

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

Programa em Teoria da Literatura



COMO CONSTRUIR UM LEITOR DE POESIA

José Manuel Nunes da Rocha

2008

Doutoramento em Teoria da Literatura

Como construir um leitor de poesia

José Manuel Nunes da Rocha

Dissertação orientada por
Professor Doutor António M. Feijó

Agradecimentos

Pela segunda vez, agradeço ao Doutor António M. Feijó a serenidade e convite à liberdade de pensar com que orientou esta tese, tão necessárias a um espírito algo inquieto e pouco dado à autoconfiança. O mérito, a haver, deve-se por inteiro a essa orientação que me fez sentir que ler é como um pátio interior, onde desaguam ruelas e ecos de muitas origens.

Agradeço, pela segunda vez também, ao Doutor Miguel Tamen a “força” com que incentivou ao que pode ser considerado um modo pouco ortodoxo de escrever uma tese de teoria da literatura.

Agradecimentos são devidos igualmente àqueles que, mesmo “à distância”, não perderam de vista os meus “trabalhos e os dias”, não de todo consentâneos uns com os outros, entre os quais terei de destacar os Doutores João Figueiredo e Adriano Alcântara, bem como Maria João Silva. À Ana Margarida Cardoso, pelo trabalho gráfico.

Para os meus filhos:

Sofia e Vasco

Índice

Resumo	5
Prólogo.....	6
Secção I	20
Secção II	71
Secção III	115
Bibliografia	166

Resumo

Pretende-se, nesta dissertação, efectuar uma reflexão sobre o modo como os leitores elaboram crenças sobre determinados objectos com propriedades específicas como são os textos literários, poemas em particular. Através de uma tipificação de leituras, bem como o recurso à ciência cognitiva, procura-se identificar métodos algorítmicos numa consciência que, nos seus fundamentos, não será impossível, teoricamente, implantar numa máquina.

Tendo em conta que a Inteligência Artificial, como a engenharia computacional, consegue desde há muito desenhar programas capazes de lerem linguagens naturais, a presente investigação procura deduzir destas ciências alguma reflexão sobre a interpretação e estética literária.

Abstract

This dissertation is an enquiry on reader's beliefs about literary texts, namely poems. Through an attempt to typify readings, and an appeal to some findings of the cognitive sciences, the goal is to identify algorithmic methods in consciousness.

Artificial Intelligence, as computational engineering, has made programs able to read natural languages. This dissertation surveys some of those findings in order to establish whether they apply to interpretation and aesthetic literary.

Prólogo

« Sou um homem/ um poeta/ uma máquina de passar vidro colorido”

Mário Cesariny

Durante um Seminário de Orientação, enquadrado no Programa em Teoria de Literatura, imaginei uma máquina que pudesse ler poemas. O objectivo do exercício era, e ora se mantém, através da construção de tal máquina, perceber, por paralelismo, como elaboramos crenças sobre determinados objectos, como são aqueles que chamamos poemas. Imediatamente surgiu a pergunta: porquê poemas? Porque não literatura de um modo geral, ou outra qualquer forma de expressão artística?

A literatura é talvez a forma de arte mais estudada, desde sempre. Para ela foram criadas disciplinas que se sucederam umas às outras, conforme ganharam ou perderam

actualidade, desde a Exegética e a Hermenêutica à Crítica Literária, passando pelas faculdades a ela agregadas, como as Humanidades ou a Filologia. A poesia, os poemas (e refiro-me ao que se designa por género lírico), apresentam uma aparente descontinuidade linguística que proporciona uma atenção fragmentada sobre cada um dos elementos que os formam, impeditiva de uma visão global do objecto enquanto unidade.

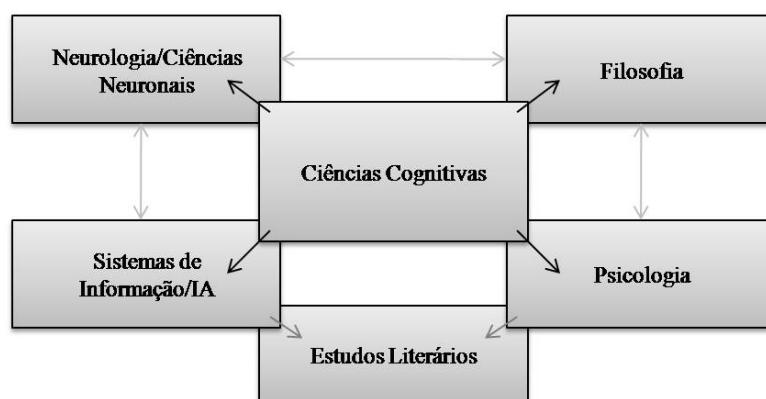
O factor determinante está na linguagem, como matéria base desta expressão artística, veiculadora de factos, opiniões e sentimentos. E concomitante interesse, residente no modo como são ditas certas coisas, característica fundamental da literatura. Por consequência, como é que agentes naturais e, ou artificiais, podem ler esses modos como certas coisas são ditas? O tema apresenta, aparentemente, algum desenquadramento, quando pensamos em agentes artificiais no universo das preocupações dos estudos literários.

John Pollock, tal como Daniel C. Dennett, diz que parte dos problemas com que a Inteligência Artificial (IA) se ocupa encontrariam a sua solução, caso os investigadores os abordassem do ponto de vista da filosofia. Do mesmo modo, creio que a Teoria da Literatura teria muito a ganhar, se os seus intervenientes utilizassem mais o “laboratório” e “naturalizassem” as suas reflexões, nomeadamente, e paralelamente, com os problemas com que a IA e as ciências cognitivas se defrontam. Assumo, portanto, uma perspectiva reducionista¹ na análise do fenómeno literário. Nem julgo ser possível de outro modo, se quisermos pensá-lo a partir do lugar onde ele tem início: o cérebro. Penso que os estudos literários em Portugal, tanto no ensino escolar como na

¹ O termo *Reduccionismo* é aqui usado como um modo de descrever objectos literários, através da explicação científica, reduzindo-os aos seus elementos mais simples.

crítica não especializada, ainda se encontram, em larga medida, alheios à física de Isaac Newton ou à selecção natural de Charles Darwin.

Contrariamente à recomendação de René Wellek e Austin Warren, para que distingamos a literatura da sua crítica², vou observar ambas, não num mesmo saco analítico mas sob uma mesma luz comum de observação. Pretendo que os Estudos Literários (criação literária e sua teoria) sejam vistos à luz de um projector de múltiplos focos, como os das ciências cognitivas, dos sistemas de informação, das ciências neuronais e da Inteligência Artificial, bem como das tradicionais Filosofia e Psicologia, segundo o quadro seguinte:



Não pretendo dizer com isto que esta metodologia é inaugural no nosso país. Pelo contrário, enquadra-se num espaço de reflexão científica sobre o fenómeno artístico geral e literário em particular, sito, particularmente, nos laboratórios do Instituto Superior Técnico e das Faculdades de Ciências e ou em colaboração com as

² René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura* (Mem Martins: Pub Europa-América, 1976), p.13

Ciências Sociais e Humanísticas que acompanham o que nos Estados Unidos e Inglaterra se faz desde o início da década de oitenta do século passado.

Se ressalvamos as consequências da reflexão dos Círculos de Viena e Praga, a resistência do campo literário à investigação laboratorial, exterior aos seus gabinetes, deriva, em grande parte, de um romantismo que assumiu em larga medida a expulsão do poeta da República. Ainda é aceite na generalidade a despersonalização socrática do poeta, porque a origem da sua linguagem resta ainda nas Musas. Pelo contrário, em outras áreas do campo artístico como a música, a pintura ou as artes plásticas, integraram com mais facilidade o que a tecnologia e a ciência podiam acrescentar aos seus artefactos e reflexões. Exemplos como Harold Cohen e o seu gerador semi-automático AARON na pintura, ou a componente electrónica na música contemporânea, entre muitos outros, são frequentes e anteriores às tímidas tentativas da chamada poesia dita “experimental” ou “Ciberliteratura”³ dos anos sessenta e setenta, do século passado.

A elaboração de crenças sobre objectos com propriedades específicas, como aqueles que denominamos poemas, prevê concomitante elaboração de uma consciência que, nos seus fundamentos, não será muito diferente imaginar numa máquina. Posto desta maneira o ponto prévio para a estratégia adoptada para esta tese, pretendo reforçá-la com a concepção de John Pollock: o homem como uma máquina inteligente⁴.

À viabilidade teórica da construção de tal máquina, capaz de ler poemas, dei o nome de **Leonardo**. Tal exercício teórico tornou-se-me mais ambicioso, incluindo o desejo que **Leonardo** não se limitasse a “soletrar” os códigos em que o poema está

³ Ver Pedro Barbosa, *A Ciberliteratura, Criação Literária e Computador* (Lisboa: Edições Cosmos, 1996).

⁴ John Pollock, *How to Build a Person*, (Massachusetts: MIT, 1989).

registado, mas que também o interpretasse. A manutenção deste “projecto **Leonardo**”, que está na base das reflexões desta tese, tem um objectivo mais geral que é perceber como *lêem* as pessoas determinados objectos, como são poemas, por analogia com a elaboração de uma máquina capaz de idêntica função. Quer isto dizer que, ao construirmos esta, compreendemos aquelas?

Segue-se outra questão inevitável: porque conjecturamos máquinas, que não sabemos construir, que possam resolver problemas que já resolvemos? Além de parte da resposta estar já na afirmação anterior, a questão pressupõe dois pontos: problemas já resolvidos e máquinas que deveriam facilitar-nos a vida resolvendo problemas idênticos que, supostamente, nos surgem com regularidade.

Segundo a definição vulgar, o termo “máquina” designa um instrumento que põe em acção um agente natural. Assim, o aparelho surge depois, ou na sequência, do agente natural. Descoberto este, vem a necessidade daquele. Que é como quem diz, resolvido o problema segue-se a necessidade de uma máquina que, apesar de não estar ainda construída, à sua operacionalidade vê exigida, em teoria, uma eficiência directamente proporcional à necessidade de resolver os nossos problemas. Ou problemas semelhantes.

De um modo geral, podemos dividir em duas categorias as máquinas ou instrumentos de que dispomos: 1) aquelas que são criadas depois de identificadas as nossas necessidades e que sabemos construir e 2) aquelas que são imaginadas depois de identificados os nossos desejos ou crenças e que não sabemos construir. No primeiro grupo, encontramos os frigoríficos, os telemóveis ou o “conferençofone” de Jacinto d’ *A Cidade e as Serras*. Já no segundo, temos os exemplos recorrentes na ficção científica: naves que viajam no tempo, teletransportes, *poemómetros*, caso sejam exequíveis, como

o meu **Leonardo**. Nenhuma das máquinas deste grupo é possível de construir (até hoje) e no entanto elas são, teoricamente, capazes de resolver problemas já identificados em várias áreas da ciência: teoria da relatividade, física quântica e teoria da literatura.

É certo que as do segundo grupo muitas vezes dão lugar às do primeiro, desde que se dê o caso da crença, que está na base das segundas, se transformar em necessidades empíricas e aí surgir claramente o modo para a construção de tal máquina. Suponho que os telemóveis, na série de ficção científica “Star Trek”, se encontravam nesse lugar de transição entre a crença e a realidade empírica, que podemos situar algures no domínio do desejo. O telescópio terá nascido com base na crença do heliocentrismo?

A sequência é natural: porque não conseguimos construir um aparelho capaz de identificar um poema que nós já identificámos, individualmente? Pela razão que uma máquina tem uma função social, resolvendo problemas ao maior número possível de pessoas, e um poema é consequência de uma identificação pessoal? Especifiquemos: um teletransporte ou uma nave viajante no tempo pode, pela sua necessidade, servir qualquer utente que a isso esteja disposto desde que essa máquina exista. Mas uma máquina como **Leonardo** também? Também deveria.

São conjecturas que servem o meu raciocínio e vou dar por adquirido que, se não sabemos construir aparelhos como *poemómetros*, é porque a sua necessidade não é universal e cada um de nós resolveu particularmente o problema de decidir que tal ou tal objecto é um poema. Seria preciso passar da individualidade do problema para a universalidade do uso. Eis uma hipótese capaz de arrepiar os cabelos aos leitores mais sensíveis de poesia.

