

SOBRE A CRIAÇÃO POÉTICA/O FINGIMENTO POÉTICO

José G. Herculano de Carvalho

INTRODUÇÃO

Paulo Meneses

Universidade dos Açores

[...] sem imperialismos cientifistas da linguística e sem complexos de fragilidade por parte dos estudos literários, é possível, é importante e é necessário que exista, se desenvolva e se aprofunde entre os dois campos de conhecimento um diálogo e uma cooperação interdisciplinares, sem prejuízo da larga autonomia que cabe a cada campo, em termos de ensino e investigação.

(AGUIAR E SILVA, 2010: 166)

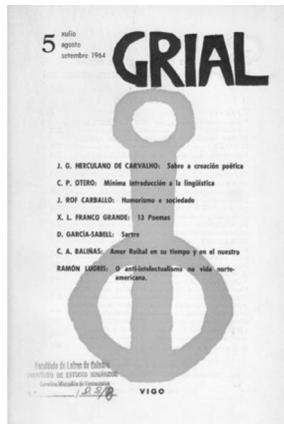
1. Tempos houve em que a *faculdade das letras*, no livre exercício do seu múnus de investigação e docência – de *scholarship* –, por certo estranharia a inexistência de uma fecunda e descomplexada relação de vizinhança entre as duas esferas do saber convocadas pela epígrafe. (Um legado das velhas *artes do trívio*, para cuja inquestionável relevância nos alerta Coseriu – «[...] las disciplinas lingüísticas, que en la Antigüedad y en la Edad Media se resumían como *Tri-*

vium, posibilitaron una educación lingüística mucho más profunda y amplia que la ofrecida por la lingüística y la gramática en la época moderna.» (1992: 21) –, e ao qual a *filologia*, no seu sentido mais lato e nobre, concedeu prolongada voz e ampla cobertura.) A Universidade de Coimbra contou, na sua Faculdade de Letras, com genuínos representantes de quanto, no seu melhor, semelhante convívio nos deixou, e um deles foi seguramente o Prof. Herculano de Carvalho (Coimbra, 19-01-1924 – 26-01-2001).

Catedrático da sobredita Faculdade, escola onde assentou parte fundamental de uma notável e profícua actividade docente e de investigador, Herculano de Carvalho pode, à margem de qualquer transigência, incorporar o conjunto de singulares filólogos e românicos do século passado, com alguns dos quais, sublinhe-se, privou e trabalhou. Com efeito, a tudo quanto o seu olhar percuciente escrutou e sua inteligência preclara respondeu, seja na esfera dos estudos linguísticos (teoria da linguagem, linguística portuguesa e românica, geografia linguística, etnografia linguística), seja no campo dos estudos literários (crítica textual, história e crítica literárias, natureza do fenómeno literário), a tudo isso, dizíamos, se aplicam aqueles rasgos específicos à filologia, na versão que o século XX nos deu a conhecer, ou seja, como «all university-standard activity related specifically to the study of language; the term covered textual criticism, general linguistics, historical reconstruction of texts and languages (as well as the genetic and formal relationships between languages), lexicography, sociolinguistics, and language geography.» (Uitti, 1994: 570). Esta é, de resto, uma *afinidade electiva* testemunhada não apenas por vários trabalhos seus de exegese e crítica textual, mas ainda pelas três páginas iniciais de «Crítica filológica e compreensão poética» (Carvalho, 1973: 9-11), em especial pelo seu 5.º§, onde o autor particulariza o método e as virtudes desse *trabalho paciente e amoroso* (*Ibidem*: 10) que é o do filólogo, firmado no princípio de que «the act of rea-

ding necessarily implies bringing one's learning, talents, and limitations to what one reads.» (Uitti, *ibidem*).

2. O estudo que ora se recupera – «Sobre a criação poética» – integra o 2.º volume dos seus *Estudios lingüísticos* (1984) e conhece o seguinte contexto genético-editorial: apresentado, em espanhol, como *lição inaugural* da 1.ª Semana de Estudos Portugueses da Universidade de Santiago de Compostela (17-02-1964), logo aparece na língua-mãe do autor (n.ºs 86 e 87 da revista *Rumo*, correspondentes aos meses de Abril e Maio de 1964, onde ocupa as pp. 310-316 e 394-398, respectivamente) e na língua-irmã da outra margem do Minho, versão publicada pela *Grial*, no seu n.º 5, Julho-Setembro do mesmo ano, aí lhe tocando as pp. 273-284.



O que nele se faz é uma incursão deveras consequente em regiões tão peculiares e sensíveis como as da fenomenologia da criação literária e da ontologia dos mundos sobrevenientes a um tal acto criativo, com independência do regime modal e genológico em este que se inscreva. E quanto nele surpreende é o facto de, muito embora con-

formado à margem dos quadros de inteligibilidade próprios à semântica da ficção literária, vale dizer, distanciado da metalinguagem e dos conceitos operatórios a eles associados, não se furta à análise e exegese de questões que viriam a adquirir inegável domínio e pertinência naqueles contextos de investigação, onde quer que residam os seus fundamentos epistemológicos: na tradição mimética, na filosofia analítica da linguagem ou na semântica dos mundos possíveis (Dolezel, 1998: 1-28; Pozuelo Yvancos, 1993: 63-150). Assim acontece, na verdade, quando o Prof. Herculano de Carvalho i) convoca o sintagma e conceito de *acto poético* para identificar os diversos modos de manifestação do literário, ii) assinala as peculiaridades da *referência poética* e dos *mundos* que a legitimam, iii) e atenta na singularidade do *processo enunciativo* que os instancia.

