, já não precisa da mediação racional, como Platão a concebe, para ser alcançado pelo ser humano, com a conseqüente transformação deste naquilo que afinal sempre fora – confundir-se-á com um platonismo da imaginação, i. e., um platonismo em grande parte decaído. O elemento que agora adquire relevo é a imaginação, porque são os domínios humano e natural os mais valorizados.

Assim se legitima a ideia de que a poesia seja uma «expressão da imaginação», ainda que à custa de um assinalável enfraquecimento do platonismo remanescente desta proposta. Na seqüência disto, arredado o horizonte do mundo das Ideias, é agora inevitável que a obediência ao primado da imaginação não esteja, por sua vez, afastada do universo dos princípios éticos. Essa aproximação vai fundamentar-se, em primeiro lugar, numa valorização da especificidade da própria linguagem poética, o que recupera, de certa forma, a validade gnosiológica da poesia:

A linguagem do poeta é vitalmente metafórica, isto é, assinala as relações das coisas antes inapreendidas, e perpetua a apreensão delas, até que as palavras que as representam, se tornam, pelo tempo fora, sinais de parcelas ou classes de pensamento, em vez de figuras de pensamentos integrais; depois, se não surgirem novos poetas para recriar as associações que assim foram desorganizadas, a linguagem decairá em coisa morta para os mais nobres propósitos do convívio humano.<sup>93</sup>

Nota-se a estreita associação da linguagem poética a uma eficácia cognoscitiva. A linguagem de tipo poético, a partir do seu pendor metafórico, tem, para Shelley, a capacidade de conduzir o ser humano à apreensão de relações antes não notadas entre as coisas. O uso continuado destas associações metafóricas fá-las-á perder a vitalidade, tomando-se necessário que a poesia reabra novos caminhos de linguagem que façam a pessoa regressar a uma apreensão intensa das relações anteriormente insinuadas e porventura à descoberta de novas relações ainda encobertas.

Este discurso não se encontra muito distante do de Chklovski em *A Arte como Procedimento*, quando este se refere à poesia como desempenhando uma função eminentemente ligada à intensificação da percepção dos referentes do texto, assim alvos de singularização. O que os distingue, no entanto, é que enquanto para Chklovski não é dado ao poético o poder de chegar ao nunca antes apreendido, permanecendo no nível daquilo que já o terá sido, mas que, pelo uso contínuo da linguagem, entretanto deixou de sê-lo, Shelley atribui ao poético um valor cognoscitivo ainda maior, na senda da descoberta de sempre mais realidade.

---

<sup>93</sup> Cf. SHELLEY, *op. cit.*, p. 39.

O que une os discursos de Chklovski e Shelley consiste numa mesma oposição relativamente à degradação sofrida pela linguagem mediante o seu uso quotidiano, cabendo à poesia um papel revitalizador da própria linguagem. É também uma crítica a uma determinada retórica decaída e esvaziada de propósito, instrumento ao serviço da corrosão da linguagem.

A linguagem poética é de tal modo valorizada por Shelley que este, enfatizando sempre a natureza essencialmente metafórica da mesma, a faz coincidir com a linguagem dos primórdios das sociedades, toda ela poética:

Na infância da sociedade, o autor é necessariamente poeta, porque a própria linguagem é poesia; e ser poeta é apreender o verdadeiro e o belo, numa palavra, o bem que existe na relação, subsistindo primeiramente entre a existência e a percepção, e seguidamente entre a percepção e a expressão. Toda a linguagem original, próxima da sua fonte, é em si própria o caos de um poema cíclico: a copiosidade da lexicografia e as distinções da gramática são as obras de uma época posterior, e apenas o catálogo e a forma das criações poéticas.<sup>94</sup>

A proposta de Shelley coaduna-se com a ideia de que à decadência da relação da pessoa com a linguagem, a que a poesia trata de opor-se, corresponderá também uma perda gnosiológica e ontológica, entrevedo-se aqui um princípio de reciprocidade entre ser, linguagem e conhecimento. Para Shelley sucede que:

São duas as funções da faculdade poética: uma cria os novos materiais de conhecimento, poderio e prazer; a outra gera no espírito um desejo para as reproduzir e dispor conforme um certo ritmo e ordem, que podem ser chamados o belo e o bom.<sup>95</sup>

Afirmar que no desejo de reprodução destes materiais novos é que se encontra justificado o facto de a poesia não ser separável do bem moral é uma evidente consequência da concepção do autor inglês, que insiste na importância da considerar a faculdade criadora do ser humano como elemento definidor da vida e aponta para o primado dessa faculdade relativamente a todas as outras. No desrespeito por esta concepção reside a causa das desigualdades sociais:

A quê, senão à cultivação das artes mecânicas num grau desproporcionado à presença da faculdade criadora, que é a base de todo o conhecimento, se deve atribuir o abuso de toda a invenção para resumir e organizar o trabalho até à exasperação da igualdade da humanidade? (...) A poesia e o egoísmo, do qual o dinheiro é a visível encarnação, são o Deus e o Mamona do mundo.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 39-40.

<sup>95</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 77.

<sup>96</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 77.

Nesta oposição diametral entre poesia e egoísmo percebe-se que Shelley atribui à poesia a capacidade de remeter para um universo outro, residindo aí a fonte da vida e, por conseguinte, a fonte do bem. A linguagem poética, como foi observado, consistirá numa revitalização da própria linguagem genericamente considerada, contendo em si um princípio de harmonia formal que será a manifestação da harmonia percebida na experiência de inspiração.

Na sequência desta concepção, é criticada a acusação platónica da imoralidade da poesia, sendo invocado o argumento de as personagens descritas nos poemas, mesmo dando-se o caso de aparentemente não poderem ser tidas como modelos susceptíveis de imitação para a preservação da ordem social, serem de facto detentoras de uma certa nobreza de carácter que as torna aptas a serem experimentadas como modelos desse tipo, dado que há sempre a necessidade de revestir o seu carácter de alguns elementos que as tornem de algum modo mais familiares aos leitores. Tratar-se-á mais de uma estratégia de sedução, porque um estranhamento total impediria qualquer tipo de adesão a essas mesmas personagens.

Shelley é bem esclarecedor acerca deste ponto:

A beleza da natureza interior não pode ser escondida pela sua roupagem fortuita de maneira tal que impeça o espírito da sua forma de se comunicar ao próprio disfarce, e de indicar o vulto que esconde pela maneira como o usa. (...) Poucos poetas da mais alta classe têm querido exhibir a beleza das suas concepções na sua desnuda verdade e esplendor; e é de duvidar que a combinação do traje, hábito, etc., não seja necessária para temperar esta música planetária para ouvidos mortais.<sup>97</sup>

E o autor dá depois uma indicação preciosa acerca do modo como entende que a poesia produz uma influência sobre o leitor:

Toda a objecção, porém, da imoralidade da poesia, assenta numa concepção errada da maneira pela qual a poesia age a fim de produzir o progresso moral do homem. (...) Ela desperta e dilata a própria mente, tomando-a receptáculo de um milhar de inapreendidas combinações de pensamentos. A poesia descerra o véu à oculta beleza do mundo, e aos objectos familiares torna-os como se eles o não fossem; (...). O grande segredo da moral é o amor: uma surtida para fora da nossa própria natureza e uma identificação de nós próprios com a beleza que existe no pensamento, acção ou pessoa que não nos pertençam.<sup>98</sup>

Mais uma vez fica bem clara a importância atribuída por Shelley à qualidade da experiência cognoscitiva tornada possível pela poesia. A intensificação da experiência de conheci-

<sup>97</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 48-49.

<sup>98</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 49-50.

mento, indissociável, como se viu, do reaprofundamento da relação com a linguagem, abre o espaço necessário à percepção do diferente, sendo que na região donde irrompe o diferente se situa a vida e aquilo que concorre para que a vida se renove e perpetue. Essa é a fonte do bem moral, que a poesia permite abrir. E a imaginação, como faculdade que torna possível a abertura e percepção do diferente, é vista por Shelley como estando intimamente ligada ao bem moral:

A poesia fortalece a faculdade que é o órgão da natureza moral do homem, da mesma maneira que o exercício dos membros.<sup>99</sup>

Na sequência disto, compreende-se que Shelley não atribua aos poetas a necessidade de, para atingirem a excelência, se preocuparem em fazer eco, nas suas obras, das suas formas de entender o bem e o mal. Será suficiente, para o autor, a fidelidade ao princípio do primado da imaginação sobre quaisquer outras faculdades ou preocupações no processo de composição da obra poética, dado que a imaginação garantirá que no poético esteja presente aquele rasgo cognoscitivo através do qual o leitor é colocado na senda do «desmedido», que não pode ser identificado a quaisquer formas usadas ou modelos morais sujeitos a desgaste.

Observa-se também que a experiência poética, ao mesmo tempo que é olhada enquanto experiência revitalizada de conhecimento, ou experiência de conhecimento devolvida à sua intensidade original, é também associada ao amor, como aquele movimento que impulsiona em direcção à beleza apreendida no território do diferente. Assim, quer pela via cognoscitiva, quer pela via afectiva, a poesia é interpretada como uma experiência de transcendência de si, numa jornada rumo àquilo que ainda não foi desvendado ou, depois de o ter sido, perdeu o seu brilho.

A visão que Shelley sustenta acerca da poesia, se possui uma clara afinidade, já indicada, com a ideia de inspiração tal como é formulada no *Íon* de Platão (embora o autor inglês, como anteriormente se notou, tenda a valorizar mais o factor «génio artístico», em detrimento da ideia de «possessão divina»), não vai contudo sustentar-se sobre a mesma ideia de *mimesis* do autor d' *A República*. Se para este a *mimesis* se reduzia a uma imitação dos objectos no domínio das suas semelhanças isomórficas (imitação que conduzia, como se constatou, a uma perda gnosiológica e ética), como cópia fiel, em Shelley a *mimesis* vai ser conceptualizada (entre outras possibilidades) mais à maneira de Aristóteles, que na noção inclui já o elemento da intenciona-

---

<sup>99</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 50.

lidade artística, do afastamento do naturalismo e da ideia de expressão e imitação de caracteres.

Não se estranha assim que Shelley vá focar a sua atenção no laço existente entre a poesia (sobretudo na sua forma dramática) e a sua circunstância, num sentido diverso daquele que servia de ponto de partida a Platão:

O drama, contanto que continue a exprimir poesia, é um espelho prismático de múltiplas faces, que colige os raios mais brilhantes da natureza humana, e os divide, e reproduz a partir da simplicidade destas formas elementares, e os toca de majestade e beleza, e multiplica tudo quanto reflecte, e concede-lhe o poder de propagar a sua semelhança onde quer que recaia.

Mas, em períodos de decadência da vida social, o drama mantém simpatia com essa decadência.<sup>100</sup>

Se a poesia dramática se faz representação de caracteres, na sua tendência de representar a decadência social, expressa na decadência dos mesmos, continuará, não obstante, e tal como queria o próprio Aristóteles, a obedecer a um propósito catártico:

(...) as boas afeições são revigoradas pela piedade, indignação, terror e mágoa, e uma nobre calma se prolonga da saciedade do elevado exercício destas para o tumulto da vida familiar.<sup>101</sup>

De facto, mesmo que a corrupção social esteja em vias de instalar-se, a poesia é sempre dirigida à edificação do homem:

Porque o objectivo de toda a corrupção social é destruir toda a sensibilidade ao prazer, e, portanto, é corrupção. Começa pela imaginação e pelo intelecto, que é como o coração e daí alastra, qual veneno paralisante, através dos afectos para os próprios apetites, até que tudo se converte em massa tórpida onde o sentido dificilmente sobrevive. Quando da aproximação de um tal período, a poesia dirige-se sempre àquelas faculdades que são as últimas a ser destruídas, e a sua voz é ouvida como os passos de Astreia ao abandonar o mundo. A poesia comunica sempre todo o prazer que os homens são capazes de receber: é sempre ainda a luz da vida; a origem de quanto de belo, ou generoso, ou verdadeiro pode ter lugar numa época maldita.<sup>102</sup>

Por outro lado, caso a corrupção da sociedade impeça que a própria poesia se desenvolvesse segundo as suas mais elevadas disposições, tal, para Shelley, acabará por indiciar e ter como resultado um agravamento dessa corrupção:

<sup>100</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 55.

<sup>101</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 55.

<sup>102</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 59.

A corrupção, que tem sido imputada ao drama como um efeito, inicia-se com a retirada da poesia empregada na sua constituição.<sup>103</sup>

Delineia-se aqui, mais uma vez, um posicionamento diametralmente oposto ao de Platão. A poesia, pelo facto de ser fruto de inspiração e de consistir numa expressão da imaginação, em que se entra num diferente registo de funcionamento perceptivo, vai ter como consequência a aproximação àquilo que é belo, i. e., àquilo em que está sempre subjacente um certo grau de harmonia e ordem. É nesta aproximação à beleza assenta o carácter transformativo da poesia. Na poesia encontra-se como que uma sabedoria de conciliação de pares de opostos, sabedoria que eleva o que é do domínio sensível ao mundo do espírito, revelando a oculta beleza de tudo.

A poesia tudo conduz para o belo: exalta a beleza do que é mais belo e acrescenta beleza à mais deformada das coisas; casa o júbilo e o horror, a pena e o prazer, o eterno e o mutável; submete à união, sob o seu brando jugo, todas as coisas irreconciliáveis. Transmuta tudo quanto toca: e todas as formas que se movem adentro do resplendor da sua presença se transformam, por maravilhosa simpatia, numa encarnação do espírito que dela emana; a sua secreta alquimia transforma em ouro potável as águas letais que da morte escorrem pela vida; desnuda o mundo do véu da familiaridade e revela a sua nua e adormecida beleza, que é o espírito das suas formas.<sup>104</sup>

Mais uma vez se nota aqui a valorização da introdução pela poesia de uma desfamiliarização relativamente ao quotidiano, para dar a ver os objectos que o compõem a partir do novo prisma da emergência da sua beleza. O que é específico da poesia é, então, fazer ver além do visível, permitir ao espírito humano situar-se para lá das aparências e levá-lo a comungar, por um rasto de prazer, da própria substância daquilo que é objecto desse prazer:

A poesia é o registo dos melhores e mais felizes momentos dos melhores e mais felizes espíritos. Temos consciência das visitas evanescentes do pensamento e do sentimento, por vezes associadas a lugares ou pessoas; por vezes respeitando apenas ao nosso próprio espírito e sempre surgindo imprevisivelmente e partindo sem serem solicitadas, mas sempre tão arrebatadoras e deleitosas que, mesmo no desejo e na mágoa que deixam, nada senão prazer pode existir, participando este, como participa, da natureza do seu objecto.<sup>105</sup>

A este propósito, Shelley é também bastante eloquente na seguinte passagem:

Mas a poesia anula a maldição que nos vincula aos acidentes das impressões circunvizinhas. E, quer alastre a sua cortina figurada, ou retire o escuro véu da vida

<sup>103</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 54.

<sup>104</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 81.

<sup>105</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 79-80.

de defronte da cena das coisas, cria igualmente para nós um ser dentro do nosso ser. Faz-nos habitantes de um mundo perante o qual o mundo vulgar é um caos. Reproduz o universo comum, do qual somos porção e percipientes, e remove da nossa visão interior a membrana da familiaridade que nos obscurece o maravilhoso do nosso ser. Força-nos a sentir o que percebemos e a imaginar o que sabemos. Volta a criar o universo, depois deste ter sido destruído nos nossos espíritos pela recorrência de impressões embotadas pela reiteração.<sup>106</sup>

Conclui-se, depois desta incursão pelo universo da *Defesa da Poesia*, da recorrência, no discurso de Shelley, da ideia de que a poesia opera a uma revitalização da linguagem, processo que, através do ímpeto inspirativo e criador, corresponderá a uma intensificação da percepção do mundo. Esta intensificação perceptiva é a viragem cognoscitiva que afasta de um quotidiano construído sobre sedimentos de sentido que se encontram desgastados e decaídos e que, em vez de abertura ao mundo, produzem fechamento ao mesmo mundo. A revitalização da linguagem corresponde, por sua vez, à percepção de que tudo sempre conserva algum grau de mistério e inapreensibilidade e, nessa condição, é irreduzível às pressões de funcionamento dos automatismos da percepção humana, tendentes a operar sobre uma base de reducionismo. A imaginação é, para Shelley, a faculdade que permite aceder à experiência desse carácter de alteridade de que se reveste tudo aquilo que é objecto de conhecimento, pelo que se torna também capaz de fazer entrever o que suplanta toda a medida humana. E, finalmente, uma vez que tudo o que transcende a órbita dessa familiaridade esboroada se confunde com a manifestação da vida em plenitude, e, por isso, é belo, a poesia, enquanto participação dessa beleza, encontra-se ao serviço do bem moral, perpetuador da vida plena.

Tais serão as razões justificativas do modo como Shelley faz a conclusão da sua *Defesa*:

Os poetas são os hierofantes de uma inspiração inapreendida; os espelhos das gigantescas sombras que a futuridade lança sobre o presente; as palavras que exprimem o que não compreendem; as trombetas que conduzem à batalha e não sentem o que inspiram; a influência que não é movida, mas move.

Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo.<sup>107</sup>

#### 4. O POÉTICO EM ARISTÓTELES: *MÍMESIS*, *KÁTHARSIS*

Em Aristóteles encontram-se formulados e articulados dois conceitos-chave para uma compreensão elementar do poético: o conceito de mimese e o conceito de catarse.

Relativamente à noção aristotélica de mimese, importa notar que Aristóteles, demarcando-se do seu mestre Platão, vai reconhecer a legitimidade da poesia, não a separando, como

<sup>106</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 81-82.

<sup>107</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 87.

queria Platão, da racionalidade e do saber filosófico, e mantendo um afastamento claro das teses proponentes da influência divina na composição poética. Assim, tentará na *Poética* sistematizar os princípios envolvidos na obtenção do elemento poético na obra literária.

Aristóteles retoma a ideia de mimese sugerida por Platão como fonte de explicação da natureza da arte, mas introduz-lhe uma alteração fundamental. Enquanto que para Platão, como se observou, ao conceito de mimese correspondia uma cópia sensível e decaída dos elementos presentes no mundo das Ideias, num afastamento do conhecimento verdadeiro, para Aristóteles a mimese referir-se-á não já à materialidade e aos isomorfismos da cópia relativamente ao original, mas sim à noção de «representação».

Em Aristóteles, que se debruça mais sobre a poesia dramática, a noção de mimese vai já referir-se ao domínio da verosimilhança ou da necessidade:

(...) não é officio do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade.<sup>108</sup>

Deste modo, a poesia é vista por Aristóteles como contrapondo-se à história, lidando a primeira com o que poderia acontecer e a segunda tendendo a preocupar-se exclusivamente com o de facto aconteceu. Daí se conclui que as preocupações da história se cinjam ao domínio do particular, ao passo que as da poesia abarquem o universal:

Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.<sup>109</sup>

Embora ao longo da *Poética*, Aristóteles não proceda a uma clara explicitação do que entende por mimese, em diversos passos da obra refere a noção, deixando, por essas esparsas alusões, entrever aquilo que propriamente quer significar com o termo. Assim, pode ler-se:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações.<sup>110</sup>

Mas os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, (...).<sup>111</sup>

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o mais

<sup>108</sup> Cf. ARISTÓTELES, *op. cit.*, IX, 50, 1451a.

<sup>109</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, IX, 50, 1451b.

<sup>110</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, I, 2, 1447a.

<sup>111</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, II, 7, 1448a.



imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.<sup>112</sup>

É, pois, a tragédia a imitação de uma acção (...).<sup>113</sup>

(...) a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida (...).<sup>114</sup>

A partir destas passagens fica claro que para Aristóteles a imitação se encontra na origem da poesia, nascendo de uma tendência adaptativa incluída no repertório de condutas inatas do ser humano, entendendo-a ele, ao aplicá-la especificamente à tragédia, como imitação de acções.

Eudoro de Sousa, no terceiro capítulo do seu estudo introdutório à *Poética* de Aristóteles, intitulado *A Essência da Tragédia*, chama a atenção para um conjunto de perspectivas bastante elucidativas quanto à identificação do conceito de mimese à imitação de acções<sup>115</sup>. Ficando claro o facto de Aristóteles considerar que todos os elementos da poesia dramática deverão subordinar-se ao mito, i. e., à realidade imitada, sendo esta do domínio do universal (do que convém a determinado carácter ou personagem por necessidade ou verosimilhança, e não do domínio do particular, ou factual, remetido à competência da história), Eudoro de Sousa vai operar a importante distinção entre «acção a imitar» e «acção imitativa», expressões que, segundo ele, apareçam na *Poética* sob uma mesma designação, mas que é conveniente distinguir. A primeira propõe o autor que se traduza por «mito», caracterizado como o conjunto de histórias de cariz tradicional sobre o qual operaria o poeta, tomando-o como matéria para as suas composições; a segunda propõe que se traduza por fábula, enquanto elemento central da tragédia, confundindo-se com o tratamento poético das matérias históricas.

Tal precisão conceptual terá unicamente uma virtude, ainda que de grande alcance: a de enfatizar a importância de que a poesia actuará, para Aristóteles, ao nível da imitação do que poderia acontecer – *re-presentação* – e não dos acontecimentos factuais. Isto conduzirá Eudoro de Sousa a uma explicitação maior do conceito de mimese em Aristóteles, situando-o não no domínio da «acção a imitar» (o mito tradicional), mas especificamente no domínio da acção imitativa, resultante do labor poético operado sobre o mito tradicional.

Deste modo, Eudoro de Sousa encontra a solução para a controvérsia nascida da possibilidade de ler o conceito de mimese, na *Poética*, a partir do duplo prisma de imitação da história (na decorrência da sua conceptualização como imitação de acções, na medida em que a

<sup>112</sup> Cf. *id., ibid.*, IV, 13, 1448b.

<sup>113</sup> Cf. *id., ibid.*, VI, 27, 1449b.

<sup>114</sup> Cf. *id., ibid.*, VI, 32, 1450a.

<sup>115</sup> Vide Eudoro de SOUSA, *A Essência da Tragédia*, pp. 86-90.

poesia parte da história – do mito tradicional –, para a superar na criação poética, embora nesta a poesia seja apresentada como verosimilhança histórica e, assim, possa entender-se como imitação da história) e imitação da Natureza (tese associada desde o Renascimento à *Poética* aristotélica). Assim sendo, a poesia, no dizer de Eudoro de Sousa, será uma imitação da Natureza, Natureza imitada, na própria poesia, pela história.

Na caracterização do conceito de Natureza, atente-se, como sugere o autor, na possibilidade de distinção entre Natureza «naturans» e «naturata», sendo que a primeira das alternativas é a que se coaduna com o escrito original aristotélico. Por Natureza «naturans» designa-se o princípio de transformação inerente à Natureza, quer no que respeita à geração e decadência dos seres naturais, quer no que se refere ao processo de a própria realidade se realizar.

Esta distinção conduzirá também Eudoro de Sousa a tornar mais clara a diferença que separa Aristóteles de Platão no que se refere ao entendimento da poesia. Para o último, cujo conceito de mimese é passível de aproximar-se ao da imitação da Natureza «naturata», a tragédia será, compreensivelmente, uma «imitação de agentes»; para o segundo, que valoriza a imitação da Natureza «naturans», ela não poderá deixar de ser, como atrás foi já observado, uma «imitação de acções»<sup>116</sup>.