Naturalmente, derivam desta estratégia três tópicos para o que proponho, que serão outras tantas partes a desenvolver nesta tese: Sobre poemas (Secção I); Sobre pessoas (Secção II) e Como é que pessoas lêem poemas (Secção III). A unidade que compõe o raciocínio para a elaboração do que me proponho advém por um lado do princípio atrás citado, o homem como uma máquina inteligente e, por outro lado, de outro princípio, de Margaret Bowden, segundo o qual, “In the absence of magic or divine inspiration, the mind’s creations must be produced by the mind’s own resources”⁵.

Na Secção I terei em conta a realidade empírica do objecto poema. Um poema é um objecto físico. Um objecto como qualquer outro existente no espaço e no tempo. As construções mentais de poemas, como se diz que fez Camilo Pessanha, por exemplo, ou o improviso na poesia popular, parecem escapar a esta contingência. No entanto, graças a João Osório, os poemas de Camilo Pessanha foram condensados em escrita e na voz ao serem ditos. Os improvisos populares materializam-se tanto na música como também na voz. Podemos pensar que um poema é a *materialização* em variados processos e suportes da actividade poética desenvolvida pelo cérebro. Incluído o puro suporte mental. “Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos, / Eles lá terão a sua beleza, se forem bellos”, como diz Caeiro (18, “Poemas Inconjuntos”). Porém, interessa-me a restrição da fixação escrita, porque é esse o modo comum que dá forma ao poema, “Eles não podem ser bellos e ficar por imprimir” acrescenta Caeiro. Encarado deste modo, o poema faz parte do mundo físico como qualquer objecto como seja esta mesa, este copo, estes cigarros.

⁵ Margaret Bowden, *The Creative Mind*, p. 40.

O que distingue um poema deste copo ou destes cigarros é, portanto, a sua forma. O objecto com propriedades particulares que o distingue de todos os outros. Há quem transforme determinado objecto atribuindo-lhe características de outro. Como transformar um cigarro num poema, por exemplo, e vice-versa, tornar a poesia comestível, como aconteceu nos anos setenta do século passado. Mas é sempre de poemas ou de cigarros que se fala. Sobre esta razão e concomitante uso dado ao objecto, regressarei, como disse, na Secção III. O que eu quero é que **Leonardo**, depois de reconhecer a *Poiesis* do objecto, elabore uma *Estésis* a partir dele.

Na Secção III, tratarei do uso dado a um objecto, e da interpretação que dele fazemos.

Na Secção II, pretendo mostrar, teoricamente, um sistema como **Leonardo** pode capaz de elaborar uma consciência a partir de determinados objectos como são poemas. Se tal proposta for exequível, então **Leonardo** interpreta poemas, isto é, elabora uma estética. O argumento central em que me apoio é formulado por John Pollock e é o seguinte: “I have urged that a person is a physical structure having states whose interactions adequately mimic human rational architecture” (Pollock, p. 93).

Pessoas são objectos físicos capazes de intelecto. Já John Locke descrevera pessoas como “a thinking intelligent being”⁶. O termo “being” torna-se interessante ao não referir directamente o ser humano, fazendo com que nele caibam muitos outros seres ou objectos, sejam eles biológicos ou não, naturais ou não. Deste ponto de vista,

⁶ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1998), p 212.

qualquer objecto, ao qual seja adicionado um sistema capaz de imitar a faculdade mental humana, pode tornar-se uma “pessoa” e, concomitantemente, ler poemas.

Que é necessário, então, para que o meu, **Leonardo**, possa ter intelecto? Para que tal possa ser possível, é necessário o que, na continuidade de Locke, implica a capacidade de ter uma razão e, em simultâneo, ser capaz de auto-reflexão, isto é, ter pensamentos de si. Esta descrição de Locke vamos reconhecê-la no desenho da arquitectura racional de John Pollock, segundo a qual é possível criar uma estrutura física capaz de ter estados mentais que imitam a arquitectura racional de estados mentais (Pollock, p. 83).

Para que tal aconteça, é necessário que essa estrutura física imite dois tipos de estados mentais: 1) aqueles com base nos quais se elaboram crenças sobre o mundo em redor e 2) aqueles que permitem estados como desejos, medos, intenções, etc., e podem afectar o juízo racional dos do primeiro tipo. Estes estados mentais podem ser agrupados na tradicional tipologia do raciocínio: teórico e prático, para cada um dos grupos respectivamente. Mas para a existência destas duas faculdades é necessário ainda que haja previamente um agente capaz de “*de se beliefs*”.

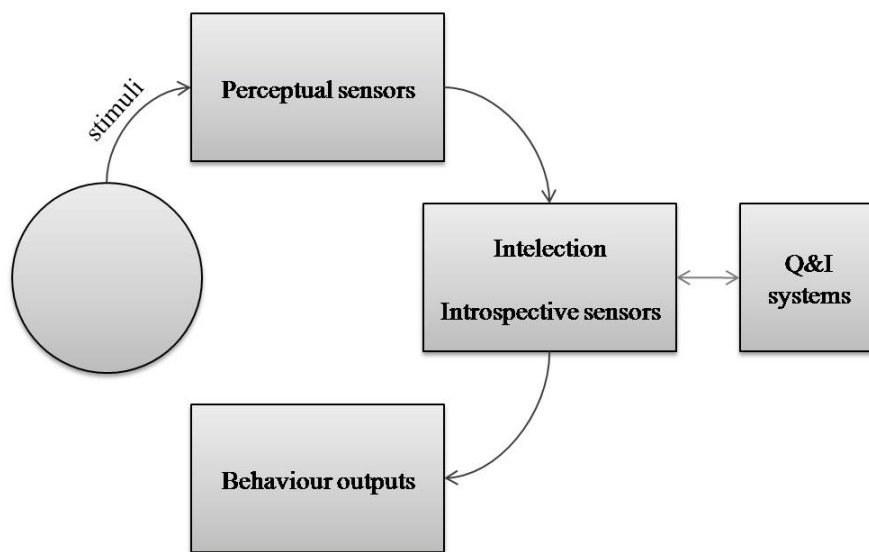
É preciso esclarecer que o meu **Leonardo** se inspira no projecto “Oscar”, de Pollock. Este projecto pretende uma formulação de uma teoria geral do raciocínio e a sua implementação num programa de computador. Pollock acredita que instalando determinada categoria de sensores, estes atribuirão uma consciência a “Oscar” sobre aquilo que se passa no mundo. De que sensores se tratam e como funcionam, a eles regressarei adiante. Pretendo primeiro encontrar uma continuidade entre os dados perceptuais e perceber como estes estão na base de um raciocínio prático, e então chegar aos sensores. A pergunta necessária é: como pode **Leonardo** elaborar o leque

emocional, com base no qual fará opções? Isto é, como é que estes estados mentais intervêm na sequência “perceptual inputs”→ “behavioral outputs”? Penso que uma resposta está na “disposição para a sobrevivência” e no uso dela por analogia.

“A sobrevivência de um dado organismo depende de uma série de processos biológicos que mantêm a integridade das células e dos tecidos em toda a estrutura desse organismo”.⁷ Com esse objectivo, o cérebro detém “circuitos neurais inatos” que controlam instintos e impulsos, que por sua vez, são geradores de determinados comportamentos conscientes ou não. Se trabalharmos numa estrutura que imite mecanismos de sobrevivência em situação de ameaça, estamos, então, nos fundamentos da constituição de uma *razão prática*. Elaborando sistemas idênticos aos circuitos neurais, teremos uma estrutura capaz de “classificar as coisas ou fenómenos como ‘bons’ ou ‘maus’ em virtude do seu impacte sobre a sobrevivência” (Damásio, p.133). E se imitarmos as estruturas primitivas do cérebro (cerebelo, mesencéfalo, tronco cerebral) que regulam o funcionamento do corpo e transmitem a experiência às estruturas “modernas” (sistema límbico, neocórtex) responsáveis pelas imagens e acções intencionais, então estamos próximos dos sensores de Pollock atrás referidos. São chamados estes sensores genericamente de “introspective sensors”, os quais são separados em dois tipos: um primeiro, os “perceptual sensors”, que permitem a elaboração de crenças a partir dos “perceptual inputs” captados do exterior. Estas crenças são já uma qualidade de sensações. No entanto, para que **Leonardo** possa aceder à consciência delas, é necessário um segundo tipo de “introspective sensors” que regulam o seu mundo interno e trabalham os dados do primeiro tipo e permitem a *experiência* de “qualitative feels”. Tal experiência é, então, uma consciência.

⁷ António Damásio, *O Erro de Descartes*, 23ª edição, trad. Dora Vicente e Georgina Segurado (Mira Sintra-Mem Martins: Pub Europa-América, 2003).

Resumo esquemático:



Os “Quick & Inflexible systems” imitam as estruturas primitivas do cérebro humano (como nos restantes mamíferos), enquanto garante da sobrevivência e manutenção do organismo, procedendo ao *policimento* das actividades das estruturas modernas (que se encarregam das actividades que ultrapassam os impulsos e os instintos) do cérebro, aqui imitadas pela “Intellección”.

Na Secção III, pretendo analisar como é que pessoas lêem poemas. Nesta secção, procuro algumas respostas para a pergunta que vem na sequência do que foi dito até aqui: pode **Leonardo** imitar o ser humano quando este lê poemas? O objectivo agora é encontrar os elementos, ou módulos, digamos assim, que entrem na constituição de um leitor de poesia. E é na exploração desta ambiguidade entre homem e máquina, que a proposição “leitor de poemas” encerra, que pretendo continuar. O argumento principal é o seguinte: se a emoção estética, como os restantes estados mentais tais a alegria ou o medo, etc, é elaborada pela “Intellection”, se há objectos que pela sua forma causam uma experiência estética, tendo **Leonardo** uma “Intellection”, **Leonardo** acede à emoção.

Um ponto de vista que desejo consequente nesta tese é o princípio segundo o qual a atribuição de sentido a um poema só acontece porque este o permite dadas as suas propriedades. Tendo em conta a forma do objecto, condicionante da sua interpretação, espero com isto encontrar um ponto intermédio entre a importância evanescente do autor e a radicalização do papel do leitor na interpretação (Stanley Fish), através da posição enfaticamente dominante da obra (Wimsatt e Beardsley).

No esquema atrás desenhado deixei, propositadamente, uma caixa em branco. Essa caixa pode conter qualquer classe de objectos que estão na origem de estímulos: animais, pedras, filmes, uma pintura, um poema. No entanto, a opção por determinados objectos considerados literários, como são poemas, deve-se a que estes, como outros objectos da lista, têm a particularidade de proporcionarem, como diz Bell, uma “experiência estética peculiar”.

Como disse, o que pretendo é que **Leonardo**, depois de reconhecer uma *Poiesis*, elabore uma *Estésis*. E quando digo “elabore uma *Estésis*”, a afirmação

pressupõe um sentido desse trabalho do sujeito para o objecto. E, no entanto, no esquema anterior depreende-se sentido inverso. Então, em que sentido é que corre a experiência estética? É o sujeito **Leonardo** que terá de atribuir uma existência estética ao objecto ou, contrariamente, como sugeri, é o objecto que pelas suas propriedades formais proporciona a experiência estética? Pode ser o caso, também, de a emoção estética ser feito nos dois sentidos em simultâneo? Ou o objecto ser independente da apreciação estética que o descreve?

De acordo com Clive Bell, a experiência estética é uma experiência proporcionada por obras de arte e só por estas. A emoção daí derivada é diferente das outras emoções, e é estética porque na sua origem está a “forma significante” do objecto, isto é, uma combinação de linhas e cores, determinadas formas e relações entre formas que, por leis misteriosas, proporcionam tal emoção⁸. Clive Bell não explica que leis são essas.

Esta importância da forma, nas obras de arte, encontra paralelo com o formalismo de Andrew Bradley na poesia: “the form, the treatment, is everything”⁹. Para ambos os teóricos, o importante é que determinados objectos, pelas suas propriedades formais, nos transportam para *fora do mundo* através da exaltação estética. Mas para que tal aconteça é necessária a sensibilidade, e é o próprio Clive Bell que afirma que sem essa sensibilidade uma pessoa não acede à experiência estética.