Não cumpre a esta breve apresentação o exame de cada um dos gestos reflexivos acima identificados, cuja natureza e alcance se fez por apurar em outro local (Meneses, 2008). De resto, por eles responde, sem dificuldades de maior, o modo nada convencional como o autor enfrenta certas ‘questões disputadas’ do fenómeno literário enquanto actividade livre do homem. Pense-se, a título de exemplo, em algumas das rubricas que orientam o sentido desta sua reflexão: «*Poético*» como nome de todo o literário / Que é o acto poético? / Onde está a poesia? / A apreensão poética como fingimento / O fingimento do real / O fingimento do irreal / O poeta como pessoa dramática. E considere-se sobretudo o tipo de indagação que requerem e de juízo explicativo que suscitam. Ambas as situações – a que determina a escolha de tais rubricas, como a que regula a inteligência e o desenvolvimento delas – convergem para a importância e o cunho inovador do texto aqui de novo editado. Para um breve exercício de ‘evidência’, refram-se dois aspectos, os quais importam, de forma diferenciada, à condição *ficcional* de todo o literário, e obrigam ao cruzamento de duas ou mais rubricas, ou seja, dos blocos textuais a elas vinculados.

Na secção intitulada «*Poético*» como nome de todo o literário, depara-se o leitor com a seguinte observação:

ao falarmos de poesia, do poético e do poema, nos não queremos referir apenas àquilo que restritamente se designa por estas palavras, mas que o queremos alargar, [...] de modo a abranger toda a essência do fenómeno a que o estritamente poético pertence apenas como uma forma particular. (1984: 173)

E no parágrafo final, subordinado ao título *O poeta como pessoa dramática*, sustenta-se que

em todo o romance [como nos demais modos de manifestação literária] aquele que faz a narração, seja das aventuras de D. Quixote e Sancho, seja do delírio homicida de Raskolnikov, é, também ele, uma personagem dramática e irreal, criada pela imaginação de um homem real e que não se identifica com ele. (*Ibidem*: 190)

Ora bem, este último juízo interessa-nos não tanto pelo que nos ensina sobre o estatuto ficcional do narrador na classe dos textos narrativos literários – este é um dado há muito adquirido, não obstante as reservas a propósito dele levantadas, no quadro das situações narrativas de 1.^a pessoa e à luz das propostas avançadas por Käte Hamburger –, mas antes em razão do que tomamos por um afastamento de qualquer dúvida quanto à arquitectura ficcional de *todo o literário*, aqui denominado *poético*, que respeita tanto à natureza ôntica do *dito*, quanto à de *quem fala*, ou seja, à do seu próprio *falar*. Um olhar de não explicitada filiação fenomenológica, mais do que ajustado à reviravolta anunciada por Félix Martínez Bonati, assim formulada quatro anos antes da génese e publicação deste estudo:

El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente. [...]. No sólo el «mundo ficticio» de la obra literaria, [...], ni sólo el mundo y el «narrador ficticio», [...], ni sólo ambos más el «lector ficticio», [...], sino todo esto más las frases ficticias, cuyo significado inmanente son los otros tres términos, constituyen el ser del objeto literario. (1983 [1960]: 134-35)

Os segmentos onde se abordam as especificidades da *referência poética* – *A apreensão poética como fingimento / O fingimento do real / O fingimento do irreal* – conferem inequívoco protagonismo a essa condição necessária, contudo não suficiente, do texto literário, a *ficcionalidade*. Do metucioso investimento na sua caracterização (Carvalho, 1984: 182) ao esboço de uma estimulante, porventura inesperada, tipologia do duplo regime da *ficção*, conforme o *fingimento* dela o seja *do real* ou *do irreal* (*ibidem*: 182-185 e 185-187), passando pelo tratamento dispensado ao erigido problema da *referência* em sede entidades textuais que descobrem na *ficcionalidade* um dos factores identitários (*ibidem*: 182), os procedimentos seguidos pelo Prof. Herculano de Carvalho têm a virtude de anunciar um conjunto de temas aos quais a ontologia fenomenológica de Martínez Bonati (não esquecendo o quanto de Roman Ingarden nele repercute) e Paul Ricoeur ou a semântica dos mundos possíveis da ficção acabariam erigir em ‘lugares cativos’ da análise e descrição do fenómeno literário. Note-se, por exemplo, como na fina destriça entre o *fingimento do real* e o *do irreal* se pode entrever o que hoje se apresenta como uma espécie de ‘adquirido’ nos domínios da linguística textual, da análise do discurso, etc. – a *qualidade* de *constructo* que todo o texto comporta, ficcional ou não, e a extensão dessa mesma *qualidade* ao *mundo* que dele emerge. Sendo que a condição de *constructo* não se

confunde com a de *ficcional* – de onde os dois regimes de *fingimento* –, sem embargo da similitude entre um e outro no plano das operações textuais, insuficientes, porém, para anular as suas diferenças específicas no das operações cognitivas, de matriz *poiética*, em se tratando do *fingimento do irreal, noética*, se do *fingimento do real* (Dolezel, 2010: 41-44). E não será, decerto, o facto de a fronteira entre um e outro dos regimes se revelar porosa ou ser tida por inexistente (a ficção e a historiografia pós-modernas para aí, uma e outra vez, nos empurram, nas suas práticas, como nos suas proclamações teóricas) que anula a congruência e os termos da sua destrição, com amplo acolhimento no projecto ricoeuriano de *Temps et récit* (para a sua formulação sintética e embrionária, cf. Ricoeur, 1999: 157ss) e plena presença – é a razão e o centro dele, poderá ser dito sem receio de erro – no último livro publicado pelo reputado estudioso da semântica dos mundos possíveis que é Lubomír Dolezel.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor (2010). *As humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da língua portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- CARVALHO, José Gonçalo Herculano de (²1973 [1968]). *Crítica filológica e compreensão poética*. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de Assuntos Culturais.
- (1984 [1964]). «Sobre a criação poética». In *Estudos Linguísticos*. Coimbra: Coimbra Editora (II, 169-190).
- COSERIU, Eugenio (1992). *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Editorial Gredos.
- DOLEZEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (2010). *Possible Worlds of Fiction and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983 [1960]). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.