Destas considerações vai resultar a compreensão da forma como Aristóteles recupera a poesia e não deixa de acentuar a sua dignidade. O filósofo do Liceu vai ver na poesia dramática não uma mentira, como queria Platão, indigna da pedagogia da Cidade, mas uma imitação (que também pode aproximar-se a uma certa concepção de ilusão) em que será possível discernir «uma verdade que transcende os desígnios da *pólis*»<sup>117</sup>.

O conceito de catarse, intimamente ligado ao de mimese, ajudará a perceber que verdade poderá ser essa. Antes de proceder à dilucidação do conceito, observe-se a passagem da *Poética* em que Aristóteles se refere quer à catarse, quer aos sentimentos de terror e piedade, a ela associados:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção (...) que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.<sup>118</sup>

(...) a composição das tragédias (...) não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação) (...).<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 91.

<sup>117</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 94.

<sup>118</sup> Cf. ARISTÓTELES, *op. cit.*, VI, 27, 1449 b.

<sup>119</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, XIII, 69, 1452 b.

(...) porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso (...).<sup>120</sup>

A respeito do conceito de catarse, Eudoro de Sousa chama a atenção para a existência de uma imprecisão no modo corrente de interpretá-lo<sup>121</sup>. De facto, a catarse é comumente identificada a uma acção sobre as emoções de terror e piedade provocadas pela tragédia. É também frequente a ideia de que essa acção se dá não apenas sobre os sentimentos de terror e de piedade, mas também sobre sentimentos de uma outra natureza.

Esta é a tese ético-pedagógica, segunda a qual a catarse envolveria uma espécie de ensinamento tendo como finalidade a eliminação, ou expurgação, de quaisquer paixões, entre elas o terror e a piedade.

Outra interpretação possível é a de que a catarse inerente à tragédia teria por efeito uma higiene psíquica, em que o ser humano teria acesso a doses não excessivas de paixões, assegurando assim a sua harmonia interna.

A primeira destas interpretações cai de imediato pela base, porque entra em directa contradição com o próprio Aristóteles, que nunca terá sido defensor do ideal da apatia, i. e., da libertação da alma de todas as suas paixões. Por outro lado, e como nota Eudoro de Sousa, seria absurdo que Aristóteles se referisse à poesia trágica como tendo por finalidade o despertar de sentimentos de terror e piedade para logo de seguida vir dizer que a outra das finalidades consistiria na anulação do primeiro efeito.

No sentido de esclarecer a noção de catarse, Eudoro de Sousa sugere, em primeiro lugar, que se atente no facto de que os sentimentos de terror e de piedade resultam da própria função catártica da poesia trágica, estando essa leitura de pleno acordo com as palavras do próprio Aristóteles na *Poética*.

Deste modo, o sentido da palavra *catarse* não se referirá a uma «expurgação», «eliminação», mas a uma «purificação» englobando ela mesma o surgimento das mencionadas emoções. De facto, Aristóteles, como é mostrado nas citações acima apresentadas, fala da tragédia como via para a obtenção do terror e da piedade. Desta maneira, onde se lê que «a tragédia (...) tem por efeito a purificação dessas emoções», será equivalente que se leia «a tragédia (...) tem por efeito a purificação *através* dessas emoções», sem remeter para segundo plano a ideia de que a finalidade da poesia trágica reside, sublinhe-se, na obtenção do terror e da piedade.

<sup>120</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, XIII, 69, 1453 a.

<sup>121</sup> Vide SOUSA, *op. cit.*, pp. 98-101.

Ora, o que é específico do terror e da piedade, continua Eudoro de Sousa, enquanto afectos trágicos, é o serem dinamismos complementares. A piedade aproxima daquele que é infeliz sem que alguma coisa fizesse para se justificar essa infelicidade, e o terror afasta daquele que, sendo semelhante a nós, é desditado. Compreende-se assim que aquele que é desditoso sem o merecer possa causar em simultâneo a atracção e a repulsão.

O dinamismo atracção / repulsão terá como culminação a criação de uma distância ideal para o conhecimento que se pretende produzir, distância essa nem demasiado ampla, nem demasiado exígua. E o conhecimento em causa é aquele que resulta da encenação da fábula que, por acção do elemento poético, transforma a matéria do mito tradicional em matéria trágica, e vai consistir, como sugere Eudoro da Sousa, na descoberta da existência na história de um elemento que a aproxima da Natureza (tal como acima foi definida, Natureza «naturans»).

Criar-se-á, por intermédio da tragédia, uma situação de conhecimento a decorrer no seu mais acabado molde. Nas palavras de Eudoro de Sousa: «(...) deve haver uma distância óptima entre o cognoscente e o cognoscível, que condicione o mais perfeito conhecimento do que é, ou deve ser, nas suas proporções naturais»<sup>122</sup>.

Através do conhecimento tornado possível pela tragédia, acontecerá, de acordo com a linha de pensamento de Eudoro de Sousa, uma compreensão profunda do princípio dinâmico, criativo e imprevisível a agir na Natureza – a *phýsis* –, sem esquecer o facto de a história consistir, afinal, nesse processo essencial da *phýsis*, e não apenas no seu reflexo, concretizado na realidade factual sobre a qual a pesquisa histórica vai efectivamente debruçar-se, e que perfeitamente se identifica com aquela Natureza «naturata». Assim se percebe que através da poesia trágica a própria história regresse a ser história, se faça história.

Fica, pois, assente que a função catártica, ou de purificação, consiste exactamente – pelo menos, esta parece ser a hipótese mais coerente – na criação de uma distância, por via dos afectos do terror e da piedade, necessária à emergência do conhecimento de algo que doutro modo permaneceria no domínio da incognoscibilidade.

A prevalência da dimensão estética e gnósica do conceito de catarse sobre a dimensão de aprendizagem ligada à interpretação ético-pedagógica da catarse vai levar Eudoro de Sousa a estabelecer um interessante paralelismo entre o conceito aristotélico de catarse e a catarse no contexto da religião dos Mistérios, em que significava uma purificação ritual. De acordo com o autor, o conhecimento trágico, assente nesta distância cognoscitiva instituída pelas paixões, i. e., por um *sofrer*, conduziria a um tipo de aprendizagem não tanto pela via intelectual, mas mais

---

<sup>122</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 100.

pela via afectiva, idêntica àquela que acontecia nas cerimónias religiosas de iniciação aos Mistérios.

É aqui sublinhada uma proximidade entre as disposições de ânimo inerentes à religião (na sua faceta esotérica) e aquelas envolvidas na poesia, em particular na poesia trágica, o que faz regressar à consideração das consequências a nível moral da poesia, passíveis de inferência através do reconhecimento desta proximidade com elementos de matriz religiosa.

Assim, por uma outra via, embora nunca submetendo o seu raciocínio ao nível de explicitação do de Eudoro de Sousa, Aristóteles chegará à sustentação de uma tese que, como a do seu mestre, não descarta – pelo contrário, tende a valorizar – as implicações morais da poesia, i. e., a sua possível influência numa *práxis*.

É nesta dimensão da possível abertura da poesia, como é entendida em Aristóteles, à possibilidade de consideração das suas implicações morais que parece desenhar-se aquela verdade que supera os desígnios da Cidade, à qual se referia Eudoro de Sousa. Deste modo, a mimese poética, ultimamente ordenada à catarse (pressuposto considerado válido não apenas para a poesia trágica, como em Aristóteles se parece achar, mas também, em hipótese, para os restantes géneros poéticos), seria, contrariamente ao que sucedia com o filósofo da Academia, não exclusivamente válida como instrumento de domesticação da poesia, sendo posta ao serviço do projecto da constituição de um Estado perfeito, mas, por si mesma, já uma via de criação de ordem social. Aristóteles, aliás, opunha-se à expulsão dos poetas da cidade, propugnada por Platão, porque era capaz de ver na poesia uma realidade orientada para a purificação das paixões e para a introdução de ordem e harmonia no mundo afectivo do ser humano, o que evidentemente concorreria para a construção de uma sociedade equilibrada.

## 5. PLATÃO, ARISTÓTELES E AS DUAS FACES DO POÉTICO: *ARS, INGENIUM*

A oposição entre Platão e Aristóteles relativamente ao entendimento do poético parece resumir bem as posições inicialmente delimitadas nesta análise, por via da sondagem etimológica, uma reconhecendo a existência de uma influência divina no processo de composição do poema, a outra vendo no poema sobretudo o resultado de um trabalho sobre a linguagem. Se Platão se aproxima mais da primeira das possibilidades, reconhecendo na poesia algo de semelhante a uma *Phoëish*, contudo, como foi já enfatizado, nunca vai aceitar a sua legitimidade senão enquanto seja estritamente obediente aos cânones de moralidade que deverão ser observados na Cidade. Já Aristóteles, por seu turno, ao identificar a *poësis* a uma *tékhnē*, centrar-se-á sobretudo, como foi evidenciado, na dimensão do trabalho sobre a linguagem e nos elementos

retóricos e de composição que será necessário observar para que se dê a emergência do poético na obra composta.

Porém, ambos, Platão e Aristóteles, se opõem – o primeiro de forma mais apaixonada, o segundo com mais comedimento – à componente da inspiração da divindade na composição poética. No entanto, paradoxalmente, ambos vão ser responsáveis pela reabilitação posterior do conceito de inspiração, por via do conceito de imaginação.

Quanto a Platão, vão exercer uma influência determinante sobre a posteridade os seus escritos em que reconhece na poesia uma origem divina, elemento não controlável pela racionalidade. São esses escritos, nomeadamente o *Íon*, os responsáveis por uma posterior recondução da tese da inspiração à composição poética, precisamente através da valorização da faculdade imaginativa. Isto sucederá apesar de a concepção platónica só vir a ficar totalmente explicitada com *A República*, tendo portanto havido uma apropriação apenas parcial das teses platónicas.

No que se refere a Aristóteles, o facto de propor uma noção de *mimesis* diversa da do seu mestre, focalizada na imitação de acções, e fazendo a composição poética abrir-se ao campo do universal e do possível nas esferas da necessidade e da verosimilhança, vai abrir caminho para a centração nas ideias de expressão e representação, e, por conseguinte, para a enfatização do papel desempenhado pela figuralidade enquanto estratégia de transposição da realidade. Isto coadunar-se-á com uma perspectiva que, privilegiando os aspectos retóricos e *poiéticos* na composição poética, significará uma revalorização da dimensão metafórica da mimese, sublinhando, na sequência disto, a importância da faculdade imaginativa na criação poética.

Observa-se que estas duas vertentes de influência de Platão e Aristóteles na valorização do conceito de imaginação resultam directamente dos seus conceitos de mimese. Para Platão, a mimese poética, do ponto de vista da *pólis*, era, a não ser sob a norma de observância estrita de certas condições, completamente inaceitável, e por isso procedeu à expulsão dos poetas da Cidade, remetendo-se à posição desvalorizadora da poesia, através da qual se cingia a descobrir nela somente o resultado de uma influência divina que escapava à racionalidade e, nessa condição, tendia a afastar o homem do verdadeiro conhecimento. Foi deste modo que, apesar das duras palavras d' *A República*, se manteve a pregnância desta concepção de Platão relativa à inspiração divina, posteriormente reabilitada, como foi dito, por via da revalorização da imaginação.

Em Aristóteles, deixando a mimese de ser mera cópia de cópias para ascender ao estatuto de representação, de transposição da realidade e de abertura ao possível – o que foi acompanhado pelo reconhecimento da validade do elemento ficcional na composição –, houve a

abertura de espaço para o reconhecimento da importância da destreza no manejo dos elementos retóricos na composição poética, o que contribuiu para reforçar em autores posteriores a centração na imaginação enquanto elemento indissociável da composição poética.

Assim, à valorização da faculdade imaginativa corresponderá uma modalidade em que é mais acentuada a vertente inspiracional, não completamente controlável pelo ser humano (embora lhe seja intrínseca), e uma vertente ligada à habilidade na composição e disposição dos elementos envolvidos na composição poética, este já passível de maior controlo. É, no entanto, evidente que, se, em tese, ambos são prismas de análise que delimitam dois domínios separados, os mesmos, na prática, dificilmente vão poder ser objecto de clara distinção – permanecerá sempre válida a interrogação, pressupondo a legitimidade das duas posições, acerca do factor na origem das mais unanimemente aclamadas composições poéticas: *ars* ou *ingenium*?

Até este ponto ficou claro que a recuperação da tese da inspiração por Shelley terá acontecido na senda de Platão, com a necessária demarcação relativamente ao Platão d' *A República*, culminando na sua concepção de poesia como expressão da imaginação. Esta influência terá também sido significativa em Pseudo-Longino e em Horácio, antes de Shelley, mas de forma menos intensa, uma vez que os dois autores, se dedicam parte das suas obras à análise de aspectos passíveis de uma aproximação ao conceito de inspiração – sobretudo Pseudo-Longino, na sua explicitação das duas principais fontes da *linguagem elevada*, mas também Horácio, na consideração do *ingenium*, ou talento artístico –, não prestam tanta atenção à dimensão da incontroabilidade envolvida na criação poética. O que é por ambos privilegiado é o domínio retórico, visando a obtenção da excelência estilística.

Isto reenvia para uma valorização da imaginação motivada pelas teses aristotélicas, essa sim bem patente quer em Pseudo-Longino quer em Horácio, bem como na sùmula retórica que Lausberg organiza e que, apesar de reunir os mais distintos contributos, não se pode furtar a reconhecer a sua matriz no trabalho de Aristóteles, particularmente no da *Poética*.

As ideias de Chklovski em *A Arte como Procedimento*, na medida em que se centram sobretudo na sondagem das propriedades do objecto textual que o elevam à categoria de poético, em alinhamento com a escola do formalismo russo, poderão também, sem prejuízo, ser feitas remontar à *Poética* aristotélica.

Pode observar-se, no entanto, que todos os autores mencionados, inclusivamente Shelley, se encontram de acordo quanto ao facto de o trabalho sobre a linguagem dever ser cuidadosamente tido em conta. Na verdade, como foi notado aquando do périplo pela *Defesa da Poesia* de Shelley, para o autor inglês a questão do efeito moral da literatura não poderá de forma alguma apartar-se da questão da relação do leitor com a linguagem e da mudança ope-

rada nessa relação através da linguagem poética. As especificidades da linguagem poética tenderão a introduzir uma viragem perceptiva que terá como consequência a abertura de espaços a novas realidades. Neste ponto pode dizer-se que existe alguma convergência entre os discursos de Shelley e os de Chklovski e Lausberg, já que os dois últimos atribuem um papel primordial à análise dos principais processos envolvidos nessa alteração da relação do leitor com a linguagem, introduzida pelo poético. Tal como anteriormente se constatou, advertem estes autores que o poético será sempre indissociável daquele processo dividido em três momentos distintos: desfamiliarização, estranhamento e singularização.

As noções de desfamiliarização e estranhamento vão também, recorde-se de novo, ao encontro da satisfação do mencionado requisito que Aristóteles exigia à linguagem poética:

Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos "peregrinos" entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente.<sup>123</sup>

No entanto, este uso não deverá ser excessivo, pelo que Aristóteles completa o seu pensamento afirmando:

Necessária será, portanto, como que a mistura de toda a espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falámos, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem clareza.<sup>124</sup>

O culminar deste processo, iniciado com a desfamiliarização concretizada com base num conjunto de procedimentos de natureza retórica, acontecerá na singularização do referente do texto (tendencialmente coincidente – ou passível de conduzir a uma aproximação às mesmas – com aquelas temáticas de reflexão recorrentes e já circunscritas aquando da alusão ao *Tratado do Sublime*, nomeadamente o nascimento, a vida, a morte, Deus), com a sua reinserção num registo de intensidade perceptiva para o leitor.

Para melhor contextualizar e compreender os processos de desfamiliarização, estranhamento e singularização, nomeadamente nos seus efeitos de alteração da relação da pessoa com a linguagem através do elemento poético, convirá agora olhar mais demoradamente a própria linguagem, procurando sondar os modos através dos quais participa na construção e organização da experiência de conhecimento.

<sup>123</sup> Cf. ARISTÓTELES, *op. cit.*, XXII, 136, 1458a.

<sup>124</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, XXII, 138, 1458a.



## II

*Um não sei quê, que nasce não sei onde,*

## 6. UMA *PROTOPÉITICA* NO CORAÇÃO DA LINGUAGEM

Em qualquer reflexão acerca da linguagem é impossível que deixe de estar bem vincada a ideia de que, enquanto dinamismo crucial na constituição do ser humano, ela é determinante na construção do conhecimento. Desempenhando um tal papel, na própria linguagem se adivinha já uma *protopoética* – também ela é instrumento e processo de um primeiro fazer, em que se alicerça todo o edifício gnosiológico.

Tentar entender os mecanismos envolvidos nesta *protopoética* constituirá um auxílio no sentido da compreensão do poético propriamente dito e da sua importância e eventuais implicações na reconfiguração da experiência de vida do ser humano.

Ernst Cassirer, concebendo o ser humano como um *animal symbolicum*<sup>125</sup>, um animal que faz símbolos, é um dos estudiosos que, investigando as origens da linguagem, acentuam a sua importância na construção do conhecimento.

### 6.1. *Linguagem e pensamento mítico*

Cassirer, na sua obra *Linguagem e Mito*, lançando um olhar interrogativo sobre o problema das origens da linguagem, observa a existência de uma relação entre o desenvolvimento da linguagem em etapas remotas da história humana e as particularidades do pensamento mítico nelas predominante.

A investigação de Cassirer passará por ir além de um estrato em que a linguagem serve sobretudo um propósito teorético, uma vez que, segundo ele, nesse estrato não é dada a chave para a compreensão do problema das origens da linguagem:

Antes que se pudesse iniciar o trabalho intelectual do conceber e compreender os fenómenos, foi preciso realizar, certamente, a tarefa de denominar e alcançar um certo grau de elaboração; pois é este labor que transforma o mundo das impressões sensíveis, como também o animal possui, num mundo espiritual, num mundo de representações e significações. Todo o conhecer teórico parte de um mundo já enformado pela linguagem, e tanto o historiador, quanto o cientista, e mesmo o filósofo, convivem com os objectos exclusivamente ao modo como a linguagem lhes apresenta. E esta vinculação imediata, inconsciente, é mais difícil de ser descoberta do que tudo quanto o espírito cria mediatamente, por actividade consciente do pensamento.<sup>126</sup>

O autor, procurando esclarecer os mecanismos primários subjacentes à emergência da linguagem, vai apontar um erro a algumas das mais notáveis tentativas de explicação deste

<sup>125</sup> Vide Ernst CASSIRER, *An Essay on Man*, cit. in William K. WIMSATT & Cleanth BROOKS, *Crítica Literária: Breve História*, p. 831.

<sup>126</sup> Cf. *id.*, *Linguagem e Mito*, pp. 48–49.

problema. Para estas, assentes sobre o paradigma lógico, o aparecimento da linguagem é indissociável da reflexão consciente. De acordo com esta perspectiva, da qual, afirma Cassirer, se faz eco J. H. Herder, embora tente combatê-la, as palavras nasceriam da necessidade de identificação de «notas características» aos elementos percebidos. Diante de um qualquer fenómeno ou coisa, alguém, identificando uma característica distintiva desses fenómeno ou coisa, atribuiria aos mesmos uma notação designativa dessa sua característica proeminente, acabando por haver uma identificação do todo com a parte na sequência da saliência perceptiva dessa parte. A identificação destas notas características e a sua expressão numa denominação resultaria, enfim, de uma «faculdade de atribuição de sentido» inerente ao ser humano.

Cassirer nota a circularidade desta tentativa de dilucidação dos mecanismos básicos de estruturação da linguagem, uma vez que a circunscrição de notas características parece ser interpretada enquanto finalidade da linguagem, quando deveria explicar a origem da mesma.

Outra tentativa de clarificação das camadas mais fundas da linguagem à qual Cassirer vai opor-se é a de Humboldt, segunda a qual importa não tanto o problema da origem da linguagem, mas sim o da sua especificidade. Nesta concepção, a linguagem vai tomar uma determinada forma por força de um específico modo de denotar que será determinado pela peculiaridade de uma visão do mundo em particular:

O modo de denotar, que é o sustentáculo de toda a formação verbal e linguística, imprime, segundo Humboldt, seja um carácter espiritual típico, seja um modo especial de conceber e apreender. Por isso, a diversidade entre as várias línguas, não é uma questão de sons e signos distintos, mas sim de diferentes perspectivas do mundo. (...) a linguagem nunca designa simplesmente os objectos como tais, mas sempre conceitos formados pela actividade espontânea do espírito (...).<sup>127</sup>

Cassirer vai novamente descobrir o viés da circularidade nesta outra explicação, notando o paradoxo que envolve: por um lado, a linguagem é aqui tomada como um meio de construção de uma visão espiritual do mundo, sendo o elemento linguístico como que uma matriz a partir da qual o pensamento construirá essa visão; por outro lado, essa visão particular do mundo, que apenas através da linguagem pode ganhar corpo, tem de ser pressuposta para que se compreendam as especificidades de uma determinada língua, nas suas formas concretas de denotação e denominação.

Depois desta ilustração dos défices de algumas das mais relevantes propostas de explicação das origens da linguagem, Cassirer propõe uma alteração de paradigma que abra novas perspectivas de entendimento desta problemática. Assim, o enfoque da sua análise vai dirigir-

---

<sup>127</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 50-51.

se não para a comparação das formas linguísticas primárias com os modos de conceptualização lógica, mas sim com as formas do pensamento mítico. Cassirer encontra um laço entre os conceitos linguísticos e míticos, adivinhando neles uma estrutura diversa da do pensamento teórico. Para o autor:

(...) o pensamento teórico visa acima de tudo libertar os conteúdos dados ao nível sensível ou intuitivo do isolamento em que se nos apresentam imediatamente. Eleva-os acima dos seus estreitos limites, associa-os a outros conteúdos, compara-os entre si, concatenando-os numa ordem definida e num contexto abrangente. Proceder «discursivamente», na medida em que toma o conteúdo imediato apenas como ponto de partida, desde o qual possa percorrer o todo da percepção em suas múltiplas direcções, até, por fim, conseguir compô-lo numa concepção sintética, num sistema fechado.<sup>128</sup>

O pensamento mítico, por seu turno, é dotado de distinto carácter:

Pois, no caso, o pensamento [mítico] não se coloca livremente diante do conteúdo da percepção a fim de relacioná-lo e compará-lo com outros, através da reflexão consciente, mas, colocado directamente perante esse conteúdo, é por ele subjugado e aprisionado. Repousa sobre ele; só sente e conhece a sua imediata presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece. Para a pessoa que esteja sob o encanto desta intuição mítico-religiosa, é como se nela o mundo inteiro se afundasse.<sup>129</sup>

É clara a diferença entre pensamento teórico e pensamento mítico: enquanto que o primeiro procura, através da discursividade, um alargamento da percepção e a sua referência e situação num todo, o segundo assenta sobre a intensificação da percepção, revestindo-se de uma tonalidade afectiva forte – há uma invasão e subjugação do ser humano pela realidade externa. Cassirer afirmará que o pensamento teórico se move dentro de uma moldura de *distribuição extensiva*, ao passo que o pensamento mítico arranca de uma *compreensão intensiva*.<sup>130</sup>

Tentando ainda ilustrar a natureza do pensamento mítico, afirma Cassirer o seguinte:

É como se, pelo isolamento da impressão, por sua separação da totalidade da experiência costumeira e quotidiana, instaurasse nele [objecto, ou sua propriedade surpreendente] não apenas uma tremenda intensificação, mas também o máximo de condensação, e como se, em virtude dessa condensação, resultasse a configuração objectiva do deus, como se ela brotasse, por assim dizer, dessa experiência.<sup>131</sup>

<sup>128</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 52.