Clive Bell antecipa-se à possibilidade de a mesma forma não ter o mesmo fascínio para duas pessoas, devido a diferentes sensibilidades. Mas, se não for o caso, isto é, uma e outra pessoa “exaltarem-se” com o mesmo objecto, significa isso que esse

⁸ Clive Bell, “The Aesthetic Hypothesis”, in *Art* (New York: Capricorn Books, 1958).

⁹ A. C. Bradley, “Poetry for poetry’s sake”, in *Oxford Lectures on Poetry* (London: MacMillan and Co, 1926), p.7

acordo deriva ainda do objecto, ou quer isso dizer que essas pessoas formam esse acordo por um acordo de “sociedade de amigos”¹⁰ desse objecto esplendoroso? Se for o caso, a exclusividade do clube de amigos dá alguma razão às propriedades, de certa maneira intrínsecas, do objecto, já que os sócios, como pessoas com sensibilidades “peculiares”, são os únicos que interpretam tais leis misteriosas. Portanto, sem o trabalho da sensibilidade de **Leonardo**, a forma significante do objecto resplende solitariamente, absurdamente. Se **Leonardo** pretende imitar a arquitectura racional humana, então como torná-lo sócio de tal clube?

¹⁰ Referência explícita à “sociedade de amigos de objectos interpretáveis” de Miguel Tamen, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, trad. David Neves Antunes (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003).

Secção I

Sobre poemas (*photomaton*, *vox* e *bife à milaneza*)

Photomaton – “tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte”

Herberto Helder

A trilogia (autor, texto e leitor) que dá corpo ao fenómeno literário nem sempre apresentou coerência de estrutura para que falemos, sem sobressaltos, dos elementos que a compõem. Pelo contrário, ao longo do tempo, reparamos que um deles, o autor, perdeu, desde o Romantismo, o estatuto que detinha a favor do texto, que, por sua vez, o perdeu em parte também, para o leitor. Começarei esta secção pelo primeiro, pelo autor, ou com aquilo a que Stéphane Mallarmé chamou o *desaparecimento elocutório do poeta*.¹¹

Este apagamento da função autoral foi anunciado por Jean-Arthur Rimbaud, através da célebre afirmação “Je est un autre”; também por Isidore Ducasse, em “La

¹¹ “disparition élocutoire du poete qui cede l’initiative aux mots”, Stéphane Mallarmé, *Crise de Vers*.

poésie doit être faite par tous. Non par un” bem como por Fernando Pessoa e T. S. Eliot, tornando-se posteriormente manifesto com o Surrealismo. Esta alteração de importância para o eixo interpretativo texto/leitor, por consequência do desaparecimento do autor, foi analisada por ensaístas como I. A. Richards, Michel Foucault, Roland Barthes ou Paul de Man, entre outros. Paul de Man, em "Autobiography As De-Facement", vem acrescentar, às leituras dos citados Foucault e Barthes, a razão dessa mudança de eixo descrita na frase de Mallarmé: 'L'ouvre pure implique la disparation élocutoire du poete.' Será interessante detectar neste desaparecimento da função autoral um eco lúgubre e obituário que enforma alguma poesia moderna.

No poema 20 dos *Poemas Inconjuntos*¹², Alberto Caeiro convida-nos à interpretação autobiográfica desse poema “Se depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biografia,/ Não há nada mais simples.”. No entanto, passada a declaração de intenções da primeira estrofe, verificamos que o propósito é outro, complementar é certo, e que é a leitura do poema como um epitáfio. Depois de algumas auto descrições, no passado, encerra o poema: “Um dia deu-me o somno como a qualquer creança./ Fechei os olhos e dormi./ Além d’ isso fui o único poeta da Natureza.”. Pretendo, no entanto, justificar este modo de leitura do poema com o ensaio de Paul de Man sobre a autobiografia¹³.

O poema começa com um convite à leitura autobiográfica, como disse. Dá-nos duas referências temporais, a do nascimento e morte, e uma descrição de um modo de

¹² Fernando Pessoa, “Poemas Inconjuntos”, in *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (Lisboa: Editorial Presença, 1994), p. 126

¹³ Paul de Man, “Autobiography As De-Facement”, in *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia UP, 1984)

vida: “Além d’isso, fui o único poeta da Natureza”. No entanto, factos históricos, por assim dizer, não os há, já que esses momentos referenciais que fazem parte de uma vida entre aquelas duas datas, o poeta guarda-os para si: “Entre uma e outra cousa todos os dias são meus”. De resto, do que poderíamos retirar como matéria biográfica, “ver como um damnado, amar as coisas, não ter desejos” etc., tudo isso não é matéria factual, mas o que o poeta chama de “definição”. Definição porque os verbos, na segunda estrofe, não referem dados empíricos ou acontecimentos verificáveis, mas modos de ver factos e acontecimentos. O poeta diz ser “fácil de definir”.

Porém, o carácter (auto) biográfico cessa nessa definição, para dar lugar à verdadeira intenção formal que subjaz ao poema: o epitáfio. Do modelo, da literatura jazente, digamos assim, toma as datas de nascimento e morte; tem presente um apelo, algo displicente, ao passante leitor, através do primeiro verso “Se depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biografia”, um *Sta Viator* convencional que o interpela e, finalmente, termina o poema de uma forma definitiva e exclusiva, com a *inscrição* “fui o único poeta da Natureza”, um uso sintomático do pretérito perfeito. Assim, temos, na estrutura do texto, um momento claramente autobiográfico na segunda estrofe, delineando a primeira e última a moldura para o epitáfio.

Mas urge terminar esta primeira abordagem, já que temos de ter em conta 1) não há datas de nascimento e morte (apesar de as conhecermos, mesmo que fictícias) e, por isso, o sujeito poético não foi uma realidade empírica e 2) o que resta de uma vida é literatura?

Retomo a questão: quis Alberto Caeiro propor ao leitor uma autobiografia? Dá ele tópicos para o leitor “escrever a [sua] biografia”?

Os poemas são a única realidade empírica que sustêm a ficção de Alberto Caeiro, em particular, o poema 20. Sabemos que quem assume, em derradeira instância, este “pacto literário” com o leitor é Fernando Pessoa. Este, na carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese heteronímica, contribuiu para aquele contrato com alguns dados para o fundo histórico que uma biografia deve conter: nasceu em 1889, morreu em 1915, teve unicamente instrução primária, etc. Claro que o leitor não vai verificar dados de uma realidade que nunca existiu, mas aceita, aparentemente, o pacto assumido como um contrato literário. Este pacto, antes guia do leitor para seu sossego sobre as intenções do autor, remete-nos assim para todas as funções autorais como simples ficções.

Sobre o contrato literário estabelecido entre autor e leitor, Paul de Man, ao comentar as teses de Philippe Lejeune sobre a autoridade epistemológica de um texto autobiográfico, refere a diferença entre “proper name” e “signature”, distinguindo deste modo o assunto tratado no texto (aqui aplica-se o caso Caeiro), e o da autoridade contratual (no caso, Fernando Pessoa-Alberto Caeiro). Ora, Paul de Man diz que não é a autoridade contratual que atribui carácter epistemológico ao texto, seja ela Fernando Pessoa, seja ela Alberto Caeiro, seja um pelo outro, mas sim o que advém de uma *estrutura especular* interna ao texto biográfico. Esta estrutura explica como um texto autobiográfico não consegue escapar ao movimento giratório do texto entre a história e a ficção, tendo em conta que o referente determina a figura ficcional e esta por sua vez adquire capacidade de produção referencial no momento da leitura. Deste modo, a interpretação do texto autobiográfico não obedece à autoridade contratual mas ao modo como o leitor lê. E assim, não se trata já da abordagem à autobiografia como género

literário mas de “um modo de leitura” em que o texto autobiográfico se torna, como é referido no ensaio de Paul de Man que utilizo nesta leitura do poema 20.

Quais são, então, os modos de leitura deduzidos?

1. A resultante da “autoridade contratual”, como referi, é inócua porque obriga à aferição do conteúdo desse pacto estabelecido entre o autor e o leitor, no qual a leitura é feita na direcção conformista entre a referência e a confirmação legal da *assinatura*, isto é, “from speculative to political and legal authority”. Não há, portanto garantia epistemológica mas reverência contratual. Manifestamente, no caso do poema 20, o pacto literário é inútil, até porque Fernando Pessoa menos ainda poderá garantir o que assinou relativamente a Alberto Caeiro, personagem ficcional. No entanto, quero ter em conta este princípio da autoridade contratual para, posteriormente, fazer funcionar o princípio da *produção referencial do texto* a que Paul de Man alude.
2. Relativamente ao resultado da produção referencial do texto, já mencionada acima, Paul de Man duvida que a autobiografia possa ser um género literário, por nela não convergir a função histórica e a função estética, como seria de supor no género. No entanto, a autobiografia, como o retrato ou a fotografia (ou outra expressão artística), sustenta-se numa *premeditação* da linguagem, digamos assim, sujeita a uma retórica que a torna independente da referência para a sua viabilização. E se nela procuramos a *mimesis* como forma de aferição do que no texto está representado, o resultado é ilusório, porque a *mimesis* não é mais do que um tropo entre outros. A pergunta Paul de Man é:

essa ilusão referencial é provocada pela direcção entre referente e ficção, ou esta, por sua vez, remete-nos para uma “referential productivity”?

O texto autobiográfico, como quase todos os textos literários, está preso àquela estrutura giratória entre a *diferenciação* e a *semelhança* e em cujo eixo está situado o leitor, cujo modo de leitura é resultado da sua própria interpretação e não da intenção do autor. Trata-se de um *momento autobiográfico* durante o processo de leitura em que entra em funcionamento a estrutura a que Paul de Man chama *tropológica*.

Quem lê não procura fiscalizar no texto a correspondência entre o facto histórico e o enunciado, o sentido de leitura é outro, parte da leitura para a referência produzida pelo texto no momento da interpretação. O leitor do texto torna-se (“the author *in* the text”) e constrói a referência a partir de um sistema de tropos. Com este segundo modo de leitura, ficam mais claras as intenções do poema 20 de Alberto Caeiro. Tudo o que aconteceu ao autor Alberto Caeiro, os factos históricos da sua vida, não é da conta do leitor. O que é da conta do leitor é a *definição* que Caeiro faz de si, e o que Caeiro *revela* de si é um conjunto de tropos que descrevem um modo de compreender o mundo.

A *porta giratória* de Paul de Man gira mais rapidamente quando lemos Alberto Caeiro. A direcção torna-se veloz, referência/ tropo/ referência, e pode deixar o leitor zonzo se aceitar o convite do poeta em escrever a sua (dele) biografia. Aqui, *escrever* significa ler: “The study of autobiography is caught in this double motion, the necessity to escape from the tropology of the subject and the equally inevitable reinscription of

this necessity within a specular model of cognition”¹⁴. Por um lado, é Fernando Pessoa quem assina o livro onde está inscrito o poema 20. É da sua autoridade que parte a ficção Alberto Caeiro. Por outro lado é da biografia de Caeiro que trata o poema 20. O modo de sair deste “torniquete” é-nos dado por de Man no mesmo ensaio. Mas, antes de analisarmos o *como* e depararmo-nos com ele no poema de Alberto Caeiro, quero assinalar a forma de desaparecimento do autor Fernando Pessoa e com que objectivo é feito.

Como já referi, não é a realidade empírica Pessoa que interessou a Fernando Pessoa para que dela retirássemos uma inferência cognitiva. É só o que dele resta: a ficção literária. Essa intenção parece ser clara com a sua substituição por Alberto Caeiro ou qualquer outro dos heterónimos. E torna-se mais claro quando de nenhum deles, como de Caeiro, temos qualquer referência empírica também. Tudo o que dispomos como espólio de tal exercício substitutivo é pura ficção. Sobre esse exercício substitutivo, Michael Fried, a propósito do pintor Gustave Courbet, refere que: “For there is an important sense in which the basis of Courbet’s breakthrough paintings was, first his disappearance from them *in propria persona* and, second, the replacement of his literal image by a multiplicity of metaphorical or otherwise nonliteral self-representations...”¹⁵.