MENESES, Paulo (2008). «Herculano de Carvalho e a semântica da ficção literária (breve glosa de ‘Sobre a criação poética’)». In *O trabalho da teoria. Colóquio em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, organizado por Rosa Maria Goulart *et alii*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores – Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, 2008: 193-201.

POZUELO YVANCOS, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis.

RIKOEUR, Paul (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós Ibérica.

UITTI, Karl D. (1994). «Philology». In *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, edited by Michael Groden & Martin Kreiswirt. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1994: 567-73.

RUMO

10
25
19
86

ABRIL

1964

Luca Pietromarchi

**OS INTELLECTUAIS
E O COMUNISMO**

Eduardo dos Santos

**SOCIEDADES SECRETAS
NO NOROESTE DE ANGOLA**

Georges Collar

**A «EQUAÇÃO PESSOAL»
DO GENERAL DE GAULLE**

José G. Herculano de Carvalho

SOBRE A CRIAÇÃO POÉTICA

REVISTA DE PROBLEMAS ACTUAIS

**SOBRE
A CRIAÇÃO POÉTICA**
por José G. Herculano de Carvalho

artes e letras

sobre a criação poética

por

JOSÉ G.

HERCULANO DE CARVALHO

«Jamás he manifestado el culto de las palabras por las palabras. La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica».

Rubén Darío

1. Quando nos propomos iniciar uns momentos de reflexão sobre o mistério da criação poética, aquelas frases de Rubén Darío que tomei como epígrafe podem bem servir-nos de sùmula antecipada do que é talvez a tese fundamental aqui proposta. Porque, efectivamente, partindo de uma consideração linguística do fenómeno poético, vamos tornar nossa a convicção do poeta, e afirmar de modo mais explícito o que aquelas frases em parte só implicitamente contêm: que não é nas palavras, de que se faz o poema, que o poema verdadeiramente consiste; que a poesia, manifestada *pela palavra*, não reside *na* mas *para além da palavra*, onde a palavra nos conduz.

2. Numa perspectiva dinâmica

A perspectiva em que nos vamos colocar para considerar o objecto que nos propusemos, será ou pretende ser uma perspectiva dinâmica, que parece aliás ser a única adequada à compreensão, não só do fenómeno poético, mas de toda a cultura. Com efeito, se considerarmos atentamente qualquer das manifestações do que designamos pelo nome de cultura — no sentido não valorativo, mas puramente objectivo, compreendendo todas as formas de actividade social do homem —, nós encontramos aí, presentes sempre como termos essenciais, um *agir*, que tem como sujeito o Homem, um *saber* que permite ao Homem o agir com um máximo de eficácia, e um *produto* ou *obra*, que deste nasce e para o qual este se encontra orientado. No centro do processo *em si mesmo*, o que encontramos é porém o próprio agir, sendo este (e não o saber ou a obra) o que define o Homem e o que constitui o momento essencial do mesmo processo: Primeiro — porque é nele que o saber se actua e a obra se produz.

E segundo — porque verdadeiramente *nem a obra existe como tal senão no acto em que é produzida, isto é, no agir*. Terminado esse momento criativo, o que resta é uma coisa separada e alheia do seu criador, — não a sua obra, mas o corpo inanimado, desvitalizado de uma obra, que não voltará a existir, readquirindo vida, senão no momento e na medida em que se tornar instrumento e produto, simultaneamente, de um novo agir.

Terminada a operação criadora do artista e abandonada a tela a si mesma, o que é ela senão *uma coisa*, no mesmo plano que as paredes e as janelas do «atelier», que as árvores e os montes no exterior? *Uma coisa apenas*; até ao momento em que, tornando-se objecto de contemplação estética por parte de um homem — que pode ser o mesmo artista — se faz assim para ele instrumento de um agir criador, do qual emerge *de novo* como uma *nova obra*, objectivamente diversa, intencionalmente idêntica à inicial.

Dentro desta perspectiva, não deverá pois ser tanto o *poema*, que é a obra ou

produto do acto poético, quanto o acto em si mesmo que nos esforçaremos por ter presente na nossa reflexão.

3. Poético como nome de todo o literário

Convém, antes de prosseguirmos, fazer uma advertência: a de que, ao falarmos de poesia, do poético e do poema não nos queremos referir apenas àquilo que restritamente se designa por estas palavras, mas que o queremos alargar, — como outros o têm já feito e reconduzindo os termos actuais à sua longínqua origem grega — de modo a abranger toda a essência do fenómeno a que o estritamente poético pertence apenas como uma forma.

Poderíamos ir mais longe e, à maneira do grego, tomar *poesia* e *poético* como referentes a toda a acção ou actividade criadora humana, ou, menos latamente, àquela espécie de fazer criador realizado por meios verbais, à criação verbal, abrangendo assim toda a actividade linguística. Convirá porém fixar um limite mais estreito neste alargamento semântico, de modo a compreender no conteúdo significativo dos termos essa espécie de criação verbal que mais comumente se designa por *literatura* — e que é constituída por aqueles actos linguísticos em que se verificam as propriedades essenciais que vamos procurar determinar. Teremos assim, em certo sentido, a totalidade da criação verbal dita «literária» simbolicamente representada pela sua forma mais pura e mais perfeita — visto que é na poesia que se apresentam em grau mais elevado essas propriedades quer positivas quer negativas que especificam tal criação.

