

**Em flagrante delírio:
sobre a poesia como produto de excelência***

Pedro Lopes de Almeida

Universidade do Porto

Resumo: A relação entre crítica literária e poesia é hoje um território de problematização particularmente difícil, em certa medida graças à sobreabundância de narrativas de legitimação do discurso interpretativo. Neste ensaio, apresento como ponto de partida uma definição de poesia vincadamente funcionalista, como catalisador para uma releitura da tradição crítica do século XX à luz dos efeitos que alguns dos seus lugares-comuns mais férteis produziram na linguagem da crítica contemporânea.

Palavras-chave: teoria da literatura; crítica literária; poética; história; fetiche; política.

Abstract: The relationship between literary criticism and poetry is nowadays a particularly puzzling one, mainly due to the overwhelming multitude of available narratives supporting the interpretative discourses. In this essay I start with a clearly functionalist definition of poetry, as the catalyzer for a brief review of the 20th century critical tradition, focusing on the effects that follow some of the most well-known “common places” in literary criticism.

Keywords: literary theory; literary criticism; poetics; history; fetish; politics.

*Les livres ont les mêmes ennemis que l'homme: le feu,
l'humide, les bêtes, le temps; et leur propre contenu.*

Paul Valéry

1. Casos de estudo, estudo de casos.

Eu quando vinha para aqui pensei justamente que hoje é o dia nacional [*sic*] da poesia, e nós que estamos tão assoberbados pelos problemas do dia a dia e por um excesso de racionalidade que domina angustiadamente a necessidade que temos de fazer face aos problemas do dia a dia, é bom não esquecermos que há outra coisa para lá do poder que as palavras encerram. Há a poesia nas palavras, que também nos abrem perspectivas diferentes para desfrutarmos as maravilhas da vida e do homem e da humanidade no seu conjunto. Portugal tem bons poetas, tem grandes poetas de língua portuguesa, é um país, aliás, conhecido pela excelência da sua poesia. (transcrição minha, v.g. “Bibliografia”, no final)¹

As afirmações que acabo de reproduzir são proferidas por alguém (*de cuyo nombre no quiero acordarme*) arredado do universo da crítica literária, num contexto de grande circunstancialidade, sem o propósito de fixar uma posição científica acerca de qualquer assunto visado. A meu ver, isto não lhes retira qualquer pertinência, uma vez que o meu propósito, aqui, não é fazer qualquer juízo respeitante a quem as proferiu ou à respectiva competência em teoria da literatura, o que, de resto, excederia largamente as minhas próprias possibilidades. Penso que, dado que nenhuma opinião existe no vazio, a declaração que acabo de citar não pode ser imune ao pensamento crítico sobre literatura, e, muito em particular sobre poesia, ou, mais precisamente, àquilo que dele se trivializa e é difundido. Penso mesmo que o carácter espontâneo e circunstancial de que se reveste permite um acesso menos condicionado àquilo que podemos considerar a consciência generalizada do discurso *que se deve ter* sobre poesia, e parece-me, enfim, reverberar muito satisfatoriamente alguns tópicos correntes do discurso crítico. Nessa medida, creio que constituí uma oportunidade algo rara de reflectirmos sobre a prática crítica, enquanto instância modelizante e moduladora de discursos sobre poesia.

Não se tratando de uma autoridade científica, de um “especialista” em poesia, ou de um crítico devidamente acreditado como tal, o autor destas afirmações proporciona-nos algo como o “ponto de vista de Tersites”, a personagem tosca de *Troilus and Cressida*, que Pierre Bourdieu procura em *Homo Academicus*: o ponto de vista daquele que, por inabilidade, ignorância, descuido ou perspicácia *desfaz a própria estrutura do sistema explicativo*, aproxima o que foi separado, *reúne o indivíduo construído e o indivíduo empírico*, quando aquele não existe fora da teia de relações elaboradas pelo trabalho científico, e este se oferece à intuição comum como desinteressante (*cf.*

Bourdieu 1984: 13). Ao fazê-lo, mesmo que sem intenção (como é manifestamente o caso presente), esta perspectiva imputa aos agentes *efeitos que ligam à realidade toda a estrutura do campo* (*idem*: 14), enquanto curto-circuita as redes normais de produção e validação de declarações: talvez por isso olhemos, mais ou menos horrorizados, para o eco compósito e grotesco, sempre *deformado*, mas ainda e sempre com um fundo de verdade da palavra que lhe deu origem, vagamente reconhecível nos sons desconjuntados de um caso talvez pouco exemplar, mas, ainda assim, um *caso de estudo*.

Vejam, então, o que nos diz esta declaração. Começaria por sublinhar o lugar da poesia relativamente à *racionalidade*: *nós*, que estamos “tão assoberbados pelos problemas do dia a dia”, isto é, *nós*, as pessoas sérias com assuntos a tratar, *nós*, que estamos mergulhados no “excesso de racionalidade” que nos é exigido pela nossa condição social ou profissional, “é bom não esquecermos que há outra coisa para lá do poder que as palavras encerram”, isto é, para lá da “racionalidade que domina” (e domina *angustiadamente*, note-se) a “necessidade que temos de fazer face aos problemas do dia a dia”. De um lado a racionalidade, os problemas, e o dia a dia (e *nós...*), do outro, *a outra coisa*: a poesia, justamente. Mas há mais: do nosso lado, onde *nós* habitualmente nos encontramos juntamente com *os problemas, o dia a dia e a racionalidade*, há também *o poder*, em concreto, “o poder que as palavras encerram”. Logo, do outro lado, o lado da poesia, haverá então palavras que não encerram poder, palavras que “nos abrem perspectivas diferentes para desfrutarmos as maravilhas da vida e do homem e da humanidade no seu conjunto”. Se a poesia é, então, este produto que resulta de um tratamento especial dado às palavras de modo a retirar-lhes esse poder que elas, racionalmente, encerram, e que as habilita para dar a ver *as maravilhas*, e nos afasta dos problemas do dia a dia (como umas férias num destino tropical, por exemplo), segue-se a conclusão lógica: Portugal, na sua vocação de país exportador (?), “tem bons poetas” – tal como tem bom sol e excelentes praias – : aliás, “tem grandes poetas”, e “é um país conhecido pela excelência da sua poesia” – tal como do seu vinho e da sua doçaria conventual, poderia acrescentar-se. A diferença entre estes outros *produtos de excelência* e a poesia, podemos então depreender, reside no facto de a poesia ser essa *outra-coisa-para-lá*, isto é, para lá do dia a dia, dos problemas, e, em síntese, da racionalidade. Temos, então, a poesia como um *fazer ao lado*, um desvio do dia a dia, dos problemas e da racionalidade, um domínio especial, se preferirmos, que nos dá a ver *certas coisas* – “as maravilhas da vida, do homem e da humanidade no seu conjunto” –

ou, melhor, nos dá a ver certas coisas de certa maneira especial – segundo *perspectivas diferentes*.

Para provar que este não é um caso isolado, um epifenómeno pontual, gostaria de acrescentar-lhe um outro exemplo, que me parece convergente com este entendimento de poesia, e não se encontra temporalmente muito distante de nós. Refiro-me à cobertura jornalística da atribuição do Prémio Nobel da Literatura de 2011, que distinguiu o poeta sueco Tomas Tranströmer. Quando, em Outubro de 2011, começaram a ser produzidos artigos noticiosos sobre o galardão, dei-me conta de uma extraordinária homogeneidade no tom das referências à obra de Tranströmer, e decidi reunir um pequeno arquivo com peças dos principais jornais de referência, em particular, das secções Literatura, Cultura, ou Livros. A primeira razão para essa homogeneidade é bastante óbvia: a frase com que Peter Englund, secretário da Academia Sueca, justificou a atribuição da distinção na conferência de imprensa destinada ao anúncio do vencedor, rapidamente se tornou viral: “because, through his condensed, translucent images, he gives us fresh access to reality”.² Traduzida para vários idiomas, fez cabeçalhos por todo o mundo, o que é compreensível. Mas, para além disso, é claramente perceptível uma corrente de lugares (mais ou menos) comuns, repetidos até à exaustão pela imprensa.

Público (06.10.2011): “Tomas Tranströmer escreve sobre a morte, a história, a memória, e é conhecido pelas suas metáforas.”

i (07.10.2011): “Punhados de palavras simples e concisas, carregadas de metáforas corajosas (...) Momentos transmitidos como fotografias, que acrescentam e dissimulam sempre algo mais os testemunhos do real, ultrapassando a experiência física do reino do empírico”.

El País (06.10.2011): “(...) su uso de la metáfora, virtuoso pero riguroso, es, en efecto, una de las marcas más personales de su poesía.”

Le Monde (06.10.2011): “(...) il explore dans son oeuvre la relation entre notre intimité et le monde qui nous entoure.”

Le Figaro (06.10.2011): “Les poèmes du lauréat sont riches en métaphores et en images. Ils illustrent des scènes simples tirées de la vie quotidienne, et inspirées par la nature.”

The Guardian (06.10.2011): “(...) his poetry is universal and particular, metaphysical and personal. (...)”

Corriere della Sera (07.10.2011): “La pagina di Tranströmer svela i suoi segreti dopo una lunga frequentazione (...) dove al chiassoso mondo del potere viene contrapposto il silenzio della vita luminosa e appartata (...)”