Este “replacement” é um tropo, como sugere Fried. É uma prosopopeia, especifica de Man, a propósito de “Essays Upon Epitaphs” de William Wordsworth. A prosopopeia atribui uma máscara ou uma face, dá-lhe voz e um olhar sobre o mundo, e é

¹⁴ Paul de Man, *idem*, p. 72.

¹⁵ Michael Fried, “Painter into Painting”, in *The Invitation in Art*, p. 98

com esse tropo com que o leitor se ocupa no acto da leitura de uma autobiografia, ou de um retrato, ou de um epitáfio.

Como sugeri no início deste texto, o carácter autobiográfico do poema 20 é enquadrado por uma ressonância epitáfica. Apontei para isso algumas das convenções usadas por Alberto Caeiro. Falta analisar uma certa consequência estilística que a prosopopeia confere ao epitáfio.

Percorre todo o poema 20 uma dicção em andamento patético e no final o carácter definitivo, dramático de quem não está presente fisicamente como até aí o leitor aceitara estar, para em seguida se ouvir a voz além-túmulo, do ausente Fernando Pessoa. A prosopopeia desta voz além-túmulo é dupla, seja a máscara Alberto Caeiro seja a do ausente Fernando Pessoa que a criara. O tom dramático sobe em epílogo com a metaforização da morte, “fechei os olhos e dormi”, sobrando desse acto o que lhe interessava que sobrasse da sua vida “o ter sido o único poeta da Natureza” – literatura e consequente desaparecimento autoral.

O poema 20 é uma boa ilustração do ensaio de de Man. Como Caeiro, podemos pensar que o que resta de uma vida é literatura. Mesmo para aqueles que não têm interesse numa imortalidade literária, do comum cidadão restará sempre aquela literatura que enche as Conservatórias, os Registos Cíveis, em narrativa completa ou em simples certidões.

Com esta produção referencial, o autor ("the author *of* the text") afasta-se para dar lugar ao leitor ("the author *in* the text"). Quer isto dizer, como Barthes, que o leitor vem ocupar o lugar deixado vago pelo autor? Mas o leitor é uma figura metonímica que

toma pelo todo esse alguém "sem história, sem biografia, sem psicologia"¹⁶. Ou então, na sequência de Barthes, é o leitor, enquanto leitor, que recebe do texto uma história, uma biografia e uma psicologia? Se assim for, a frase de Mallarmé reposiciona o eixo interpretativo no lugar central entre o autor, que deixa de o ser, e o leitor que é uma realidade em construção cada vez que a leitura acontece. Este eixo é o próprio texto literário, quando *a obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras*. Barthes não põe o leitor a tomar de assalto o lugar do autor na atribuição de sentido ao texto.

Um outro modo de leitura que contribuiu, e hoje mais que nunca, para o desaparecimento elocutório do poeta é o plágio. O plágio é considerado uma apropriação de ideias, textos ou invenções alheias sem consentimento dos seus autores. É considerado moralmente reprovável e encontra-se sob a alçada da justiça. Mas nem sempre foi assim, e até ao Renascimento era prática louvável. Em 1870, Isidore Ducasse escreve: "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique" (*Poésies II*)¹⁷. Trata-se de uma posição militante a favor daquilo que é universalmente condenável. Diferentemente da *criptomnésia*, que é o inconsciente uso das ideias e fontes, tendo-se o sentimento de originalidade, o plágio, prático, é defendido por Lautréamont ao longo das *Poésies*, em *Les Chants de Maldoror*.

Para haver plágio, necessário é um autor, a obra sujeita ao plágio, e, naturalmente, quem pratica o plágio. Um autor, parafraseando Foucault¹⁸, é aquele

¹⁶ Roland Barthes, "A Morte do Autor", in *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves (Lisboa: Edições 70, 1987)

¹⁷ Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror, Poésies* (Paris: Presses Pocket, 1992)

¹⁸ Michel Foucault, *O que é Um Autor?*, trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais (Lisboa: Veja, 1992)

que exerce autoridade sobre uma obra que é um todo sustentado por uma unidade. Já um plagiador é aquele que, ignorando a autoridade do autor, fragmenta a unidade da obra, e com as fracções dela organiza uma nova unidade sobre a qual exercerá por sua vez a autoridade. Trata-se de uma releitura da obra original. Temos assim outra obra? É assim também autor? Julgo que sim.

Jean-Pierre Goldenstein, na sua edição de *Les Chants de Maldoror*, estabelece sistematicamente um roteiro do plágio (ou de “réécritures”) exercido por Lautréamont-Ducasse sobre Pascal, Vauvenargues, Rochefoucauld e o Doutor Chenu, entre outras fontes. Se o plágio é evidente na utilização das palavras originais, das ideias originais, as mesmas palavras e ideias mergulhadas no contexto geral da obra de Lautréamont adquirem necessariamente outra direcção, outro universo de sentidos que não o dos autores anteriores. Pode, até, o plágio, no entender de Ducasse, corrigir o que está errado: *Il serre [o plágio] de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.*(p. 275). Uma outra obra, portanto, um outro autor também, como refere Foucault: *o nome do autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular* (p.46). Assim, qual a importância do autor? Anterior ao Renascimento, o papel do autor não era significativo, tão pouco o autor do discurso inaugural, sendo a paráfrase da estrutura formal e ideológica, da obra referência, muito mais importante.

A própria figuração do autor Isidore Ducasse é ela própria um mistério. Está representada no pseudónimo aristocratizante de Conde de Lautréamont (figuração autoral fictícia, representante de uma certa decadência finissecular) que por sua vez criou Maldoror. Nascido em Montevideu, Uruguai, cedo aportou a Paris onde veio a

falecer. A correspondência, escassa, pouco revela do homem. Nas *Poésies* escreveu uma frase que é todo um programa, posteriormente adoptada pelo surrealismo: “*La poésie doit être faite par tous. Non par un*”.(p.280). O autor, isto é, a importância social do seu papel, é reduzido a tiques sociais: “*Pauvre Hugo! Pauvre Racine! Pauvre Coppée! Pauvre Corneille! Pauvre Boileau! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics*”. (p.280).

As palavras não têm dono, ninguém é originário daquilo que tem origem no universo, e é corporizado, “*doit être fait*”, por todos. Esta ausência de quem é que escreveu o quê vem a materializar-se, nos surrealistas, na técnica de escrita colectiva denominada *cadavre exquis*, extensiva a todos os actos criativos. De resto, os surrealistas serão os principais responsáveis pelo interesse da obra ducassiana, bem como a de Arthur-Rimbaud, seu contemporâneo, fazendo dos dois poetas suas bandeiras. Se em Lautréamont *La poésie doit être faite par tous*, em Rimbaud, a dissolução do autor passa pela famosa afirmação *Je est un autre*, (da correspondência a Izambard, 13 de Maio 1871). *Ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor* (Barthes).

É o plágio um forte contributo para a dissolução do autor, nestes tempos de *sujeito trans-individual* (L.Goldman) ou, pelo contrário, um reforço do autor, figura jurídica, aquele que exerce a autoridade? “*Une maxime, pour être bien faite, ne demande pas à être corrigée. Elle demande à être développée* » (Lautréamont. p.275). A negação do sujeito (*Je est un autre*,) como marca da modernidade, passa pela *morte do autor*. Atravessa Portugal com Mário de Sá-Carneiro, “Eu não sou eu nem sou o outro”, com a multiplicação heteronómica Pessoaana, e chega ao automatismo colectivo surrealista. Porém, seja na dispersão do sujeito-autor, seja a sua dissolução no plágio,

este é sempre um *fundador de discursividade* (Foucault), isto é, além de assinar as suas obras, origina outros discursos. É o plágio um discurso secundário? E na acção do plagiato, não é o plagiado reforçado no seu papel de instaurador de discurso?

Deste ponto de vista, podemos pensar que o “autor no texto”, o leitor também, *plagia* o “autor do texto”. Plagia não só pela apropriação que faz dos elementos referenciais e tropológicos, no momento da leitura, como sobretudo pelo uso que faz da “porta giratória” referida por de Man. É com o uso desta “porta” que o leitor se salva das sombras da *ilegalidade*. A velocidade imprimida pelo leitor ao eixo referência/ tropo/ referência permite-lhe uma “autenticidade” exclusiva que, como é inerente ao acto ilegal, permite um prazer, a quem o pratica, que faz esquecer o objecto cobiçado.

Na entrevista dada a Alexander Search, Alberto Caeiro caracteriza a poética de três autores. Por atacado junta Teixeira de Pascoaes, Emile Verhaeren e Guerra Junqueiro no rol dos que “É com coisas que não querem dizer nada, excessivamente *nada*, que as pessoas têm feito obra”¹⁹.

Sobre Teixeira de Pascoaes, a Alberto Caeiro dá-lhe para rir, porque descobre, ele, Teixeira de Pascoaes, “sentidos ocultos nas pedras”; Verhaeren é “um idiota belga” e Junqueiro é “um amigo de frases... tudo nele é ritmo e métrica” e conclui que é “preciso acabar com isso”.

Porém, no poema XXXV do *Guardador de Rebanhos*, Caeiro, ao escrever que “O luar atravez dos altos ramos” não é outra coisa “Que o luar atravez dos altos ramos”, revela um materialismo assente numa tautologia auto complacente, que nos leva à suspeita de frequência assídua de frases na casa aberta da Retórica.

O que pretendo aqui relevar é que Alberto Caeiro cai, como diz de Man, na “ilusão romântica”²⁰, na “falácia da convicção segundo a qual, na linguagem da poesia, signo e significado podem coincidir”, e assim perceber Fernando Pessoa quando diz que “No meio da sua aparente espontaneidade, a poesia do sr. Caeiro sabe-nos a culta”.

¹⁹ Fernando Pessoa, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Sobral Cunha. (Lisboa: Editorial Presença, 1994), p. 214.

²⁰ Paul de Man, “Crítica e Crise” in *O Ponto de Vista da Cegueira*, trad. De Miguel Tamen, (Lisboa: Edições Cotovia, 1999), p. 45.

No *Górgias* é dito: “o dar-se informações a quem já está informado traz credibilidade mas não proporciona prazer”²¹. Não parece aplicar-se aqui o caso. Sendo a tautologia uma fórmula proposicional, sempre verdadeira, cujo resultado não depende do valor de verdade das suas variáveis proposicionais, o que dela sobra para a nossa atenção é a sua formulação linguística. Nada acrescenta no mero repetir de uma definição. Todavia, proporciona um prazer com origem talvez na hipnose, resultante da cadência repetitiva de um ritmo binário.

Dizer que “o luar atravez dos altos ramos” em Alberto Caeiro nada mais é “que o luar atravez dos altos ramos” ou “uma flor amarela não é mais que uma flor amarela”, é perceber que o vazio de conteúdo de tais fórmulas é preenchido pelo ritmo encantatório da formulação tautológica. Da linguagem que lhe dá corpo. E perceber que o prazer dali retirado não está na informação, que é nula, mas naquilo que exactamente Alberto Caeiro pretendia combater: o discurso poético como um sistema de formas de pensamento e linguagem que servem à finalidade de quem discursa para obter um efeito, a alteração de uma situação²². Isto é, a Retórica.

A reivindicada “nitidez visual” de Alberto Caeiro, despida de artificialismo literário, é ilusória e, como no *Górgias*, a poesia é um discurso com ritmo. Ritmo, rima, e disposição simétrica evidentes neste, como noutros poemas, aproximam-no da “léria” literária de Teixeira de Pascoaes e Guerra Junqueiro. No limite, e tal como os poetas criticados, Caeiro é também “um amigo de frases”. Podemos pensar, então, que a

²¹ Platão, *Górgias, Testemunhos e Fragmentos*, trad. de Manuel Barbosa, (Lisboa: Edições Colibri, 1993), p. 42.

²² Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, 3ª ed., trad. de R. M. Rosado Fernandes, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), p. 75.

distinção entre a “léria” de Pascoaes/ Junqueiro e a de Caeiro é da ordem da espécie e não de género?