Com isto alcançaremos, segundo creio, duas vantagens:

Pela primeira, escaparemos ao risco de reduzir o *poético* ao *literário* no sentido material, identificando-o quer com os textos fixados por escrito quer, dinamicamente, com os actos que os produzem. Identificação evidentemente falsa, mas que facilmente se insinua até no espírito de aqueles que de uma forma consciente a repudiam ou repudiaríamos.

Pela segunda, afastaremos tudo o que, sendo embora literário, não é poético. Porque no literário se inclui sempre, forçosamente, todo o texto que se considera paradigmático do ponto de vista da linguagem, isto é, tudo o que é «bem escrito», elegante, digno de ser imitado. Não afastaremos porém, em princípio, nenhum dos chamados «géneros literários», mas apenas obras: todas aquelas, qualquer que seja a sua forma ou a sua intenção aparente, em que não se manifestem as qualidades da obra poética, que não foram, portanto, produzidas num acto poético.

4. Que é o acto poético?

Que é pois o acto poético? A esta pergunta já demos antecipadamente uma primeira resposta que resulta de uma constatação imediata: a de que aquilo a que chamamos acto poético não é inicialmente outra coisa senão um acto de fala; não é *todo o acto verbal* mas é *sempre um acto verbal*. A afirmação não precisa de ser demonstrada — porque é a expressão da evidência —, mas pode sujeitar-se a uma verificação, na qual estabelecemos que em tal acto que chamamos poético se encontra realmente tudo aquilo que é próprio e essencial ao acto de fala. Aí encontramos um sujeito cognoscente que realiza um acto significativo, no qual manifesta exteriormente, por

meio de um objecto sinal constituído por palavras — o texto ou produto verbal que é agora o poema —, aquilo que interiormente conheceu. Não falta aí também a dualidade dos sujeitos *emissor* e *receptor* porque, como em qualquer acto verbal — por excelência, comunicativo —, também este se encontra ao menos intencionalmente presente, visto que é sempre a outro que o texto como sinal é destinado, para lhe servir de instrumento de realização de um novo acto cognitivo, intencionalmente idêntico ao acto de conhecimento realizado no sujeito-emissor.

5. *Onde está a poesia?*

O que é pois aquilo que especifica este particular acto verbal, que chamamos poético, de todo o outro acto verbal? Onde está, em que consiste nesse acto aquilo que o faz poesia? Respondamos já: não está nas palavras, senão na medida em que nelas se torna de certo modo presente — como o objecto significado que se faz presente em qualquer espécie de sinal pelo facto mesmo de que é sinal. Não consiste nas palavras, que são meros sinais, instrumentos (e formas) de conhecer e manifestar, mas na realidade que elas significam; — a qual não é todavia a realidade concreta e objectivamente real, mas a realidade *fingida* pelo poeta, a que ele agora cria imaginativa e *poeticamente* e nos manifesta.

«Llamó mi atención [diz-nos o poeta de Platero], perdida por las flores de la vereda, un pajarillo lleno de luz, que, sobre el húmedo prado verde, abría sin cesar su preso vuelo policromo. Nos acercamos despacio, yo delante, Platero detrás. Había por allí un bebedero umbrío, y unos muchachos traidores le tenían puesta una red a los pájaros.

El triste reclamillo se levantaba hasta su pena, llamando, sin querer, a sus hermanos del cielo.

La mañana era clara, pura, traspasada de azul. [...]» (J. R. Jiménez, *Platero y yo*, 91.)

Se, depois de lermos este breve passo e nos deixarmos invadir pelo fundo sentimento poético que dele se desprende, o retomarmos analisando-o reflectidamente, em busca da poesia, não poderemos decerto dizer que ela está nas palavras, as quais, tomada uma por uma, são todas ou quase todas palavras comuns, palavras de cada dia, moeda corrente da conversa quotidiana e banal. A poesia não reside nas palavras que dizem, mas naquilo que as palavras dizem; não em cada uma delas — *flores, vereda, pajarillo, bebedero* — nem na sua combinação, mas no próprio *bebedero sombrio* junto do qual se debate aquele passarinho luminoso, e na manhã clara, pura, traspasada de azul — naquela realidade que o poeta conheceu num estremecimento de gozo e de dor, num doloroso e íntimo júbilo, e nos manifestou por meio de aquelas palavras, que são igualmente capazes de dar forma a essa mesma ou a outra realidade conhecida de outro modo — num acto meramente prático ou especulativo.

A poesia não reside pois nas palavras, mas naquilo de que as palavras são sinal aqui e agora, — e que é, não a realidade em si (aquele pássaro, aquele bebedeiro, aquela manhã de sol), mas a realidade enquanto conhecida ou, melhor ainda, um certo acto de apreensão cognitiva da realidade. A poesia está em algo que se realizou no próprio momento da criação poética, no sujeito do acto verbal, e que por ele é manifestado por meio de palavras; em algo que se realiza de novo — de modo não idêntico

embora — no sujeito que recebe as palavras, as interpreta e as compreende. Esse algo é o próprio acto de conhecer — o conhecer poético —; é uma certa forma de emoção — emoção estética —, que no poeta causa a intuição da realidade; e que, transmitida através dos sinais verbais, se repete em nós, ouvintes ou leitores, que pela interpretação desses sinais alcançamos uma intuição *intencionalmente idêntica*.

Sem dúvida que é *pela palavra* que se realiza este acto, mas é *fora* ou *para além da palavra* que ele tem o seu ponto de origem e o seu destino.