The New York Times (06.10.2011): “a Swedish poet whose sometimes bleak but graceful works explores themes of isolation, emotion and identity (...)”

Não é possível deixar de notar a predominância de frases perfeitamente inespecíficas, que serviriam, em boa verdade, para caracterizar a quase totalidade dos autores de poesia. Afinal, que autor nunca abordou, de uma ou de outra forma, “a morte, a história e a memória”, ou “o isolamento, a emoção e a identidade”? Por outro lado, que poesia não cria metáforas? Se outra não for, na luta contra *o grau zero da escrita*, aquela primeiríssima metáfora – a da própria linguagem, a usurpar o lugar das coisas em cada palavra convocada? Parece tratar-se, com efeito, de articular truísmos verosímeis e genéricos, mais do que situar criticamente a obra do autor.

De resto, o valor informativo deste discurso é bastante limitado, quando não mesmo nulo, já que expressões como “poeta do olhar límpido” não vêm acrescentar muito ao muito ou pouco que se possa saber acerca do autor em causa. Prova disso é encontrarmos, com alguma frequência, adjectivações contraditórias entre si, e, diga-se, qualquer leitor daria por pouco mais do que ridículo um debate em torno do carácter límpido *versus* turvo do olhar do poeta...

Enfim, como resultado, este tom vagamente descritivo, enfaticamente apologético, e algo pachorrento, não se afasta do do primeiro exemplo, tanto no modo como elabora um registo de *produção de sentido à parte* para a poesia, uma espécie de redoma onde a contemplamos e desde onde ela nos contempla, quanto na forma *aprobemática* como ela é abordada, como se não afirmasse nada, não reclamasse para si coisa nenhuma, não colocasse nada em questão, mas tão somente viesse abrir “perspectivas diferentes para desfrutarmos das maravilhas da vida e do homem e da humanidade no seu conjunto”.

Ora, tanto no primeiro como no segundo casos, parece criar-se um espaço separado para a poesia, cindido do mundo dos afazeres e das pessoas quotidianas, a tal ponto de, no primeiro, se declarar mesmo um alheamento da própria *racionalidade*. É flagrante que este alheamento se aproxima extraordinariamente do tema desta jornada de leituras, e não posso evitar pensar na figura do filósofo Tales de Mileto, que, por distração, caiu num poço enquanto contempla as estrelas, motivando o riso de uma mulher que por ali andava, a mulher da Trácia. Hans Blumenberg considera ser justamente este o momento definidor da filosofia ocidental, uma vez que se estabelece uma relação entre o filósofo e *os outros* que, nos séculos seguintes, não mais se voltará a dissolver: uma relação de alheamento e, por paradoxal que possa parecer, de *confiança* – “o homem comum já não consegue intuir o que uma vida de trabalho com estes ‘objectos’ pode absorver”, e, no entanto, “aceita-se mais facilmente – como podia

deixar de ser? – o trabalhador teórico que se aproxima do fenótipo do burocrata por demais familiar e que assim reivindica a seriedade que sobretudo o manusear de elevadas quantias de dinheiro lhe concede” (blumenberg 1994: 2-3). Será interessante manter por perto esta aparente ambivalência, entre o despojamento quase ascético (metafísico?) do funcionário que intervém meticulosa e desinteressadamente numa extensíssima cadeia de produção, cujas origens e finalidades não pode senão entrever, e a simpatia (inofensividade?) que essa condição lhe granjeia. Este *comportamento exótico* é o objecto das reflexões que se seguem, e não é certo que, pontualmente, não partilhemos o riso inopinado da mulher da Trácia.

2. Ameaças e oportunidades.

Procurei perceber em que momento é possível detectar a emergência daquele discurso excludente sobre a poesia, ou das suas condições de possibilidade, isto é: quais são os pré-requisitos necessários para este entendimento de poesia como delírio salutar, como loucura que merece honras de disciplina académica?

Em certo sentido (sublinho: *em certo sentido*, como veremos), creio que é precisamente este o problema na base do desentendimento entre Platão e os poetas, que conduzirá à célebre proscricção destes da sua cidade ideal. Toda a argumentação de Sócrates no Livro III da República, e depois no Livro X, assenta na convicção de que a poesia se reveste de uma vocação exemplar, conferindo-lhe uma função especificamente social: a de criar modelos de conduta. O poeta deverá, então, ser objecto de uma rigorosa vigilância quanto aos conteúdos que veicula a sua obra, de modo a contribuir para a formação da virtude no espírito dos ouvintes. Para isso, Sócrates considera necessário que o poeta seja conhecedor dos temas que aborda, pois que de outra forma o seu testemunho dificilmente colherá a confiança dos cidadãos (*cf.* Platão 2007: 101-120).

Uma das grandes lições deste diálogo é a demonstração do elo indelével entre a poesia e os seus efeitos – efeitos eminentemente *políticos* e, inerentemente, *morais*, donde a preocupação de Platão –, ficando provado que à criação poética não é concedido furtar-se a consequências para o leitor, seja ou não esse intento deliberado. Nada podia ser mais ilustrativo disto do que a ironia com que é recebido o poeta omnivalente, aquele “capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas” (Platão 2007: 124, 398a):

(...) prosternávamo-nos diante dele – *diz-nos Sócrates* –, 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. (Platão 2007: 125, 398a)

Vale a pena notar que, como alerta Maria Helena da Rocha Pereira (*idem*, nota 52), o verbo grego *προσκυνεῖν* [proskunein] designa a atitude de reverência para com os deuses que consistia em prostrar-se por terra. No entanto, aqui, referindo-se a seres humanos como é o caso do poeta, só pode pressupor uma leitura irónica, ou mesmo sarcástica, uma vez que a *προσκυνησις* [proskunésis] para com seres humanos era considerada uma prática exclusiva dos povos bárbaros. É como se Platão desejasse minimizar a ameaça da poesia, expondo ao ridículo a prática da veneração do poeta, e assim desviar as atenções do verdadeiro risco veiculado pela poesia – questionar a realidade.

Como veremos no Livro X, com os famosos exemplos das mesas e cadeiras, a loucura, segundo Platão, parece ser tão somente o contrário disto, ou, melhor, *levar isto a sério*: receber como divindade a palavra de um homem, ou como realidade aquilo que é aparência (*phantasmatos*). Ele mesmo emprega a palavra *ἀλόγιστος* [alogistos], isto é, aquele que é desprovido de razão, para definir o carácter que toma os sentimentos baixos da poesia imitativa como regras de conduta (Platão 2007: 468, 604d), sem olhar aos efeitos que isso venha a ter sobre o cidadão.

Mas ao expulsar os poetas da cidade ideal, Platão assume o receio pelas consequências da poesia, e isso configura, inegavelmente, uma declaração pública sobre a *perigosidade* da poesia, isto é, o potencial que ela encerra para *intervir na vida pública*, para servir de instrumento a uma ingerência na governação da Polis, ou para mover os interesses dos cidadãos para junto deste ou daquele partido: e é esta possibilidade que ela transporta consigo de *tomar partido*, esta brecha que ela abre no edifício da pura tecnicização do poder, que a torna indesejável, potencialmente subversiva, e, de certo modo, ameaçadoramente próxima da *sofística*. A poesia dificilmente pode contemporizar com um “governo de técnicos” (ou “sábios”, o que acaba por resultar no mesmo, na acepção platónica de “especialistas”), porque coloca em cena a realidade no seu conjunto, tornando-a discutível, problemática, porque suscita paixões e coloca em causa a imperturbabilidade dos técnicos e especialistas em governação, ao envolver a vida quotidiana na discussão.³ A poesia não *retira*

racionalidade, ela traz a racionalidade da linguagem (*logos*) ao cotidiano – à política. E isso pode revelar-se perigoso, porque instaura uma necessidade de justificação do exercício do poder perante todos, o que não seria exactamente a regra na República de Platão...

Apenas no *Íon* iremos encontrar a ironia elevada a tais extremos de requinte. Também aí Sócrates se diverte ao longo de um brilhante “jogo-do-gato-e-do-rato”, construindo meticulosamente um cerco lógico a Íon – mais precisamente, ao exercício da sua profissão de rapsodo. Começando por assemelhar o rapsodo a um “intérprete de intérpretes”, elemento de uma *cadeia de forças* que o transcendem (533d-535a), passa a questionar a competência técnica deste para ajuizar acerca de matérias que não cabem na sua “especialidade”, como as atribuições do condutor de quadrigas ou o pescador (537a). O orgulho de Íon leva-o a defender as competências específicas do seu ofício, e a afastar de si coisas tão prosaicas como avaliar a construção de um carro de corridas (538b). O rapsodo, no seu entender, reservava para si o conhecimento de matérias mais nobres, tais como o discurso adequado a cada momento. Sócrates lança o isco: Quais as passagens que, na Odisseia, caem sobre o domínio específico de conhecimentos do rapsodo? Íon engole o anzol sem hesitar: *Todas*. (539e) Sócrates não desperdiça o trunfo, e prepara-se para tirar partido da vantagem obtida, com rigores de torturador: Então, sendo tão profundo conhecedor do que deve dizer um general, em cada momento, Íon será decerto o maior dos generais gregos? Uma vez mais, o incauto Íon é levado pelo entusiasmo: decerto! O melhor dos generais, discípulo do próprio autor da *Ilíada*! (541b) Sócrates, impiedoso, desfere o golpe: nesse caso, por que razão se contentava Íon com ser um simples rapsodo, “intérprete de intérpretes”, não colocando ao serviço da cidade as suas superiores competências militares? (541b-c) Depois disto, não existe para Íon qualquer possibilidade de recuar: resta-lhe aguentar os lances necessários até à estocada final, e desejar que seja breve. A pergunta derradeira de Sócrates, como um ultimato, desmascara todo o sarcasmo que ele vinha usando para com Íon, e deixa cair a máscara de polidez suspensa até então entre eles: como preferirá Íon, então, ficar conhecido – como *desonesto* ou como *inspirado*? (542a) Um xeque mate perfeito. Sócrates, em rigor, não dá a Íon qualquer hipótese a escolher. A bifurcação de possibilidades não é senão um dispositivo para iludir a crueza da conclusão, tentando “salvar as aparências” e preservar em Íon alguma dignidade. No fundo, depois de acompanhar a brilhante linha argumentativa de Sócrates, preparada desde a abertura para o conduzir a este triunfo emudecedor, todos percebemos que o “ou” é puramente