O que a espécie poética de Alberto Caeiro sugere, nas suas formulações tautológicas, é a identidade entre o signo linguístico e o seu significado, pretendendo desse modo anular essa distância resultante das figuras de pensamento e sintaxe apontadas em Teixeira de Pascoaes e Guerra Junqueiro: “sentimentos humanos nas árvores”, “ritmo e métrica”, etc. E, portanto, a “nitidez visual” derivaria dessa unidade linguística que de Man origina no romantismo, cuja harmonia entre o signo e significado levaria a que aquele espelhasse com fidelidade a chamada beleza ideal nele incarnada.

Visto da perspectiva de Caeiro, o signo, da ordem do fenómeno, espelharia com harmonia e fidelidade possíveis o *nómeno*. Deste modo, a abordagem que Alberto Caeiro faz relativamente ao objecto da Natureza é feita pelo lado oposto ao de Pascoaes/ Junqueiro. Estes, ao fazerem-no, “estabelecem uma relação, constituem o objecto como fenómeno; esta fenomenalidade é o domínio das ficções, constitui-se verbalmente, e oculta, nessa aparência, a oculta e irrepresentável coisa-em-si. É a coisa-em-si que encontrará em Caeiro o seu lugar de enunciação.”²³ É essa “nitidez visual”, teleológica, que a tautologia procura: “O que nós vemos das cousas são as cousas./ Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?”(*Guardador de Rebanhos.*, XXIV). Assim, uma e outra espécie de poetas, em pontos opostos, esgrimem uma linguagem literária que procura nomear o “*excessivamente nada*” atirado por Alberto Caeiro aos outros.

²³ António M. Feijó, “A Constituição dos Heterónimos. F. Pessoa e a Correção de Wordsworth” in *Colóquio Letras* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996).

Paul de Man recorda-nos a capacidade da linguagem para esconder o significado por detrás de um signo enganador, como na figura da ironia, “como quando ocultamos a fúria ou o ódio por detrás de um sorriso”²⁴. Essa ambiguidade da linguagem está bem representada na expulsão dos poetas da República de Platão, por consequência do pecado original proporcionado pelas musas de Hesíodo: “we know to teel many lies that sound like truth,/ but we know to sing reallity, when we will”²⁵.

A fronteira entre a *mentira* e o enunciado *de coisas verdadeiras* expressa na fala das musas é toda ela dimensão da linguagem. Mas a linguagem literária é também a fronteira entre a “mentira” e o “enunciado de coisas verdadeiras” expressa na fala das musas. Quero dizer, a distância entre a mentira da *mimese* platónica e enunciados referenciais em poesia tem a espessura do espelho onde ela, a poesia, se revê: nas palavras, como meio diferenciador, relativamente às outras formas de *mimese* como sejam a dança, as artes visuais ou a carpintaria. “Todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente”²⁶.

Eis como ao longo da história dos estudos literários surgem regularmente intrusos que vêm quebrar o encanto do namoro entre poesia e poeta, afirmando dentro de portas que a literatura não dá outra informação que não seja a da própria linguagem, como o diz, em contexto diferente, Paul de Man. Mesmo a *mimese* é considerada um tropo entre outros, com a qual a literatura constrói uma ficção distinta de uma realidade, já que a linguagem tecedora dessa ficção “não funciona de acordo com princípios que

²⁴ Paul de Man, *Op. Cit.*, p. 44

²⁵ Hesiod, *Theogony, Works and Days*, trans. M. L. West (New York: Oxford, U.P., 1988), p. 3

²⁶ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, 4ª ed. (Lisboa: Imprensa Nacional, 1994), I-3

são os, ou que são *como* os, do mundo fenomenal”²⁷. Funciona com o quê? Com aquilo que a alimenta: os tropos, a harmonia, todas as outras figuras de retórica que cumprem a função de produzir esse distanciamento em relação ao “mundo fenomenal”, e chamar a atenção para a linguagem em si. O hipérbato, por exemplo, e figuras como a metáfora e a metonímia que permitem mudar ou transfigurar o significado de uma palavra. Igualmente o próprio vocabulário serve para provocar essa chamada de atenção com a proliferação de arcaísmos, de sons exóticos e rebuscados, ou do oposto, neologismos e invenções lexicais.²⁸

Pode dizer-se que esta linguagem subordinada ao código estético tem como objectivo pôr em relevo o valor autónomo do signo linguístico por contraposição à linguagem comum. A obra poética apresenta-se deste modo como uma estrutura funcional, pois tudo nela se inter-relaciona, porque os seus elementos estão ao serviço de uma estrutura e não podem ser compreendidos fora dela – “Os pastores de Virgílio não são pastores: são Virgílio”, avisa Alberto Caeiro.

Quando Georg Christoph Lichtenberg disse que um livro é como um espelho e se um macaco se olhar nele nunca verá um apóstolo²⁹, pensava certamente na pureza reflectida do talento criador. Ajuizar dessa pureza de talento, que não interessa para aqui, é uma tarefa do leitor. Mas mantendo o espelho metafórico, para o poeta, o espelho é esse lugar de suma liberdade, que é o nada, onde ele vê a representação literária do seu desejo. A linguagem, a linguagem literária, será sempre essa fina

²⁷ Paul de Man, *A Resistência à Teoria*, Trad. Teresa Louro Pérez (Lisboa: Edições 70, 1989), p. 31.

²⁸ José Nunes da Rocha, *Poetas e Carpinteiros, Uma reflexão sobre a utilidade da poesia a propósito da vontade de rir que deu de Alberto Caeiro quando leu versos de um poeta místico*, Tese de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

²⁹ Citado por Mário Cesariny, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1985), p. 27.

fronteira que separa o macaco do apóstolo, o mesmo é dizer, o signo do significado – o “excessivamente nada” com “que as pessoas têm feito obra”. O realce dado por Alberto Caeiro a esse *nada*, com que toda a gente faz obra, Caeiro incluído, assenta na suspeita, dissimulada, de que isso é poesia.

“Sou uma máquina de passar vidro colorido”

Mário Cesariny

Paulo Araújo e Nuno Mamede, dois investigadores de Sistemas de Informação do Instituto Superior de Engenharia de Lisboa, *desenharam* um sistema com capacidade para classificar “poemas da poética portuguesa”. Este *Classificador de Poemas*, como lhe chamaram, tem por base “os conceitos de estrofe, verso, sílaba e rima definidos no dicionário de termos literários e no dicionário de literatura”³⁰. Trata-se de um sistema que reúne dois módulos. Um que contém um léxico e outro que realiza a interface com a aplicação externa geradora de transcrições fonéticas e divisões silábicas; agrega ainda um conjunto de outros módulos funcionais.

Sem entrar em pormenores descritivos da arquitectura do sistema, este permite, segundo os autores, classificar diferentes tipos de poemas “sem o fornecimento prévio de exemplos”. As classificações possíveis são as que vêm nos manuais de versificação tais como a classificação estrófica, rimática e métrica. Antes de continuar, é necessário perceber a utilidade deste sistema leitor. Segundo os autores, pode “ser utilizado como uma ferramenta didáctica nas escolas” e “para poetas que realizam poesia”. Com estas duas aplicações, os autores implicitamente distinguem poema de poesia já que, em nenhum dos momentos, é referido o conteúdo do primeiro, sendo que o *Classificador*

³⁰ Paulo Araújo, Nuno Mamede, Classificador de Poemas, disponível em www.inesc-id.pt/pt/indicadores/Ficheiros/14...49.pdf

tem por base a estrutura formal do poema, independentemente de este versar uma prescrição médica ou um amor não correspondido.

Parece-me interessante esta perspectiva hierarquizada (poema/poesia) do modo como se constrói, inicialmente, o poema na cabeça do leitor. Aquela hierarquia prevê que o objecto poema é primeiro *visto*, e depois *lido*. *Vê-se* primeiro o poema e depois *lê-se* a poesia? Por outras palavras, é primeiro uma percepção e depois um conceito. Não é novidade tal ponto de vista, se tivermos por base um modo empírico de colocar o poema entre os outros objectos do mundo.

Como qualquer outro objecto, o poema existe no espaço e no tempo. A singularidade que o distingue dos outros objectos do mundo é apresentada através da sua morfologia a que chamamos estrutura externa ou forma. E como qualquer objecto do mundo, o poema manifesta-se ao leitor como experiência do mundo externo, exercendo a sua objectividade aos sentidos.

Se tomarmos poemas como objectos, no caso literários, necessário é conhecermos as propriedades desses objectos como fazemos relativamente a quaisquer outros: tipo de existência e qualidades que essa existência denota, definição de limites, etc. Já a expressão “objecto literário” contém no predicado justamente essa propriedade, a de ser literário. Se no “202” de *A Cidade e as Serras* nos deparássemos com o “conferençofone” de Jacinto, teríamos a certeza que assim era, não só pelas qualidades que tal aparelho apresentaria aos nossos sentidos como também pela etiqueta identificativa que os objectos de museu apresentam. Já um poema, como outro objecto literário, é dado como tal quando o vemos, isto é, quando o lemos – relação particular

entre sujeito e objecto; ou quando a autoridade confere ao objecto esse estatuto – relação universal.

Para qualquer destas relações, o contacto é feito através da forma apresentada pelo objecto. E portanto, o ponto é: em que medida a forma que o objecto apresenta determina o seu modo de ser objecto literário, no caso poema? Ou então, a forma que um objecto apresenta determina o modo como o interpretamos?

O poema é um objecto físico com propriedades que o distingue de outros. Apresenta uma estrutura formal mais ou menos canónica que o leva a ser reconhecido pela maioria das pessoas, como seja a constituição estrófica, rimática, etc. Tem uma disciplina escolar, como é a versificação, de modo a ser estudado enquanto objecto distinto. Esta distinção permite-nos formular algumas descrições gerais que excluem as excepções, embora estas sejam muitas: a chamada prosa poética, a narrativa em verso, a liberdade formal versificatória, entre outras. No entanto, tais excepções além de não excluírem a descrição canónica do objecto poema, são feitas em função desse modelo.

Vou pôr de parte a discussão sobre a forma *versus* conteúdo do poema. Interessa-me agora a posição “formalista” em que “matter, subject, content, substance, determines nothing (...) the form, the treatment, is everything”³¹. Em qualquer objecto podemos distinguir duas espécies de propriedades físicas: as que advêm da matéria de que é feito o objecto e outras com origem no modo como essa matéria se organiza em estrutura física. Aquelas que interessam ao leitor de poemas, bem como à elaboração de uma consciência em **Leonardo**, são as segundas, porque são estas que descrevem um

³¹ A. C. Bradley, *Oxford Lectures On Poetry*, p. 61.

objecto “in terms of the static arrangement of its parts”³². Por exemplo, olhamos “Um mover de olhos, brando e piedoso” de Camões, quando digo “olhamos” refiro também o “olhar” interno, conceptual (como poderia ler o poeta Augusto de Castilho ou Jorge Luís Borges), e reconhecemos o formato soneto, o decassílabo, o emparelhamento, a interpolação da rima. É uma composição reconhecível em outros exemplos do mesmo autor como em muitos outros poetas que elaboraram poemas com este formato. Se restringir o número de objectos desta investigação a objectos com aquela forma, podemos com algum rigor descritivo determinar os objectos sob os quais estão incluídos os poemas. O sistema **Leonardo** necessita de tais descrições generalistas que se aplicam a estruturas de todos os organismos estáveis e reconhecíveis como tal. De resto, como muitos críticos de arte.

Usarei a formulação de John Pollock para uma descrição funcional na forma $(\forall \chi) \phi$ acerca de A , sendo A objectos, pessoas, etc. Assim, uma estrutura do tipo S numa circunstância física do tipo C em que A tende 1) a ter uma estrutura daquele tipo, 2) a ser encontrado em circunstâncias do tipo C e 3) é nominalmente necessário que qualquer coisa nas circunstâncias C e apresentando uma estrutura do tipo S , cai na generalização $(\forall \chi) \phi$ sempre que mantiver aquela estrutura sob aquelas circunstâncias³³.

O termo “circunstância” na formulação de Pollock é útil para a formação de uma consciência e por isso pretendo retomá-lo na Secção II. Este rigor restritivo do número de objectos reconhecíveis ao formato soneto exclui, para já, outras composições poéticas. Como enquadrar, por exemplo, o poema 14 dos *Poemas Inconjuntos* de

³² John L. Pollock, *op.cit.* p. 61

³³ John L. Pollock, *op. cit.*, p.59.