6. *Função da palavra*

Qual é pois neste acto a verdadeira função da palavra? Tudo quanto lhe compete é significar. Tudo quanto se lhe pede é que, neste acto especificamente poético, realize adequadamente a função para que existe e que desempenha em todo o acto verbal. Primeiramente, sem dúvida, dizendo ou significando intelectualmente aquilo mesmo que se lhe pede que signifique, como o nome da coisa conhecida. Em seguida — e temos aqui a forma de adequação específica do momento poético, eminentemente emotivo —, manifestando por sugestão ou evocação a reacção emotiva que as coisas provocam no sujeito cognoscente, enquanto se destacam por efeito do contexto as conotações emotivas daquelas palavras que denotativamente funcionam como puros nomes.

Para que isto se dê, não é necessário que o poeta possua para si um vocabulário próprio, feito de vocábulos poéticos, porque as mesmas palavras podem, quase todas, servir indiferentemente o poeta, o homem de ciência, o filósofo e o homem da rua, va-

lendo outras como mágicos evocadores de vivências. Mas há sem dúvida, em todas as línguas, um certo núcleo de palavras — e de formas, em geral — especialmente adequadas à chamada linguagem poética, isto é, ao uso poético da linguagem.

São estas, em primeiro lugar, palavras particularmente ricas de conotações afectivas sobretudo de natureza poética; palavras que, usadas repetidamente em certos contextos emotivamente carregados, receberam sobre si, por transferência, uma forte sobrecarga emotiva, de tal modo que adquiriram a faculdade de evocar só por si esses contextos e a emoção que despertam. A escolha estilística será pois não só positiva, mas negativa, porque exigirá que no acto poético, como em qualquer acto de natureza diferente, se omitam aquelas palavras capazes de evocar a emoção errada, a que é alheia ou contrária à atitude e à intenção momentâneas do sujeito verbal.

Pertencem aqui também as formas raras ou desusadas, incluindo os neologismos e construções anómalas, que, precisamente pela sua raridade ou anomalia, correspondendo ou não a uma clara representação intelectual, são mais aptas, destacando-se, insólitas, do contexto, para fazerem vibrar ressonâncias afectivas. É neste sentido que deverão julgar-se estilística e esteticamente as chamadas «liberdades poéticas» —, as quais não são outra coisa senão a utilização das mais latas potencialidades da língua com infracção momentânea e intencional da norma, mais rígida e estreita. O que confere valor poético a tais infracções é, pois, o permitirem a criação de formas insólitas que, por não ocorrerem integradas em contextos apoéticos, ao surgirem agora no poema, se encontram capazes de pôr em relevo

aquelas sobrecargas emotivas da palavra que de outro modo ficariam na sombra.

Neste significar poético por evocação, realizado não por qualquer, mas por determinada palavra mais para além do seu puro conteúdo intelectual, encontramos finalmente os efeitos sonoros, nos quais a própria forma material do significante, a sua materialidade de objecto fónico sugere ou ajuda a conceber, sensível e emocionalmente, aquilo mesmo que, por outra parte, pelo lado do significado, as palavras intelectualmente querem dizer.

Não é todavia a matéria fónica que por si tem o poder de significar algo, de tal modo que possamos falar de uma vinculação necessária do significante à realidade, porque idêntica sucessão de sons em diversos contextos sugere as mais diversas emoções. A matéria fónica age antes como um adjuvante na função significativa da palavra, intensificando emotivamente a evocação da realidade que elas, como puros sinais convencionais, significam. Uma só combinação sonora sugerirá melancolia se as palavras *dizem* melancolia, evocará talvez o júbilo se estas *disserem* júbilo. Não quero dizer que estas potencialidades evocativas não estejam limitadas em determinado sentido por alguma conexão entre certa forma sonora e certo ou certos conteúdos afectivos — uma série de líquidas e de sibilantes, que em tal contexto poético podem ajudar a criar um clima de suavidade e brandura, não serão aptas para sugerir o contrário. O que afirmo é que o som por si só é impotente para significar aquilo que, intelectualmente presente no significado da palavra, pode (ou não) ajudar a sugerir sensivelmente, de tal modo que, num contexto que significa *outra coisa*, essa mesma série

ou acompanha, adjuvando, este outro sentido, ou perde todo o poder evocativo.

7. *A apreensão poética da realidade. O conhecer simbólico.*

A poesia — o acto poético — encontra-se assim na apreensão da realidade; é um modo particular de conhecer, de apreender estética ou poeticamente, de cuja intimidade não nos atrevemos a acercar-nos. Podemos todavia, se não aceder ao íntimo do fenómeno, considerar ao menos duas das propriedades características aparentemente constantes, não idênticas *com*, mas inseparáveis *da* mesma substância do fenómeno que chamamos «conhecer poético»: o ser um conhecer simbólico e, por outro lado, o acompanhar-se de uma certa forma de fingimento, a que chamarei ficção do irreal ou fingimento poético. Deixando esta segunda característica para outra ocasião, consideremos brevemente o primeiro (1).

Todo o conhecer poético é assim conhecer e, seguidamente, um manifestar simbólico, entendendo-se por conhecer simbólico em primeiro lugar uma apreensão da realidade em que os objectos são vistos, não em si mesmos, mas como símbolos de outros; em que nos objectos agora percebidos o sujeito cognoscente descobre outros que lhes estão associados por alguma relação de analogia, de semelhança ou de contiguidade, num acto de conhecimento não prático, mas especulativo, de contemplação emotiva, em que na chama que aquece e reconforta vê o Amor, na labareda que queima e destrói contempla o Ódio. Não se trata natural-

(1) Resumo aqui parte de outro ensaio, em preparação, sobre o símbolo e o conhecer simbólico.

mente de um acto idêntico àquele que tem por instrumento um puro indício — em que o sujeito no fumo percebe o fogo —, porque no indício, causa de um conhecer de natureza eminentemente prática, dirigido para a acção, o imediatamente significado é um objecto particular; ao passo que no símbolo, instrumento de contemplação emotivo-estética, o imediatamente significado é um objecto universal (o Amor, o Ódio) e só imediatamente, através deste, será um objecto particular.