uma formalidade: a verdade é que não se trata de uma pergunta, sequer, mas de uma sentença. A mesma a que condena os poetas, n'A *República*. De facto, a pergunta de Sócrates encerra todo um programa: ameaçando o poeta com o aceno da revelação pública da sua condição de impostor (“desonesto”, ou, no original, *ἄδικος* [adikos]), obriga-o a recuar para o papel negociado do “inspirado” (e faço aqui um deliberado uso das aspas), isto é, *θεῖος* [theios], “associado aos deuses” ou “divino”, e, logo, retirado, sob ameaça velada, do espaço da discussão sobre os valores que emite, e a sua pertinência para a governação da cidade. É como se Sócrates piscasse o olho ao rapsodo, dando a entender já ter percebido o seu “truque”, a sua “fraqueza”, para o levar a recuar para uma posição mais cómoda para Sócrates. O poeta não pode senão transmitir mensagens das quais não consegue dar conta, *mas, sobretudo, não pode dar conta das mensagens que transmite*. Tudo se passa, doravante, num teatro de interditos: um pacto de silêncio discretamente selado, e que apenas passará a tolerar esse delírio conveniente e cúmplice, como contrato-promessa de armistício sob certas condições.

A poesia, graças à sua capacidade reflexiva, coloca, de facto, as pessoas a falarem sobre as coisas, e esse é o primeiro degrau no sentido da transformação da ordem das coisas. Esta certeza do poder transformador da poesia é, com efeito, uma das (não muito numerosas) opiniões que Aristóteles partilha com Platão. O centro de gravidade da *Poética* aristotélica, o conceito de *κάθαρσις* [katharsis], enquanto purificação das emoções do espectador em quem é suscitado o terror e a piedade, não é senão a recondução dos princípios platónicos sobre o potencial interventivo da palavra a uma instrumentalidade ao serviço da Polis, um mecanismo de manipulação massiva, portanto, que constitui a finalidade do processo mimético.

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada (...) imitação que se efectua não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (Aristóteles 2003: 110, 144b)

A suspensão da responsabilidade vital proporcionada pela arte coloca o espectador numa situação de resguardo, onde ele pode ser submetido a emoções extremas sem colocar em risco a sua integridade física. Mas essa condição *anti-ontológica* só adquire sentido mediante a transformação que é capaz de operar sobre os cidadãos, o que justifica a *katharsis* como técnica da manipulação do espectador, o que, de resto, fica

bastante evidente na natureza tecnicizante da *Poética*.⁴ Por outras palavras: aquilo que levou Platão a repudiar a poesia, a possibilidade de discutir ideias que ela franqueia (a possibilidade de *especular*, poderia dizer-se, lembrando que a raiz etimológica desta palavra é precisamente a mesma de *espelho*), serviu de substrato ao trabalho de codificação de técnicas operado por Aristóteles: ele foi capaz, nem mais nem menos, de reinscrever o poder transformativo da poesia no quadro metodológico do *especialista*, agora, o técnico da composição de textos, com o poder de influenciar o curso da vida colectiva.⁵

A consciência desse preceito atravessa as discussões que, a partir do século XVI, se travam em torno deste que é o ponto nevrálgico da *Poética*, mas existe um certo consenso quanto à interpretação fisiopatológica da *katharsis*, levando a instâncias especificamente corporais o seu efeito, e isso torna-se claro pela escolha das palavras utilizadas para traduzir esse mesmo efeito: assim, Castelvetro falará de “purgationi di così fatte passioni”, onde Heinsius coloca “perturbationum expiationem”, ou, Racine, “purge et tempère ces sortes de passions” (*apud* Aristóteles 2003: 164-165). No original, lê-se: “των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν” [toun toioun pathemáton katharsin] (Aristóteles 2003: 163), isto é, o que o filólogo Eudoro de Sousa traduz como “a purificação de tais emoções”, num sentido que apela à especificidade *terapêutica* deste efeito.

Vale a pena notar, contudo, que, na *Política*, Aristóteles torna bastante clara a distância que separa a *katharsis* de um dispositivo estritamente didáctico, ou educativo: ao discorrer sobre as limitações da flauta como instrumento musical aplicado à formação de jovens, Aristóteles desaconselha o seu uso junto de cidadãos pouco experimentados, uma vez que, devido às propriedades da sua sonoridade, ela não é apta a exercer uma influência moralizante, mas antes *excitante*, e, por isso, conclui, deveria ser utilizada em ocasiões destinadas a *purificar*, *κάθαρσιν*, e não *instruir*, *μάθησις* (1341a 20). Adiante, irá explicitar a dimensão colectiva que justifica este efeito, alegando que a música, em virtude de servir para *purificar as emoções dos ouvintes*, não deverá ser utilizada para obter um benefício individual, mas antes para o bem de todos os cidadãos (1341b 28).

Podemos, assim, compreender melhor o lugar reservado à *katharsis* na vida pública, tal como a concebe Aristóteles: ela revela-se um *meio* para a obtenção de determinados estados anímicos por parte dos cidadãos, isto é, um dispositivo de persuasão para-emocional, que se serve da adesão ou do repúdio do público para

promover a identificação com certas teses que o autor deseje ver consagradas. A *purgação das paixões* deixa intuir essa condição manipuladora, a exigir do cidadão a submissão dos excessos associados ao seu individualismo a uma lógica política, enquanto lógica de *colocação em comum* das virtudes dos cidadãos, a bem da Polis.

Até aqui, como terá ficado evidente, nada autoriza um entendimento de poesia semelhante aos que temos nos dois exemplos iniciais. Tanto em Platão como em Aristóteles a ideia de poesia não podia estar mais longe dessa “outra coisa para lá do poder que as palavras encerram”, ou dessas descrições melífluas de modos de visão da realidade. Na antiguidade a poesia *é* o poder que as palavras encerram, e daí advém justamente o seu perigo, ou o seu fascínio.

Durante mais de mil anos, porém, e como é sabido, a *Poética* de Aristóteles passou quase despercebida, não circulando mais do que em paráfrases de Avicenas e de Averróis numa versão árabe. Dominava, sim, o texto de Platão, lido à luz dos problemas lógicos e metafísicos da tradição teológica cristã. E devemos agora acrescentar a estes textos fundadores a *Arte Poética* de Horácio, que permaneceu durante todo esse tempo como referência para a criação e leitura de poesia.

Durante mais de mil anos a máxima horaciana do *prodesse et delectare* (cf. Horácio 1984: 104ss.), *ser útil e deleitar*, dominou, praticamente sem rival, a cena ocidental do ensino da poesia.⁶ Ser útil e deleitar, o conselho que Horácio deixa aos Pisões, tornou-se, pois, a divisa incontestada do poético, associada, as mais das vezes, à função teológica da poesia nos textos sagrados, como o magnífico *Cântico dos Cânticos*, onde a jovem deveria colher exemplos de conduta perante o seu amigo.

Todavia, o horaciano “Aut prodesse volunt aut delectare poetae” (Horácio 1984: 104) não podia furtar-se ao contágio pela teoria da *imitatio* que a mesma *Ars Poetica* veicula. E isso significa dirigir a *utilidade* já não para a vida social, mas para o indivíduo, indivíduo poeta ou leitor (ou ambos), que representava o ideal de erudição capaz de versar os gregos dia e noite, como queria Horácio.

Mas sem o sentido transformativo que nele ressoa da *katharsis* aristotélica, a balança do *ser útil e deleitar* é ameaçada por um sério desequilíbrio: sem o sentido *político* sobre o qual a *utilidade* se projecta, e que só pode ser compreendido, insisto, tendo como fundo Aristóteles e o seu entendimento da vida pública, a *utilidade* incorre no risco de ser absorvida pelo outro hemisfério da equação. E, assim, *ser útil e deleitar* quer dizer, aos ouvidos do leitor moderno e desde há muito, algo de inteiramente diferente: já não o poder de intervir na vida colectiva, pois que é enquanto actor da vida

colectiva que Platão e Aristóteles haviam elevado o cidadão a leitor, mas uma utilidade na intimidade da esfera privada, sumida numa forma de didactismo. E aqui começa a desprender-se alguma luz para a compreensão dos problemas iniciais.