<sup>129</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 52.

<sup>130</sup> *Vide id.*, *ibid.*, p. 52.

<sup>131</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 52.

O autor busca então a compreensão da origem da linguagem nesse ponto de intersecção entre a irrupção de um «deus momentâneo» originado na experiência mítica, tido como configuração mítica primária e referente ao instante de espanto resultante do encontro com algo inesperado, e a produção verbal simultaneamente daí derivada.

No entanto, Cassirer admite que parte do problema permanece sem solução, e que, tal como as teorias explicativas da origem da linguagem que invocam o aforismo de que «a poesia é a língua materna da humanidade», sublinhando a ideia de que a linguagem encontra os seus estratos mais profundos não nas estruturas da consciência lógica e numa suposta percepção objectiva das coisas, mas sim no poder do sentimento subjectivo, fica por superar o desfazamento existente entre a função expressiva da linguagem e a sua função denotativa. De facto, continua a poder ser colocada a questão: de que modo o som associado a uma sensação (função expressiva) se transforma em som significativo (função denotativa)?

Para responder a esta questão, Cassirer socorre-se mais uma vez da aproximação ao processo de geração do «deus momentâneo», nomeadamente no aspecto particular de persistência do «deus momentâneo» para além do momento da sua aparição súbita à consciência. O deus como que se autonomiza do momento em que é gerado, adquirindo uma consistência que em muito ultrapassa aquela de que se haja revestido a sua irrupção e o significado que lhe haja sido associado na redução ou resolução das tensões emocionais internas.

Na sequência da recentração da sua atenção nesse carácter de persistência da imagem mítica do «deus momentâneo», Cassirer vai como que homologá-la ao som da linguagem, atribuindo-lhe uma idêntica propensão para a persistência. Para o ser humano dominado por um pensamento mítico, o deus ou a palavra não são experimentados como criações suas, mas antes como realidades objectivas que se lhe impõem. E o que vai suceder é que quer a imagem mítica quer a palavra, surgidas do contexto de um encontro entre o ser humano e uma realidade do mundo exterior indutora de tensão emocional e de um elevado grau de activação subjectiva, vão de certo modo, enquanto irrompem, converter-se nos contentores da densidade dessa experiência. Adquirirão, assim, uma enorme saliência e preponderância, aí se ancorando o seu papel organizador da experiência. Desvanecida a tensão, permanecem as imagens míticas e as palavras como lugares da sua circunscrição, objectivação, resolução e, pode dizer-se, permanência:

Apenas a expressão simbólica cria a possibilidade da visão retrospectiva e prospectiva, pois determinadas distinções não só se realizam por seu intermédio, mas ainda se fixam como tais dentro da consciência. O que uma vez foi criado, o que

foi salientado do conjunto das representações, não mais desaparece se o som verbal lhe imprime o seu selo, conferindo-lhe um cunho determinado.<sup>132</sup>

A conclusão reforçada por Cassirer na sequência do seu raciocínio é a de que a função primária do conceito linguístico não é comparar percepções isoladas nem seleccionar as suas notas características, mas sim a da concentração do conteúdo perceptivo.

Tal conclusão obriga a não ignorar aquilo a que Cassirer chama o «carácter teleológico dos conceitos verbais»<sup>133</sup>. Por esta expressão se refere o autor ao facto de a forma concreta que vai tomar a concentração do conteúdo perceptivo depender não do próprio conteúdo da percepção, mas sim do interesse subjectivo e da finalidade percebida daquilo que se observa ou experimenta:

Só o que se torna importante para o nosso desejar e querer, esperar e cuidar, trabalhar e agir, isto, e só isto, recebe o selo da «significação» verbal. As distinções no significado são as que possibilitam a condensação dos conteúdos das percepções que, conforme vimos antes, é pré-condição para sua denominação, para sua designação verbal.<sup>134</sup>

O conceito linguístico vai então estar dependente da significação funcional associada àquilo que é percebido, e não da sua semelhança externa. Desta forma, sobretudo nos idiomas primitivos, é observável que aquilo que serve uma mesma finalidade é designado de igual modo. Cassirer, entre outros exemplos ilustrativos deste processo, dá o de entre determinadas tribos ser usada uma mesma palavra para designar as acções de «dançar» e «lavrado», pelo motivo de na sua cultura específica, ainda que se perceba a diferença externa entre as mesmas acções, serem dois meios de obtenção de sustento vital (a dança, talvez menos evidentemente, é associada a cerimoniais mágico-religiosos)<sup>135</sup>. O agir humano, com todas as expectativas que envolve, será, pois, nesta medida, a grande chave de modelagem quer da imagem mítica, quer da linguagem, e não tanto a forma daquilo que é experimentado.

Em conclusão, mito e linguagem vão concorrer para a ordenação da experiência do ser humano, conferindo-lhe formas estáveis e configurações sobre as quais poderá gradualmente emergir uma estrutura de pensamento discursivo. No entanto, não poderá nunca deixar de notar-se o forte laço existente entre a consciência linguística e a consciência mítico-religiosa.

---

<sup>132</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 57.

<sup>133</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 58.

<sup>134</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 57.

<sup>135</sup> *Vide id.*, *ibid.*, p. 59.

Cassirer, no seu percurso de sondagem da genealogia da linguagem, chama sempre a atenção para a necessidade de não separar a consciência mítica do primordial emergir da linguagem.

## 6.2. *Linguagem e pensamento mágico*

Na sua evolução a par da consciência religiosa, a palavra irá também aproximar-se de um pensamento mágico, também passível de inclusão na esfera da consciência religiosa:

Este vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no facto de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo o acontecer.<sup>136</sup>

É como se a palavra, depois de haver surgido e de haver cumprido a primeira tarefa da passagem do caos à ordem, ou criação, libertando as coisas e os acontecimentos de um plasma de indiferenciação, se volvesse agora para si mesma, e, dando-se conta do seu extraordinário poder, se investisse da tarefa de reflecti-lo e exercê-lo continuamente.

A este respeito, afirma Cassirer que:

Deve haver alguma função determinada, essencialmente imutável, que confere à Palavra este carácter distintivamente religioso, elevando-a, desde o começo, à esfera religiosa, à esfera do «sagrado». Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer directamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda a existência e toda a ordem de existência, provêm. O pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma só coisa, pois o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente.<sup>137</sup>

Parece haver aqui dois aspectos fundamentais a destacar. Em primeiro lugar, a «palavra» (por linguagem, genericamente), que encontra no vocábulo grafado com maiúscula – «Palavra» – a concentração expressiva que enfatiza quer a percepção do carácter determinante da função da linguagem na passagem do caos à ordem, quer a recordação da força emocional ligada à intensificação e condensação da experiência de que se revestira o nascimento da linguagem, vai como que autonomizar-se e ser procurada para, por si própria e em si própria, ser capaz de conduzir o ser humano a re-experimentar todo o poder que contém, sem ter ele de participar novamente em algo de semelhante ao emergir original da linguagem. Em segundo lugar, nesta

---

<sup>136</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 64.

<sup>137</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 65.

«Palavra», e na sequência do que ficou dito, se manterá ainda uma proximidade, ou mesmo coincidência, entre o dizer e o sentir, entre a língua e o coração.

Assim se justifica a percepção da eficácia da própria palavra, o que fica expresso numa outra passagem do texto de Cassirer:

A este primado de origem corresponde o de seu poder. Amíúde, o nome do deus, não o próprio deus, parece ser a verdadeira fonte de sua eficácia.<sup>138</sup>

O que ressalta destas considerações é o facto de passar a existir um liame identitário entre a palavra e o que ela designa, o que é, exactamente, uma forma de pensamento mágico que descende do pensamento mítico. Este liame acontece não apenas do ponto de vista objectivo, no caso da referência da palavra a um objecto ou acontecimento, mas também do ponto de vista subjectivo, no caso do nome de uma pessoa. É o nome que tem o poder de individualizar, de retirar a coisa ou a pessoa do estado indiferenciado, conferindo-lhes contornos apreensíveis, contribuindo precisamente por isso para a constituição de uma identidade. Opera-se, então, uma transformação: a parte (o processo de circunscrição e individualização) acaba por tomar o lugar do todo (a coisa ou a pessoa) em cuja definição havia participado. Este é precisamente, como faz notar Cassirer, o alicerce principal do pensamento religioso, nos seus estratos mítico e, sobretudo, mágico, encontrando expressão num âmbito mais genérico ao qual o autor alude:

Aqui rege uma lei que se poderia chamar lei da nivelação e extinção das diferenças específicas, pois cada parte do todo se apresenta como este todo, cada exemplar de uma espécie ou género parece equivaler à espécie toda ou ao género todo. A parte não representa meramente o todo, nem o indivíduo ou a espécie representam o género, mas são ambas as coisas; não só implicam este duplo aspecto para a reflexão mediata, como compreendem a força imediata do todo, sua significação e sua eficácia. Aqui vem forçosamente à lembrança aquele princípio que se pode designar como o verdadeiro princípio básico, quer da «metáfora» linguística quer da mítica, e que é expresso pelo axioma *pars pro toto*.

Este princípio, como se sabe, domina e impregna o conjunto do pensar mágico.<sup>139</sup>

Isto é contrário ao que sucede no pensamento discursivo, próprio não de uma consciência religiosa mas de uma consciência lógica, na qual se verifica a preservação das identidades distintas dos conceitos, quer aquando da inclusão dos mesmos num conceito mais abrangente, quer na relação entre eles estabelecida a um mesmo nível.

---

<sup>138</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 67.

<sup>139</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 109.



Mais uma vez, é impossível dispensar o regresso à clareza de Cassirer na distinção entre pensamento discursivo e pensamento mítico, este irmanado à apreensão linguística:

No pensamento discursivo, a percepção individual é referida à totalidade do ser e do acontecer, ligando-se esta totalidade por fios cada vez mais finos e mais resistentes. Aqui [no pensamento mítico], porém, as coisas não são tomadas pelo que significam mediatamente, mas por sua aparência imediata, sendo apreendidas e corporificadas como pura actualidade.<sup>140</sup>

No âmbito do pensamento mítico-mágico, perdem importância a referência e a significação, processos mediatos, para ganhar relevo a transformação dos conteúdos projectados na consciência em formas vivas da existência – a concentração, a compressão, a intensificação da experiência das quais antes se falava. O conteúdo não é aqui alvo de uma dissecação analítica e de uma elucidação sistemática por parte da consciência; ao contrário, esta vai colocar-se diante do conteúdo mais numa posição receptiva do que propriamente transformativa, deixando-o irromper na sua força. Tal conteúdo não é desdobrado visando a clarificação da teia de relações sobre a qual possa assentar, mas aproximar-se-á de uma matriz sobre a qual a consciência irá repousar:

Por conseguinte, aqui a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. O conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero «signo» e o «designado»; em lugar de uma expressão mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a imagem e a coisa, entre o nome e o objecto.<sup>141</sup>

Deste ponto de vista, o símbolo, a matéria que o ser humano, como *animal symbolicum*, vai moldando, é já, como bem notam Wimsatt & Brooks, não um aspecto da realidade, mas a realidade mesma<sup>142</sup>.

Cassirer tenderá depois a sublinhar a ideia de que no regime do pensamento discursivo aliado à consciência lógica, fundo em que irão assentar os trabalhos de escopo técnico ou intelectual, irá perder-se a relação directa entre o ser humano e as coisas, que a linguagem primitiva, no âmbito de um pensamento mítico, não colocava em causa, sendo substituída por uma relação indirecta e como que degradada. Posteriormente, o autor parecerá apontar para a forma de esta relação indirecta não se afigurar como factor de degradação da relação entre o ser

<sup>140</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 74.

<sup>141</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 75.

<sup>142</sup> Vide WIMSATT & BROOKS, *op. cit.*, p. 831.

humano e as coisas no contexto do pensamento discursivo, em que as palavras abrem para algo de mediato, e não imediato:

(...) a palavra tem que ser concebida, no sentido mítico, como ser substancial e como força substancial, antes que se possa considerá-la no sentido ideacional, como órgão do espírito, como função fundamental da construção e articulação da realidade espiritual.<sup>143</sup>

Assim, e ainda em estrita referência à modalidade do pensamento discursivo, será legítimo dizer que neste as palavras só se acharão completamente aptas àquilo que é específico da consciência lógica, nomeadamente o estabelecimento de relações cada vez mais elaboradas entre conteúdos diversos, se em si mesmas estiver presente, de algum modo, a consciência da sua genealogia no tocante a um profundo enraizamento na modalidade do pensamento mítico, em que toma a preponderância a dimensão do encontro forte com o conteúdo da percepção e, em última análise, a consciência da impossibilidade de serem separadas (as palavras) de tal conteúdo vivo. Só partindo desse patamar é que as palavras se reencontrarão a si mesmas e terão em si presente todo o potencial subjacente à sua circulação no estrato da idealidade. Doutro modo, acontecerá um desenraizamento e uma reificação, em que as palavras, perdendo-se das suas origens, se afastarão de si mesmas e deixarão de ser capazes de forjar a realidade espiritual para que tendem.

### 6.3. *Linguagem e pensamento místico*

Regressando ao acompanhamento do percurso seguido por Cassirer relativamente ao desenvolvimento da linguagem na sua íntima conexão com a consciência mítico-religiosa, assiste-se, segundo o autor, a uma alteração fundamental quando, de uma profusão de deuses, cada qual detentor de um nome que o identificava a um atributo, se passa à irrupção de deuses pessoais reunindo em si toda uma variedade de atributos outrora pertencentes a deuses distintos. Ora, estes atributos confundem-se com nomes, e esta profusão de nomes associada a um deus – o que Cassirer chama «polionimia»<sup>144</sup> –, revestindo-o de vastíssimo poder, será a condição para a emergência do deus pessoal. Nota-se, pois, como afirma Cassirer, que é graças à palavra que a configuração do deus se vai refinando.

No entanto, vai dar-se um movimento diverso do da polionomia, ainda intimamente ligado ao dinamismo da própria linguagem. Se, por um lado, a linguagem procura a particu-

<sup>143</sup> CASSIRER, *op. cit.*, p. 79.

<sup>144</sup> *Vide id., ibid.*, p. 90.

zação, a determinação e a definição – sendo indissociáveis dessa tendência as configurações do «deus momentâneo» e de múltiplos deuses cada um dos quais associado a um atributo –, ela procura, por outro lado, a generalização. Apreendida a unidade da palavra no seio da própria linguagem – i.e., aquilo que, como palavra, produz e engendra, e o poder de que se reveste –, surgirá a tentativa de apreensão da unidade de uma concepção de divindade (processo no âmbito do qual fará sentido o mencionado fenómeno da polionímia). Porém, o pensamento mítico-religioso dará ainda mais um passo, para que se complete o seu ciclo evolutivo. Tal passo envolverá um ir além de todas as palavras no adivinhar de um «Ser» que, sendo impossível de circunscrever por meio de aspectos particulares, fica fora de toda a possibilidade de nomeação. Este é o patamar místico, para além do qual mais nenhuma possibilidade de diferenciação se desenha para o pensamento mítico-religioso. Este «Ser», embora para o pensamento discursivo não seja já um atributo, mas expressão de uma pura relação, é, para a consciência religiosa, o mais elevado atributo possível, resumo de todos os outros atributos particulares, e referido à própria «Palavra». Estabelece-se então aquela equação na qual «Ser» e «Palavra» são identificados:

Só uma designação pode caber a este Deus, junto à que o qualifica como Criador do mundo, Formador de homens e deuses: a do Ser simplesmente. Ele engendra e não é engendrado, pare e não é parido, ele mesmo é o Ser, o Constante em tudo, o Permanente em tudo. Por isso, Ele «é desde o princípio», «é desde a origem» e tudo o que é, chegou a ser depois que Ele foi. Todos os nomes divinos isolados, concretos e individuais, foram aqui fundidos no único nome do Ser; o divino exclui todo o atributo particular, não pode mais ser descrito por nenhuma coisa e só pode ser predicado por si mesmo.<sup>145</sup>

Não obstante, outros dois desenvolvimentos acontecerão a par desta nova configuração da divindade, já num patamar místico. Quando o sentido do divino se abre ao ser da *Pessoa*, para além do da coisa, o pronome pessoal agrega-se ao «Ser», daí derivando o «Eu Sou». Estamos aqui diante do monoteísmo puro, no qual vai entroncar-se a tradição judaico-cristã. E Cassirer, explicando a importância deste passo na evolução da consciência religiosa, afirma:

Só por meio desta transformação da existência objectiva no ser pessoal se eleva verdadeiramente o divino à esfera do «incondicionado», a um domínio que não pode ser designado por nenhuma analogia com uma coisa ou nome de coisa. De todos os meios da linguagem, só restaram as expressões pessoais, os pronomes pessoais, para a Sua designação: «Eu sou Ele»; «Eu sou o Primeiro e o Último», conforme está escrito nos livros proféticos.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 93.

<sup>146</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 94.

O segundo desenvolvimento referido dá-se através da junção mais íntima das vias de contemplação religiosa centradas na dimensão do «Ser», abstracção das coisas em particular que encerra em si o que é comum a todas as coisas, e na dimensão do «Eu», abstracção das pessoas em concreto que engloba o que é comum à existência de todas as pessoas. Recorrendo aos termos da tradição hindu, Cassirer sublinha a ocorrência de uma identificação entre «Ser» e «Eu», Brahman e Atman, objecto e sujeito, resultando daqui um «Eu-mesmo».<sup>147</sup> No entanto, porque agora a linguagem já não é capaz, como em anteriores etapas, de abranger a unidade entre sujeito e objecto, a consciência religiosa vai libertar-se do poder da palavra e da linguagem, abrindo-se mais marcadamente à esfera do transcendente, do impossível de alcançar pela palavra e pelo conceito. Surge a teologia negativa, caracterizada por um procedimento apofático que remete sempre para um «mais além» que, embora enraizado no imanente, é inalcançável pela palavra humana:

The more God is in all things, the more he is outside them. The more He is within, the more without.<sup>148</sup>

Cassirer, relativamente ao seu estudo deste desenvolvimento da consciência mítico-religiosa a par do desenvolvimento da apreensão linguística, vai afirmar:

Há, pois, no âmbito da percepção mítico-religiosa um «inefável» de diferentes ordens, um deles marca o limite inferior da expressão verbal, enquanto o outro representa o limite superior; entre ambos os confins, traçados pela própria natureza da expressão verbal, a linguagem pode agora mover-se livremente, exibir toda a riqueza e profusão concreta de seu poder de configuração.<sup>149</sup>

Num estrato inferior da expressão verbal temos um «inefável» que corresponde à indeterminação, indiferenciação e inapreensibilidade do caos antes do surgimento da palavra. A palavra, nascendo, permitirá que o mundo externo se torne apreensível para a consciência humana. O acto da denominação gera a ordem, o cosmos, resgatando o ser humano do caos.

Já num estrato superior, a linguagem dá-se conta dos seus limites, percebendo, por via do desenvolvimento da consciência lógica a par da consciência mítico-religiosa, a impossibilidade de comunicação da unidade entre sujeito e objecto intuída pela segunda. A comunicação da percepção de tal unidade, no limite, nunca será viável, pois o domínio dessa comunicação não poderá ser outro que o da consciência mítico-religiosa, mas a linguagem, não obstante,

---

<sup>147</sup> O próprio cristianismo quiçá resulte em parte de um movimento semelhante, ao identificar, em fase crucial da sua formação, Jesus de Nazaré («Eu», homem concreto e modelar) ao Verbo de Deus («Ser»).

<sup>148</sup> Cf. Mestre ECKHART, *cit. in* Aldous HUXLEY, *The Perennial Philosophy*, p. 2.

<sup>149</sup> Cf. CASSIRER, *op. cit.*, p. 97.

apontará, como que vigiando-se e dando em si mesma lugar ao que não pode ser dito, para a esfera transcendente e sobre-humana na qual se conservará a validade dessa percepção.

No entanto, os grandes místicos continuarão a afirmar a viabilidade de uma certa experiência dessa não-dualidade, apesar da inexequibilidade da sua recolha no seio das palavras. No exame das condições de possibilidade deste tipo de experiências centrar-se-á, e. g., a Filosofia Perene, enquanto esforço de aprofundamento das grandes tradições místicas mundiais:

(...) this teaching is expressed most succinctly in the Sanskrit formula, *tat tvam asi* ("That art thou"); the Atman, or immanent eternal Self, is one with Brahman, the absolute principle of all existence; and the last end of every human being is to discover the fact for himself, to find out who he really is.<sup>150</sup>

#### 6.4. Do «pensar metafórico» à «palíngenesia da linguagem»

Regressando a Cassirer, e deixando por enquanto o legado da escola perenialista, compreender-se-á, após o excuro pela perspectiva do autor, a evolução simultânea e o entrelaçamento das esferas mítica e linguística, assentando sempre numa consciência mítico-religiosa e num pano de fundo marcado por motivos espirituais. O facto de este desenvolvimento assentar sobre leis espirituais análogas vai fazer Cassirer descobrir-lhes uma raiz comum, a do «pensar metafórico». Esta chave permitirá, segundo ele, compreender a unidade e a diferença dos mundos mítico e linguístico. A este propósito, é citado Max Müller:

O homem, quisesse ou não, foi forçado a falar metaforicamente, e isto não porque não lhe fosse possível frear sua fantasia poética, mas antes porque devia esforçar-se ao máximo para dar expressão adequada às necessidades sempre crescentes do seu espírito. Portanto, por metáfora não mais se deve entender simplesmente a actividade deliberada de um poeta, a transposição consciente de uma palavra que passa de um objecto a outro. Esta é a moderna metáfora individual, que é um fruto da fantasia, enquanto que a metáfora antiga era mais frequentemente uma questão de necessidade e, na maior parte dos casos, foi mais a transposição de uma palavra levada de um conceito a outro do que a criação ou determinação mais rigorosa de um novo conceito, por meio de um velho nome.<sup>151</sup>

Na conceptualização da fala das origens apresentada sobretudo como essencialmente metafórica, convém definir previamente o que se entende por metáfora:

Pode-se tomar este conceito no sentido de que o seu domínio abrange tão-somente a substituição consciente da denotação por um conteúdo de representação, mediante o nome de outro conteúdo, que se assemelhe ao primeiro em algum traço, ou tenha com ele qualquer «analogia».<sup>152</sup>

<sup>150</sup> Cf. HUXLEY, *op. cit.*, p. 2.

<sup>151</sup> Cf. Max MÜLLER, *cit. in* CASSIRER, *op. cit.*, pp. 103-104.

<sup>152</sup> Cf. CASSIRER, *ibid.*, p. 104.