Alberto Caeiro no domínio daquela formulação? A liberdade é ainda relativa. Certamente é uma pergunta despropositada para sensibilidades mais literárias.

Não é difícil compreender que o poema *14* que tenho à cabeceira da minha cama, tal como “Um mover de olhos...” é um objecto tão natural como a própria mesa-de-cabeceira ou o candeeiro. Sendo tão natural como os objectos que o rodeiam, o que o distingue de todos os outros objectos, como disse, advém de uma diferente espécie de existência. Apresenta uma forma que o individualiza do resto do mundo e também de outros objectos poemas que se encontram no livro onde ele está incluído como dos outros livros. No entanto, só quando *ler* o poema *14*, este denotará as suas propriedades como diferente espécie de existência.

Por enquanto, o que ali está no livro aberto é pura forma: estrofes, versificação, conjunto de versos. Tendo em conta que o meu conceito formal de poesia passa por este modo de expressão, então o poema *14* é um poema. Quero dizer, restringido o universo de objectos com aquelas características, penso que o *in put* de *Leonardo* pode incluir todos os objectos que caíam na descrição estabelecida na forma $(\forall \chi)\phi$. Mas o que ele fará é reconhecer esses objectos, limitando-se a reproduzir o código inscrito no papel, como um *robot*³⁴. Ora o que eu pretendo é que *Leonardo* leia para mim o poema *14* e comente “Mas eu, com consciência e sensações e pensamento, / Serei como uma coisa?”. Então, a forma apresentada pelo objecto revelará o seu valor e a razão porque

³⁴ Um robot é uma máquina que processa informação com base em sistemas não intelectuais, que John Pollock classifica de Q&I systems (“quick and inflexible”). São sistemas que permitem a máquinas executarem acções motoras, como apanhar uma bola calculando trajectórias por exemplo, sistemas de compreensão de linguagem natural, sistemas que jogam xadrez, damas e jogos de estratégia etc.. “They are conclusion-drawers” (*idem*, p.20) já que, com base na informação podem, consoante o seu poder computacional, ser mais ou menos eficazes em tarefas de projectos e experiências.

ele está ali. Este modo de abordagem ao objecto literário em pouco diferirá de outros relativamente a um qualquer objecto.

Vou ao encontro de um dos argumentos de René Wellek e Austin Warren³⁵, segundo o qual, o poema não é aquilo que lhe é exterior do leitor, como é a leitura, a experiência mental individual ou soma de experiências. O poema é uma estrutura independente e, como todas as estruturas, sustenta-se em normas (algoritmos³⁶) que, por um lado, conferem identidade fundamental ao objecto, e por outro são causadoras de experiências mentais.

Deste ponto de vista, se queremos procurar uma descrição para poema temos de começar por aquilo que ele apresenta: a sua forma. É pela sua forma que um sistema leitor acederá ao poema através da sua interface, que pode ser desdobrada nos quatro estratos que dão forma à “obra de arte literária” segundo Roman Ingarden³⁷. Estes estratos proporcionam a unidade da obra de arte literária dispensando a experiência do leitor (embora considere a importância deste para que dê “vida” à obra), bem como dispensa os aspectos biográficos do autor, respectivas vivências e estados de espírito.

Segue-se a pergunta inevitável: um cego não tem acesso ao mesmo objecto na sua integridade? Com certeza, já que a construção mental que dele faz é a mesma,

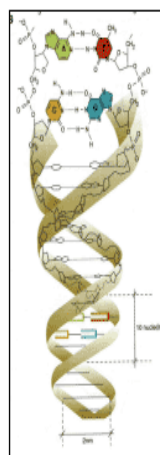
³⁵ René Wellek; Austin Warren, *idem*, p. 173.

³⁶ Um algoritmo é “uma sequência de instruções ou regras cuja aplicação permite resolver um problema” in João Branquinho; Desidério Murcho, *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos* (Lisboa: Gradiva, 2001).

³⁷ Roman Ingarden estratifica a estrutura de uma obra de arte literária em quatro pontos: 1) o estrato das formações fónico-linguísticos em que a matéria sonora é articulada proporcionando melodia e ritmo; 2) o estrato das unidades de significação, tendo em conta os significados das palavras e sua organização sintáctica, com especial relevo a oração (este dois estratos são correspondentes à tradicional estrutura Saussuriana do signo-linguístico; 3) o estrato das objectividades apresentadas, aquilo de que se fala na obra e 4) o estrato dos aspectos esquematizados, a “visualização” do ou dos objectos representados na obra através das sensações que ajudam à percepção da mesma. Roman Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, 2ª ed. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979).

deduzindo a integridade a partir dos elementos que o compõem com base na sua interface auditiva ou, mesmo em alternativa, com a utilização da linguagem Braille. Já a situação de um surdo-mudo parece-me de difícil resolução, por se tratar de um acesso não integral àquilo que o poema tem de estrutural nas suas formas: a musicalidade inerente ao ritmo, correspondente ao primeiro estrato da obra em Roman Ingarden. Cada objecto tem uma entidade formal única da qual advêm propriedades particulares. E objectos literários têm as suas. No entanto, pode a estratégia de abordagem interpretativa ser a mesma para um automóvel, para a “Madonna” de Perugino ou para o “Pelo Mediterrâneo” de Alexandre O’Neil por exemplo? Terá de haver singularidades ou não frequentaríamos seminários de Teoria Literária.

Que fazem os estudantes de artes quando analisam um objecto? O mesmo que Leonardo da Vinci quando descrevia objectos como na figura da esquerda.



Procuram os elementos formais que permitem representar o objecto. A disposição da folhagem (figura da esquerda) de uma forma identificada no espaço, as proporções, etc. Se quisermos que um sistema computacional reproduza objectos

naturais, é com base nestes elementos formais que são elaborados os algoritmos descritivos que, por sua vez, instruem os sistemas para a sua execução.

Outro bom exemplo são as representações das estruturas moleculares do ADN como James Watson e Francis Crick estabeleceram (figura da direita), cujos modelos são, por isso mesmo, possíveis de serem tratados em computador. Naturalmente, uma receita culinária é também um algoritmo. Um conjunto de acções sequenciais, que nos propomos realizar no dia-a-dia para um determinado objectivo, é também ele um algoritmo ou algoritmos, dependendo da complexidade das mesmas acções a realizar. Neste sentido, somos idênticos ao funcionamento de um computador que precisa de ser instruído previamente sobre os passos a cumprir. Se me proponho tomar uma taça de vinho na taberna vizinha, fumando um cigarro, terei de seguir os mesmos passos que um sistema com locomoção daria, cumprindo o conjunto de algoritmos que comporiam o programa para o efeito:

- *Algoritmo de casa*

Descer os 60 degraus das escadas até à rua

Percorrer no sentido ascendente os 100 metros até ao “Pata Larga”

Pedir uma taça de vinho tinto do barril

Beber

- *Algoritmo do cigarro*

Abrir a caixa de *John Player Special*

Tirar um cigarro,

Etc.

Cada uma destas acções é ainda subdividida em acções menores que podem por sua vez serem descritas. Qualquer abordagem interpretativa implica diferentes tipos de atitudes com base nos algoritmos performativos que inferimos dos objectos. Se assim for, interpretamos tal ou tal objecto em função das suas particularidades formais, nomeadamente objectos como sonetos, tragédias, romances policiais, etc. Mesmo não apresentando formas canónicas, ou delas fazendo um jogo múltiplo ou ainda reivindicando a ausência de qualquer forma académica, é ainda a forma que é apresentada mesmo como negação da forma. Além disso, há que ter em conta também a forma como a matéria se organiza em objecto literário: uma *estrutura molecular*, digamos assim, como sejam figurações retóricas, modos de expressão, pontos de vista, se mantivermos a analogia com a terminologia das ciências físicas. Devemos estar atentos ainda ao modo como *unidades atómicas* supõem aquela *estrutura molecular*, através da identificação de metáforas e sinonímias, tendo em conta que figuras como estas estão na base da formação de qualquer princípio literário.

Este modelo de abordagem ao objecto literário tem como consequência primeira a “união indissolúvel de forma e sentido”³⁸. Se, como foi dito, as propriedades distintivas que as formas de um objecto literário denotam são linguísticas, então é nestas propriedades que a interpretação deve incidir e não noutras que a outros objectos pertencem, como referencialidade, ética, política e outras fenomenologias.

³⁸

Miguel Tamen, *Artigos Portugueses* (Lisboa: Assírio e Alvim) p. 127.

Nas tavernas do bairro onde moro, corre um conselho exemplar: “não confundir o bife à milaneza com o bife ali na mesa”. Se pode acontecer, para gozo do comensal, haver bife à milaneza na mesa (a preços de bife corrente, convenhamos) o que se depreende da máxima é o costume contrário. Do mesmo modo, tendo como certo que não devemos confundir propriedades diferentes com objectos diferentes, é certo que as propriedades dos objectos literários residem na linguagem que por sua vez os enforma e se prestam a confusões sobre a mesa da interpretação (como ao bife).

A métrica, a rítmica e a estrófica são três formas que o poema como objecto autónomo apresenta à interface do leitor. Digo autónomo no sentido em que cada uma delas contribui, de um modo mais ou menos independente, para o todo que o poema é e, sendo o caso da amputação de uma delas, levanta-se o problema de reconhecimento do objecto e consequente acesso à sua integridade. Tais formas, deste ponto de vista, não são simples veículos de informação, como sejam pensamentos, emoções, sons, sendo também, e menos ainda, aspectos decorativos distintivos da prosa, mas elementos que, apresentando um modo particular de organização, fazem com que tal ou tal objecto seja considerado um poema.

Dizer que tal ou tal objecto é um poema é já uma descrição. Uma descrição feita com base nas suas particularidades, para as quais tenho um padrão aprendido através da autoridade escolar. Se um objecto completamente diferente me é apresentado como poema, então levanta-se um problema idêntico aos taxinomistas quando deram de caras pela primeira vez com o ornitorrinco.

Visto deste modo, percebe-se que o problema de classificação do objecto é incompleto e traz à memória certos equívocos, quando julgamos reconhecer determinada pessoa pelas costas e na abordagem percebemos que nos enganámos. Do

mesmo modo, olhar para um poema como faz o *Classificador de Poemas* é como olhar para um objecto de uma perspectiva incompleta, bidimensional, sem ter em conta a *face* invisível que perfaz o todo. É este o modo, numa primeira fase, do ensino escolar de poesia, pelo método de “apontar” o objecto como sendo um poema, porque apresenta tal ou tal forma canónica. Assim se submete o aluno à “visão contínua” de um aspecto, que Ludwig Wittgenstein refere sobre a “cabeça de pato” de Jastrow. Da mesma maneira, o *Classificador de Poemas* não reconhece a “cabeça de coelho” de Jastrow. Isto é, como no exemplo que referi atrás, não procura a face da pessoa que reconhecemos de costas.

Os autores do *Classificador de Poemas*, apesar de citarem Massaud Moisés sobre poema como “um organismo verbal que contém, suscita ou segrega poesia”, não fazem uso de tal matéria “segregada”. Mantêm a distinção de corpos distintos como se a cara (mesmo invisível) de uma pessoa não pertencesse ao conjunto.

O facto de não vermos essa cara no momento em que olhamos a pessoa de costas, não significa que não haja uma interpolação e como tal “visualizemos” a face que esperamos encontrar ou uma face que deduzimos pela forma do corpo visto de trás. Do mesmo modo, ao confirmarmos o objecto poema pela sua forma, sabemos que temos de procurar a sua face poética ou não (embora antecipemos uma face “segregada”). Chamemos a essa *face* o seu significado, ou aquilo a que I. A. Richards considerou como a dificuldade original implícita em toda a leitura: “the problem of making out the meaning”³⁹. Richards resume em quatro, as espécies de significado, tendo em conta a função do discurso (*speech*): Sentido, Emoção, Tom e Intenção. Dizemos para “dizer alguma coisa”; dizemos emoções e desejos; dizemos de algum modo ao interlocutor e dizemo-lo com intenção consciente ou não. O modo como estas

³⁹ I. A. Richards, *Practical Criticism*, p. 180

funções estão presentes no poema, com prevalência de uma ou outra função em relação às restantes, fá-lo, também, distinguir de outros poemas. Assim, por exemplo, além da métrica e ritmo e de outras características formais, percebemos que há predominância de sentido em grande parte dos poemas épicos com prejuízo da emoção, se os compararmos com a poesia lírica em que o contrário é regra.