Platão compreendera que desligar a poesia de um propósito (e de um propósito *transformador*) esvaziá-la-ia de utilidade para a Polis. Mas compreendera algo mais: que a poesia não é um fim em si mesma, mas um *meio*.

3. A poesia, meu caro Degas, não se faz com ideias, mas com palavras.

Aqui chegado, gostaria de justificar o título desta reflexão: a poesia como *produto de excelência*. Nele apresento dois dos problemas que se desenham na tradição crítica desde Platão, e que explicam, segundo creio, os dois exemplos que comecei por expor. Correspondem eles ao conceito de *produto*, e ao conceito de *excelência*.

Os dois exemplos iniciais acusam a influência deste modo de encarar a poesia. Enquanto produto, ela integra-se num sistema de produção e consumo, destinando-se a satisfazer necessidades dos consumidores (o chamado *público de poesia*), num modelo socialmente reconhecido como o universo cultural, ou, mais contemporaneamente, as indústrias culturais ou criativas. Enquanto produto *de excelência*, ela recebe um capital simbólico de excepção, que é utilizado para retirá-la da teia das relações sociais, enquanto campo de tensões e disputa de posições, ou, dito mais simplesmente (ou não...), “do excesso de racionalidade que domina angustiadamente a necessidade que temos de fazer face aos problemas do dia a dia”. Neste sentido, ela é submetida a um processo de transferência para uma ordem puramente inoperante, onde recebe valor de acordo com convenções relativamente codificadas, mas *sempre* com base no pressuposto de que o espaço que ocupa é um espaço *outro*, já que, enquanto produto de excelência, ela é uma espécie de *artigo gourmet* do catálogo literário, um artigo retirado de uso.

Este processo, que me limito a esboçar de forma bastante imprecisa, parece-me corresponder, com algum rigor, ao processo de *produção do fetiche*, não ainda no sentido que lhe conferirá Freud, mas de acordo com a definição explorada por Karl Marx, na conhecida “Secção 4” do primeiro livro d’ *O Capital*, e que se apresenta surpreendentemente simples: fetiche, enquanto *relação entre indivíduos que assume, aos olhos desses indivíduos, a condição de relação entre coisas*.⁷ O fetiche dos bens,

que constitui, para Marx, a base das transacções sociais, só encontra paralelo no domínio da religião, onde as criações da inteligência humana surgem como *entidades autónomas dotadas de vontade própria que entram em relação umas com as outras e com a espécie humana*.⁸

E graças a este desfasamento de perspectiva, que faz surgir *o carácter social do trabalho como característica objectiva estampada no produto desse trabalho*, os bens revestem-se sempre de uma condição misteriosa, uma vez que *as respectivas qualidades (sociais) são, a um tempo, perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos*.⁹

Não creio que consiga encontrar termos que expressem com maior clareza e rigor o processo cujo resultado é o entendimento de poesia que temos nos exemplos iniciais. Em tempos recentes, uma expressão da tradição marxista foi até ressignificada para exprimir este processo no âmbito económico, e que poderíamos transferir para o domínio da leitura crítica de poesia, sem perda, designando-a produto “*com alto valor acrescentado*”...

Mas ela é valorizada enquanto *desvio*, enquanto *outro*. É um *comportamento desviante socialmente valorizado*. E, se n’ *A República* a poesia é condenada pelos seus efeitos, aqui, ela é valorizada pela falta deles. Ela pode *deitar a perder uma cidade*, como diria Sócrates, ou provocar o terror e a piedade nos espectadores. Mas não pode nada sem uma tese, isto é, sem afirmar uma posição, ou, por outro lado, se apenas o fizer para *ser útil e agradar*.

A proposta que gostaria de colocar aqui a discussão consiste em avaliar o *trauma* da poesia, depois de expulsa da cidade ideal de Platão. E trauma, aqui sim, no sentido especificamente freudiano, que a língua alemã faz corresponder a *sonho*, isto é, *Traum*. E a minha hipótese experimental baseia-se no facto de esse trauma encontrar no *ser útil e agradar* um refúgio ou um resguardo, cujas consequências mais recentes são declarações como as que estão patentes nos exemplos iniciais.

Ao longo do século XX, e desde logo com o projecto formalista, a concepção aristotélica de poesia é lida através da memória que o sistema conserva de Horácio, e de um Horácio sem Aristóteles. A narrativa de significantes ambíguos (e, muitas vezes, deliberadamente vazios) que servem para caracterizar a poesia, e que não é alheia a certas concepções ultra-românticas do “diáfano” ou do “inefável”, serviu para isolar o poético numa redoma sobre cujo conteúdo é heresia falar abertamente.

Os formalistas entendiam que essa retirada estratégica, essa loucura autêntica ou simulada mas sempre categoricamente afirmada, era necessária para a salvaguarda da

ambição de cientificidade da teoria literária: uma ciência da literatura exigia a criação de um espaço à parte, dominado por uma linguagem mais ou menos esotérica de iniciados, e para perseguir esse objectivo não receavam vestir a pele do Tales de Mileto caindo ao poço enquanto contempla as estrelas.

Conforme observará Hans Robert Jauss,

[para os membros da OPOJAZ, Sociedade para a Investigação da Linguagem Poética] o carácter artístico da literatura define-se unicamente pela oposição entre linguagem poética e linguagem ordinária. A função prática da língua, um meio não literário, substitui assim todas as condições históricas e sociais da obra literária; descreve-se o carácter específico (écart poétique) da obra de arte, em lugar de considerar as suas relações funcionais com o meio não literário. A separação entre linguagem poética e linguagem ordinária deu lugar ao conceito de percepção artística, que culminou com a divisão entre literatura e vida.” (Jauss 1974: 34).

É com base nestas premissas que Roman Jakobson, ou, pelo menos, o primeiro Roman Jakobson, o da década de 20, irá desenvolver a sua teorização a partir de uma noção de “autonomia da palavra na poesia”, que decorreria da autonomia da função poética. É assim que no seu texto fundador “La nouvelle poesie russe”, de 1919, define a poesia como “o enunciado votado à expressão” (cf. Jakobson 1977: 15). Mas a sua concepção de expressão, de matriz formal, eclipsa, em boa medida, a dimensão do *expressado*, levando-o a postular a prevalência de *leis imanentes* sobre a produção poética, afirmando inclusivamente que “a poesia é indiferente no que respeita ao objecto do enunciado” (cf. *idem*: 16). Nesta esteira, irá declarar que *o objecto de estudo da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, aquilo que torna uma dada obra numa obra literária.*¹⁰

Notemos que este recorte, este particular “...*não é a literatura...*” que Jakobson faz questão de deixar bem claro, transporta em si uma negação fundamental: a negação daquilo que Platão considerava perigoso na poesia, a sua capacidade de ser um agente social. Isto mesmo é reforçado por Jakobson na conhecida imagem do que fora, segundo ele, a tradição crítica (e, muito em particular, a história da literatura): o polícia que, em lugar de se dirigir ao criminoso, captura todas as pessoas que se encontram numa casa, e mesmo as que vão a passar na rua (cf. *idem*: 16-17). A verdade é que o facto de Jakobson acreditar ser possível isolar esse elemento singular de tudo o resto, é, em si, bastante revelador: configura uma pulsão excludente relativamente àquilo que designa como *literariedade*, um movimento de retracção para uma zona lógica periférica. E esse

movimento dirige-se irremediavelmente para um ponto bem específico: a ausência de uma *racionalidade semântica*, como ele próprio concluirá em “Qu’est-ce que la poésie?” (cf. Jakobson 1977: 31-49), ou aquilo que creio podermos qualificar como uma certa forma de loucura. É Jakobson quem o diz, afirmando que “na obra literária lidamos essencialmente *não com o pensamento*, mas com factos verbais”¹¹, ou ainda quando nega validade à teorização da poesia, por considerar que ela se baseia em “inconsistências lógicas, pois representa uma transposição ilegítima de uma operação poética em ciência ou em filosofia: [ao passo a que na poesia] a marcha lógica foi substituída por uma trança verbal [*tresse verbale*]”.¹² De resto, esta direcção geral do pensamento formal é corroborada pelo interesse crescente de Jakobson nas afasias, que o autor expõe no ensaio “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances” (Jakobson 1990: 115-133). A metáfora, marca distintiva da poeticidade, caracteriza-se pela suspensão do princípio de contiguidade na produção discursiva, substituído pelo de similaridade. E esta é, textualmente, a definição de um tipo de afasia...