No entanto, esta não é ainda a metáfora que exprime o falar primordial, uma vez que a definição anterior pressupõe a existência das classes semânticas entre as quais vai ser operada a deslocação metafórica. A metáfora inseparável das origens da linguagem é aquela em que:

(...) acontece não apenas uma transposição para uma outra classe já existente, mas a própria criação da classe em que ocorre a passagem.<sup>153</sup>

Esta metáfora «radical» é a condição da verbalização mítica. De facto, linguagem e mito:

(...) são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo acto fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comocões anímicas em determinadas formações e conformações objectivas.<sup>154</sup>

Observa-se então que quer a linguagem quer o mito são tecidos de metáforas recheadas de vasta força espiritual. Tais metáforas concentram em si aquela intensificação da percepção sensorial que, como anteriormente se viu, se encontra na génese das produções linguísticas e míticas.

À luz destas reflexões, pode observar-se que a metáfora mítica se distingue claramente da metáfora reconhecida pela retórica. Se esta última assenta fundamentalmente numa substituição, a metáfora mítica, à qual se pode, evidentemente, fazer remontar a metáfora de que se ocupa a retórica, avança, como também anteriormente foi notado, sobre o território da identidade. Assim se demonstra também a dimensão do papel que o ser humano desempenha na construção da realidade através da linguagem. O ser da coisa é resgatado do caos pela linguagem, inaugurando esta um cosmos, diferenciado na exacta margem do que é permitido pela natureza dos processos a partir dos quais a linguagem se tece:

Pois, assim como o inominado nada «é» para a linguagem, tendendo a obscurecer-se por completo, do mesmo modo, tudo o que seja designado pelo mesmo nome, tem de apresentar-se simplesmente como algo similar. A semelhança do momento, fixada pela palavra, faz retroceder, cada vez mais, qualquer outra heterogeneidade do conteúdo da percepção, até levá-la, por fim, a dissipar-se completamente. Neste caso, também a parte se coloca no lugar do todo, toma-se mesmo e é o todo. Em virtude do princípio da «equivalência», os conteúdos, que se nos afiguram como altamente diversificados, seja do ponto de vista da percepção sensorial imediata, seja do ponto de vista da nossa classificação lógica, podem ser trata-

<sup>153</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 106.

<sup>154</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 106.

dos como iguais na linguagem, de maneira que todo o enunciado a respeito de um deles possa estender-se e transferir-se ao outro.<sup>155</sup>

Mito e linguagem acabarão por alimentar-se e enriquecer-se mutuamente, por força desse seu comum enraizamento na função metafórica da linguagem. Está-se em presença da metáfora como dinamismo constitutivo da linguagem, provindo daquele momento de contracção do que é dado por via perceptiva e partindo daí para a formação do conceito verbal.

No entanto, convém não esquecer que a linguagem não estabelece pontes unicamente com o reino do mito (no seio da consciência mítico-religiosa), mas também com o reino do *logos* (no seio da consciência lógica). Apesar de não aprofundar a temática, Cassirer afirma, e é necessário atentar nisso, que as palavras, à medida que da linguagem se vai apoderando a consciência lógica, vão tendendo cada vez mais a reduzir-se a meros signos conceptuais:

Se a linguagem deve realmente converter-se num veículo do pensamento, moldar-se numa expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição. Por fim, daquele conteúdo concreto de percepções e sentimentos que originariamente lhe era próprio, do seu corpo vivo, parece restar-lhe nada mais que um esqueleto.<sup>156</sup>

Acontece aqui como que uma reificação da linguagem, como anteriormente referido, processo assente no facto de a linguagem se converter sobretudo em mediação e o seu uso propiciar uma relação eminentemente indirecta, e, por esse motivo, degradada, com o mundo externo.

No entanto, Cassirer redescobre um domínio, o da arte e da poesia, em que as palavras, ainda que por sendas distintas daquelas percorridas nos primórdios da Humanidade, recuperam em larga margem a sua densidade original e, nessa medida, acabam como que por regressar a si mesmas:

Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva o seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Este regeneração efectua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, não mais se trata de uma vida miticamente presa e sim esteticamente libertada.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Cf. *id., ibid.*, pp. 112-113.

<sup>156</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 115.

<sup>157</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 115.

Dos vários tipos e formas de poesia existentes, Cassirer afirma que é na poesia lírica que melhor se observa este dinamismo essencial:

O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta nem por aquela. (...) O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como um mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo do puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta actualidade. A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda a realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta libertação não se produz porque a mente abandona a casca sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas da sua própria auto-revelação.<sup>158</sup>

Achamo-nos, finalmente, diante de uma concepção da poesia como lugar de um reencontro da linguagem consigo mesma (o que se coaduna com as afirmações de Shelley na sua *Defesa da Poesia* ao apontar para uma alteração da relação com a linguagem), de retorno à sua original fulguração, de contínuo engendramento de uma palingenesia dela mesma que acabará inevitavelmente por ter largas repercussões sobre o dinamismo interno do ser humano e sobre a sua forma de perceber e se situar no mundo.

## 7. NO(S) EXÍLIO(S) DA LINGUAGEM, A IRRUPÇÃO DO POÉTICO

O acompanhamento da reflexão de Cassirer acerca do trajecto de nascimento e evolução da linguagem desde os alvares da Humanidade levou a que se evidenciasse a estrutura tripartida da consciência religiosa, separável, em termos analíticos, em três tipos de pensamento (o mítico, o mágico e o místico), estrutura à qual correspondem, por sua vez, graus diversos de elaboração da linguagem na sua relação com o mito, bem como progressivamente mais complexos modos de leitura da realidade, culminando no patamar místico.

A par da evolução da consciência religiosa, assiste-se à diferenciação e sedimentação de um tipo qualitativamente distinto de consciência, a consciência lógica, produtora de um tipo distinto de pensamento, o pensamento discursivo.

As distinções entre o pensamento teorético, ou discursivo, e o pensamento mítico-religioso, acima operadas, situam o primeiro sob o domínio da razão, e o segundo sob a égide da emoção. Revelando-se assim complementares, compreende-se a desejabilidade da existência de um equilíbrio entre ambos.

---

<sup>158</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 116.



Aceitando a sugestão de Cassirer de que a poesia é, contemporaneamente, o lugar privilegiado de reencontro da linguagem consigo mesma, redescobrimo e recuperando continuamente um poder figurador próximo ou equivalente daquele de que originariamente se encontrava dotada, será legítimo ler o poético à luz dos três tipos de pensamento circunscritos no seio da consciência religiosa. Esta chave de leitura permitirá porventura enquadrar de um modo mais sustentado os diferentes alcances que a palavra poética poderá tomar.

Assim, no contexto de um pensamento mítico, a poesia será sobretudo um lugar de intenso encontro com a «imagem mítica», com o predomínio da sensação sobre as restantes faculdades. Fará aqui sentido voltar a falar de *aísthesis* («percepção, sensação»), também na acepção aristotélica de «recepção de um *eidos* sensível sem a sua matéria»<sup>159</sup> (preponderante no patamar do pensamento mítico, mas comum aos restantes estratos da consciência religiosa). Como anteriormente foi observado, acontece uma invasão da pessoa por aquilo que é percebido, o que é acompanhado pela irrupção do «deus momentâneo».

No patamar de um pensamento mágico, passa-se ao estabelecimento de uma relação de identidade entre a palavra e o objecto. O símbolo, a palavra, é aqui, por si mesmo, dotado de uma equivalência àquela primeira experiência de condensação e intensificação própria sobretudo de um pensar mítico. O processo de simbolização é particularmente reforçado no contexto do pensamento mágico. Aqui, a poesia coincidirá com a recuperação do poder pleno da palavra e da sua eficácia como matriz de configuração da experiência humana. Neste enquadramento, é interessante regressar à *nóesis* grega, na acepção aristotélica de passagem da potência (*dynamis*) ao acto (*energeia*) «ao tornar-se a forma inteligível de outro»<sup>160</sup>, conceito que de algum modo retém a ideia da força e vigor do pensar que configura este pensamento mágico e atravessa toda a consciência religiosa.

Finalmente, no âmbito do pensamento místico, a palavra libertar-se-á da imanência e mover-se-á no sentido de um perscrutar da transcendência que pulsa no coração da própria imanência. Adivinha-se aquilo que subjaz a toda a espécie de nomeação – a referência a um «Ser», o qual, sob a superfície do que se apresenta como variável, é comum a tudo o que é nomeado –, e aqui a palavra remete já para um território de silêncio e mistério que recordam à linguagem os seus limites e a sua insuficiência e precariedade enquanto matriz de conhecimen-

<sup>159</sup> Cf. PETERS, *op. cit.*, «*aísthesis*», p. 24.

<sup>160</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 163.

to. Neste nível, a experiência poética é aproximável da noção de *anagoge*, «acção de elevar a alma; sentimento das coisas espirituais»<sup>161</sup>.

No atinente aos três níveis que pontuam a consciência religiosa e através dos quais se adivinham as múltiplas vertentes de perspectivação do poético, convirá voltar a sublinhar a presença constante da componente emocional, que torna viva e permanentemente enraizada na experiência concreta da pessoa a linguagem humana.

O abandono do fundo emocional associado à componente linguística, tradicionalmente visível no estrato da consciência religiosa, com um empolamento do *logos* sistematizador e teórico, tenderá a induzir um desequilíbrio no dinamismo cognitivo. Este desequilíbrio, ao qual pode ser associado o processo de reificação da linguagem, culminará na progressiva desvalorização da dimensão ética do ser humano, em favor da centração numa dimensão técnica: a razão autonomiza-se e perde o seu referencial de origem, o próprio *mythos*. No entanto, uma fuga absoluta ao *mythos* mostra-se impossível, desembocando a autonomização do *logos* numa espécie de mitologia degradada que, inconsciente de si mesma, e escorada num cientismo e num pragmatismo redutores, se transformará num culto da técnica e numa obsessiva busca, fatalmente condenada ao falhanço desde o início, da redenção através dos objectos e práticas por ela engendrados.

O paradoxal *logos* esquecido de um *mythos*, sua origem, que acaba por igualar-se a um *mythos* de si mesmo, perde a sua capacidade de dialogar com a sua fonte, perde-se de si mesmo e engendra um conjunto de distorções cognitivas largamente perniciosas.

### 7.1. O problema da reificação e a perda do sentido ético

O já previamente lembrado processo de reificação da linguagem assenta sobre uma autonomização do *logos* em relação ao *mythos*: o pensamento discursivo perde a sua referência à componente emocional envolvida na consciência religiosa, e as construções resultantes do trabalho teórico, perdido esse seu alicerce, vêem diminuído o seu poder de ancoragem na existência humana. Os discursos afastados de um sentido forte do humano, encontrado no

<sup>161</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo I*, «anagoge», p. 261. Aproximem-se também estes considerandos acerca do sentido anagógico da experiência poética daquela célebre afirmação de Fernando Pessoa na sua célebre carta a Armando Cortes-Rodrigues, datada de 19 de Janeiro de 1915, respeitante a uma interessante perspectivação da problemática da *sinceridade* e *insinceridade* em literatura: «Chamo insinceras às coisas feitas para pasmar, e às coisas, também – *repare nisto, que é importante* – que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida.» Daqui ressalta, evidentemente, que, para Pessoa, a mais alta literatura porá invariavelmente o ser humano em relação com o inexprimível, remetendo-o, de um ou de outro modo, para uma espiritualidade. [Cf. PESSOA, Fernando (2007). *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Cartas* (vol. 7). (Richard Zenith, Ed.). Lisboa: Círculo de Leitores. (p. 101).]

*mythos* e envolvendo a inevitabilidade de uma certa da experiência do sagrado, com a fortíssima vivência emocional dela indissociável, voltam-se contra o próprio humano, tendendo a desgastá-lo, diminuí-lo e destruí-lo.

A reificação poderá ser definida como o processo que:

(...) consiste no facto de, em determinadas circunstâncias, os produtos do trabalho humano – materiais (p. ex., os de mercado) ou espirituais (p. ex., as ideias) – se autonomizarem como objectos, seguindo leis próprias, voltando-se mesmo contra a intenção dos produtores. O conceito aplica-se também à transformação das relações entre os homens em relações entre coisas.<sup>162</sup>

Observa-se que a reificação da linguagem, com a dissolução do sentido da experiência do sagrado, tal como Cassirer a formula na sua análise do entrelaçamento entre o pensamento mítico e a linguagem, é, será legítimo dizer, o primeiro degrau da reificação, a partir do qual surgirão os restantes. Estes outros degraus envolverão, como se viu já, a coisificação do ser humano e a perda de abertura à percepção da sua singularidade:

A reificação é uma mistificação da realidade, que atinge o sujeito activo e trabalhador, tornando-o simples força de trabalho e de rendimento, objecto de troca, uma «coisa», esquecendo-se toda a sua singularidade de pessoa.<sup>163</sup>

A reificação acarreta esta perda do sentido da singularidade da pessoa, caminho para a sua coisificação, e, simultânea e indissociavelmente, uma perda do sentido da alteridade. (A reificação pode ser vista como raiz da alienação. De facto, quem não é capaz de ter vivo em si o sentido do «outro», torna-se «outro» para si mesmo, i. e., aliena-se, coisifica-se). Ora, como antes foi salientado, sob o signo da imaginação estética, alicerce da experiência mítico-religiosa, é assegurada, ou, pelo menos, facilitada a percepção dessas duas componentes de singularidade e alteridade às quais a reificação obsta.

É no manto da reificação que a hegemonia do *logos* e o culto da técnica encontram espaço para medrar, dado que assentam no prisma da coisificação (o *logos* opera sobre conceitos, realidades não tangíveis e não assimiláveis do ponto de vista emocional, e a técnica opera sobre a matéria em bruto, despida de toda a densidade de um encontro com «outra coisa»):

Na esfera cognitiva, os efeitos da reificação traduzem-se numa visão objectal, distorcida ou coisificante do mundo, expressão alienada da consciência que o ho-

<sup>162</sup> Cf. Manuel CÂNDIDO, «Reificação», *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Vol. 4, col. 643.

<sup>163</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, col. 643.

mem tem de si, do outro, da actividade humana, dos produtos e das relações inter-subjectivas (...).<sup>164</sup>

Uma outra definição, extensiva, do conceito de reificação, pode completar o que até aqui se sublinhou:

*reificação*: qualquer processo em que uma realidade social ou subjectiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características – fixidez, automatismo, passividade – de um objecto inorgânico, perdendo a sua autonomia e autoconsciência.<sup>165</sup>

Num seu breve ensaio intitulado *Against Dryness*, Iris Murdoch parece aproximar-se da descrição dos efeitos da presença dos processos de reificação, e primeiramente ao nível da linguagem, apontando com toda a clareza:

We live in a scientific and anti-metaphysical age in which the dogmas, images, and precepts of religion have lost much of their power.<sup>166</sup>

Encontrando nas duas guerras mundiais, por um lado, e, por outro lado, nos grandes quadros mentais do Iluminismo, do Romantismo e da tradição Liberal, a preparação do actual cenário de predomínio de uma tecno-ciência, Murdoch parte das tradições filosóficas anglo-saxónica e francesa para pôr a descoberto o apuramento progressivo de uma concepção empobrecida e redutora do ser humano.

Na tradição filosófica anglo-saxónica, assiste-se à emergência de uma concepção que congrega dois elementos e que se resume no seguinte:

(...) the joining of a materialistic behaviourism with a dramatic view of the individual as a solitary will.<sup>167</sup>

Esta concepção resulta de contribuições distintas, mas que facilmente se completam. Por um lado:

From Hume to Bertrand Russel, with friendly help from mathematical logic and science, we derive the idea that reality is finally a quantity of material atoms and that significant discourse must relate itself directly or indirectly to reality so conceived.<sup>168</sup>

<sup>164</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, col. 643.

<sup>165</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo VI, «reificação»*, p. 3133.

<sup>166</sup> Cf. Iris MURDOCH, *Against Dryness*, p. 287.

<sup>167</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 287.

<sup>168</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 287-288.

A outra contribuição indica a presença de uma concepção que vem complementar a anterior:

(...) the individual as a free rational will.<sup>169</sup>

Neste âmbito, afirma-se, a respeito do indivíduo:

He is, morally speaking, monarch of all he surveys and totally responsible for his actions. Nothing transcends him.<sup>170</sup>

Do lado da filosofia continental francesa, a herança aponta exactamente no mesmo sentido:

Again, the individual is pictured as solitary and totally free. There is no transcendent reality, there are no degrees of freedom. On the one hand there is the mass of psychological desires and social habits and prejudices, on the other hand there is the will.<sup>171</sup>

Murdoch, depois de circunscritas as implicações antropológicas das ideias produzidas no âmbito das duas grandes famílias filosóficas ocidentais, afirmará a incapacidade de, até ao presente, a filosofia fornecer qualquer outro quadro de interpretação do humano dotado de uma vitalidade ainda maior que a dos precedentes:

(...) for the Liberal world, philosophy is not in fact at present able to offer us other complete and powerful picture of the soul.<sup>172</sup>

Na ausência de implantação de um paradigma antropológico mais poderoso, i. e., mais aberto à riqueza da vida e da experiência, a hegemonia continua a recair no que é consequência das demandas dos protagonistas dos caminhos filosóficos mencionados, particularmente o utilitarismo, eivado de uma filosofia comportamentalista e longe da consideração da complexidade da vida interior do ser humano:

Our central conception is still a debilitated form of Mill's equation: happiness equals freedom equals personality. There should have been a revolt against utilitarianism; but for many reasons it has not taken place.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 288.

<sup>170</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 288.

<sup>171</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 289.

<sup>172</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 289.

<sup>173</sup> Cf. *id., ibid.*, p. 290.

Neste panorama de sonegação das dimensões da interioridade do ser humano, este, conceptualizado como ser livre, volitivo e racional, deixa de ter a secundá-lo uma matriz de princípios de conduta capaz de fornecer-lhe, se não uma orientação sólida, pelo menos um conjunto de balizas minimamente estruturantes para a sua caminhada de vida:

We no longer see man against a background of values, of realities, which transcend him. We picture man as a brave naked will surrounded by an easily comprehended empirical world.<sup>174</sup>

Uma das razões da persistência desta concepção empobrecida – e empobrecedora – do ser humano radica, como afirma Murdoch, no facto de não se ter ainda ultrapassado, contemporaneamente, a visão redutora do ser humano que foi um dos pilares do Iluminismo:

We have never solved the problems about human personality posed by the Enlightenment. Between the various concepts available to us the real question has escaped: and now, in a curious way, our present situation is analogous to an eighteenth-century one. We retain a rationalistic optimism about the beneficent results of education, or rather, technology. We combine this with a romantic conception of 'the human condition', a picture of the individual as stripped and solitary: a conception which has, since Hitler, gained a peculiar intensity.<sup>175</sup>

Murdoch, depois da sua tentativa de circunscrição dos territórios ideológicos envolvidos nas mundividências e pressupostos antropológicos predominantes nas sociedades ocidentais, assentes sobre a cartilha do Liberalismo, procura sondar os ecos desses elementos na produção romanesca de três períodos distintos: a dos sécs. XVIII, XIX e XX. Nesta análise, o romance do séc. XX (com as devidas ressalvas, evidentemente) é interpretado, em certa medida, como uma degradação das literaturas dos sécs. XVIII e XIX. Duas são as tendências observadas no romance contemporâneo: uma tendência «cristalina», outra de pendor «jornalístico». A primeira, de acordo com Murdoch, pode ser observada como uma sobrevivência das práticas mais comuns no séc. XVIII: a preocupação com a condição humana, corporizada em histórias alegóricas e contos sobretudo vinculados a uma concepção monolítica e desencarnada do ser humano, escorada nos vectores do racionalismo. No séc. XX, esta tendência concretiza-se em histórias quase-alegóricas simplesmente orientadas para a captação da «condição humana».

A segunda das tendências da literatura romanesca do séc. XX, a jornalística, é por Murdoch considerada um vestígio dos textos do séc. XIX, centrados na exploração de caracteres densos e profundamente envolvidos numa luta travada com a sociedade. Aqui não se buscava

---

<sup>174</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 290.

<sup>175</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 291.

o esboçar de quadros versando a genérica problemática da «condição humana», tal como no século anterior, mas sim seguir a trilha de pessoas concretas em seus árduos avanços e recuos no seio da realidade social. No séc. XX, esta tendência toma forma em produções literárias quase-documentais, abundantes em caracteres planos e marcadas por tramas narrativas sobretudo presas a factos empíricos.

O raciocínio de Murdoch vai culminar na ideia de que nenhum destes tipos de literatura romanesca do séc. XX consegue ser uma tentativa consistente para apresentar uma alternativa aos cânones do Iluminismo. Pelo contrário, esta literatura (com as devidas exceções, convém voltar a sublinhá-lo) tende apenas a consolar o leitor:

The modern writer, frightened of technology and (in England) abandoned by philosophy and (in France) presented with simplified dramatic theories, attempts to console us by myths or by stories.<sup>176</sup>

Tal propensão é por Murdoch associada ao conceito de «aridez». Identificada a um cultivo da clareza, moderação e auto-contenção, a «aridez» é tida como *nêmesis* daquela *hubrys* romântica de uma centração excessiva na torrencialidade criativa da individualidade, ou como uma fase tardia do próprio Romantismo, enquanto elemento análogo da solidão e auto-contenção da individualidade germinada a partir da semente do Liberalismo e do Romantismo.

A literatura preocupada em consolar operará sob o primado da fantasia, não já da imaginação. Acerca desta literatura, Murdoch afirma:

(...) his truth is sincerity and his imagination is fantasy. Fantasy operates either with shapeless day-dreams (the journalistic story) or with small myths, toys, crystals. Each in his own way produces a sort of 'dream necessity'. Neither grapples with reality: hence 'fantasy', not 'imagination'.<sup>177</sup>

Murdoch atribui esta tendência ao deslocamento de ideias simbolistas do seu próprio reduto, a poesia simbolista, para o domínio da prosa, o que terá tido como consequência uma desvalorização da prosa e do poder imaginativo que pode estar adstrito à eloquência «prosai-ca».

Neste particularmente problemático passo do seu ensaio, a autora lança-se visceralmente contra os detractores da prosa em favor da poesia. No entanto, uma concepção lata de *poético* que alie o atributo aos textos em que o poder imaginativo seja mais notório – o que Murdoch vem reivindicar para a prosa –, tende a afastar da tentação de separar rigidamente poesia e

---

<sup>176</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 292.

<sup>177</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 292.

prosa. Dir-se-ia, genericamente, que prosa e verso são lugares nos quais o poético pode livremente brotar. Uma eventual crítica passível de ser dirigida a Murdoch é a de que o «poder imaginativo» não é incompatível com os atributos estilísticos a que se refere sob a designação de «aridez». O que a autora parece dizer é que sem uma reabilitação urgente de tal poder imaginativo não poderá acontecer a necessária demarcação das obsoletas premissas que forjaram o Iluminismo e continuam a ecoar contemporaneamente num cientismo que sobrevive através do culto da técnica – e é assim que se justifica em pleno o conceito de aridez; no entanto, os princípios estilísticos por detrás desta categoria de análise de Murdoch, vinculados ao movimento simbolista, não são necessariamente opostos a essa recuperação do poder imaginativo nas criações literárias.