O conhecer simbólico poderá ser depois, e inversamente, o ver no objecto momentaneamente percebido o seu símbolo, neste caso, tanto como no anterior, acentuando intuitivamente, através desta parcial fusão dos dois termos, aquelas propriedades essenciais que os unem e que neste momento particularmente interessam. É este o que se realiza quando o sujeito no Amor ou no objecto amado vê a chama ou o sol; quando no Ódio ou na guerra que ele atea vê um incêndio destruidor.

Do conhecer simbólico resulta a manifestação simbólica, a qual consiste em que o sujeito manifestante propõe ao conhecimento de outro sujeito, não imediatamente essa realidade por ele conhecida, mas certos objectos que lhe servem de símbolos, quer produzindo directamente estes objec-

tos simbólicos, quer representando-os ainda por outros sinais secundários, que podem ser eles mesmos objectos-símbolos. É esta manifestação a que constitui a «linguagem» metafórica ou alegórica — «linguagem» realizada quer por meios verbais, na poesia, quer por meios figurativos, nas artes plásticas, no teatro, no cinema. Quer isto dizer que a metáfora, embora se realize na linguagem, não é essencialmente um fenómeno linguístico — porque *não está* em denominar uma coisa com o nome que pertence a outra —, mas um fenómeno cognitivo, não diverso, na essência, daquele que se manifesta no simbolismo figurativo; que a metáfora, que pode nascer imediatamente — no conhecer prático ou no intelectual — de uma necessidade denominativa, é sempre expressão de um conhecer simbólico, não resultando na poesia senão da própria necessidade cognitiva, determinada por uma intuição emotivo-estética. É claro que me refiro à verdadeira metáfora, à metáfora criadora, e não ao nome metafórico, ao vocábulo polissémico que tem por função própria, imposta por uma tradição histórica, o significar simultaneamente dois ou mais objectos diversos, unidos entre si por alguma relação analógica, que não precisa de se tornar presente à consciência dos sujeitos falantes no momento em que os designam.

Colecção Memórias e Documentos

CREPÚSCULO DE UM GÉNIO

por JÜRGEN THORWALD

Os últimos anos da vida do Dr. Ferdinand Sewrbruck, o «rei dos cirurgiões» em Berlim-Leste, num documento sensacional

EDITORIAL ASTER, L. D. A

RUMO

10
25
19

87

MAIO
1964

Vasco Leónidas

PARA UMA POLÍTICA AGRÁRIA

Francisco Vasconcelos e Souza

**ALGUNS ASPECTOS DA EVOLUÇÃO
SOCIOLÓGICA EM PORTUGAL**

Manuel L. Rodrigues

CHIPRE: PROBLEMA INSOLÚVEL

José G. Herculano de Carvalho

O FINGIMENTO POÉTICO

REVISTA DE PROBLEMAS ACTUAIS

O
FINGIMENTO POÉTICO
por José G. Herculano de Carvalho

artes e letras

FINGIMENTO POÉTICO

por

JOSÉ GONÇALO

HERCULANO DE CARVALHO

1. *A apreensão poética como fingimento*

Por *ficção* entende-se hoje normalmente uma simulação, uma invenção fabulosa, para encobrir a verdade, ou para criar uma falsa verdade, uma contra-verdade, em suma, uma mentira — se não no sentido ético, ao menos no sentido óntico. Semelhantemente *fingir* é aparentar contra a realidade, é inventar o que na realidade não existe ou existe de modo diverso. é, afinal, mentir. Era assim que no fundo o entendia Fernando Pessoa, ao afirmar na *Autopsicografia*:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

ou ainda neste outro poema, em que ao fingimento mentiroso opõe precisamente aquela espécie de criação imaginativa a que logo quero referir-me:

*Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.*

Para entender a ficção poética, creio porém que nos convirá regressar, no tempo, à origem latina das palavras e restituir aos termos um outro valor significativo que neles está apenas implicitamente contido e que se encontrava patente nos seus étimos *fingere* e *fictio*. Esse valor é o de criação ou recriação imaginativa. Para nós será *ficção* o acto de *fingir*, e por *fingir* entenderemos «criar ou recriar, imaginativamente, pessoas, objectos e sucessos, independentemente de, mas não forçosamente contra a existência real dos mesmos» —, dando-lhes, por outro lado (visto tratarmos da ficção poética), expressão verbal.

No sentido assim definido, a ficção é sem dúvida um factor essencial da criação poética, mas encontra-se também presente, embora em menor grau, na actividade linguística não-poética, mesmo na actividade prática ou imediata.

De acordo com o grau de actividade realizada na ficção, poderemos distinguir nela várias fases, distribuídas por dois degraus, sendo o primeiro o que chamaremos da *ficção do real*, o segundo o da *ficção do irreal* ou *ficção poética* propriamente dita.

2. O fingimento do real

Neste primeiro degrau, a criação imaginativa tem por objecto um successo real, realmente sucedido. Há pois aqui, mais do que criação, uma recriação ou reconstituição, verbalmente manifestada e que pode apresentar-se sob pelo menos duas formas distintas.

A primeira forma ou fase será a da **narração pura**, na qual um sujeito falante, emissor, narra, reconstituindo-o verbalmente para um ouvinte ou receptor, um *factum* real, e apenas o *factum*. Embora neste intervenham dois ou mais protagonistas que falam, os discursos destes ou são esquecidos, ou são inseridos na própria narrativa como partes integrantes da mesma, não sob a forma de textos citados, mas sob a forma de asserções do próprio narrador, no chamado «discurso indirecto».