Notemos, no entanto, que esta reconversão do discurso sobre poesia já fora identificada e avaliada pelo círculo de Bakhtine. Em 1928, Pavel Medvedev chamava a atenção para os riscos inerentes ao então recente conceito de “linguagem poética”, fazendo notar que um tal entendimento, graças à noção de *desvio* que lhe estava subjacente, conduziria fatalmente a uma concepção da poesia como “discurso parasitário”, “linguagem outra” ou “abstracção”, e que apenas serviria para caracterizar uma obra poética enquanto “delírio naïf” (a expressão não é minha, mas de Medvedev), longe de toda a ancoragem na realidade envolvente (cf. Medvedev 2008: 210-211). Na obra *O Método Formal em Literatura – Introdução a uma Poética Sociológica*, podemos ler:

Les présupposés essentiels de la réflexion formaliste ne permettent pas à eux seuls de rendre compte des regroupements, des déplacements et des nouveaux agencements dans les limites d’un matériau dont on dispose déjà et qui est préexistant. Pas un seul nouveau trait qualitatif ne s’ajoute à cet univers déjà fixé de la langue et de la littérature, et il n’y a que les systèmes combinatoires du matériau en question qui changent, en revenant périodiquement, du fait que le nombre de combinaisons est limité. Quel que soit le concept de base des formalistes que l’on considère, que ce soit la ‘désautomatisation’, la ‘défamiliarisation’, la ‘déformation’, etc., il apparaît évident qu’il ne concerne que le regroupement externe, le déplacement local, mais que

tout ce qui est de l'ordre du contenu, de la qualité, est supposé être déjà donné. (Medvedev 2008: 226-227)

Esta observação, que o círculo de Bakhtine repete incansavelmente, é tanto mais pertinente quanto verificamos que ela permenece válida ao longo de boa parte do século XX, e, em certa medida, até aos nossos dias, pelo menos na medida em que todos somos tributários do léxico formalista quando falamos de poesia: chegamos ao poema como se *tudo estivesse já consumado*, e contemplamo-lo através de uma linguagem preparada para o efeito, nunca inteiramente alheios ao *delírio naïf* de que fala Medvedev.

L'unique point positif de l'art réside dans la transgression. La tâche de la poétique est de systématiser ces transgressions. Cela s'accompagne de la plus profonde indifférence envers toute marque de contenu, pas seulement du contenu lui-même mais aussi de la forme elle-même: ce qui va être transgressé est bien indifférent, de même que la forme que cela prendra, c'est bien pour cela que la transgression est imprévisible. L'art est réduit à de vaines combinaisons formelles dont le but est purement psycho-technique: faire entrer quelque chose dans le champ de la perception, peu importe quoi et peu importe comment. (Medvedev 2008: 217)

A consequência disto é óbvia, pelo menos para o leitor contemporâneo de crítica literária: uma vez reduzida a literatura ao jogo de *reagrupamento de formas e de temas*, os *contextos* são reconvertidos em *cotextos*. Nada poderia expressar melhor este processo do que a trajetória dos estudos culturais e literários ou da literatura comparada ao longo das últimas duas décadas do século XX.

A dimensão contingente, única capaz de alimentar a criação e a leitura com motivos *novos*, isto é, com problemas diferentes, é colocada entre parêntesis, suspensa por tempo indeterminado, e em seu lugar a *“influência do sistema”* (Tynianov) parece tudo explicar, sem necessidade de recorrer a outra instância que não ela mesma. Com isto, o “perigo” da poesia vê-se seriamente comprometido, ou mesmo colocado a ridículo: como Platão bem compreendeu, ela só é perigosa na medida em que for capaz de *reflectir um contexto* – e a palavra *reflectir*, na qual Platão insiste por razões evidentes, assume aqui uma renovada importância, que convém não deixar de sublinhar –, isto é, enquanto transportar em si a dupla faculdade de interpretar e retransmitir uma ideia sobre alguma coisa, processando uma *reflexão* acerca de uma mesa, uma cadeira, ou a forma como se deve governar uma cidade. Mas enquanto ler a poesia como *delírio naïf* a que devemos dar ouvidos por razões que se prendem com “as maravilhas da vida

e do homem e da humanidade no seu conjunto”, a crítica literária não correrá qualquer risco, porque, no fundo, na sua inofensividade, não representa nenhuma ameaça para os *contextos* de que ela, voluntariamente, se afasta. A evolução, ao longo das últimas décadas, do sentido que damos à palavra “cultura” é coextensiva a este processo. A sua história é a história de um esvaziamento progressivo, uma meticulosa e larvar reconversão do capital transformativo (aquilo que nela ecoa “o que é fracturante”) em *valor de exposição*, que funda uma poética da cultura consistente no desfile de fachadas, sistemas de disposição que recebem o seu valor na base da transgressão que são capazes de operar: transgressão quanto ao género ou sexo, transgressão quanto aos códigos de valores e comportamentos, transgressão quanto à “cultura” ou a tipificações étnicas, transgressão quanto a meios de representação, transgressão, enfim, que arregimenta e reifica sempre, nas entrelinhas do não-dito, um conceito de *norma padrão*, e que faz compreender como permanece válida a denúncia do círculo de Bakhtine. Se insistirmos em ler a poesia como *desvio*, o risco de isso de tornar verdade é bem real, e teremos então que optar pelo lado em que queremos permanecer. Este risco, de resto, não é novo: afinal, *katharsis* também significa *esvaziamento*...

Harold Bloom, no prefácio a um dos seus trabalhos mais recentes, *How to Read and Why* (2000), assume o peso dessa luta entre uma tradição de desresponsabilização do texto, que o crítico vai despindo de tudo o que lhe não é imanente – até do autor... – e a necessidade de retomar a leitura como meio de reencontro com o outro, não sob o fechamento reificante de categoremata culturais ou proto-ideológicos, mas enquanto oportunidade para *nos prepararmos para mudar* (“prepare ourselves for change”, Bloom 2000: 21), o que o leva a afirmar:

No writer before or since Shakespeare has had anything like his control of perspectivism (...). Johnson (...) urges us to allow Shakespeare to cure us from our “delirious ecstasies”. Let me extend Johnson by also urging us to recognize the phantoms that the deep reading of Shakespeare will exorcise. One such phantom is the Death of the Author; another is the assertion that the self is a fiction; yet another is the opinion that literary and dramatic characters are so many marks upon a page. A fourth phantom, and the most pernicious, is that language does the thinking for us. (Bloom 2000: 28)

E para enfrentar estes fantasmas que nos assaltam *em flagrante delírio*, Bloom deixa um conselho: nunca permitir que a questão do *como* (how) se separe da questão do *porquê*

(why), porque só assim evitamos transformar a poesia num assunto inconsequente (cf. Bloom 2000: 20).

Talvez seja conveniente dar agora nota de algo que tem estado implícito desde o primeiro momento: do mesmo modo que não existe *uma forma de ler poesia*, mas várias, que coexistem, entram em conflito e convergência, vivem, disseminam-se e desaparecem, também não é possível afirmar a existência uma postura única face à poesia no decurso da história. Em certos momentos, por razões de vária ordem, certas propriedades tornam-se particularmente evidentes, enquanto outras são preteridas para a sombra. A relação entre a poesia e a vida pública – ou, com mais rigor, entre *poesia e poder*, já que é disso que temos estado a falar – não é exceção. Ainda assim, creio ser possível identificar certas constantes, motivos e argumentos recorrentes que reemergem sistematicamente, e acabam por definir o modo como falamos de poesia. O problema que me suscita os exemplos iniciais decorre da percepção de uma identidade comum àquele discurso e a uma certa tradição do discurso crítico-literário. Uma tradição fortemente marcada pelo tom descritivista, ao qual não será porventura alheia a “heresia da paráfrase”, mas cuja *negação do poder de actualização* do poético vai muito para além disso: o gesto crítico volve-se num exercício taxonómico, numa pulsão classificativa que se enreda sobre si mesma e se ocupa do jogo infinito de fazer e desfazer a sua própria trama, à imagem de Penélope.

Creio que, em tempos recentes, ninguém conseguiu captar tão bem o fundo irónico desta tendência quanto Ricardo Araújo Pereira, na rábula “Literaturas Comparadas”, integrada no espaço radiofónico *Mixórdia de Temáticas*. Ricardo Araújo Pereira propõe-se fazer uma análise comparativa de três autores de música popular portuguesa, e fá-lo nos termos mais familiares ao discurso crítico (onde pode incluir-se o académico) dos nossos dias. Com o devido indulto que exigem os coloquialismos e impropérios, vale a pena citar o diálogo, já que nele ficam evidenciados de modo lapidar alguns destes “tiques” mais persistentes na produção crítico-interpretativa, hoje:

- Bom, em primeiro lugar, é importante distinguir estes três trovadores: Tony é um cantor romântico, Micael propõe romance também, mas em ritmos latinos, com especial atenção às sonoridades do caribe, e David opera uma mistura única entre o pop, a dance music, o hip-hop e as grandes baladas R&B - estou a citar o site oficial do poeta.
- Mas olha, Ricardo, eles podem ser enquadrados nessas categorias ou extravasam os seus limites? É que a minha sensação é que eles extravasam esses limites...

- Ó Vasco, vejo que tens formação em literatura. De facto, extravasam e de que maneira. Talvez as pessoas se surpreendam se souberem que Tony Carreira, por exemplo, além de incurável romântico, sabe ser também um atrevido maroto. É um dos aspectos mais interessantes da lírica toniniana, aliás, e está presente, por exemplo, no poema “Eu quero Nanana”:

(...)

Repara, Vasco, como o poeta, marotamente, substitui aquilo que se adivinha ser obsceno pela expressão “nanana”. Agora: fá-lo por pudor, ou porque tem dificuldade em usar a língua portuguesa para se exprimir? É a dúvida que acrescenta mistério ao poema.

- Mistério ao poema. Mas, por outro lado, David Carreira é mais moderno... Como é que se faz sentir na poesia essa modernidade do David?

- Olha, Vasco, através da introdução subtil de vocábulos em inglês: David Carreira usa termos em estrangeiro, logo, é moderno.