À recuperação de tal poder imaginativo Murdoch faz corresponder uma nova valorização da vida interior como possibilidade de ultrapassagem da fragilidade inerente aos pressupostos antropológicos contemporâneos:

Tolstoy who said that art was an expression of the religious perception of the age was nearer the truth than Kant who saw it as the imagination in a frolic with the understanding. The connection between art and the moral life has languished because we are losing our sense of form and structure in the moral world itself. Linguistic and existentialist behaviourism, our Romantic philosophy, has reduced our vocabulary and simplified and impoverished our view of the inner life. It is natural that a Liberal democratic society will not be concerned with techniques of improvement, will deny that virtue is knowledge, will emphasise choice at the expense of vision; (...).<sup>178</sup>

E prossegue, a este propósito:

A simple-minded faith in science, together with the assumption that we are all rational and totally free, engenders a dangerous lack of curiosity about the real world, a failure to appreciate the difficulties of knowing it. We need to return from the self-centered concept of sincerity to the other-centered concept of truth.<sup>179</sup>

A posição defendida por Murdoch é claramente oposta aos processos reificatórios, garantindo a manutenção de uma abertura à alteridade que preserva a relação rica e complexa do

---

<sup>178</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 293.

<sup>179</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 293. A falta de curiosidade acerca do mundo que uma fé cega na razão produz, sempre aliada à crença de que o mesmo pode ser alvo de linear apropriação cognoscitiva, é uma armadilha que a razão se lança ao afastar-se de si mesma. Uma razão que se mitifica, no sentido negativo que é o da inconsciência dessa mitificação, acaba deificada e abandona, paradoxalmente, o plano da racionalidade. Pelo contrário, a razão que se dá conta da sua fragilidade e dos seus próprios limites manterá a maleabilidade própria daquela *douta ignorância* expressa no socrático «Só sei que nada sei», e também alvo do tratamento, e. g., por parte de um Francisco Sanches, na esfera da problematização epistemológica, ou, na vertente teológica, por um Nicolau de Cusa, e que será porventura a mais prudente perspectiva que poderá manter acerca de si mesma e dos seus limites.



ser humano com o mundo em termos gnosiológicos. O centro deixa de ser o ego, a *persona* («máscara»), a mente focada em si mesma, o que é acompanhado pela abertura de espaço para a manifestação do que é *outro*.<sup>180</sup>

Uma fixação no devaneio e na fantasia, se tem o pequeno poder de consolar, não faz escapar do fechamento de horizontes que veda o caminho ao poder imaginativo que Murdoch reclama para a literatura como forma de recuperar o sentido da complexidade da vida interior do ser humano, antídoto para a envenenada posição redutora que encerra a interioridade numa asséptica e estéril geometria.

As pessoas, apesar do que em contrário se afirme, são densas, ou, utilizando outra terminologia, misteriosas, i. e., de conhecimento difícil e / ou, no limite, impossível<sup>181</sup>:

Our current picture of freedom encourages a dream-like facility, whereas what we require is a renewed sense of the difficulty and complexity of the moral life and the opacity of persons. We need more concepts in terms of which to picture the substance of our being; it is through an enriching and deepening of concepts that moral progress takes place. Simone Weil said that morality was a matter of attention, not of will. We need a new vocabulary of attention.<sup>182</sup>

Este excerto de Murdoch contém a referência seminal a Simone Weil. Só através de um discurso suficientemente complexo é que a vida moral pode ter lugar, i. e., a vida de relação com o *outro*. Enquanto os discursos forem planos, rasos, a percepção da condição de alteridade do «outro» é obliterada, e a vida moral permanece inviabilizada, porque a relação deixa de

---

<sup>180</sup> Recorde-se a célebre frase de Hamlet, sempre pertinente como eloquente formulação da constatação do carácter permanentemente incompleto do conhecimento humano (enquanto *logos*) e do mistério de que se envolve o mundo: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.» [(Cf. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. [On-line]. Disponível: <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamletscenes.html>. (Setembro de 2007). (Acto I, Cena V, vv. 179-180).]

<sup>181</sup> No plano da racionalidade, *logos*, se o que o espírito humano conhece se situa «fora» dele e está sujeito à elaboração apriorística da intuição e das categorias inatas do intelecto, então é inevitável que o que é conhecido permaneça sempre largamente misterioso. O conhecimento tende à «apropriação» daquilo que é o seu objecto, mas, porque este se situa «fora» do sujeito, o movimento de cognição, embora possa aproximar mais e mais de tal objecto, permanecer-lhe-á sempre tangencial. Daí que, para a *razão*, em termos factuais, tudo se mantenha, em última análise, sempre misterioso. Daí também que o inefável seja para onde todos os discursos tendam. Sob o *fenómeno*, inevitavelmente se entrevê a presença do *númeno*. Já no plano da *emoção*, âmbito do *mythos*, o conhecimento, de modalidade diversa da do *logos*, embora não conduza à coincidência plena entre sujeito e objecto, produz proventura a mais completa aproximação entre ambos, por dotá-la de uma vitalidade de que o *logos* sistematizador se acha privado. Aqui a noção de mistério é também aplicável, resultando da percepção da impossibilidade de fixação em discurso de toda a vitalidade inerente a essa experiência, embora a linguagem, partindo da intensidade dessa mesma experiência, possa ser capaz de circunscrever o seu território de possibilidade e replicação. Na circunscrição desse território, a imaginação estética será o alicerce da criação *poética*, num perpétuo reequilíbrio da relação da pessoa com o mundo. Nesta modalidade de conhecimento adstrita ao *mythos*, poder-se-á falar de *intuição intelectual*, apreensão como que directa de objecto de conhecimento, sem a mediação racional-discursiva: sujeito e objecto aparentemente fundem-se, deixando de fazer sentido a própria distinção entre sujeito e objecto e passando a ser legítimo falar de *não-dualidade*.

<sup>182</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 293.

existir, para ser, ao invés, uma relação falseada com sucedâneos de si mesmo, num movimento largamente projectivo, de contínuo espelhamento das máscaras do *ego*. Ao contrário, se os discursos forem suficientemente complexos para albergarem novas sintaxes para a emergência do sempre novo, i. e., se neles for aberto um rasgo para que aconteça a percepção da condição de alteridade do «outro», é assegurada a vida moral. Para isso, «precisamos de um novo vocabulário da atenção». E é precisamente este o papel que Murdoch atribui à literatura:

Through literature we can re-discover a sense of the density of our lives. Literature can arm us against consolation and fantasy (...).<sup>183</sup>

Trata-se, para Murdoch, da urgência do estabelecimento de uma relação de autenticidade entre a literatura e o ser humano, sem o encobrimento das suas facetas mais complexas, problemáticas, ou mesmo desagradáveis, longe de quaisquer optimismos simplistas:

Our inability to imagine evil is a consequence of the facile, dramatic and, in spite of Hitler, optimistic picture of ourselves with which we work.<sup>184</sup>

Para que a literatura possa ser bem sucedida nesta tarefa de «redescoberta do sentido da densidade das nossas vidas», Murdoch constata a necessidade do regresso à prosa da eloquência e da discursividade, vinculando o conceito de eloquência à tentativa de «falar verdade». Este movimento significa um afastamento em relação à aridez do símbolo, ligada ainda a uma necessidade de obtenção de um «consolo» através da literatura, eco remanescente de um certo Romantismo, e a centração na realidade densa da pessoa:

We need to turn our attention away from the consoling dream necessity of Romanticism, away from the dry symbol, the bogus individual, the false whole, towards the real impenetrable human person. That this person is substantial, impenetrable, individual, indefinable is after all the fundamental tenet of Liberalism.<sup>185</sup>

Em termos estilísticos, a literatura poderá conseguir isto não valorizando demasiado o sentido da forma, identificado como possível aspecto do desejo de consolação e que pode limitar tremendamente a relação com a realidade por encerrar essa relação dentro de limites demasiado rígidos. Será legítima aqui a afirmação de que a forma poderá ser um subtil procedimento de conversão da relação eu-outro numa relação eu-eu:

---

<sup>183</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 294.

<sup>184</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 294.

<sup>185</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 294.

Reality is not a given whole. An understanding of this, a respect for the contingent, is essential to imagination as opposed to fantasy. Our sense of form, which is an aspect of our desire for consolation, can be a danger to our sense of reality as a rich receding background.<sup>186</sup>

Ao conceito de forma deverá, para Murdoch, opor-se o conceito de carácter, personagem, não desviada da consideração da contingência:

Against the consolations of form, the clean crystalline work, the simplified fantasy-myth, we must pit the destructive power of the now so unfashionable naturalistic idea of character.<sup>187</sup>

Se a demasiada contingência poderá fazer desaguar a prosa literária no jornalismo, ainda assim há que não temer avançar:

Too much contingency of course may turn art into journalism. But since reality is incomplete, art must not be too much afraid of incompleteness.<sup>188</sup>

Neste ensaio, Murdoch, sem querer atribuir à literatura um papel redentor que nunca poderá cumprir em pleno, atribui-lhe uma importância ímpar enquanto espaço de criação de linguagens aptas à reconstrução de uma percepção ampla da riqueza e da complexidade da vida e da pessoa humanas. É a defesa de uma literatura que não alimenta a ilusão de querer ser perfeita, mas assume as contradições inerentes à situação da pessoa no mundo, reflectindo-se isso na concretização de uma maior possibilidade de abertura da concepção do humano que ela, literatura, ajuda a edificar, e, em termos formais, na assunção de um paradigma que é reflexo do regresso à densidade da experiência:

Literature, in curing its own ills, can give us a new vocabulary of experience, and a truer picture of freedom.<sup>189</sup>

## 7.2. Do «mythos» complementando o «logos»: regressando ao poético

A «grande literatura», que é aquela de que fala Murdoch no seu ensaio, inviabiliza as tentativas de ser transformada em objecto de consolação, ao mesmo tempo que torna impossível o seu uso mágico como substituto da própria experiência:

---

<sup>186</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 294.

<sup>187</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 294.

<sup>188</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 295.

<sup>189</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 295.

Only the very greatest art invigorates without consoling, and defeats our attempts (...) to use it as magic.<sup>190</sup>

O que esta literatura é capaz de fazer, isso sim, é remeter o ser humano continuamente para si mesmo, para os paradoxos da sua caminhada e para o grande, por vezes pesado, silêncio que a envolve. Esta é a literatura que devolve o ser humano a um olhar mais completo acerca de si, introduzindo autenticidade na sua relação com a vida, sem pretender sobressimplificá-la, como fará uma «literatura menor». Esta é a literatura em que se mantém viva a chama do *poético*. Esta é a literatura que recorda à pessoa que ela é protagonista da sua própria existência, não pretendendo dar-lhe instrumentos para lidar mais eficazmente com ela, mas renovando a atenção com que a segue, da qual depende a qualidade da sua acção. Esta é a literatura no seio da qual se opera a palingenesia da linguagem sublinhada por Cassirer, e que obsta aos processos reificatórios anteriormente identificados.

É também neste sentido que se pronuncia Karen Armstrong no seu breve escrito intitulado *Uma Pequena História do Mito*. Armstrong revaloriza o papel da literatura enquanto zona de reabilitação de uma eficácia do mito entretanto perdida nas sociedades ocidentais contemporâneas, mas que convém a todo o custo recuperar:

Precisamos de mitos que nos ajudem a alcançar uma atitude espiritual, a ver para além das exigências imediatas, e nos capacitem a experimentar um valor transcendente que desfie o nosso egoísmo solipsístico.<sup>191</sup>

Noutra passagem, afirma a mesma autora:

Porque o romancista e o artista actuam ao mesmo nível de consciência do que os criadores de mitos, naturalmente recorrem aos mesmos temas.<sup>192</sup>

A analogia entre a experiência literária e a experiência religiosa do mito faz Armstrong recuperar o esquecido conceito de *iniciação*, presente numa relação forte com o sagrado. Esse conceito é transportado para a experiência da «grande literatura», que é experiência do poético, com a ênfase de uma componente de auto-transformação:

<sup>190</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 295.

<sup>191</sup> Cf. Karen ARMSTRONG, *Uma Pequena História do Mito*, p. 134. A este propósito, impossível é não recordar a célebre frase de Fernando Pessoa: «Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade.» [Cf. PESSOA, Fernando (1986). *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar. (p. 84)]

<sup>192</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 138.

Vimos que o mito jamais pode ser abordado num cenário meramente profano. Só é compreensível num contexto litúrgico que o coloca à parte da vida quotidiana: deve ser experimentado como parte dum processo de transformação pessoal.<sup>193</sup>

O entendimento do poético enquanto zona de relação com o sagrado, perspectiva adoptada por Armstrong, significará também que o poético, à imagem da experiência religiosa do mito, fornece ao ser humano instrumentos para ler a realidade de novas e mais amplas perspectivas, mais integrativas da multiplicidade do mundo e da experiência do mundo. Por conseguinte, acontece a abertura à alteridade, enraíza-se na pessoa a disponibilidade para a percepção da singularidade daquilo que a envolve e daquilo com que se relaciona, num processo expansivo de mudança (à semelhança da mudança na experiência religiosa, que é conversão, metanóia), de reconfiguração, de reorganização, de metamorfose. O *poético*, regressando às suas raízes, terá, pois, um papel insubstituível nas sociedades contemporâneas.

Manuel Antunes, num pequeno texto de 1956 intitulado *Actualidade da Poesia*, sublinhando a crise dos tempos hodiernos – em grande parte, também para ele, crise da linguagem –, recorda o papel fundamental que poderá ser o da poesia na reabilitação do próprio dizer (aqui, mais uma vez, a alusão à palingenesia da linguagem) como preciosa via de convergência para uma resolução da crise da civilização:

Actualidade da poesia nestes tempos de domínio da técnica, de diversão e dispersão do homem, de ódio e incompreensão entre os homens? Nestes tempos de luta, necessária, pela vida ou, até, não raro, de vil utilitarismo? (...) Nestes tempos em que a questão para a humanidade se põe nos termos extremos de ser ou não ser? Actualidade da poesia? Sim e por tudo isso mesmo. A poesia exerce ainda – e tem de continuar a exercer – a sua função múltipla e diversa, insubstituível, ou, quando menos, dificilmente substituível. Função de dizer a realidade verdadeira pelo retorno ao ser, ao Espírito e à Vida; função de nomear o desconhecido pela entrada decidida no reino do mistério; função de aproximar os homens pela comunicação, desde dentro, do que em cada um vive de diálogo; função de exprimir pela palavra – que também é canto – a dor e a esperança, a cólera e o amor desta humanidade incerta e atormentada mas tenaz na sua vontade de existir e subsistir, apesar de todas as ameaças de destruição e aniquilamento; função de nos fazer sentir a nossa condição itinerante – «Nous ne sommes pas au monde» (Rimbaud) –, a nós os habitantes exilados duma Pátria remota que na nostalgia e no desejo experimentamos esse exílio.<sup>194</sup>

Mantêm ainda toda a pertinência estas palavras, talvez mais do que nunca. O que pode, então, a poesia? Partindo destas possibilidades de resposta, avançar-se-á na tarefa de tent(e)ar das raízes do poético.

<sup>193</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 142.

<sup>194</sup> Cf. Manuel ANTUNES, *Actualidade da Poesia*, p. 473.

# III

*Como a matéria simples busca a forma.*

## 8. MIMESE, CATARSE: DA MATÉRIA DO POÉTICO E DAS SUAS RELAÇÕES COM O SAGRADO

Regressando à consideração do repúdio platónico da poesia e dos poetas, recorde-se o facto de o protesto do fundador da Academia pressupor que a arte é cópia de cópias, implicando, como foi já notado, uma degradação gnosiológica e, associada a esta, um possível afastamento de cânones morais. O artista – e, por extensão, o poeta – é tido como fabricante de ilusões, i. e., um falsificador, e, na medida em que as suas produções artísticas possam ser tomadas como modelares, indutor de um eventual desvio do cidadão em relação aos padrões gnosiológicos e éticos capazes de levá-lo à emancipação e à manutenção de uma relação equilibrada com os concidadãos.

Para Platão, o artístico é sinónimo de mimese de uma Natureza que é *natura naturata*, constituindo assim, necessariamente, um duplo empobrecimento em relação às Ideias arquetípicas. Se a posição do filósofo grego é radical e deixa de lado outras possibilidades de equacionar o problema da arte, manterá sempre, porém, a actualidade, denunciando o carácter nefasto de um certo tipo de fabricação de ficções – que continua, para manter o seu estatuto, a reclamar para si o atributo de «artístico» – destinado quase excusivamente ao entretenimento, cedendo à simplificação excessiva da realidade que o transforma num produto de consumo rápido, ignorando sistematicamente a complexidade do ser humano e da sua situação no mundo, tantas vezes eivada de contradições. Deixando uma sempre estreita ou quase ausente margem para a problematização, rapidamente se esboroa, degrada e entrega ao esquecimento, para depois tentar ressurgir sob novas formas. Esta contínua fabricação de ficções dificulta a marcha da emancipação, afastando a pessoa dos seus mais vastos horizontes de possibilidade em termos de desenvolvimento, «arte» que é contínuo desfilhar de sombras que mantêm os cativos na Caverna, sem que se apercebam de que o são.

Aristóteles, assumindo um posicionamento distinto do do seu mestre, concebe a arte como mimese não de uma *natura naturata*, mas já de uma *natura naturans*. E a Natureza, como *natura naturans*, é aquela Natureza que cria e que perpetuamente flui e se altera, oscilação entre as dualidades de que se compõe o que aparece no mundo, nascimento e decadência, vida e morte, alegria e pesar, presença e ausência, passado e futuro, memória e imaginação, amor e ódio, etc. *Natura naturans* é, por conseguinte, metamorfose contínua. Platão, fazendo incidir a sua atenção na *natura naturata*, observava as formas do mundo focalizando-se na consideração do seu particular, da sua singularidade; Aristóteles centrar-se-á na perspectiva da inserção do particular na totalidade a que pertence, remetendo-o para o domínio do geral. E este âmbito mais abrangente no qual Aristóteles vai fazer assentar a sua reflexão é precisamente esse da

metamorfose contínua. Natureza é metamorfose, e este é o princípio que reúne em si tudo aquilo que aparece no mundo natural. No entanto, é ainda possível ir mais longe, perguntando: metamorfose de quê? A resposta, clara, surge de imediato: a Natureza é fluir, curso de metamorfoses de elementos que têm em comum o atributo do «Ser». O que se metamorfoseia, não obstante, é, porque nunca deixa de estar presente, de alguma forma, no mundo, quer como possibilidade a concretizar num futuro, quer como rasto mnemónico, quer ainda como efectiva presença num agora. Este «Ser» também dirá respeito àquilo que é «outro», aquele «Ser» para o qual Cassirer remete no seu já referido ensaio.

Ora, partindo de um referencial aristotélico, a arte vai poder considerar-se como imitação de uma *natura naturans* cujo cerne é a lei da metamorfose, lei que, por sua vez, deixa entrever o que se mantém através dessas metamorfoses: o facto de os elementos do mundo continuarem a *ser*, apesar das alterações de forma que vão sofrendo. Mas este «Ser» que permanece comum aos elementos do mundo será também propriedade do diferente. Em última análise, tudo é diferente, tudo é outro, porque tudo se encontra em perpétua mudança.<sup>195</sup> O que se mantém é apenas o atributo do «Ser».

Se a arte, deste ponto de vista, é imitação desse princípio de metamorfose, então será legítimo considerar esta *mimesis* da *natura naturans* como condição necessária a toda a simbolização eficaz, i. e., não reificatória. Nesta sequência, a catarse, outro dos conceitos fundamentais em Aristóteles, poderá ser lida, na esteira do pensamento de Eudoro de Sousa, como reabertura do ser humano à percepção da metamorfose. A catarse proporciona uma distância óptima de conhecimento, abre um lugar não demasiado perto nem demasiado longe do que irá ser conhecido, conhecimento nascido da inscrição da pessoa na percepção da lei da metamorfose<sup>196</sup>. Evidentemente, este posicionamento não se coaduna com as tradicionais perspectivas acerca da catarse enquanto purificação do terror e da piedade (catarse homeopática) e enquan-

<sup>195</sup> A este propósito releia-se um dos poemas do *Fausto* pessoano: "Ah, tudo é símbolo e analogia! / O vento que passa, a noite que esfria / São outra coisa que a noite e o vento – / Sombras de vida e de pensamento. // Tudo que vemos é outra cousa. / A maré vasta, a maré ansiosa, / É o eco de outra maré que está / Onde é real o mundo que há. // Tudo que temos é esquecimento. / A noite fria, o passar do vento / São sombras de mãos cujos gestos são / A ilusão mãe desta ilusão." [Cf. PESSOA, Fernando (2006). *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Poesia do Eu* (vol. 2). (Richard Zenith, Ed.). Lisboa: Círculo de Leitores. (pp. 416-417)]; releia-se também a esta luz a abertura do poema II de *Poemacto*, de Herberto Helder: "Minha cabeça estremece com todo o esquecimento. / Eu procuro dizer como tudo é outra coisa. / Falo, penso. / Sonho sobre os tremendos ossos dos pés. / É sempre outra coisa, uma / só coisa coberta de nomes. / (...)" [Cf. HELDER, Herberto (2004). *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim. (p. 109)].

<sup>196</sup> Ganhará sentido, neste equacionar do conceito de catarse, a aproximação entre os conceitos de *mimesis* e *méthexis* («participação»). Cf. PETERS, *op. cit.*, p. 143.



to moderação, através do terror e da compaixão, de outras paixões pouco desejáveis (catarse alopática).<sup>197</sup>

Este tipo particular de conhecimento tornado possível pela catarse assentará não apenas na componente intelectual, mas também, como fica patente, na componente emotiva. Se este conhecimento é sobretudo o conhecimento da lei da metamorfose, ele é, portanto, consciencialização da condição de alteridade do «outro». Sobre a catarse assentará igualmente, como atrás se afirmou a propósito da mimese, a possibilidade de uma simbolização eficaz – no caso da categoria do poético, simbolização na qual a palavra poética não se confunde com aquilo a que se refere (o que, a suceder, faria da palavra poética uma palavra «mágica», em que a parte, à semelhança do que pela magia se opera, se confundiria com o todo) –, por ser a catarse aqui lida enquanto processo de tradução ou concretização intelectual e emotiva do que acontece pela mimese. A catarse é o chegar à vida, nos domínios intelectual e emocional, da percepção da condição de alteridade do «outro».

Um dos espaços em que se reúnem tanto a predominância do aspecto emotivo do funcionamento humano quanto a abertura da percepção ao que é «outro», é o da experiência do sagrado. O âmbito do sagrado é continuamente valorizado na análise já exposta que Cassirer faz das relações entre linguagem e mito, que acontecem nesse contexto e dão origem à irrupção do «deus momentâneo», com repercussões nas construções linguística e mítica. É o «outro» a tomar forma na palavra. Tal sucederá depois, para lá do estrato do pensamento mítico, nos do pensamento mágico e místico.

Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano*, refere-se ao sagrado do seguinte modo:

(...) o sagrado é o *real* por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e de fecundidade. O desejo do homem religioso de viver *no sagrado* equivale, de facto, ao seu desejo de se situar na realidade objectiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjectivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão.<sup>198</sup>

Rudolf Otto, através da referência à categoria do numinoso, para a qual transporta as suas reflexões acerca do sagrado, associa-lhe vários elementos, indicados na expressão *mysterium tremendum et fascinans* (elementos repulsivo e atractivo associados ao *mysterium*). Reportando-se ao elemento central do *mysterium*, afirma:

*Mysterium*, no sentido geral e fraco da palavra, significa apenas, à primeira vista, algo de secreto como tudo o que nos é estranho, incompreendido e inexplicável.

<sup>197</sup> Vide WIMSATT & BROOKS, *op. cit.*, pp. 50-51 e pp. 352-353.

<sup>198</sup> Cf. Mircea ELIADE, *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*, p. 42.