Para Richards, estas funções determinam o sucesso dos outros aspectos formais do discurso. Durante o uso da linguagem, no seu todo, e conforme as circunstâncias, uma das funções torna-se predominante⁴⁰. No entanto, no discurso poético, quando opções “técnicas” formais (rima e ritmo) condicionam as funções do discurso, dá-se a situação contrária

Regressando ao *Classificador de Poemas*, pretende este modelo de identificação poética dispensar tudo aquilo que a forma contém? Quer-se dizer, aquilo a que habitualmente se chama assunto, conteúdo, tema? Seria uma contradição nos termos. Sem uma não haveria a outra, no que dá que, fundindo-se, criam uma única realidade com propriedades únicas. Um conteúdo refere-se a outra categoria de realidades ou objectos, e portanto outras propriedades (árvores, amores, crepúsculos, etc.) e, portanto, um conteúdo não é concomitantemente um poema. O conteúdo de um poema é uma descrição de estados de coisas através da linguagem e como tal é também exterior, isto é, “público”⁴¹. Um conteúdo, sendo uma descrição de estados de coisas, pode ser comum a vários poemas mas tal não significa que tenhamos dois conteúdos em diferentes poemas mas antes o mesmo tema tratado em diferentes poemas, autónomos enquanto objectos, tal como dizer que x ama y é diferente de y é amado por x . Por

⁴⁰ *Idem*, p. 183

⁴¹ *Ibidem*, p. 10

analogia, o mesmo vinho não coexiste em duas garrafas (mas falamos de vinho quando identificamos o conteúdo de duas garrafas diferentes), como um mesmo tema é necessariamente tratado num romance e num filme.

Assim, a endémica antítese forma/ conteúdo não faz sentido “the subject is one thing; the poem, matter and form alike, another thing”⁴². De resto, a importância de pensarmos que “the form, the treatment, is everything” sustenta-se na leitura comparativa de dois poemas que tratam o mesmo assunto. Mesmo que a nossa preferência vá para um soneto do sr. Fernando Grade na vez do de um outro poeta de comprovada robustez lírica, é com base no modo como *vemos* e *lemos* o poema, contactamos com a sua forma, que julgamos o mérito ou demérito do poeta. Por consequência, num formalismo mitigado, a forma determina o conteúdo temático como este determina a forma adequada para a sua apresentação pública.

Ainda segundo A.C. Bradley, há temas e temas. Isto é, há assuntos que se prestam melhor à formação de um poema e portanto à nossa adesão. Dá o exemplo temático da Queda no *Paradise Lost* de Milton e da moral subjacente à vingança em *Hamlet* de Shakespeare⁴³. Podemos pensar em exemplos mais lusos como a mosca “Albertina” de O’Neil para uma metapoesia, ou em “morangos” de um soneto do sr. Fernando Grade para a descrição de performances amorosas. Refere A. C. Bradley que aqueles temas são mais propensos às melhores formas poéticas por causa das acções, dos caracteres deles derivados. Parece pouco convincente, julgo mesmo que para o

⁴² A. C. Bradley, “Poetry for Poetry’s Sake”, in *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan and Co, 1926), p.9.

⁴³ “Shakespeare’s knowledge or his moral insight, Milton’s greatness of soul”, *idem*, p.7

próprio Bradley, e por isso acrescenta que quando lemos *Hamlet*, a acção e os caracteres não devem ser separados das palavras que lhes dão forma.

Deste modo, podemos estar de acordo com aquilo que é poema de uma maneira geral, embora possamos divergir acerca de casos particulares nessa classificação. Para ambas as situações, segue-se a pergunta inevitável: que farei com este poema? Estamos de acordo que o objecto *x* é um poema por nele reconhecermos uma *estrutura molecular* (A. C. Bradley, como Clive Bell, chama a essa estrutura de “forma significante”); e no entanto divergimos, não na classificação do objecto literário mas porque a esse poema *x* damos diferentes interpretações, diferentes usos à matéria formante do poema.

Vou insistir na terminologia científica até aqui usada, ao dizer que tais diferenças residem em interpretações diferentes da estrutura atómica do poema. Esta, como disse, organiza-se em unidades literárias, como sejam metáforas e sinónimas que indiciam, por sua vez, os tais diferentes usos da linguagem comum. E porque divergimos? Pelas mesmas razões que levam à intraduzibilidade da poesia.

Bradley, no ensaio citado, refere esta impossibilidade da poesia. Deve-se tal intraduzibilidade por, na língua de chegada, não ser possível ler do mesmo modo determinadas propriedades formais apresentadas pelo poema na língua em que foi escrito, como sejam aspectos versificatórios, rítmicos, sonoros, rimáticos e o mais. No entanto, julgo que o problema se encontra em tessitura mais profunda.

Ao atribuírmos uma interpretação metafórica a uma expressão, ou a parte dela, mostramos que não *lemos* a expressão literalmente, antes acedemos através dela ao *transporte* a outras expressões nela contidas. Quando Donald Davidson diz que

“metáforas significam o que as palavras no seu sentido mais literal significam, e nada mais que isso” aponta o dedo à tradicional concepção da metáfora como portadora de um segundo significado.

Não existem segundos significados, além daqueles inerentes às palavras que compõem a metáfora. A ausência deles produz o efeito “pescadinha de rabo na boca” que, no prato, mais não é que pescada, só o uso que o cozinheiro dá ao peixe é que ultrapassa a simples função alimentar e é portanto estética. Até porque não é possível compreender, ainda segundo Donald Davidson, uma expressão metafórica sem se compreender o modo como os seus elementos constituintes foram usados. Tal como a mentira, a promessa, a asserção, a metáfora distingue-se não pelo seu significado mas pelo seu uso⁴⁴.

Assim, Davidson considera também que metáforas não são parafraseáveis, ponto de vista que vem de encontro à *intraduzibilidade* da poesia em Bradley e à *imparafraseabilidade* dos poemas em Cleanth Brooks.

Um poema, sendo um todo orgânico, não é transposto na íntegra ou parafraseado sem ficar mutilado de algum dos seus aspectos como o ritmo, o estilo, o som, as imagens, conotação e denotação das suas palavras. Aquilo que Brooks chamou de “natureza da matéria” do poema que não é um “envelope” formal que contém um conteúdo⁴⁵, mas uma unidade formal em que o todo é maior que as partes que o compõem.

⁴⁴ Donald Davidson, *Inquires Into Truth and Interpretation*, p. 259

⁴⁵ Cleanth Brooks, “The Heresy of Paraphrase” in *The Well Wrought Urn*, p. 194

Como dizer por outras palavras “sou uma máquina de passar vidro colorido”? Alguns poemas dificilmente podem ser recontados, e reescrevê-los resulta num poema segundo. É possível a circunscrição do essencial, como dizer que poemas são vidros coloridos e poetas fazem vidros coloridos. No entanto, este prosaísmo de significado arreda para longe quase todo o poema e obriga-nos à metáfora para a descrição do seu significado.

É verdade que há aqui um grau possível de paráfrase entre o verso de Mário Cesariny e entre “Já no largo Oceano navegavam, / As inquietas ondas apartando” como de um excerto da Teoria da Relatividade, correspondente a um grau maior ou menor de ambiguidade. Claro que seria possível escrever a Teoria da Relatividade em verso, e continuaria a ser parafraseável sem mutilação de conjunto.

Nem todos os poemas oferecem o mesmo grau de *parafraseabilidade*. Quando disse “alguns poemas dificilmente podem ser recontados”, significa isso que alguns não são possíveis de o ser e por isso podemos considerá-los paradigmáticos nessa característica. O poema de Mário Cesariny é um bom exemplo como, inversamente, muita da poesia moderna, Alberto Caeiro incluído, que aqui tenho usado. Esse grau pode ser medido em função do conhecimento proposicional que podemos deduzir dos elementos que o compõe ou do seu todo. Na prática significa isto que, se temos um conhecimento proposicional, isso é descrever por linguagem corrente um elemento x , então podemos descrever x de um modo adequado?

Não é isto decorrente da pergunta “Que quer isto dizer”? No entanto outra pergunta se põe: “e se não quiser dizer?” A resposta está, segundo Brooks, naquilo que

considera ser necessário para a *imparafraseabilidade*, além da ambiguidade: o paradoxo, a complexidade de atitudes e acima de tudo a ironia.⁴⁶

Se o uso metafórico tanto ocorre na linguagem literária como na linguagem comum, nesta serve fins comunicacionais correntes e, naquela, o que resta é desde logo a construção formal do objecto literário. Se na comunicação corrente a metáfora serve ainda os propósitos referenciais através dos elementos que a constituem, de outro modo organizados, na formação do objecto literário deparamos com um grau de intencionalidade referencial da linguagem que dá lugar a uma outra intencionalidade, a da elaboração formal com objectivos estéticos.

Donald Davidson condensa o seu conceito de metáfora com “seeing as is not seeing that”⁴⁷. Entre “as” e “that” está toda uma distinção entre o uso dado a uma linguagem, seja ela qual for, e aquilo a que ela se refere, exemplificado na célebre cabeça de pato/coelho de Wittgenstein, aliás de Jastrow. Isto é, interpretação. Será interessante perceber o que se passa na mente quando tal acontece e como acontece. Ou, pegando no projecto **Leonardo**, saber o que é que este necessita para interpretar poemas.

A conotação e respectiva ambiguidade semântica são um atalho teórico fundamental para a interpretação. É necessário que um objecto tenha consigo as características que levem um sistema leitor a ver nelas “alguma coisa *como* outra coisa”.⁴⁸ Pego no verso “O amor é fogo que arde sem se ver” e reduzo-o à primeira oração. Vejo que o predicado “fogo” não tem uma função de verdade e portanto a

⁴⁶ *Idem*, p.195

⁴⁷ Donald Davidson, “What Metaphors Means” in *Inquires Into Truth And Interpretation* (New York: Clarendon Press), p. 263.

⁴⁸ Miguel Tamen, *idem*, p.15.

expressão é ambígua. Trata-se de uma ambiguidade incluída num eixo paradigmático que pode conter outras possibilidades predicativas para a palavra “amor” como “sexo”, “filiação”, “teologia” e outras mais, incluindo “fogo”. Ora, o predicado mais próximo do grau zero de ambiguidade será o termo “sexo” e o mais distante será “fogo” e mais ainda “n”. Portanto, quanto mais distante nesse eixo, mais ambíguo é o termo e por consequência menos verdadeiro. O mesmo será dizer, quanto mais ambiguidade poética tiver uma palavra ou expressão e, por consequência, menos verdadeira, mais poética é essa expressão ou palavra? A coisa poderia ser vista nesta função:

No eixo y ocorrem valores conotativos para a palavra “Amor”

0- Amor é amor

1-Amor é sexo

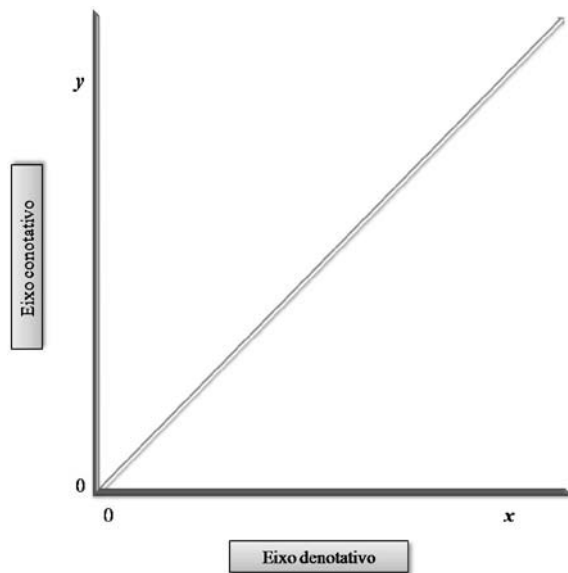
2-Amor é filiação

3-Amor é teologia

4-Amor é fogo

5-Amor é (y)

Fig.1)



Na coordenada x ocorrem descrições literais ou sinónimos para a mesma palavra: sentimento, afecto, etc.