(...)

Não sei se reparaste que, um poeta menos moderno, limitar-se-ia a festejar. David vai mais longe, e festeja *in the club, yeah*. Designadamente, *no dance floor*.

- Notável, notável. E quanto ao Micael? Ao que julgo saber, a poesia do Micael distingue-se por uma certa, como hei-de dizer, idealização da mulher?

- É, sim, sim, sobretudo na medida em que a mulher, enquanto ideal de pureza, consegue, ainda assim, abanar o pandeiro, portanto, o nalguedo, a pandeireta, vá. Mas é uma pandeireta idealizada, ela também. Repara no poema “Mexo bem demais”:

(...)

Vê, Vasco, como a mulher ideal de Micael Carreira tem calor latino, que é dos melhores calores que se pode ter, e, não satisfeita com o facto de ter tudo aquilo com que o poeta sonha, ela ainda mexe bem demais. Podia limitar-se a estar sossegada, ou a mexer relativamente bem. Mas não: ela mexe bem demais. Ora bom, nisto de mexer, pergunto eu, haverá demasiado bem? A partir de que momento é que mexer bem se torna mexer bem demais? São questões extremamente interessantes, Vasco.

- Que vão ter de ficar para outra vez, Ricardo, porque já excedemos o nosso tempo.

- Já, olha, é sempre a mesma coisa, nunca há tempo para a poesia. Mas enfim...

(Pereira 2012, transcrição minha, V.g. “Bibliografia”, no final)

O registo irónico não retira à caricatura o poder de penetração num certo modo bastante disseminado de falar sobre poesia: um misto de formalismo com um sentimentalismo deliquescente, concentrado quase exclusivamente em *explicar o como*, mas pouco ou nada preocupado com o *porquê*, e menos ainda o *para quê* da poesia, numa justificação fática do poético, quase sempre aliada a uma reivindicação sem profundidade nem fundamento da sua necessidade: “*nunca há tempo para a poesia. Mas enfim...*”.

Tudo isto configura um quadro de sintomas que se integram naquilo que Slavoj Žižek, em *For they know not what they do. Enjoyment as a political factor*, caracteriza como os efeitos da crise desencadeada pela perda do elo entre *a referência e a coisa*, entre o discurso e as suas consequências. Esse “elo perdido”, afirma, que o estruturalismo venceu com determinação ao afirmar o princípio da “prioridade da sincronia sobre a diacronia”, reemerge no discurso contemporâneo como um “sujeito” espectral, a apontar o vazio que precede e sucede à linguagem, numa ordem circular e auto-referencial, que apenas declara a impossibilidade de comunicação entre o discurso e um lugar que lhe seja exterior. O poético, lido como *lugar sem fora*, no entendimento que lhe é dado nos problemas que convoquei inicialmente, corresponde a esta tipificação:

All of a sudden, by means of a miraculous leap, we find ourselves within a closed synchronous order which does not allow of any external support since it turns in its own vicious circle. This lack of support because of which language ultimately refers only to itself – in other words: this void that language encircles in its self-referring – is the subject as “missing link”. *The “autonomy of the signifier” is strictly correlative to the “subjectivization” of the signifying chain*: “subjects” are not the “effective” presence of “flesh-and-blood” agents that make use of language as part of their social life-practice, filling out the abstract language schemes with actual content; “subject” is, on the contrary, the very abyss that forever *separates* language from the substantial life-process. (Žižek 2008: 201)

Talvez seja este o (pesado) legado dos projectos formalistas e estruturalistas para a forma como lemos poesia: acreditando que estamos a celebrar a *autonomia do significante*, não deixamos de contribuir para o ciclo vicioso da reificação de um “sujeito” idealisticamente concebido, que se manifesta na cisão, *no próprio abismo* entre a ordem do simbólico e a estrutura real dos processos da vida quotidiana. A violência da tensão resultante deste duplo impulso revela-se, na caricatura de Ricardo Araújo Pereira, pela acomodação do princípio auto-referencial da leitura comparatista com as interferências de uma linguagem exterior ao código convencional, colocando em destaque a extrema dificuldade que enfrenta a crítica de poesia no que toca a estabelecer canais de comunicação com o contexto, enquanto realidade actuante.

4. Crimes de delito comum

Gostaria de pensar este problema a partir de um caso bem célebre. Todos conhecemos aquele poema de Fernando Pessoa que diz “A minha pátria é a língua portuguesa”. E, no entanto, nesta minha última frase acabo de cometer três faltas à verdade, que o senso comum trivializou: 1) O poema não é, na verdade, um poema, mas um fragmento do *Livro do Desassossego*; 2) O fragmento não diz “A minha pátria...”, mas sim “Minha pátria é a língua portuguesa” (o que é substancialmente diferente), e, 3) não é assinado por Fernando Pessoa, mas por Bernardo Soares. Porém, a maior falsificação da verdade é aquela que preside ao uso que comumente é feito desta frase. Já todos tivemos oportunidade de a ouvir ou ler em discursos oficiais, inaugurações, proclamações de interesse político, prefácios, blogues, etc. E, quase sem excepções a assinalar, a citação fica-se por esta pequena frase, o que se compreende, se pensarmos que ela serve, regra geral, para ilustrar aquilo que ficou conhecido como o “amor pela língua”, que é evocado com um certo sentido patriótico mais ou menos convencional, de exaltação do património cultural nacional, e, mais do que isso, com um sentido conciliador. Mas vejamos o contexto em que ela se insere, no *Livro do Desassossego*:

Não tenho sentimento político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enjoja independentemente de quem o cuspiisse. (Pessoa 2006: 573)

O sentido que o uso vulgarizou pouco ou nada conserva do propósito original que aqui vemos. Não só não existe aqui qualquer motivação patriótica enquanto identificação do indivíduo com o Estado como símbolo da nacionalidade (bem pelo contrário, aliás!), como até o sentimento de afinidade para com a língua é ambíguo, a sugerir mais um excesso de zelo pela gramaticalidade arcaizante e cuidada do que propriamente uma sintonia espiritual com a língua enquanto suporte da memória cultural. Trata-se, com efeito, de um uso que torna relativamente inconsequente o trecho de Bernardo Soares, lhe retira os esporos potencialmente polémicos, amputa a sua tomada de posição de

valor projectivo, e, sobretudo, *imuniza-nos* quanto às ideias subversivas que, em contexto, percorrem este fragmento.¹³ E faz tudo isto enquanto o transforma *num bonito verso*, que não faria a mínima comichão a Platão, e que dificilmente serviria de mote para um momento de transformação catártica do ouvinte.

No entanto, é notável como este uso generalizado se adequa como uma luva aos ditames horacianos do *ser útil e agradar*... Mais: como lhes confere todo um novo sentido – “*ser útil*” e “*agradar*”... – que não deixa de ser, afinal, aquele que a tradição crítica mais lhe aproveitou. Veja-se, por exemplo, como seria possível (e talvez até mais fácil) produzir uma leitura formal do “*verso*”, e mesmo analisar a sua poeticidade ou literariedade, ignorando por completo o contexto onde surge, e que transforma o verso numa ideia, numa posição – *polémica*.

Daqui resulta uma curiosíssima combinação, bastante característica de uma certa forma de falar sobre poesia hoje, que alia o sentido formalista de *interpretação* à noção “pós-moderna” (à falta de melhor termo) de *uso*, e que decorre, creio poder afirmá-lo, de uma transição paradigmática e metodológica não inteiramente bem sucedida – a deposição da filologia, substituída pelo modelo dos “estudos culturais”. Não querendo alongar-me aqui sobre este problema, não resisto a citar as considerações que o mesmo trecho do *Livro do Desassossego* motiva a Miguel Tamen:

É então como se Bernardo Soares estivesse a pensar em odiar páginas, sintaxes e ortografias, e o resto dos seus leitores a pensar nas suas próprias vantagens em relação aos estrangeiros. A palavra ‘bárbaros’ aplicou-se historicamente a ambos os objectos de ódio, mas as semelhanças ficam por aqui. A ideia de que uma entidade como pátria pode ser definida como uma língua, que goza de larga aceitação, representa em Portugal uma vingança sobre o fenómeno conhecido por ‘descolonização’: saímos de Angola, mas deixámos lá a língua de Herberto Helder, quiseram torcer-nos o pescoço, mas deixámos aos japoneses um par de cantigas do rei D. Sancho I e o conceito de ‘tempero’. (Tamen 2002: 9-10)

Uma certa ideia de *vingança*, sem dúvida verificável no mais elementar contacto com a fraseologia crítica – não parece ainda ser o propósito das investigações em estudos culturais fazer a *defesa e ilustração* de um certo autor ou de um dado texto? não será próprio de um certo timbre discursivo a encenação da sala de audiências de um tribunal, com a defesa, a acusação, as testemunhas abonatórias e os jurados, para uma absolvição mais do que certa? –, perpassa, de facto, o modo como hoje falamos de

poesia. Mas não será, muito provavelmente, um fenómeno exclusivamente português. Sobretudo, não é uma vingança *contra* circunstâncias políticas.