Esta noção de mistério, relativamente ao que queremos dizer, é somente uma noção analógica, derivada do domínio natural. Devido a uma certa analogia, presta-se a indicar a realidade, sem realmente a esgotar. Mas tal realidade, o misterioso em sentido religioso, o verdadeiro *mirum*, é, para empregar o termo que é a sua expressão mais exacta, o «totalmente outro» (*thateron*, o *anyad*, o *alienum*), aquilo que nos é estranho e nos desconcerta, o que está absolutamente fora das coisas habituais, compreendidas, bem conhecidas e, por conseguinte, «familiares»; é o que se opõe a esta ordem de coisas e, por isso, nos enche do espanto que paralisa.<sup>199</sup>

Os contributos de Eliade e de Otto podem ser tidos como complementares: o que para Eliade é o «real» coincide, em Otto, com o numinoso e com a experiência, associado ao *mysterium*, do «totalmente outro».

Observa-se assim que quer a linguagem que sai do âmbito de uma linguagem quotidiana e reificada – a linguagem na qual se operou uma palingenesia –, quer a experiência do sagrado, na esfera religiosa, se traduzem pela abertura ao «outro» e pela percepção da sua condição de alteridade, com forte impacte emotivo. Não pretendendo identificar o domínio da arte com o domínio da religião, não podem deixar de sublinhar-se os laços que unem ambos, enquanto a identificação de tais laços possa ser um auxílio na compreensão dos processos que num e noutro têm lugar. Não deixa, de facto, de ser interessante observar o paralelismo existente entre os sentimentos de terror e piedade envolvidos na catarse e os elementos *tremendum* e *fascinans* associados à experiência do numinoso. Como se o que está envolvido na catarse e na experiência numinosa partisse de uma mesma raiz.

Relativamente à categoria do sagrado, Otto, tomando por base os postulados fundamentais da *Crítica da Razão Pura* de Kant, afirma:

No conhecimento empírico, Kant já distingue o que recebemos mediante as nossas impressões e o que a nossa própria faculdade de conhecer, solicitada pelas impressões sensíveis, produz por ela própria.

O numinoso pertence a esta última classe. Brota da mais profunda fonte do conhecimento que há na alma humana, sem dúvida nem independentemente de certos dados exteriores, nem anteriormente a certas experiências sensíveis, mas nelas e entre elas. Não nasce delas, mas graças a elas. (...) existe, escondida na alma, uma fonte de representações e de sentimentos independente de toda a experiência sensível, uma «razão pura» no sentido mais profundo do termo, que difere, pelo seu conteúdo excessivo, tanto da razão pura, teórica, como da razão pura, prática, distinguidas por Kant, e formando algo de mais elevado ou de mais profundo ainda.<sup>200</sup>

Noutro passo da mesma obra, afirma também Otto:

<sup>199</sup> Cf. Rudolf OTTO, *O Sagrado*, p. 39.

<sup>200</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 150-151.

do é uma chave que permite uma melhor compreensão da tentativa de Pseudo-Longino de fazer aquilo que parece, de facto, querer fazer: uma defesa da literatura como espaço de irrupção da sublimidade. A literatura sublime, a «grande literatura», manterá, pois, laços inquebráveis com esta dimensão da experiência do sagrado.

Nas reflexões de Kant acerca do sublime parece também haver espaço para a compreensão desta relação existente entre o sublime, como traço mais marcante do autenticamente poético, e o sagrado, tal como é acima conceptualizado. Carlos Morais, num breve apontamento sobre o sublime, dá conta daquilo que kantianamente se entende por «sublime», definição à qual convém atentar:

(...) o sublime define-se como aquilo por cuja possibilidade de ser pensado demonstra a presença de uma faculdade do nosso espírito que transcende toda a medida e todo o limite sensível; nesse sentido, ele é a vivência em que o homem tem a oportunidade de se apreender na grandeza do seu espírito.<sup>205</sup>

A referência a tal faculdade poderá ser legitimamente interpretada como uma referência à mesma faculdade que torna ao ser humano possível esta experiência do sagrado, tal como Eliade e Otto a perspectivam.

Avançando nos seus considerandos, nos quais se recorda a distinção de Kant entre o belo e o sublime, tendo o primeiro um perfil de finitude, acabamento e mensurabilidade, e caracterizando-se o segundo pela infinitude, inacabamento, indeterminação e incomensurabilidade, Morais enfatiza:

O belo convém às nossas faculdades da imaginação e do entendimento e causa-nos prazer devido a essa conveniência. Já o sublime, podendo ser até informe, não é propício para provocar um sentimento de prazer estético, mas sim um sentimento que é uma simbiose de dor, desconforto, a que se segue uma emoção geradora de alegria. A configuração deste sentimento do sublime explica-se porque ele, por um lado, reflecte os limites da nossa natureza sensível e fenoménica, da nossa inadequação ao infinito; mas, por outro lado, ele sugere um além do nosso horizonte sensível e satisfaz o nosso desejo de superação metempírica e supra-sensível. O sublime é, assim, o testemunho do nosso próprio ser espiritual, oscilando entre as limitações dadas pela sensibilidade e o infinito que a razão exige.<sup>206</sup>

Este parágrafo confirma de novo a legitimidade de identificação desta faculdade que coloca o ser humano em sintonia com a sua dimensão espiritual, nos termos em que Kant se lhe refere, com aquela que torna possível ao ser humano a experiência do sagrado.

<sup>205</sup> Cf. Carlos MORAIS, «Sublime», *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Vol. 4, cols. 1322-1323.

<sup>206</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, col. 1323.

Atente-se também no paralelismo existente entre os sentimentos despertados pelo sublime, nos termos em que, de acordo com Morais, Kant o situa, e aquelas respostas emocionais geradas no âmbito da catarse (terror e piedade) e da própria experiência do sagrado (o tremendo e o fascinante). A relativa sobreponibilidade destas bipolaridades sugere fortemente a univocidade do que lhes está na origem, nomeadamente essa faculdade que permite ao espírito humano confluír para uma leitura de si mesmo e do mundo a partir de um outro prisma, o do infinito, como se se tratasse de uma visão *sub specie aeterni*.

Apesar de Kant, de acordo com Morais, não corroborar a existência de relação entre a arte e o sublime, quer as reflexões de Pseudo-Longino quer os considerandos de Rudolf Otto são suficientes para demonstrar que Kant poderá nesse ponto não conservar toda a razão do seu lado. Tal é também implicitamente recusado por Manuel Antunes no momento em que observa na poesia um privilegiado lugar de manifestação do sagrado. No entanto, não deixa de ser importante e interessante enfatizar uma outra observação de Morais a respeito do pensamento de Kant acerca da problemática do sublime:

(...) o sublime realiza uma função mais de natureza ética que estética, ou seja, de nos elevar além do reino do sensível, ao âmbito dos valores morais.<sup>207</sup>

Fica também por esta via reforçada a possibilidade de estabelecer um vínculo entre o poético e a dimensão ética, embora essa relação não possa ser garantida por quaisquer atributos presentes no texto literário, mas unicamente pelo envolvimento e participação forte dessa faculdade espiritual do ser humano que, por intermédio também da beleza (ao contrário do que Kant parece defender) poderá levar a experiência estética a tocar os limites do indizível e a mergulhar nos territórios da ética.

Regressando a Otto, uma outra ideia a destacar no seu pensamento é a do elemento irracional na ideia do divino. O autor conceptualiza esta noção da seguinte forma:

Por irracional não entendemos o que é informe e estúpido, o que ainda não está sob o controlo da razão, o que, na nossa vida instintiva ou no mecanismo do mundo, é rebelde à racionalização. Partimos do sentido habitual da palavra, daquele que tem, por exemplo, quando dizemos a propósito de um acontecimento singular que, pela sua profundidade, se furta a uma explicação racional: «Há aqui algo de irracional». Chamamos «racional» na ideia do divino ao que pode ser claramente captado pelo nosso entendimento e passar para o domínio dos conceitos que nos são familiares e susceptíveis de definição. Por outro lado, afirmamos que abaixo deste domínio de pura clareza se encontra uma obscura profundidade que nos escapa, não

---

<sup>207</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, col. 1324.

ao sentimento, mas aos nossos conceitos e a que, por esta razão, chamamos «o irracional».<sup>208</sup>

Este elemento irracional, que claramente se articula com o *mysterium* daquela equação que, como já evidenciado, faz equivaler a experiência do numinoso a uma experiência do *mysterium tremendum et fascinans*, se não é passível de uma apropriação ao nível do conceito, pode ser experimentada por via emotiva<sup>209</sup>. Veja-se mais uma confirmação da confluência entre os domínios religioso e artístico na experiência do sagrado, na importância que em ambos é dada à componente emotiva. Recorrendo à perspectiva de Cassirer para ler esta problemática, pode dizer-se que o *logos* é deixado em segundo plano, em favor de um *mythos* com repercussões viscerais, emocionais.

Este irracional, que é também *mysterium*, remete precisamente para uma dimensão mística. Recorde-se o conteúdo das reflexões de Cassirer a este respeito, quando se refere às relações entre linguagem e pensamento místico. Mas se o plano místico não é da natureza do racional – e daí que possa, sem prejuízo, ser englobado naquilo a que Otto se refere como sendo o «irracional» –, poder-lhe-á ser aplicado com legitimidade o atributo de supra-racional, ou trans-racional, porque é não apenas diferente da razão, mas, em certa medida, a supera, porque consiste numa experiência plena de vitalidade para a qual a razão, por mais que force a linguagem, não encontra forma de expressão.

Daí que o caminho da linguagem na aproximação a esta experiência, como também em passo anterior se notou, seja não no sentido da *demonstração*, mas tão somente no da *mostração*, como bem frisa Manuel Antunes:

(...) a literatura é a paciência da metáfora. Porque ela representa a constante e permanente vontade, que habita e anima o escritor, de transformar, de organizar a seu modo, de transfigurar, desde dentro, a realidade por ele percebida, sentida e pensada.

O seu poder é assim não propriamente *de-monstrativo*, sim *mostrativo*.<sup>210</sup>

Trata-se aqui do adivinhar da presença do que é «totalmente outro», e de dá-lo a ver de forma indirecta. A este propósito se pronuncia ainda Manuel Antunes num seu ensaio intitulado *Poesia e Ontologia*:

Uma e outra – Poesia e Ontologia –, constituindo embora fontes perenes de inexauribilidade hermenêutica, não deixam de ser espaços imensos de «filosofia nega-

<sup>208</sup> Cf. OTTO, *op. cit.*, p. 86.

<sup>209</sup> Acerca do papel das emoções na experiência do numinoso, particularmente no que respeita ao choro, *vide* José Tolentino MENDONÇA, *A Sintaxe das Lágrimas*, pp. 9-14.

<sup>210</sup> Cf. ANTUNES, *Que Pode Hoje a Literatura?*, p. 115.

tiva», isto é, espaços onde se ganha consciência de que discursos, mitos, símbolos, imagens, metáforas, ritmos são meios, apenas meios, nada mais do que meios. O fim é a percepção do Ser, o contacto com o Ser, a união com o Ser. Seja embora num instante, num abrir e fechar de olhos, numa simples fulguração, mas que teve o dom de varar a treva da noite humana e da noite do mundo.<sup>211</sup>

Apesar da proximidade entre o pensamento de Manuel Antunes e o de Martin Heidegger, conserve-se apenas presente aquela noção de «Ser» à qual foi feita já referência e que nas linhas dedicadas a Cassirer se enfatizou. Este é o «Ser» que a faculdade envolvida na experiência do sagrado consegue adivinhar. Reconvoque-se Cassirer:

(...) o pensamento mítico-religioso chega a um ponto onde já não lhe basta a multiplicidade, variedade e plenitude concreta dos atributos e nomes divinos, mas onde a unidade da palavra lhe serve de meio pelo qual procura alcançar a unidade do conceito de Deus. Mas nem mesmo neste plano se detém este pensar; tende a ir além, até um Ser, que, assim como não é circunscrito por nada de particular, tampouco pode ser designado por qualquer nome. Com isto se completa o círculo da consciência mítico-religiosa, pois, como no início, a consciência está agora diante do divino, como em face de algo infável, de um sem-nome.<sup>212</sup>

O território da mística desenha-se novamente com clareza. Se no poético nem sempre se manifesta uma preocupação explícita com a aproximação a este «Ser» que está para além de toda a linguagem, no limite – porque, na acepção em que é aqui tomado, o poético não é separável do sublime –, a percepção do sagrado estará, num ou noutro grau, sempre envolvida, particularmente no que diz respeito à revitalização da percepção da condição de alteridade do «outro» e à forte experiência emocional acompanhando essa percepção. Acontece no poético a dita palingenesia da linguagem porque ele se reconverte em palco de reactualização da relação de proximidade e tensão existente entre o ser humano e «o que não pode ser dito» e é «totalmente outro». É em pleno centro dessa relação que a linguagem nasce, a um olhar diacrónico dos primórdios da humanidade; é também na reactualização dessa relação que a mesma linguagem renasce poeticamente, na sincronia do texto literário que, sublime, encontra lugar entre a «grande literatura».

## 9. DO «SER» NA ESCRITA, DA ESCRITA DO «SER»: UM NÓ ENTRE AS PALAVRAS E A «PALAVRA»

Aparentemente próxima do discurso de Cassirer, na sua chamada de atenção para aquele movimento do pensamento mítico-religioso em direcção a um «Ser» que não pode ser traduzi-

<sup>211</sup> Cf. *id.*, *Poesia e Ontologia*, p. 138.

<sup>212</sup> Cf. CASSIRER, *op. cit.*, p. 91.

do pelos discursos humanos, mas apenas «adivinhado», encontra-se a já mencionada tradição da Filosofia Perene, a cujo estudo dedicou significativas páginas Aldous Huxley. No seu livro *The Perennial Philosophy*, antologia de textos místicos reunidos em torno de temáticas múltiplas, acompanhados de comentário pelo próprio, Huxley apresenta aquelas que considera serem as teses essenciais da Filosofia Perene, identificadas às das tradições místicas das diferentes religiões do mundo. No pressuposto central da escola perenialista afirma-se a necessidade de acontecer no ser humano uma transformação da consciência – a «iluminação», a «salvação» –, implicando a interiorização de alguns princípios de compreensão da natureza da divindade e a prática de exercícios espirituais que garantam a contínua interiorização desses princípios. Tal pressuposto se ilustra pela seguinte passagem:

But the complete transformation of consciousness, which is "enlightenment", "deliverance", "salvation", comes only when God is thought of as the Perennial Philosophy affirms Him to be – immanent as well as transcendent, supra-personal as well as personal – and when religious practices are adapted to this conception.<sup>213</sup>

Esta alteração da compreensão da identidade do divino, porque é inseparável da alteração da compreensão da identidade do ser humano, conduz, por sua vez, a uma reformulação desta última, com implicações na conduta moral:

It is because we don't know Who we are, because we are unaware that the Kingdom of Heaven is within us, that we behave in the generally silly, the often insane, the sometimes criminal ways that are so characteristically human. We are saved, we are liberated and enlightened, by perceiving the hitherto unperceived good that is already within us, by returning to our eternal Ground and remaining where, without knowing it, we have always been.<sup>214</sup>

Ora, esta transformação da consciência identitária, i. e., a reformulação do entendimento que se tem acerca de si mesmo, será necessariamente acompanhada por uma alteração da relação estabelecida com as palavras. Estas não poderão estar já presas a discursos que desviem a atenção dessa transformação e a orientem para o que contenha premissas que se lhe oponham:

All these idle words, the silly no less than the self-regarding and the uncharitable, are impediments in the way of the unitive knowledge of the divine Ground, a dance of dust and flies obscuring the inward and the outward Light.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> Cf. HUXLEY, *op. cit.*, p. 23.

<sup>214</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 14-15.

<sup>215</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 217.

Esta advertência vem acautelar um aspecto importante: o da necessidade de não utilizar as palavras e de não produzir discursos de uma forma automática e inconsciente, sem uma referência à identidade profunda, já que tais discursos terão como resultado o afastamento relativamente à interiorização dessa identidade e a fixação na «mente»:

The guard of the tongue (which is also, of course, a guard of the mind) is not only one of the most difficult and searching of all mortifications; it is also the most fruitfull.<sup>216</sup>

Este «guardar a língua», uma forma de silêncio, é um dos possíveis exercícios espirituais passíveis de reforçar a consciência da identidade pessoal e divina. É também um modo de garantir que as palavras não se constituam como substituto da experiência dessa mudança radical operada pela transformação da consciência.

Também fará sentido falar numa palingenesia da linguagem quando a linguagem deixa de ser instrumento da «mente» para passar a ser ponte e elemento reforçador da consciência, em sintonia com o desenvolvimento espiritual do ser humano. Já não dá conta de coisas mortas (linguagem reificada), mas sim de coisas vivas, que estão além dela, que são sempre «outras», mas de cuja presença e de cuja alteridade se pode seguir o rasto através dela. À linguagem pode ser assim chamado território de silêncio, porque o que se diz dá continuamente lugar ao que não pode ser dito, mas apenas experimentado ou entrevisto, e de cuja experiência a linguagem é reflexo, ainda que luminoso.

Facilmente a linguagem poética poderá ser tida outrossim como espaço de tradução deste tipo de perspectiva espiritual. Multiplicam-se, como é sabido, os escritos poéticos da autoria de místicos, dentre os quais permanecem emblemáticos os trabalhos de S. João da Cruz, S. Teresa de Ávila, ou S. Teresa de Lisieux.

Ainda no âmbito da Filosofia Perene, é possível encontrar expressões claras desta concepção esotérica das artes. Em René Guénon, uma das grandes vozes da escola perenialista, tal é particularmente evidente:

Em qualquer civilização tradicional, como já dissemos muitas vezes, qualquer actividade humana é sempre considerada como derivando essencialmente dos princípios; (...). Por esta ligação aos princípios, a actividade humana é como que «transformada» e em vez de ficar reduzida ao que é enquanto simples manifestação exterior (que é, em suma, o ponto de vista profano), é integrada na tradição e constitui, para quem a pratica, um meio de participar efectivamente nesta, o que equivale a dizer que ela reveste um carácter propriamente «sagrado» e «ritual». É por isso que se pode afirmar que, em determinada civilização, «cada ocupação é um sacer-

<sup>216</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 217.





dócio»; para evitar dar a este último termo uma extensão um pouco imprópria, se não mesmo abusiva, diríamos antes que ela possui em si mesma a característica que só ficou conservada nas funções sacerdotais, na altura da distinção entre «sagrado» e «profano», distinção que não existia na origem.<sup>217</sup>

Entre as actividades humanas, que podem servir de base a uma *iniciação*, no sentido desse despertar das potencialidades latentes que a pessoa traz consigo, encontra-se a actividade artística:

(...) qualquer arte é, na sua origem, simbólica e ritual, e só por uma degenerescência ulterior, muito recente, aliás, é que perde esse carácter sagrado para se tornar finalmente o «jogo» puramente profano ao qual está reduzida entre os nossos contemporâneos.<sup>218</sup>

A prevalência deste discurso acerca da arte enquanto disciplina espiritual é igualmente notória em Frithjof Schuon, outra assinalável representante da Filosofia Perene:

Ora a razão suficiente de toda a arte tradicional é que a obra seja em certo sentido mais do que o artista e reconduza este, pelo mistério da criação artística, às margens da sua própria essência divina.<sup>219</sup>

É interessante verificar que os pressupostos de uma tal concepção de arte, acima explicitados e podendo ser resumidos na ideia da imanência de um elemento designado como «divino» no ser humano (o Intelecto «incriado e incriável» a que Schuon, remetendo-se a Mestre Eckhart, faz referência<sup>220</sup>), parecem encontrar também formulação na psicologia de Carl Jung, particularmente na sua hipótese acerca da existência, na dinâmica psíquica, de uma instância a que atribui a designação de Si-mesmo:

Dei a este ponto central o nome de *si-mesmo* (Selbst). Intelectualmente, ele não passa de um conceito psicológico, de uma construção que serve para exprimir o incognoscível que, obviamente, ultrapassa os limites da nossa capacidade de compreender. O *si-mesmo* também pode ser chamado "o Deus em nós". Os primórdios de toda a nossa vida psíquica parecem surgir inextricavelmente deste ponto e as metas mais altas e derradeiras parecem dirigir-se para ele. Tal paradoxo é inevitável como sempre que tentamos definir o que ultrapassa os limites da nossa compreensão.

(...) o *si-mesmo* está para o eu, assim como o sol está para a terra. Ambos não são permutáveis. Não se trata, porém, de uma deificação do homem ou de uma degradação de Deus. O que está além da compreensão humana é, por isso mesmo, inalcançável.<sup>221</sup>

<sup>217</sup> Cf. René GUÉNON, *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*, p. 58.

<sup>218</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 141.

<sup>219</sup> Cf. Frithjof SCHUON, *A Unidade Transcendente das Religiões*, pp. 81-82.

<sup>220</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 50.

<sup>221</sup> Cf. Carl JUNG, *O Eu e o Inconsciente*, p. 112.

Jung, enquadrando o Si-mesmo no âmbito do processo de individuação, caminho que leva o ser humano a tornar-se um ser único, uma «singularidade íntima, única e incomparável» (equivalendo isto à realização do Si-mesmo<sup>222</sup>), prossegue posteriormente:

Sentindo o *si-mesmo* como algo de irracional e indefinível, em relação ao qual o *eu* não se opõe nem se submete, mas simplesmente se liga, girando por assim dizer em torno dele como a terra em torno do sol – chegamos à meta da individuação. Uso a palavra "sentir" para caracterizar o modo aperceptivo da relação entre o *eu* e o *si-mesmo*. Nada se pode conhecer nesta relação, uma vez que nada podemos afirmar acerca dos conteúdos do si-mesmo. O *eu* é o único dentre os conteúdos do *si-mesmo* que conhecemos. O *eu* individuado sente-se como o objecto de um sujeito desconhecido e de ordem superior. Parece-me que as indagações psicológicas chegam aqui ao seu limite extremo, pois a ideia do *si-mesmo* é em si e por si um postulado transcendente que pode ser justificado psicologicamente, mas não demonstrado de um modo científico. O passo além da ciência representou uma necessidade absoluta do desenvolvimento psicológico que aqui tentei descrever; sem este postulado, eu não poderia formular de modo adequado os processos que ocorrem empiricamente. Por isso, o *si-mesmo* pode pretender pelo menos ter o valor de uma hipótese, análoga à da estrutura dos átomos.<sup>223</sup>

A consonância entre a perspectiva de Jung e a dos perenialistas é evidente, e contemporaneamente parece adquirir feições renovadas em diversos contributos de diferentes outras vozes ligadas à Psicologia.

Uma dessas vozes é a de Robert Forman, investigador que se dedica ao estudo das experiências místicas, às qual atribui a designação de «eventos de pura consciência» (PCE, «pure consciousness events»). Com base na análise dos relatos dos místicos de diferentes tradições religiosas ocidentais e orientais, Forman delinea a hipótese de uma «Psicologia Perene», «Perennial Psychology» – i. e., uma psicologia que inclua em si a consideração da possibilidade de ocorrência de PCE's e do seu estudo científico –, apoiada nos seguintes pilares:

1. Awareness is virtually always present to the human; it is usually intentional; it serves to tie together content and itself through time; it is transcendental to any content;
2. There are at least two and possibly more experience modalities, or perhaps "states of consciousness." They have markedly different cognitive or epistemological structures;
3. Mystical experiences show reasonably consistent structures across cultures and ages. The PCE, the unitive mystical state, and possibly other experiences show remarkable similarities across time and space. These states exhibit similar phenomenological characteristics, and probably similar physiological attributes as well, though data is scarce;

<sup>222</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 49.