A narração aqui considerada supõe a existência de dois planos reais, entre os quais o narrador estabelece uma relação através da própria narrativa: o plano real A, onde se deu o *successo real* S, o *factum* agora objecto da narração; e o plano real B, onde se situam o *narrador* emissor E (que podemos supor tenha sido espectador ou até pro-

tagonista do successo), o *discurso narrativo*, através do qual o narrador reconstitui o successo real, de cuja imagem conserva a memória S₁, e um *receptor* R, para quem o discurso se dirige e que, num *plano imaginário*, se torna por sua vez espectador (ou protagonista), não do successo real, mas de uma imagem S₂ do mesmo.

O discurso narrativo constitui aqui a forma verbal da imagem mental do successo S, conservada na memória do narrador, emissor E do discurso, sobre a qual forma o receptor R recria uma nova imagem (secundária) S₂, cuja referência (e cuja origem) é ainda o successo inicial S da realidade. A imagem S₂ criada pelo ouvinte sobre o discurso recebido *vale pois como imagem intencional do próprio successo real*, do qual se supõe ser uma imagem fiel, e não como *imagem da imagem* guardada pela mente do narrador. Acontece aqui de modo análogo ao que se passa com a imagem visual reflectida sucessivamente por vários espelhos, que vale como imagem do objecto real, ao qual representa e ao qual, na intenção do observador, se refere.

A segunda forma é a da **dramatização** inserida na narrativa. Quer dizer, que esta constitui, intencionalmente, uma reconstituição do *dado total*, não limitado ao «factum», mas incluindo igualmente o *dictum*. O narrador usa agora o discurso directo entremeado na narração, representando mimicamente os protagonistas do successo, fazendo-os reviver nas palavras, nos gestos e até na voz.

O esquema é aqui inteiramente idêntico ao anterior, havendo apenas a acrescentar que o discurso narrativo compreende agora a *imagem* do texto produzido noutra discurso — o discurso real, realizado no plano real A, em que se deu o successo narrado. Quando o narrador conta «E então ele

disse-me: — *Fazes bem*», o sintagma *fazes bem* por ele produzido não é uma frase real mas a imagem da frase real produzida na situação e nas circunstâncias agora verbalmente reconstituídas, por um sujeito real, existente naquele lugar e momento.

A imagem do discurso que se forma na mente do ouvinte é pois uma imagem terciária, visto ser imagem da imagem contida no discurso narrativo, a qual é por sua vez imagem retida na memória do narrador — imagem imediata, esta, do discurso real. Mas também aqui a imagem do discurso, secundária ou terciária, vale imediatamente como imagem do discurso real. E, como qualquer imagem que funciona de sinal, ela vale afinal pelo próprio objecto, o discurso, que intencionalmente representa.

Neste degrau em que nos encontramos e no qual o designado pelas formas linguísticas que constituem o discurso narrativo é pois o próprio real, não será necessário considerar explicitamente uma terceira fase, possível mas normalmente não observada, a da *dramatização pura*, que vamos encontrar adiante.

É este o degrau do fingimento que habitualmente se realiza na actividade linguística imediata, não reflectida, prática, cotidiana e, em geral, não poética. Mas é este também o que constitui a base de pelo menos um género considerado (noutros tempos sobretudo) como literário, a *história*, e do seu derivado, hoje tão favorecido, a *biografia*.

3. O fingimento do irreal

Saltando para o degrau superior, encontramos-nos bruscamente na *ficção do irreal*, em que, embora *não haja criação pura* (porque não pode haver), o produto do acto verbal não tem como referência um sucesso

dado, algo que existiu e se deu na realidade, mas algo que só existe e se dá na imaginação do locutor-criador, isto é, do *poeta*, embora isto que existe e se dá na sua imaginação seja, deva ser um símbolo de algo que efectivamente existe na realidade, mas não é necessariamente, nem deva ser (na mais pura criação poética) um puro sucesso ou *factum*. Nesta criação imaginativa entram naturalmente dados reais, conservados na memória do poeta, mas servem-lhe unicamente de matéria-prima da criação, e não de simples modelo para reprodução. O designado pelas formas linguísticas no acto verbal em causa não é pois, normalmente, o próprio real, mas um *irreal imaginado como real*, o qual é porém símbolo, forma simbólica de apreensão cognitiva e de manifestação da própria realidade.

Aqui S significa um sucesso irreal imaginado como real e S, no emissor E e no receptor R, a sua imagem intencional. É evidente que *sucesso* o devemos entender não apenas num sentido fáctico restrito, materialmente verificável, mas compreender nele todo o acontecer psíquico, cognoscível apenas pela reflexão da alma sobre si mesma. Note-se ainda que a seta do lado esquerdo se dirige aqui *da* imagem do sucesso *para* o exterior (apontando para o sucesso S situado no plano do irreal), e não ao contrário como no primeiro esquema; é que aqui não é, como antes, o sucesso exterior que determina imediatamente a formação da imagem interior no emissor; é pelo contrário esta imagem interior que se projecta para o exterior, determinando criadoramente, num plano que não é decerto o da realidade, o surgir de um sucesso. Sucesso irreal, portanto, mas ao mesmo tempo *símbolo* da realidade.

Também aqui podemos distinguir as duas fases, da *narração pura*, e da *narração dramatizada*, incluindo os géneros narrativos — conto, romance, também a epopeia —, sem diálogo ou com ele, mas teremos de distinguir ainda explicitamente a terceira fase, a da *dramatização pura*, que se realiza antes de mais nada no teatro e no romance epistolar. Nesta fase o narrador, o sujeito real da narração, apaga-se, escondendo-se por detrás de aqueles que criou, os protagonistas do sucesso imaginado, os quais procura fazer viver na figura, no agir e nos discursos.