Pelo menos, não *imediatamente*, não de uma ferida recente: julgo tratar-se, sempre, do mesmo ressentimento de quem toma voz pela poesia para *falar ao lado* – uma vingança em nome da expulsão dos poetas d’A *República* ideal. Uma vingança, sim, mas como uma exasperação, voltada contra si mesma, construindo com rigores de obsessão o *fetich* – *agora sim* –, tal como Sigmund Freud o entendeu: como processo de denegação, decorrente da ferida narcísica infligida àquela parte do corpo que o homem julga ter sido extraída à mulher: "the horror of castration sets up a sort of permanent memorial to itself by creating this substitute" (Freud 1976: 206). Aqui, o fetiche resulta de uma perda persistente, que o sujeito recusa aceitar – e, ao construir um substituto do falo perdido, o fetiche permanece, aos olhos do indivíduo, um triunfo sobre a ameaça da castração e uma salvaguarda contra ela. É assim que o sujeito compreende que pode negar uma parte da realidade, sem perder por completo a ligação à evidência do real. E, nesta medida, a anormalidade que ele reconhece em si torna-se, para si, num objecto de contemplação e comprazimento.

O *fetich* é, portanto, um substituto do pénis. Que terá ficado algures no exterior da muralha da cidade ideal. Chamar-lhe “fetiche”, chamar-lhe “desvio”, chamar-lhe “artigo *gourmet*”, chamar-lhe “excelência”, resulta em distintas perspectivas para um mesmo objecto: *o substituto simbólico do direito de cidadania da poesia*. Um substituto que assume as características de um conflito contra a Polis: não foi Sócrates quem expulsou a poesia, foi ela que saiu pelo seu próprio pé e de livre vontade, porque ela goza de “autonomia”, porque ela *não quer dizer nada, ela é*, porque ela funciona num *registo paralelo*, etc. Num certo sentido:

Acontece porém que este tipo de comemorações deu origem a um *ersatz* ideológico da teoria da vantagem competitiva: a nossa produtividade industrial será baixa (e as nossas casas de banho sujas), mas *elas* não têm *Os Lusíadas*. Eles, claro, não têm *Os Lusíadas*. Mas desse facto trivial e sem remédio não se pode estabelecer uma correlação com a exuberante produtividade de certas economias, para não falar da limpeza imaculada das suas instalações sanitárias (será que se deve a terem eles Milton, porventura também o inventor do método epónimo de desinfecção?). Claro está, os países não têm coisa nenhuma, ou têm coisas num sentido especial de ‘têm’. (Tamen 2002: 11)

Poderia ser-se levado a pensar que este uso devolve a poesia ao espaço público, espaço da troca de ideias onde Aristóteles a queria e Platão a receava. Porém, nada mais falso: este argumento preserva-a desse debate, remetendo-a para aquela zona puramente passiva, a ferida narcísica sobre a qual o fetiche é construído, como memorial de uma perda que resistimos a aceitar. O uso corrente do “verso” de Bernardo Soares apenas repete esta inanidade: no fundo, dizer “A minha pátria é a língua portuguesa” não é dizer muito – apenas revela o lugar estritamente *cerimonial* que concedemos à poesia nas nossas sociedades...

E esta possibilidade de confirmação do uso que se faz da frase, confirma também, colateralmente, as denúncias de Bakhtine/Medvedev acerca do discurso formal sobre poesia, que tanto a toma por *delírio naïf*, como ele próprio, por manifesto alheamento, se converte, também, numa espécie de monólogo de loucos. E tudo isto num registo incrivelmente próximo dos dois casos que inicialmente apresentei: “A minha pátria é a língua portuguesa” *porque* “Portugal tem bons poetas, tem grandes poetas de língua portuguesa, é um país aliás conhecido pela excelência da sua poesia”, *que, como é sabido, serve para* “desfrutarmos das maravilhas da vida e do homem e da humanidade no seu conjunto”, *que é o mesmo que dizer* “para ser útil e deleitar”.

5. Epílogo

O desafio talvez seja, afinal, compreender como a expulsão dos poetas se transformou, paradoxalmente, naquilo que Platão mais receava: fora das muralhas, fingir-se de louco talvez tenha permitido aos poetas, até hoje, gozarem dessa liberdade que só mesmo aos loucos se concede.

Não podemos, por agora, dar resposta a muitas destas perguntas. Antes de terminar, porém, gostaria de sublinhar duas das respostas disponíveis na página da rede Lyra ComPoetics ao inquérito que foi lançado a poetas acerca da relação entre poesia e resistência. A primeira, de Daniel Jonas, dispensa rodeios, por ser por demais evidente como se cruza com esta reflexão:

Em tempos não distantes um livro com poemas era certamente um enunciado, uma afirmação; hoje não passa de um monte de problemas para toda a gente.¹⁴

A segunda, de Alberto Pimenta, lembra que “a origem etimológica de ‘*resisto/resistere*’ aponta para o gesto de ‘parar e olhar para trás’”.¹⁵

Nessa medida, acrescentaria eu, o erro de pronúncia que na minha terra (no chamado “norte provinciano”) faz com que as pessoas se dirijam ao “*resisto* civil” para obter e actualizar documentos, talvez ganhe uma involuntária carga simbólica, apontando um caminho possível: *resistir é registar*.

Ou então talvez, como escreve o poeta Nanni Balestrini:

CONCLUSÃO

A POESIA FAZ MAL

MAS POR SORTE NOSSA

NÃO HAVERÁ NUNCA NINGUÉM DISPOSTO A ACREDITAR NISSO.

(BALESTRINI 1997: 140)

*Post Scriptum: Quando termino a revisão deste texto, acaba de ser publicada a notícia com o seguinte título: “Günter Grass critica Europa e apoia Grécia em novo poema controverso” (Público, 28.05.2012).*¹⁶

Bibliografia

- Aristóteles (2003), *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 7.^a edição.
- Balestrini, Nanni (1997), “Pequeno louvor do público da poesia”, traduzido por Alberto Pimenta, in AAVV (dir.: Boaventura de Sousa Santos), *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 47, Fevereiro de 1997 – “Os Poetas e o Social”, Coimbra, Centro de Estudos Sociais: 137-140.
- Beltrán Almería, Luis (2004), *Estética y Literatura*, Madrid, Marenostrum.
- Bloom, Harold (2000), *How to Read and Why*, London, Fourth Estate.
- Blumenberg, Hans (1994), *O Riso da Mulher de Trácia: Uma pré-história da Teoria*, tradução de Maria Adélia Silva e Melo e Sabine Urban, Lisboa, Difel [1987].
- Bourdieu, Pierre (1984), *Homo Academicus*, Paris, Éditions de Minuit.
- Freud, Sigmund (1976), “Fetishism” [1927], in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XXI (1927-1931), London, Hogarth Press.
- Horácio [Quinto Horácio Flaco] (1984), *Arte Poética*, introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito.
- Jakobson, Roman (1977), “Fragments de ‘La nouvelle poésie russe’, Esquisse première: Vélmir Khlebnikov” [1919], traduit du russe par Tzvetan Todorov, in *Huit Questions de Poétique*, Paris, Seuil.
- “Qu’est-ce que la poésie?” [1934], traduit du tchèque par Marguerite Derrida, in *idem*.
- (1990) “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances” [1956], in *On Language*, edited by Linda R. Waugh and Monique Monville-Burston, Cambridge/London, Harvard University Press.
- Jauss, Hans Robert (1974), *História Literária como Desafio à Ciência Literária. Literatura Medieval e Teoria dos Géneros*, tradução de Ferreira de Brito, Vila Nova de Gaia, José Soares Martins editor [1967].
- Latour, Bruno (1999), “A Politics Freed from Science – The Body Cosmopolitic”, in *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge/London, Harvard University Press.
- Marx, Karl (2008), *Capital – an abridged edition*, edited with an introduction and notes by David McLellan, Oxford/New York, Oxford University Press [1887].

- Medvedev, Pavel/ Cercle de Bakhtine (2008), *La Méthode Formelle en Littérature: Introduction à une poétique sociologique*, édition critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, postface de Youri Medvedev, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail [1928].
- Pereira, Ricardo Araújo (2012), “Literaturas Comparadas: A Lírica de David, Mickael e Tony”, in *Mixórdia de Temáticas*, de 10 de Abril de 2012 – programa emitido pela “Rádio Comercial”, e disponível na íntegra em <http://www.youtube.com/watch?v=haBDCi8F0vY>. Consultado em Maio de 2012.
- Pessoa, Fernando (2006), *Obra Poética e em Prosa*, volume II, prosa 1, organização, introduções e notas de António Quadros, Porto, Lello & Irmãos.
- Platão (2007), *A República*, introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 10.^a edição.
- (1978), *Ion*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres.
- Reis, Carlos (2010), “A Defesa da Língua ou A Língua como Defesa”, comunicação apresentada ao I Congresso Nacional de Segurança e Defesa, Lisboa, 24 e 25 de Junho de 2010, disponível online em http://www.segurancaedefesa.org/conteudo/congresso/ICNSD_1_SESSAO_PLENARIA_texto_pdf_carlos_reis.pdf. Consultado em Maio de 2012.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (2006), *Teoria da Literatura*, volume I, Coimbra, Almedina, 8.^a edição, 15.^a reimpressão [1967].
- Tamen, Miguel (2002), *Artigos Portugueses*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Žižek, Slavoj (2008), *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a political factor*, London/New York, Verso [1991].

NOTAS

¹ Declaração proferida por Nuno Amado ao programa “Pares da República”, TSF (disponível online), emissão de 21 de Março de 2012.