<sup>223</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 114-115.

4. The transformative processes that bring about mystical states of consciousness have a similar structure, notably the key process of undoing, forgetting, or deconstructing;
5. Awareness itself and mystical experiences that tap into it are not learned but result from certain innate human capacities.<sup>224</sup>

A concepção de Forman aponta para um legitimar da possibilidade de ocorrência de uma transformação operada no seio da consciência quotidiana (paralelamente, a «mente», o «eu» jungiano), acedendo o ser humano a uma experiência da consciência em si mesma (paralelamente, o «Si-mesmo» jungiano). Estes dois tipos qualitativamente distintos de consciência regem-se por distintos processos e estruturas epistemológicas. O primeiro, referente à consciência quotidiana, rege-se por duas modalidades de conhecimento cuja conceptualização Forman recupera de William James: *knowledge-by-acquaintance*, conhecimento-por-familiaridade, e *knowledge-about*, conhecimento-sobre. Forman define-os do seguinte modo:

Knowledge-by-acquaintance generally involves direct sensory contact; it is operative when we taste a kiwi or see the color blue. Knowledge-about is conceptual or representational, operative when we name the fruit or compare it conceptually with other fruit, analyze its hereditary relationships, and so on. It is the more constructed kind of knowledge, clearly involving language, memory, conceptualization, and so on.<sup>225</sup>

Já no que diz respeito aos processos envolvidos nos eventos de pura consciência, Forman propõe a intervenção de uma outra modalidade de conhecimento, por ele próprio conceptualizada – *knowledge-by-identity*, conhecimento-por-identidade –, caracterizando-a assim:

In knowledge-by-identity the subject knows something by virtue of being it. I know what it is to be conscious, what it is to have "my" consciousness not through a conceptual knowledge of something but because being conscious carries within itself a noninferential sense of what it is to be that consciousness. It is a reflexive or self-referential form of knowing. I *know* my consciousness, and I know that I am and have been conscious simply because I *am* it.<sup>226</sup>

Esta conceptualização de duas modalidades epistemológicas distintas – de um lado um conhecimento-por-familiaridade e o conhecimento-sobre, do outro o conhecimento-por-identidade – parece poder ser aproximada daquela já notada no pensamento de Cassirer – sem a pretensão de que sejam sobreponíveis –, na qual se fazia ressaltar a existência de dois tipos de consciência, a lógica – *logos* – e a religiosa – *mythos*. Repare-se que o matiz emocional atri-

<sup>224</sup> Cf. Robert FORMAN, *Mystical Consciousness, the Innate Capacity, and the Perennial Psychology*, p. 28.

<sup>225</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 20.

<sup>226</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 21.

buído a esta última pode evidenciar ainda alguma consonância com o conhecimento-por-identidade, dado que a emoção constitui também uma via de auto-referencialidade sem a mediação necessária de um aparelho conceptual. E assim a emoção, se não é aquela consciência de que fala Forman, pode perfeitamente acompanhar essa consciência referida como conhecimento-por-identidade.

Poderá, aliás, ser sem dificuldade concebível a presença forte da componente emocional nas três vertentes associadas por Forman à experiência mística (na citação apresentada, relacionadas com a análise dos textos de Mestre Eckhart), por se tratar de algo radicalmente diferente da experiência de consciência quotidiana, sendo que, como é sabido, as emoções podem ser desencadeadas em larga escala quando algo se dá fora das balizas do puramente familiar:

First, a *transformation process* is suggested. We begin attached to things of the world, and we must somehow let go (...) of those attachments. Second, when one has let go sufficiently, one comes to discover something *about the self itself* – that we ourselves have the Birth "going on" within us. We enjoy a direct contact with God, be it conscious or not. Third, this spiritual contact with the infinite is not something one has to learn or acquire through books; rather, it is *innate* within each of us. Although it takes a transformation process to "forget" (...) that which conceals it, it is, as it were, built into the machinery of being human.<sup>227</sup>

Outra das vozes em que parece estar igualmente presente esta estrutura de superação dos limites rígidos de uma quotidiana consciência egóica é a de Mihaly Csikszentmihalyi no seu estudo daquilo a que chama «experiências de fluxo». O autor caracteriza-as através dos seguintes pontos:

1. Objectivos claros: o objectivo está perfeitamente definido: *feedback* imediato: a pessoa sabe de imediato que está a fazer tudo bem feito.
2. As oportunidades para agir com rigor são relativamente elevadas, e encontram o seu equivalente na competência que a pessoa sente ter para agir. Por outras palavras, as competências individuais estão bem adequadas aos desafios propostos.
3. A acção e a atenção fundem-se; a mente concentra-se.
4. Concentração na tarefa entre mãos; os estímulos irrelevantes desaparecem da consciência, as preocupações e os problemas ficam temporariamente suspensos.
5. Uma sensação de controlo potencial.
6. Perda de consciência de si mesmo, transcendência dos limites do ego, uma sensação de crescimento e de fazer parte de uma entidade mais vasta.
7. Uma noção alterada do tempo, que regra geral parece passar mais depressa.

---

<sup>227</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 10.

8. A experiência toma-se autotélica; se estão presentes várias condições anteriores, aquilo que se faz torna-se autotélico, ou seja, é digno, por si mesmo, de ser feito.<sup>228</sup>

O autor, afirmando que as experiências de fluxo podem ser orientadas no sentido de um aumento da entropia (experiências de fluxo direccionadas num sentido negativo e destrutivo) ou para a sua diminuição (experiências de fluxo orientadas no sentido da complexidade), centra a sua atenção nestas últimas, notando que um dos seus efeitos pode consistir no desenvolvimento da pessoa. Remontando ao princípio segundo o qual a complexidade de um organismo depende do seu grau de diferenciação e integração, Csikszentmihalyi reconhece nas experiências de fluxo a presença de ambas as componentes, podendo desse modo as mesmas ordenar-se à complexificação dos dinamismos da consciência:

Para experimentar o fluxo, temos primeiro de reconhecer uma oportunidade de acção, ou seja, um desafio. Isto envolve sobretudo um processo de diferenciação.  
(...)

A segunda dimensão da complexidade está relacionada com a aquisição de competências. À medida que aprendemos a vencer um desafio, as competências envolvidas na actividade tornam-se parte do nosso repertório de «habilidades»; isto envolve um processo de integração.<sup>229</sup>

Alargando o referencial do contexto estritamente individual para o social, a componente da diferenciação é por Csikszentmihalyi associada sobretudo ao processo de «auto-actualização» descrito por Abraham Maslow, posto em marcha depois da satisfação das necessidades básicas da pessoa. Esta componente permanece estritamente associada à pessoa na dimensão do seu próprio desenvolvimento pessoal. Já a integração acontece quando a pessoa se transcende a si mesma, indo além dos seus próprios horizontes e dando prioridade a objectivos dirigidos a uma finalidade de natureza mais vasta que a do mero desenvolvimento pessoal.<sup>230</sup> Este movimento de transcendência de si é sublinhado pelo autor, mas é possível ir encontrá-lo igualmente numa outra voz da psicologia, a de Viktor Frankl, que ao mesmo se refere como «autotranscendência».<sup>231</sup> A autotranscendência constitui uma decorrência de uma original vontade de sentido que aparece no ser humano como algo de estrutural e elementar.<sup>232</sup>

<sup>228</sup> Cf. Mihaly CSIKSZENTMIHALYI, *Novas Atitudes Mentais*, p. 175.

<sup>229</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 226.

<sup>230</sup> *Vide id.*, *ibid.*, p. 210.

<sup>231</sup> *Vide* Viktor FRANKL, *A Questão do Sentido em Psicoterapia*, p. 30.

<sup>232</sup> *Vide id.*, *Man's Search for Meaning*, p. 99. É através da autotranscendência que essa basilar vontade de sentido se exerce e cumpre. E este apontar para além de si próprio, esta autotranscendência, acaba por ter a sua concretização global no serviço de uma causa ou no amor de uma pessoa, repousando sobre a capacidade de perceber os

Para Csikszentmihalyi, a esfera da espiritualidade, privilegiada no estudo efectuado por Forman, é também determinante, configurando um campo de eleição para a concretização de experiências de fluxo, neste domínio particular orientadas para a redução do grau de desordem na consciência.<sup>233</sup>

Sublinhe-se ainda o nome de Ken Wilber, autor que reconhece nas experiências meditativas (associadas, à semelhança do que refere Forman nas suas pesquisas, à prática de uma disciplina espiritual, e estudadas por Wilber do ponto de vista do acesso a estados alterados de consciência, EAC) um dinamismo potencialmente promotor do desenvolvimento do ego (aqui conceptualizado em termos diversos daqueles atrás utilizados):

"Meditation increases ego strength" (...). Also, if by ego you mean (...) the psyche's capacity for integrating, then that ego is also retained and strengthened.<sup>234</sup>

Atente-se numa outra passagem do autor:

(...) considerable research has demonstrated that the more you experience meditative or contemplative states of consciousness, the faster you develop through the stages of consciousness. (...)

As we saw, the reason meditation does so is simple enough. When you meditate, you are in effect witnessing the mind, thus turning subject into object – which is exactly the core mechanism of development (...).<sup>235</sup>

Os estádios de consciência (não coincidentes com os EAC) descritos por Wilber, dizendo respeito a estádios de desenvolvimento do ego, consubstanciam um caminho de desenvolvimento pessoal que é favorecido pelas experiências meditativas (ligadas, elas sim, ao acesso a EAC). O processo aqui implicado é o mesmo que Csikszentmihalyi aponta, pressupondo diferenciação (a consciência, observando-se a si mesma, diferencia-se dos conteúdos que nele emergem – consciência testemunhal) e integração (uma determinada estrutura de funcionamento da consciência é integrada numa estrutura mais complexa e vasta resultante de diferenciação relativamente à anterior, diferenciação essa facilitada pela referida consciência testemunhal), ou transcendência e inclusão.

As linhas de teorização mencionadas quer no âmbito da Filosofia Perene, quer no da Psicologia, têm em comum a presença de elementos que podem ser enquadrados na esfera ou

sentidos subjacentes às diversas etapas e situações de vida. Para Frankl, o sentido é algo objectivo, algo que emerge da existência e a confronta. Por isso, não pode ser dado, mas apenas encontrado. Uma vez encontrado o sentido de algo, a realização desse sentido passará pela autotranscendência, em que o ser humano de algum modo se perde para ir encontrar-se à medida que se põe em marcha rumo a esse sentido que o ultrapassa.

<sup>233</sup> Vide CSIKSZENTMIHALYI, *op. cit.*, p. 227.

<sup>234</sup> Cf. Ken WILBER, *Integral Psychology*, p. 91.

<sup>235</sup> Cf. *id.*, *Integral Spirituality*, pp. 196-197.

de um *logos*, ou de um *mythos*, fornecendo uma interessante matriz de leitura do *poético*. A experiência do poético poderá ser tomada como expressão de um caminho anagógico (ou, na terminologia de alguns dos autores convocados, como uma experiência de fluxo, uma experiência de autotranscendência ou mesmo uma experiência próxima da experiência meditativa, por implicar também, como as experiências de fluxo, no seio das quais as meditativas se enquadram, os movimentos de diferenciação e integração). Para além de poder ser expressão desse caminho, privilegiado pela faceta *esotérica* das religiões (em detrimento da *exotérica*), acaba, como resulta do que anteriormente ficou esclarecido, por ter com ele em comum aquela abertura à percepção da condição de alteridade do «outro» e uma forte tonalidade emocional. Como também ficou patente, a faculdade que permite ao ser humano uma experiência do sagrado manifesta-se quer no campo da religião, quer no do poético. Daí a dificuldade de separação entre ambos os domínios, seja nos termos da natureza das experiências religiosa e poética e dos processos que envolvem (veja-se de novo o ponto de vista de Cassirer acerca das relações entre a linguagem e o mito), seja quanto aos conteúdos a que ambas explicitamente se reportam.

A confluência entre os domínios da experiência religiosa e da experiência poética, nomeadamente no que diz respeito aos explicitados processos conducentes à consolidação da percepção da condição de alteridade do «outro» e a uma revivescência emocional, acha em Fernando Pessoa uma expressão particularmente eloquente no seu poema intitulado *Erros e Psique*:

Conta a lenda que dormia  
 Uma Princesa encantada  
 A quem só despertaria  
 Um Infante, que viria  
 De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,  
 Vencer o mal e o bem,  
 Antes que, já libertado,  
 Deixasse o caminho errado  
 Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,  
 Se espera, dormindo espera.  
 Sonha em morte a sua vida.  
 E oma-lhe a fronte esquecida,  
 Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante esforçado,  
 Sem saber que intuito tem,  
 Rompe o caminho fadado.

Ele dela é ignorado.  
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –  
Ela dormindo encantada,  
Ele buscando-a sem tino  
Pelo processo divino  
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro  
Tudo pela estrada fora,  
E falso, ele vem seguro,  
E, vencendo estrada e muro,  
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,  
À cabeça, em maresia,  
Ergue a mão, e encontra hera,  
E vê que ele mesmo era  
A Princesa que dormia.<sup>236</sup>

Neste texto, cuja epígrafe, aqui não citada, desde logo remete para um contexto iniciático, *Psique*, a alma adormecida, e *Eros*, o amor incipiente, parecem poder identificar-se, respectivamente, recorrendo aos termos da Filosofia Perene, à *imago Dei* que espera por ser descoberta no fundo do ser humano, e à «mente» marcada pela cupidez, a princípio desconhedora da natureza da consciência. Após uma árdua demanda – o caminho transformativo recordado pela mística –, a «mente» é despojada da cupidez e dá-se conta da vanidade do desejo que instaura toda a dualidade (é necessário «Vencer o mal e o bem»). Acontece então a união entre Psique e Eros, a alma e o amor – ambos são, ambos sempre terão sido, um só, mas a assunção consciente dessa identidade não poderia dispensar a morte de Eros a si mesmo, i. e., a cessação do ímpeto desejante pela sua identificação com a alma. Deste modo é cumprido o «Destino», a suprema meta do autoconhecimento.

Esta matriz legítima a recuperação do sentido etimológico quer do vocábulo «esotérico» (do grego *esoterós*, «mais íntimo»<sup>237</sup>), aplicando-o para descrever um processo de natureza interior, não visível ou mensurável, quer do vocábulo «religião» (do latim *religi*, na sua dupla valência de derivação, *relegere*, «reled», e *religare*, «religad»<sup>238</sup>), como forma de ilustrar a espécie de releitura que se faz da identidade, num extenso reequacionamento de si, bem como a religação da «mente» ao seu princípio «divino». Reencontra também neste contexto justificação plena aquela possibilidade etimológica para *poesia* trazida do fenício *Phoëish*, «voz do Ser supremo»,

<sup>236</sup> Cf. Fernando PESSOA, *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Poesia do Eu*, pp. 263-264.

<sup>237</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo III*, «esotérico», p. 1582.

<sup>238</sup> Cf. *Id.*, *Tomo VI*, «religião», p. 3137.



apontando exactamente para a relação entre sagrado e poético, na coincidência entre os processos e as referências temáticas atinentes às experiências poética e religiosa.

## 10. DO POÉTICO ENRAIZANDO-SE NO HUMANO

Atente-se numa eloquente passagem de Manuel Antunes no seu texto intitulado *Que Pode Hoje a Literatura?*:

O poder da literatura reside na anábase. É anábase. Quer dizer: é retirada à profundidade do espaço humano. O povo tem a sua. O homem singular tem a sua. É próprio do escritor sondar uma e outra. Para as exprimir e as transpor no mundo outro que é o mundo da linguagem explorada, trabalhada e articulada em novas dimensões. As dimensões que resultam da paciência da metáfora.<sup>239</sup>

Recuperando todo o percurso efectuado, cumpre-se a possibilidade de situar num referencial sólido os vários elementos associados à experiência poética. O poético, vinculado ao sublime, reúne condições para pôr em acção aquela potência imaginativa e emotiva do *mythos* que deve complementar a do *logos*, evitando a hegemonia desta. Se ao *mythos* se associam a imaginação estética e a emoção, tal *mythos*, infere-se, reportar-se-á à faculdade humana de experienciar o sagrado, envolvendo a percepção de um *mysterium tremendum et fascinans*.

Definido o tipo da consciência presente na experiência poética, qualitativamente semelhante à consciência implicada na experiência religiosa, distinguem-se nele três graus: (1) o mítico, (2) o mágico e (3) o místico. No primeiro, (1) pode ser lida ultimamente num sentido que a refere àquele processo de autodescoberta já descrito, quadro que a torna particularmente rica e plena de implicações no que respeita ao desenvolvimento da consciência; pode igualmente ser lida no sentido de intensificação da percepção dos elementos da experiência; no segundo, (2) pode ser reenviada àquela identificação entre o símbolo (o texto poético) e o simbolizado, processo que, se num sentido negativo pode conduzir ao tão denunciado uso mágico da literatura que a converte em substituto da experiência, num sentido positivo pode tornar a literatura poética lugar de exercício de uma máxima atenção aos outros e ao mundo, tendo aqui a imaginação estética particularmente relevante papel ao caber-lhe a tarefa de achar na linguagem novos espaços para dizer o novo, num acontecer contínuo da palíngenesia que a afasta da reificada linguagem quotidiana, essa sim sempre mágica no que de mais pernicioso envolve o atributo; no terceiro, (3) pode converter-se em fronteira permeável ao inefável, enquanto manifestação da face inapreensível do que é visível, e a partir daí constituir também a

<sup>239</sup> Cf. ANTUNES, *Que Pode Hoje a Literatura?*, p. 120.

expressão de um caminho de autodescoberta.<sup>240</sup> Em todos estes âmbitos a literatura poética pode assumir-se como espaço que deixa entrever uma «experiência do sagrado» através da expressão sublime.

Todos os esforços e procedimentos da retórica, anteriormente analisados, podem ser li-dos como constituindo sobretudo uma tentativa de dar ao texto poético a feição mais capaz de aproximá-lo dessa sublimidade de expressão requerendo uma mínima cooperação do leitor (que, ainda assim, terá de ser imensa). Neste sentido o poema é fruto de uma *poiesis*, de um labor de artífice. Mas se na origem da escrita poética não se encontra aquela experiência do sagrado, então, mesmo que se domine a retórica, a técnica, o resultado será, provavelmente, pálido. Neste caso, o estranhamento causado pelo texto – estranhamento que é o efeito para o qual convergem os esforços da retórica, com vista à obtenção da singularização – não será suficientemente grande para desencadear a experiência do sublime e colocar o leitor, de novo, na senda do sagrado.

Se a experiência do sagrado abre para o «totalmente outro», a experiência poética, como processo, pode ser vista, portanto, na qualidade de dinamismo derivando dessa abertura ao sagrado que, enquanto decorre, tem o efeito de aprofundar a própria experiência poética. Se o ponto de partida, a experiência do sagrado, do «totalmente outro», se reveste de uma acentuada envolvência emocional, o ponto de chegada, o texto que vai sendo escrito, também inclui a possibilidade de recuperação dessa emoção, porque a escrita conduz, mais uma vez se insiste, à abertura da percepção à condição de alteridade do «outro», a qual, por sua vez, implicará necessariamente uma reacção emocional. Nesta medida, o poético, inseparável do sublime, é sempre *apocalíptico*, de «apocalipse», vindo do grego *apokalípsis*, «acto de descobrir, descoberta; revelação»<sup>241</sup>, porquanto inevitavelmente conduz ao que é «outro». Nesta medida também, introduz um tempo diferente na experiência humana, tempo que já não é o tempo dos relógios, o tempo quantitativo e sequencial chamado *khronos*, o tempo do desejo insaciável que se perpetua, mas sim *kairós*, o tempo justo dessa revelação, tempo qualitativo e indeterminado,

---

<sup>240</sup> Observe-se o curioso paralelismo existente entre esta conceptualização tripartida do poético e, respectivamente, as três modalidades de utilização dos textos poéticos como elementos de mediação terapêutica no domínio da poesiaterapia: (1) um uso receptivo/prescritivo, passando pela focalização na dimensão semântica do poema e no tratamento particular nele dado a uma temática específica cuja abordagem é considerada pertinente no percurso terapêutico delineado para o cliente; (2) um uso expressivo/criativo, em que se passa à escrita de poemas como forma de expressão de emoções, o que permite ao cliente introduzir e perceber alguma ordem e concretização no seu mundo interior; (3) um uso simbólico/cerimonial dos textos poéticos, em que é privilegiada a atenção à metáfora e explorada a ligação que esta estabelece entre o mundo interno do cliente e o mundo externo, como se se tratasse de uma ponte facilitando a comunicação entre ambas as realidades. *Vide* Nicholas MAZZA, *Poetry Therapy*, pp. 17-31.

<sup>241</sup> Cf. AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo I*, «apocalipse», p. 331.

revesti-do de uma natureza diferente da do tempo cronológico, tempo em que algo acontece de distinto e singular.

Este modo de entendimento do poético articula-se com os conceitos de mimese e catarse. O poético: mimese de uma *natura naturans*, uma Natureza que continuamente cria e se recria, que sempre muda, que é sempre outra e sempre aponta para outra coisa. Tal como a Natureza, o poético. A partir daqui compreende-se que o poético desencadeie a catarse, porta aberta para o aprofundamento do conhecimento de si mesmo naquela raiz de verdade que é a situação de contínua exposição e inserção do ser humano – situação da qual ele deve consciencializar-se, assumindo-a em pleno – no que é «outro». Tal centração no que sempre muda fará Cristina Campo afirmar, a propósito da «operação poética»:

Ela começa muito antes, tem origem no olhar: fixo, com maravilhosa constância, mais do que no objecto, na sua metamorfose.<sup>242</sup>

Se se fixa na metamorfose (que é a dos objectos e que é a do interior do ser humano, também na acepção daquele itinerário «esotérico» de reconfiguração interior, como atrás se explicitou), o poético é, sublinhe-se ainda, atenção. Escreve a autora:

Poesia também é atenção, ou seja, leitura em múltiplos planos da realidade à nossa volta, que é a verdade em imagens. E o poeta, que vai desfazendo e recompondo essas imagens, é também um mediador: entre o homem e o deus, entre o homem e o outro homem, entre o homem e as regras secretas da natureza.<sup>243</sup>

E esta atenção é aquela que tem o poder de devolver o ser humano à sua profundidade, contra os ditames cegos de um mundo que teima em fazer do «sucesso» e da «velocidade» os seus objectivos e as suas regras e que assim vai escavando indeléveis sulcos naquele lugar do coração que, não obstante, por mais que se tente calá-lo, gritará sempre do seu silêncio, reclamando um regresso, o simples regresso à palavra, à Palavra, ao que vive:

Porque na verdade todo o erro humano, poético, espiritual, na sua essência não é senão desatenção.

Pedir a um homem que nunca se distraia, que subtraia sem descanso ao equívoco da imaginação, à preguiça do hábito, à hipnose do costume, a sua faculdade de atenção, é pedir-lhe que actue na sua máxima forma.