Como ponto de partida deste processo criativo podemos supor, no primeiro degrau da ficção, o que seria (o que é por vezes, com certos narradores ingénuos e primitivos) um locutor que, procurando «representar» a um ouvinte um sucesso que vivamente o emocionou, se esquece da narração e passa a «arremedar», voluntária ou involuntariamente, os protagonistas do mesmo. Cada dramaturgo é assim, potencialmente, um histrião; potencialmente, um actor que incarna sucessiva e alternadamente cada uma das personagens do seu drama. Na representação dramática, o histrião único inicial multiplica-se, tomando agora os actores, cada um sobre si, a recriação dos protagonistas antes incarnados na pessoa única do dramaturgo. Para o espectador, os actores surgem pois como imagens de personagens irrealis imaginadas como reais; os seus gestos e os seus discursos como imagens de gestos e discursos irrealis imaginados e aceites como reais.

4. Verdade e fingimento poético

É evidentemente este segundo degrau de ficção que é própria da criação poética,

podendo-se dizer que há criação poética, em maior ou menor grau, todas as vezes que se realiza esta segunda espécie de fingimento. Com uma única condição: de que este fingimento não tenha como finalidade o *engano*, isto é, de que assente num entendimento prévio entre emissor e receptor acerca da não-existência real do *objecto imediato* da ficção. Quer dizer que esta, enquanto criação ou recriação imaginativa, é alheia em si mesma aos conceitos de verdade e de falsidade. Estes inserem-se porém, forçosamente, em dois pontos dessa criação. No primeiro, já mencionado, quando o narrador *pretende* que o que narra é imagem de um facto real: *se o é, na medida-em que o for*, a narração é verdadeira (imagem mais ou menos fiel da realidade); *se o não é*, a narração é falsa; mas, em qualquer dos casos, não é poética, senão enquanto se esqueça a sua verdadeira ou suposta relação imediata com a realidade. No segundo, na medida em que os sucessos e personagens imaginados, no sentir e no agir, *dizem*, isto é, significam ou simbolizam algo acerca da realidade, já que toda a criação poética traz implícita, como símbolo, um juízo do real, uma interpretação do mundo, que pode ser falsa ou verdadeira, e pode ser verdadeira em graus muito variados. A verdade e a falsidade não se encontram pois na criação poética pura em si mesma, mas na sua adesão à realidade, não como imagem de dados reais, mas como símbolo interpretativo da realidade total.

É claro ainda que os limites entre os dois degraus da ficção são limites imprecisos. Primeiro, porque na ficção do real se podem misturar, e facilmente se misturam, elementos de irrealidade, puramente imaginados. É o que se dá, de forma característica,

na biografia romanceada, e nos discursos inventados de personagens reais, nas histórias do tipo de Tito Lívio ou João de Barros. Segundo, porque inversamente na ficção do irreal, não só esta toma elementos reais como ponto de partida e matéria prima da criação, mas podem nela inserir-se referências intencionais e explícitas a sucessos reais (por ex., no romance histórico e em certas formas de epopeia).

5. O poeta como pessoa dramática

Falta-nos considerar que lugar deve caber, nas várias fases do fingimento poético, à poesia na sua forma mais pura, a poesia lírica. Pela minha parte, creio não haver dúvida que ela terá de ser incluída na terceira dessas fases, a da dramatização pura. E refiro-me precisamente aos casos mais perfeitos, em que não há aparentemente um diálogo e talvez nem mesmo uma representação de sucessos externos, em que a ^{poesia} ~~poesia~~ é na aparência «puro» monólogo expressivo, ~~em~~ que o poeta dá forma verbal simbólica a «estados de alma» — da alma comovida e perturbada, na angústia ou no gozo, na ansiedade ou na ira ou na expansão jubilosa diante do Tudo ou do Nada, da Vida ou da Morte, do Amor e do Ódio, da consumação perfeita do ser ou do seu aniquilamento. A esta comoção o poeta dá expressão simbólica, falando, e, ao falar, dramatizando, ou melhor, dramatizando-se. Porque quem fala já não é o poeta como homem de carne e osso — aquele que conhecemos e saudamos familiarmente na rua —, mas o poeta imaginado, o sujeito imaginado de monólogo-diálogo irreal, de cujos lábios saem as palavras-símbolos da angústia, da dor, da alegria, que são primeiramente suas, poeta imaginado, embora *também* sejam daquele,

o poeta real, porque são de todos os homens que vivem e sofrem e se alegram. Escritas embora com ainda outra intenção oculta, é isto o que igualmente dizem aquelas palavras de Pessoa «ele-mesmo»:

*Não meu, não meu é quanto escrevo.
A quem o devo?
De quem sou o arauto nado?
Por quê, enganado,
Julguei ser meu o que era meu?
Que outro mo deu?*

Aliás, esta dramatização do poeta, que no acto criador se despersonaliza incarnando-se numa personalidade que não é a sua, ninguém a realizou de um modo tão extremo e super-abundante como o próprio autor da *Mensagem*, porque dos seus heterónimos, — Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e os outros mais ou menos abortadas —, juntamente com o ortónimo Fernando Pessoa, constitui cada um uma personagem imaginada, protagonista de um drama de existência, não idênticos, personagem e drama, à personalidade real e ao drama existencial do homem — Fernando Pessoa.

Mas, em menor grau talvez, a mesma forma de dramatização poderá seguramente encontrar-se em todo o criador poético, incluso no romancista. E para o verificar não precisamos sequer de considerar o romance escrito na primeira pessoa, por um narrador imaginado como protagonista dos sucessos narrados, porque em todo o romance aquele que faz a narração, seja das aventuras de D. Quixote e Sancho, seja do delírio homicida de Raskolnikov, é, também ele, uma personagem dramática e irreal, criada pela imaginação de um homem real e que não se identifica com ele.