² Svenska Akademien – The Permanent Secretary Press Release, 6 October 2011, disponível online em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2011/press.pdf. Consultado em Maio de 2012.

articulated it is perverted into its opposite by Socrates, who, as Nietzsche remarked, has King Midas's hands except that he turns gold into mud. The nonprofessional nature of the knowledge of the people by the people turning the whole into an ordered cosmos and not "a disorderly shambles" becomes, through a subtle shift, the *right* of a few rhetoricians to *win over real* experts even if they know *nothing*. What the Sophists meant was that no expert can win in the public agora because of the specific conditions of felicity that reign there. After Socrates' translation, this sensible argument becomes the following absurd one: *any expert* will be defeated by an ignorant person who knows *only* rhetoric. (...) But the Third Estate has been turned, by Socrates and by Callicles, into a barbaric population of unintelligent, spoiled, and sickly slaves and children, who are now waiting eagerly for their pittance of morality, without which they would have "no understanding" of what to do, what to choose, what to know, what to hope. (...) About what do they talk so irreverently? Cookery first, and then the skills of the greatest playwrights, the greatest sculptors, the greatest musicians, the greatest architects, the greatest orators, the greatest statesmen, the greatest tragedians. All of these people are dumped because they don't know what they know in the didactic fashion that Professor Socrates wants to impose on the people of Athens." (Latour 1999: 239-244)

4

"Si Aristóteles puede asumir la idea sofista de la *téjne* es porque cree que no hay una contradicción entre arte y técnica. La técnica es una ordenación de actos y objetos, no por una razón o *logos*, sino por un fin de utilidad. El objeto técnico no se dirige por ideas, sino por fines (...). Cumpliendo este programa, Aristóteles orienta el placer literario hacia la inteligencia. Y, para hacerlo, sigue un método que ha definido con acierto García Bacca: se fija en la técnica. La técnica es el sistema que condiciona la materialidad de lo artístico. La dimensión material-técnica se presta mejor que lo artístico a ser examinada por la razón, pues se puede expresar en proposiciones, en preceptos, en teorías... (...) De ahí que de la *Poética* a las retóricas y preceptivas posteriores haya un solo paso y el pensamiento literario de la Antigüedad lo dio, impulsado por poderosas fuerzas ideológicas y sociales." (Beltrán Almería 2004: 25-26)

5

"(...) lo que Aristóteles define como estética no es lo estético sino lo espectacular. El pensamiento aristotélico es incapaz de situar una frontera entre el fenómeno retórico y el fenómeno estético." (Beltrán Almería 2004: 28)

6

"A *Epístola ad Pisones*, ou *Ars Poética*, de Horácio, mergulha as suas raízes doutrinárias na tradição da poética aristotélica, não decerto pelo conhecimento directo da obra do Estagirita, mas pela mediação de várias influências assimiladas pelo poeta latino, em particular a influência de Neoptólemo de Páριο, um teorizador da época helenística vinculado ao magistério de Aristóteles e da escola peripatética sobre matérias de estética literária. Sem possuir a sistematicidade e a profundidade analítica da *Poética* de Aristóteles, a *Epístola ad Pisones* dedica todavia importantes reflexões e juízos à problemática dos géneros literários, tendo desempenhado, ao longo da Idade Média e sobretudo desde o Renascimento até ao neoclassicismo setecentista uma função historicamente muito produtiva na constituição de teorias e no estabelecimento de preceitos atinentes àquela problemática." (Silva 2006 [1967]: 345-345)

7

"A commodity is therefore a mysterious thing, simply because in it the social character of men's labour appears to them as an objective character stamped upon the product of that labour; because the relation of the

producers to the sum total of their own labour is presented to them as a social relation, existing not between themselves, but between the products of their labour. (...) There it is a definite social relation between men, that assumes, in their eyes, the fantastic form of a relation between things.” (Marx 2008 [1887]: 43)

8

“In order, therefore, to find an analogy, we must have recourse to the mist-enveloped regions of the religious world. In that world the productions of the human brain appear as independent beings endowed with life, and entering into relation both with one another and the human race. So it is in the world of commodities with the products of men’s hands. This I call the Fetishism which attaches itself to the products of labour, so soon as they are produced as commodities, and which is therefore inseparable from the production of commodities.” (*idem*: 43-44)

9

“This is the reason why the products of labour become commodities, social things whose qualities are at the same time perceptible and imperceptible by the senses.” (*idem*: 43)

10

“La poésie c’est le langage dans sa fonction esthétique. Ainsi, l’objet de la science de la littérature n’est pas la littérature mais la littérarité, c’est-à-dire ce qui fait d’une oeuvre donnée une oeuvre littéraire.” (Jakobson 1977 [1919]: 16)

11

“Mais laissons les autres imputer au poète les pensées énoncées dans ses oeuvres! Faire assumer au poète la responsabilité des idées et des sentiments est aussi absurde que l’était le comportement du public médiéval qui rouait de coups l’acteur jouant Judas; que d’accuser Pouchkine d’avoir tué Lenski. (...) Il faut remarquer ici que dans l’oeuvre littéraire nous manions essentiellement non la pensée, mais les faits verbaux.” (Jakobson 1977 [1919]: 18)

A reflexão de Roman Jakobson no que respeita à desvinculação do autor do conteúdo ético da obra decorre, como fica patente, das grandes polémicas oitocentistas em torno da responsabilidade moral do autor perante a sua criação, entre as quais sobressai o julgamento de Gustave Flaubert a propósito da conduta de Bovary. A esta luz, e de acordo com as poéticas não substanciais que se seguiriam (nomeadamente a simbolista e, em certo grau, a futurista), o pensamento de Jakobson parece encontrar-se inteiramente justificado. Ele incorre, porém, num interessante *non sequitur* se observarmos de perto as suas palavras, e – sobretudo –, as respectivas repercussões: mesmo podendo não ser *imputável* pelo conteúdo de uma obra, no sentido estritamente apologético ou contencioso, o autor, contrariamente ao que quer Jakobson, será sempre responsável por *um pensamento*, por um acto ético, que é a própria justificação da obra, e cujo conteúdo, ainda que não seja nenhum outro, será a sua própria irredutibilidade a uma postulação. Deste modo, será talvez redutor afirmar que *não é de pensamento que se trata* numa obra.

12

“Ainsi les théorisations des poètes révèlent souvent des inconsistances logiques, car elles représentent une transposition illégitime d’une opération poétique en science ou en philosophie: la marche logique a été remplacée par une tresse verbale.” (*Idem, ibidem*)

13

“Sob o signo de uma visão emotiva e subjetivista da língua, Bernardo Soares postula uma concepção do idioma “como pessoa própria”, *que tem muito de intolerante individualismo, de redutor formalismo e de imobilismo histórico*. Como se a defesa da língua (é disso que aqui se trata) se cingisse à afirmação de um status quo linguístico, fora da História e *ignorando displicentemente a comunidade*, ou seja, toda a gente que fala e escreve e não apenas um ajudante de guarda-livros chamado Bernardo Soares. E assim, se a língua é pátria, não o é (ou não o é nestes termos) para Fernando Pessoa; e *a pátria-língua de que fala Bernardo Soares encontra-se, em meu entender, nos antípodas de uma concepção moderna, politicamente responsável e historicamente situada de uma língua que não é património individual, mas sim coletivo* e que hoje não o é de um país, mas de vários. Vários países com a sua gente própria, recorde-se, coisa que Bernardo Soares não sabia quando escreveu *aquelas palavras afinal detestáveis*, mas que deviam saber quantos, embalados pela música de uma citação falsamente pessoana, se arriscam a reduzir a defesa da língua à reivindicação de um idioma estático, fora da diversificada gente concreta que o fala e escreve e mumificado numa ortografia arcaizante.” (Reis 2010: 3, destaques meus)

As considerações de Carlos Reis acerca do mesmo trecho, que, no contexto deste ensaio, não posso subscrever integralmente, têm a particularidade de colocar em evidência a tensão ou o mal-estar que subjaz ao verdadeiro sentido das palavras de Bernardo Soares: num interessante revés, tão logo revela o sentido contextual das afirmações de Bernardo Soares, procede a uma *reterritorialização* do argumento, assumindo a instrumentalidade negativa que preside ao uso trivial e inconsciente do “verso”, numa invectivação *contra* Fernando Pessoa, carregada de um ressentimento não muito distante do orgulho que justifica o uso “patriótico” de “A minha pátria é a língua portuguesa”. Seja como for, e mesmo sendo uma posição sobremaneira *platónica* nos termos em que acima a caracterizamos – ou, talvez, justamente *por isso*, pois que assumir o risco que o poeta representa é, também, assumir o poeta como um *agente consequente* – trata-se de uma postura *dialogante* com o conteúdo da afirmação de Bernardo Soares, e isso deve ser valorizado.

¹⁴ Inquérito “Poesia e resistência”, disponível na página online do research group *Lyra ComPoetics*, em <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>. Consultado em Maio de 2012. As perguntas colocadas aos inquiridos eram as seguintes: “*A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?*”

¹⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁶ Disponível online em: <http://www.publico.pt/Cultura/gunter-grass-critica-europa-e-apoia-grecia-em-novo-poema-controverso-1547903>. Consultado em Maio de 2012.