É pedir-lhe uma coisa muito próxima da santidade numa época que parece procurar apenas, com cega fúria e arrepiante sucesso, o divórcio total da mente humana em relação à sua faculdade de atenção.<sup>244</sup>

<sup>242</sup> Cf. Cristina CAMPO, *Os Imperdoáveis*, p. 181

<sup>243</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 174

<sup>244</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 178

Talvez a poesia seja aquilo de que os povos mais necessitam hoje. Mais ainda do que da verdade. No limite, talvez ambas se confundam. No seu diálogo intitulado *Conversação com Diotima*, Agostinho da Silva põe estas palavras na boca do Estrangeiro:

Em ti, Diotima, não vim procurar a verdade, vim procurar a poesia.<sup>245</sup>

Ele busca a Diotima poética, não aquela que tinha confiado a Sócrates tão certeiras palavras sobre o amor, mas a que muda e se adapta às circunstâncias, porque vive e sabe que a vida é sempre, antes de mais, mudança:

(...) não tens uma ideia que defendas, não tens uma doutrina a que te apegues e se apodere de ti, petrificando-te; és viva como a vida, Diotima, não forças o que surge, mas lhe respondes e o abraças.<sup>246</sup>

A verdade, sem a referência ao poético, comportará sempre o perigo da petrificação, da reificação; o poético, escorado na atenção à metamorfose, é criação de espaço de escuta. Assim, é porta para a verdade, e também para o bem, tomando concretização num amor que também pelo poético poderá, acaso, ser alcançável:

Mas outro amor poderia talvez existir no mundo; não sei de quem o tenha já sentido, mas imagino que não é impossível: e se um dia surge na terra o amor em que penso – o amor que morrerá pelos escravos, pelos humildes, pelos vagabundos que nem sequer têm onde recostar a cabeça, o amor que se sacrifica por aqueles que parecem não ter mérito algum, então, quase tenho a certeza, a vida seguirá rumos que hoje nos parecem totalmente fechados.<sup>247</sup>

Porque este amor, o amor que se sacrifica, é Amor, se encontra maximamente aberto ao que é «outro». Ele é também Palavra, sêmen que fecunda a interioridade de cada um. Mas confiar-se-á no poeta e no poético, apesar do horror, apesar de Auschwitz? Se os soldados nazis conseguiam comover-se lendo um poema e eram em simultâneo os mais requintados assassinos<sup>248</sup>, é porque sempre lhes terá faltado aquela suprema atenção e, na falta ela, se deixaram assimilar pela ideologia. Porque o poético, para ser elemento criador de espaço interno, precisa de cooperação, precisa da «atenção» do «receptor» – por si mesmo, não pode chegar longe. Mas recorde-se ainda a palavra do Estrangeiro, como se se contemplasse um horizonte:

<sup>245</sup> Cf. Agostinho da SILVA, *Conversação com Diotima*, p. 140.

<sup>246</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 140.

<sup>247</sup> Cf. *id.*, *ibid.*, p. 167.

<sup>248</sup> Vide MENDONÇA, *Porque tememos tanto a beleza?*, p. 67.

## CONCLUSÃO

Um caminho, seja qual for a sua natureza, talvez consista sobretudo numa sempre renovada descoberta de horizontes. Também os passos que se sucedem num percurso reflexivo inevitavelmente se orientam não para uma cessação da marcha, mas para novos pontos de partida.

Indagando algumas possibilidades de conceptualização dos processos envolvidos na criação e na relação com a matéria poética, reconhece-se no poético uma fonte de intensa revitalização da atenção, em tal grau que se torna legítimo reconhecer no poético um espaço onde o sagrado se insinua.

A par desta revitalização atencional pode dar-se, pelo poético, uma mudança acentuada na relação com a linguagem, que deixa de estar confinada à reificação. Regressa assim a ser domínio privilegiado para uma abertura ao inexprimível. Este reposicionamento face à linguagem encontra-se repleto de implicações éticas, porque a linguagem se faz, com o auxílio da imaginação estética, capaz de fazer aparecer o «outro».

Se da modificação da relação com a linguagem sai reforçada a percepção do «outro» que é o outro, também dela resulta a percepção do «outro» presente no mesmo. Significa isto que o poético pode desencadear a construção de um modo diverso de o ser humano se ler a si próprio – uma nova auto-percepção. E o reduto em que é possível pensar mais profundamente uma «alteridade interna» é também aquele que garante uma máxima capacidade de acolhimento de uma «alteridade externa». A circularidade é inevitável: é novamente lícito falar aqui na relação entre o poético e o sagrado – a nova auto-percepção referida parece coincidir com a emergência de algo de semelhante a uma *imago Dei*.

Tal relação é evidenciada pela valorização do sublime na literatura e pelo facto de parecer ser a literatura sublime a única literatura detentora de alcance verdadeiramente universal. Sobretudo a esta, e não a outra, é justa a atribuição do predicado de «poética». Com efeito, é nela que a presença do «outro» parece traduzir-se com maior vigor.

Lidas à luz deste liame entre o poético e o sagrado, sobretudo visível na literatura sublime, as noções de mimese e catarse demonstram a sua centralidade na reflexão sobre o poético. No poético se mimetiza a metamorfose contínua radicalmente inscrita no real, e pela catarse se suscita e reforça a percepção dessa metamorfose. Fica inaugurado o espaço para o reconhecimento da condição de alteridade do «outro», necessário requisito para que se funde uma autêntica relação. Enquanto processos operados através da criação poética e do diálogo com a matéria poética, mimese e catarse indicam, efectivamente, dinamismos de indispensável consi-

deraração num equacionar profundo da identidade e do devir do ser humano, ao ponto de neles poderem ser descobertas seguras passagens para o que sempre vive.

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (6 tomos). Lisboa: Círculo de Leitores.
- ANTUNES, Manuel (1956). Actualidade da Poesia. In M. Antunes, *Legómena: Textos de Teoria e Crítica Literária* (pp. 473-475). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1972). Que Pode Hoje a Literatura?. In M. Antunes, *Legómena: Textos de Teoria e Crítica Literária* (pp. 115-120). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1979). Poesia e Ontologia. In M. Antunes, *Legómena: Textos de Teoria e Crítica Literária* (pp. 136-146). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARISTÓTELES (2003). [*Poética*] (7ª ed.). (Eudoro de Sousa, Trad.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Original publicado em língua grega, s. d.).
- ARMSTRONG, Karen (2006). [*Uma Pequena História do Mito*]. (Paula Reis, Trad.). Lisboa: Editorial Teorema. (Original publicado em língua inglesa, 2005).
- BLOOM, Harold (1997). [*O Cânone Ocidental*]. (Manuel Frias Martins, Trad.). Lisboa: Círculo de Leitores. (Original publicado em língua inglesa, 1994).
- BORGES, Paulo Alexandre Esteves (2000). Poesia. In AAVV, *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia* (Vol. 4, cols. 319-327). Lisboa: Verbo.
- CAMPO, Cristina (2005). [*Os Imperdoáveis*]. (José Colaço Barreiros, Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Original publicado em língua italiana, 1987).
- CÂNDIDO, Manuel (2000). Reificação. In AAVV, *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia* (Vol. 4, cols. 642-644). Lisboa: Verbo.
- CASSIRER, Ernst (1985). [*Linguagem e Mito*] (2ª ed.). (J. Guinsburg & Miriam Schnaiderman, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva. (Original publicado em língua alemã, s. d.).
- CHKLOVSKI, V. (1917). A Arte Como Procedimento. In D. de O. Toledo (Org.), *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (2ª ed.) (pp. 40-56). Porto Alegre: Editora Globo.

- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1998). [*Novas Atitudes Mentais: Uma Psicologia para o Terceiro Milénio*]. (Mário Dias Correia, Trad.). Lisboa: Círculo de Leitores. (Original publicado em língua inglesa, 1993).
- ELIADE, Mircea (1999). [*O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*]. (Rogério Fernandes, Trad.). Lisboa: Livros do Brasil. (Original publicado em língua alemã, s. d.).
- FLÓRIDO, José (2006). *Reencontrar Agostinho da Silva: O Poeta e o Poema*. Corroios: Zéfiro.
- FORMAN, Robert (1998). Mystical Consciousness, the Innate Capacity, and the Perennial Philosophy. In R. K. C. Forman (Ed.), *The Innate Capacity: Mysticism, Psychology, and Philosophy* (pp. 3-41). New York: Oxford University Press.
- FRANKL, Viktor (1982). [*Man's Search For Meaning: An Introduction to Logotherapy*]. (Ilse Lasch, Trad.). London: Beacon Press. (Original publicado em língua alemã, 1946);
- \_\_\_\_\_ (1990). [*A Questão do Sentido em Psicoterapia*]. (Jorge Mitre, Trad.). Campinas, SP: Papyrus Editora. (Original publicado em língua alemã, 1981);
- GUÉNON, René (1989). [*O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*]. (Vitor de Oliveira, Trad.). Lisboa: Publicações Dom Quixote. (Original publicado em língua francesa, 1945).
- GUIMARÃES, Fernando (2001). Poesia. In AAVV, *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Vol. 4, cols. 243-254). Lisboa: Verbo.
- HORÁCIO (1984). [*Arte Poética*] (4ª ed.). (R. M. Rosado Fernandes, Trad.). Lisboa: Editorial Inquérito. (Original publicado em língua latina, s. d.).
- HUXLEY, Aldous (2004). *The Perennial Philosophy*. New York: HarperCollins Publishers.
- JUNG, Carl (2006). [*O Eu e o Inconsciente*] (19ª ed.). (Dora Ferreira da Silva, Trad.). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em língua alemã, s. d.).
- LAUSBERG, Heinrich (1993). [*Elementos de Retórica Literária*] (4ª ed.). (R. M. Rosado Fernandes, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Original publicado em língua alemã, 1967).
- MAZZA, Nicholas (2003). *Poetry Therapy*. New York: Brunner-Routledge.



- MENDONÇA, José Tolentino (2002). A Sintaxe das Lágrimas. In AAVV, *O Dom das Lágrimas: orações da antiga liturgia cristã* (J. F. de Carvalho e J. T. Mendonça, Trad.) (pp. 11-14). Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2003). Porque tememos tanto a beleza?. *Ler*, n.º 59, 62-69.
- \_\_\_\_\_ (2005). *A Estrada Branca*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MORAIS, Carlos Bizarro (2000). Sublime. In AAVV, *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia* (Vol. 4, cols. 1321-1325). Lisboa: Verbo.
- MOURA, Vasco Graça (2007). Manuel Antunes: A poesia e os fins últimos do homem. In J. E. Franco & H. Rico (Coords.), *Manuel Antunes: Interfaces da Cultura Portuguesa e Europeia* (pp. 309-313). Porto: Campo das Letras.
- MURDOCH, Iris (1997). Against Dryness. In Peter Conradi (Ed.), *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature* (pp. 287-295). London: Chatto and Windus.
- OTTO, Rudolf (1992). [*O Sagrado*]. (João Gama, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Original publicado em língua alemã, s. d.).
- PESSOA, Fernando (2006). *Obras Essenciais de Fernando Pessoa: Poesia do Eu* (vol. 2). (Richard Zenith, Ed.). Lisboa: Círculo de Leitores.
- PETERS, F. E. (1977). [*Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico*]. (Beatriz Rodrigues Barbosa, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Original publicado em língua inglesa, 1967).
- PLATÃO (1988). [*Íon*] (2ª ed.). (Victor Jabouille, Trad.). Lisboa: Editorial Inquérito. (Original publicado em língua grega, s. d.).
- \_\_\_\_\_ (1993). [*Éutífron, Apologia de Sócrates, Criton*] (4ª ed.). (José Trindade Santos, Trad.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Original publicado em língua grega, s. d.).
- \_\_\_\_\_ (2000). [*Fedro*] (6ª ed.). (Pinharanda Gomes, Trad.). Lisboa: Guimarães Editores. (Original publicado em língua grega, s. d.).

- \_\_\_\_\_. (2001). [*A República*] (9ª ed.). (Maria Helena da Rocha Pereira, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Original publicado em língua grega, s. d.).
- PSEUDO-LONGINO. [*On the Sublime*] (W. Rhys Roberts, Trad.). [On-line]. Disponível: <http://www.classicpersuasion.org/pw/longinus/index.htm>. (Dezembro de 2006).
- SCHUON, Frithjof (1991). [*A Unidade Transcendente das Religiões*]. (Pedro de Freitas Leal, Trad.). Lisboa: Publicações Dom Quixote. (Original publicado em língua francesa, 1979).
- SHELLEY, Percy Bysshe (2001). [*Defesa da Poesia*] (4ª ed.). (J. Monteiro-Grillo, Trad.). Lisboa: Guimarães Editores. (Original publicado em língua inglesa, 1840).
- SILVA, Agostinho da (2001). Conversação com Diotima. In P. A. E. Borges (Ed.), *Textos e Ensaios Filosóficos I*, Agostinho da Silva (pp. 123-170). Lisboa: Círculo de Leitores.
- SOUSA, Eudoro de (2003). A Essência da Tragédia. In E. de Sousa (Trad.), *Poética*, Aristóteles (pp. 81-101). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- WILBER, Ken (2000). *Integral Psychology*. Boston: Shambhala.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Integral Spirituality*. Boston: Integral Books.
- WIMSATT Jr., William K., & BROOKS, Cleanth (1971). [*Crítica Literária: Breve História*]. (Ivette Centeno & Armando Morais, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Original publicado em língua inglesa, 1957).

## ÍNDICE REMISSIVO DE PALAVRAS, EXPRESSÕES E ASSUNTOS

- aedo, 11, 12  
*aísthesis*, 19, 77  
 algebrização, processo de, 20  
 alienação, 79  
 alma, 27, 28, 29, 36, 42, 44, 55, 78, 109  
 alteridade, 51, 79, 84, 85, 89, 93, 94, 95, 99,  
 101, 108, 111  
 amor, 26, 48, 89, 91, 106, 109, 113  
 anábase, 110  
 anagoge, 78, 108  
 apocalipse, 111  
 apofático, 72  
 aridez, 83, 84, 86  
*ars*, 15, 24, 31, 32, 42, 59  
 arte, 10, 13, 18, 19, 20, 21, 32, 35, 39, 52,  
 75, 91, 92, 94, 95, 97, 102  
 atenção, 16, 21, 22, 24, 86, 88, 100, 105,  
 110, 112, 113  
 Atman, 72, 73  
 auto-actualização, 106  
 autotélico, 106  
 autotranscendência, 106, 108  
 auto-transformação, 88  
 belo, 15, 30, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 96,  
 97  
 Belo, 95  
 Brahman, 72, 73  
 caos, 50, 67, 72, 74  
 catarse, 51, 54, 55, 56, 57, 92, 93, 94, 97,  
 112  
*catarse alopática*, 93  
*catarse homeopática*, 92  
 Caverna, Alegoria da, 44, 91  
 comoção/comover, 24  
*consciência testemunhal*, 107  
 cosmos, 72, 74  
 criação, 10, 11, 54  
*daimon*, 33  
*desenvolvimento pessoal*, 106, 107  
 desfamiliarização, 17, 20, 21, 24, 50, 60  
 deus, 26, 65, 70, 77, 93, 112  
 devir, 20, 30  
 divindade, 11, 12, 13, 33, 34, 58, 71, 100  
*douta ignorância*, 84  
*doxa*, 38  
*efeito de transporte*, 25  
 ego, 85, 86, 105, 107  
 entusiasmo, 12, 33  
 Eros, 108, 109  
 erótica, arte, 22  
 esotérico, 57, 101, 108, 109, 112  
 espírito, 29, 33, 44, 46, 47, 50, 62, 63, 70,  
 75, 76, 85, 89, 95, 96, 97  
 espiritual, 29, 62, 63, 70, 74, 75, 88, 96, 97,  
 101, 102, 107, 112  
 espiritualidade, 78, 107  
 estética, 19, 97  
 estético, 19, 23  
 estranhamento, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24,  
 47, 60, 95, 111  
 estro, 11  
 ética, 41, 42, 43, 48, 78, 97  
 exotérico, 108  
*experiências meditativas*, 107, 108  
 êxtase, 12  
 fenómeno, 85  
 Filosofia Perene, 73, 100, 101, 102, 107,  
 109  
 fluxo, 105, 106, 107, 108  
 identidade, 30, 68, 100, 101, 109  
 imaginação, 12, 42, 43, 44, 48, 50, 51, 58,  
 59, 79, 83, 85, 91, 96, 110  
 imanente, 11, 72, 77, 102  
 inexprimível, 78, 114  
*ingenium*, 31, 32, 33, 59  
 iniciação, 57, 88, 102  
 inspiração, 11, 12, 28, 29, 32, 34, 40, 42, 44,  
 47, 48, 50, 58, 59  
 intuição, 64, 75, 85  
*intuição intelectualiva*, 85  
*kairos*, 111  
*khronos*, 111  
 linguagem, 10, 11, 13, 19, 20, 46, 59, 77,  
 80, 88, 108  
*logos*, 78, 104, 107, 110  
 meditação, 107  
 Metafísica, 95  
 metáfora, 73, 75, 98, 111  
 metamorfose, 14, 89, 91, 92, 112, 113  
*méthexis*, 92  
 mimese, 36, 39, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 91,  
 93, 112  
*mimesis*, 39, 41, 42, 43, 48, 58, 92  
 mistério, 30, 51, 77, 85, 88, 89, 94

- mito, 53, 54, 56, 66, 74, 75, 76, 88, 89, 93,  
 95, 99, 108  
 mitologia, 12, 78  
 morte, 26, 60, 91  
*mysterium*, 93, 94, 98  
*mysterium tremendum et fascinans*, 93, 98, 110  
*mythos*, 78, 85, 98, 104, 107, 110  
 Musa, 12, 33, 34, 35, 38, 39  
 não-dualidade, 73, 85  
 Natureza, 41, 43, 45, 54, 56, 91, 92, 112  
     *naturans*, 54, 56, 91, 92, 112  
     *naturata*, 54, 56, 91  
*nóesis*, 77  
 númeno, 85  
 ordem, 36, 40, 41, 46, 50, 57, 67, 72, 111  
 palingenesia, 75, 76, 88, 89, 94, 99, 101,  
 110  
*pars pro toto*, 68  
 pensamento  
     mágico, 67, 68, 69, 76, 77, 87, 93, 110  
     místico, 70, 71, 76, 77, 93, 98, 110  
     mítico, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 76, 77, 79,  
     93, 110  
*persona*, 85  
*Phoebus*, 11, 12, 13, 33, 57, 109  
*phýsis*, 56  
 poema, 10, 13, 14, 43, 57, 111, 113  
 poesia, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 23, 32, 36,  
 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49,  
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65,  
 75, 77, 83, 89, 91, 95, 97, 109, 113  
 poesiatrapia, 111  
 poeta, 10, 11, 12, 30, 33, 35, 36, 37, 42, 43,  
 44, 53, 91, 113  
 poético, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21,  
 23, 24, 25, 26, 32, 33, 41, 42, 43, 45, 48,  
 51, 53, 57, 58, 59, 62, 77, 78, 83, 88, 89,  
 93, 95, 96, 97, 99, 107, 110, 111, 112, 113  
*poésis*, 10, 11, 13, 57, 111  
 pontífice, 12  
*práxis*, 10, 37, 57  
 profano, 89, 101  
 profeta, 12, 43  
 psicagogia, 44  
 Psicologia Perene, 103  
 Psique, 108, 109  
*psyché*, 30  
 rapsodo, 33, 34, 35  
 reificação, 70, 75, 78, 79, 80, 113  
 religião, 56, 94, 95, 108, 109  
 revelação, 111  
 sacerdote, 12  
 sagrado, 12, 13, 79, 88, 93, 94, 95, 96, 97,  
 98, 99, 101, 102, 108, 110, 111  
*Ser supremo*, 11, 33, 109  
 Si-mesmo, 102, 104  
 singularização, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 27,  
 32, 45, 60  
*sub specie aeterni*, 97  
 sublime, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 95, 96,  
 97, 99, 110, 111  
 técnica, 78, 79, 84, 89, 111  
*tékhne*, 10, 13, 15, 24, 32, 57  
 teleológico, 66  
 teologia negativa, 72  
*theoría*, 11  
*totalmente outro*, 94, 98, 99, 111  
 transcendente, 48, 72, 73, 77, 88, 103  
 vate, 12  
 verso, 13, 14, 15, 84

## ÍNDICE REMISSIVO DE AUTORES CITADOS

- ANTUNES, Manuel, 89, 95, 97, 98, 110  
 ARISTÓTELES, 10, 13, 15, 23, 43, 49, 51, 52,  
 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 91, 92  
 ARMSTRONG, Karen, 88  
 BLOOM, Harold, 16  
 BORGES, Paulo A. E., 10, 11  
 BROOKS, Cleanth, 62, 69, 93  
 CAMPO, Cristina, 112  
 CÂNDIDO, Manuel, 79  
 CASSIRER, Ernst, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 71,  
 72, 73, 75, 77, 79, 88, 92, 93, 95, 98, 99,  
 104, 108  
 CHKLOVSKI, Viktor, 18, 19, 20, 21, 22, 23,  
 25, 27, 32, 45, 46, 59  
 CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, 105, 106, 107  
 CURTIUS, E. R., 10  
 CUSA, Nicolau de, 84  
 ECKHART, Mestre, 102  
 ELIADE, Mircea, 93, 96  
 FLÓRIDO, José, 11  
 FORMAN, Robert, 103, 104, 107  
 FRANKL, Viktor, 106  
 GUÉNON, René, 101  
 GUIMARÃES, Fernando, 10  
 HELDER, Herberto, 92  
 HERDER, J. H., 63  
 HOMERO, 33, 34, 37, 38  
 HORÁCIO, 15, 30, 32, 59  
 HUMBOLDT, W. von, 63  
 HUXLEY, Aldous, 72, 73, 100  
 JAMES, William, 104  
 JUNG, Carl G., 102, 103  
 KANT, Immanuel, 84, 94, 96, 97  
 LAUSBERG, Heinrich, 15, 16, 17, 23, 24, 25,  
 26, 32, 59  
 MASLOW, Abraham, 106  
 MAZZA, Nicholas, 111  
 MENDONÇA, José Tolentino, 98, 113  
 MORAIS, Carlos, 96, 97  
 MOURA, Vasco Graça, 95  
 MÜLLER, Max, 73  
 MURDOCH, Iris, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,  
 87  
 d'OLIVET, Fabre, 11  
 OTTO, Rudolf, 93, 94, 95, 96, 97, 98  
 PESSOA, Fernando, 78, 88, 92, 108  
 PETERS, F. E., 10, 77, 92  
 PLATÃO, 13, 33, 35, 36, 38, 40, 42, 43, 44,  
 48, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 91  
 POTEBNIA, 18, 22  
 PSEUDO-LONGINO, 15, 25, 26, 27, 28, 29,  
 31, 32, 42, 59, 96, 97  
 SANCHES, Francisco, 84  
 SCHUON, Frithjof, 102  
 SHAKESPEARE, William, 85  
 SHELLEY, Percy B., 42, 43, 44, 45, 46, 47,  
 48, 49, 50, 51, 59, 60, 76  
 SILVA, Agostinho da, 113  
 SOUSA, Eudoro de, 53, 54, 55, 56, 57, 92  
 TOLSTOI, Leão, 22, 84  
 VESSELOVSKI, A. N., 19  
 WEIL, Simone, 85  
 WILBER, Ken, 107  
 WIMSATT, William K., 62, 69, 93