Claro, surgem problemas como este: tomem-se variáveis como “Amor é carro” ou “Amor é zarzuela”. Do ponto de vista da ambiguidade o valor não é o mesmo e, por consequência, do ponto de vista estético, também não. O mesmo para os pares “Amor é fogo” e “Amor é zarzuela”. Que faz com que a descrição “fogo” seja mais aceitável que as outras, e portanto mais poética?

Recorde-se a técnica dos surrealistas (e não só) com a predicação. Quanto maior a distância semântica entre o objecto e predicado descritivo, mais será considerado

esteticamente, pelo resultado de estranheza, surpreendente associação, etc. Com base nesta função são possíveis especulações como: quanto mais próximo da origem da função mais “clássico” é o texto e quanto mais afastado mais “vanguardista”?

A metáfora realiza o *transporte* (no sentido aristotélico) de um eixo ao outro através da bissectriz. Quanto mais metafórico, mais poético, na proporção inversa de valores de verdade de uma expressão. Ficam assim distintos os campos da ambiguidade e da metáfora. Embora esta pertença àquela, percebemos que o verso do Camões não é mais metafórico do que a hipótese “Amor é um carro”. Podemos trocar o verso de Camões por este, de Alberto Caeiro: “O rebanho é os meus pensamentos”. Dentro de um eixo paradigmático de predicados, poderia ocorrer para “rebanho” um grau zero como é “as minhas ovelhas”; já um grau maior de metaforização do que “os pensamentos” como poderia ser “os meus aviões”; resultaria em algo como: “o rebanho é os meus aviões”.

Isto faz lembrar as teses “desviacionistas” com base nas quais “Le poème n’est ici l’expression fidèle d’un univers anormal, mais l’expression *anormal* d’un univers ordinaire”⁴⁹. O itálico, meu, na descrição de Jean Cohen, deve-se à pergunta seguinte: onde está a expressão *normal* do mundo ordinário? Cohen reconhece que dificilmente se encontra uma linguagem corrente, *standard*, isenta de “desvios”. Desvios esses que são consequência do grau de “impertinência semântica” detectada na linguagem do poema em três níveis: predicação, determinação e coordenação.⁵⁰ Toma como “grau zero” de

⁴⁹ Jean Cohen, *Structure du Langage Poétique*, p.118

⁵⁰ Uma frase é pertinente se nela resistir uma relação lógica entre sujeito e predicado (domínio da predicação); se nela o objecto se encontra delimitado relativamente aos outros (domínio da determinação) e, se nela o “corpus” é ampliado através da justaposição de elementos de idêntica natureza linguística ou categoria gramatical (domínio da coordenação). A partir destas variáveis é possível detectar a *Impertinência semântica* e, por consequência, o “grau de poeticidade”. É possível reduzir o argumento à seguinte formulação:

conotação o discurso científico para avaliação do desvio na linguagem poética. No entanto, a linguagem natural, *standard*, sustenta-se também de analogias, ambiguidades e metáforas. Títulos como *Brainstorms* (Daniel Dennett), *O Império Retórico* (Chaim Perelman) ou *O Computador Universal* (Martin Davis), são representativos só para citar algumas das lombadas da minha biblioteca.

Partindo da definição de metáfora de Aristóteles, o modo como um verso de alto grau metafórico é construído pode ser visto através de um diagrama de base de um *Perceptrão* de Frank Rosenblatt⁵¹, constituinte de uma Rede Neuronal Artificial (RNA).

Para

0 _____

Conexão inibidora (apresenta peso negativo, isto é, não há ligação)

$$I_s = \sum_{i=1}^n (P_i + D_i + C_i)$$

Sendo I_s (Impertinência semântica) o somatório das variáveis de P (predicação), D (determinação) e C (coordenação). Tal formulação pode ser desenvolvida para um possível algoritmo de leitura, tendo em conta que C é por sua vez somatório de P e D .

⁵¹ A denominação “perceptron” deve-se a Frank Rosenblatt que desenvolveu as investigações de MacCulloch e Pitts (1943) sobre sistemas artificiais de aprendizagem que seguem, de modo simplificado, a estrutura de uma rede neuronal. Sobre este assunto, ver, entre outros, James A. Freeman; David M. Skapura, *Neural Networks, Algorithms, Applications and Programming Techniques* (Reading: Addison-Wesley Publishing Company, 1991).

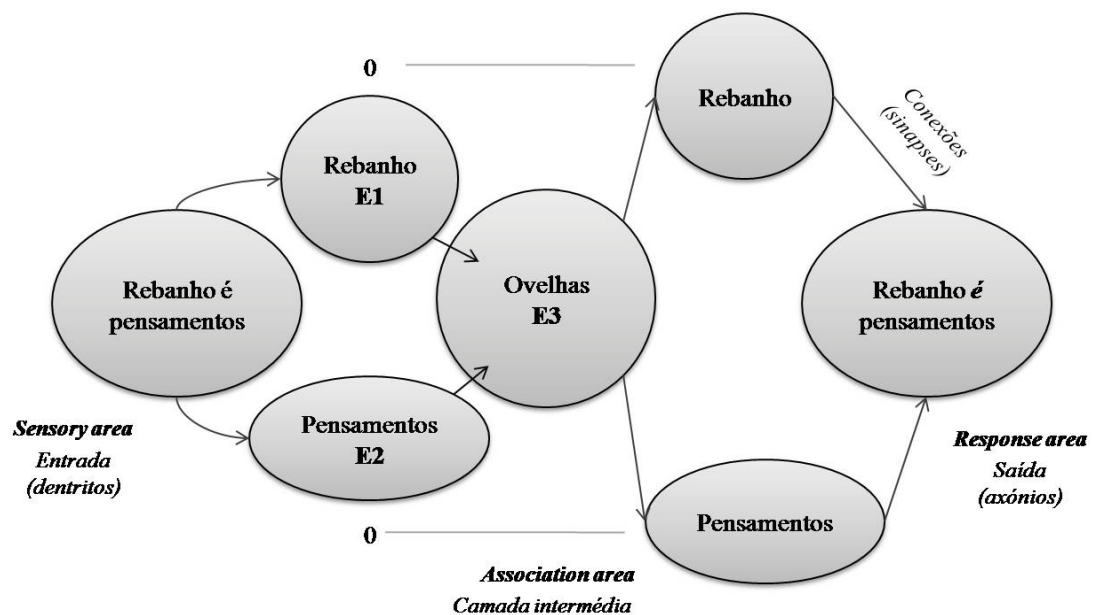
RNA (Redes Neurais Artificiais) são sistemas computacionais de implementação em hardware e software, inspirados no neurónio do cérebro. Assim, uma RNA apresenta o *neurónio* (unidade computacional básica da rede), *arquitectura* (estrutura de conexão entre os neurónios) e *aprendizagem* (processo que adapta a rede de modo a computer uma função desejada ou realizar uma tarefa. Ver também Luiz António, “Modelo Simbólico de Redes Neurais Artificiais”, disponível em professores.unisantabr/lmathias/Aula04-ModeloConexionistaRedesNeuraisArtificiais.ppt

Para



Conexão excitadora (apresentam peso positivo, isto é, há ligação).

Conexões com peso positivo indicam activação do neurónio e sinapses com peso negativo indicam a inibição de activação neuronal. Assim, ligados entre si, os neurónios cooperam ou competem, resultando a rede num comportamento inteligente sem necessidade de um agente centralizador. Reforço que a minha intenção aqui é unicamente tomar o modelo para uma descrição doméstica de interpretação de um verso.



Nota: Os primeiros objectos são, chamemos-lhe *E1* e *E2*, de espécies diferentes. Como refere Aristóteles, também se poderia considerar a transposição de espécie para género e o contrário. O exercício aplica-se para qualquer dos casos.

A *condição limite* (“threshold condition”), assegura o impedimento da tautologia. Trata-se de uma função “*Bias*” que obriga a um ponto de vista diferente do neutro, ou como tal é considerado: sempre que os objectos são da mesma espécie (ou género) a ligação é inibida. O *output* do sistema chegará sempre à função copulativa do verbo ser. No que daria *MET* (metáfora) = $E1+E2+E3+ \dots En$? O carácter simétrico que advém do verbo é condição primeira para a existência de metáfora?

Assim, a detecção do grau de metaforização que qualquer sistema leitor é capaz de identificar pode estar no ponto de intercepção do eixo da bissectriz que implica diferente maneira de *ver* o objecto. A cada uma daquelas opções possíveis na bissectriz corresponde “um novo relato da minha percepção”⁵². Assim sendo, o problema que aqui se levanta está na distinção entre o descrever uma percepção, como faz o *Classificador de Poemas* e o descrever uma descrição como faz um leitor de poemas. É talvez pela consciência disso que Paulo Araújo e Nuno Mamede denominaram a plataforma de classificador e não de leitor.

Uma conclusão impõe-se: a um relato da percepção corresponde uma descrição distinta do objecto em si. Ainda assim é necessário que o objecto tenha características específicas que conduzam a descrições específicas. A um carro correspondem

⁵² Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, p.541

determinadas descrições diferentes das descrições provocadas por um poema. E o mesmo acontece entre dois poemas. Portanto, tal ordem de ideias faz-nos regressar à necessidade de saber quais são as características particulares de um objecto, o poema, que levam às descrições particulares desse mesmo objecto.

Luís de Camões, na proposição d' *Os Lusíadas*, para realizar o seu propósito poético, sabe que tal só é possível, se tiver o “engenho e a arte”. Anunciado o propósito, o problema que se lhe levanta e para o qual pedirá ajuda às musas na primeira invocação, está na formalização desse projecto. No trabalho “manual”, ou conforme jargão utilizado em alguns meios literários, na “oficina”. Os poetas têm, à sua maneira, uma visão prática e como tal têm interesses práticos, e pretendem resultados. É o que quer Camões ao reivindicar uma poética adequada ao que se propõe.

A superveniência do poema resulta da sua presença formal num espaço e tempo. Como qualquer outro objecto, o poema situa-se nestas coordenadas, não só no momento da sua “criação” mas sempre que se relacionar com o leitor ao longo dos tempos. É uma acção cujo resultado é um objecto independente de todos os outros objectos do mundo, para o qual não é chamado para a descrição a sua origem, tenha ela por base circunstâncias sociais, biografia autoral, psicológicas, ou outras. Não posso ler *Os Lusíadas* ou a *Odisseia* enquadrados pelas condições históricas e outras adjacências se não os quiser perder de vista, enquanto poemas. Só assim se compreende a perenidade de uma obra, pela sua unidade enquanto objecto unitário estético, independente do lastro histórico que tenha⁵³.

⁵³ M. S. Lourenço: “A forma de uma obra de arte é equivalente à sua estrutura, quando esta consiste numa unidade complexa construída a partir de elementos mais simples. Sem estrutura a obra de arte será apenas a sucessão desconexa das suas partes e, por essa razão, incapaz de apelar ao intelecto”, in *Degraus do Parnaso* (Lisboa, Assírio e Alvim, 2002), p. 98.

A preocupação de Camões é legítima, pois sabe que só através dessa unidade estético-formal o poeta se “libertará das leis da morte”. É através da excelência do modo, proporcionado pelo “engenho e a arte”, que o poema restará intemporal e por arrasto o seu autor. E tal é possível se o poema garantir a atenção do leitor sobre esse modo, mais do que sobre o assunto narrado. O caminho para essa garantia terá de ser encontrado nas propriedades que o objecto apresenta ao leitor que, por si só, o levem a uma experiência estética resultante desse trabalho. Esta experiência estética derivada do “engenho e arte” é aquilo que Clive Bell chamou de “experience of form”⁵⁴ e V. Chklovski de “percepção estética”⁵⁵. Embora partilhando um mesmo ponto de vista, a forma, estes autores têm, no entanto, dele perspectivas diversas e mesmo objectivos diferentes. Será útil analisar aqueles dois modos de encarar a arte para o meu objectivo nesta secção: o poema como uma unidade formal entre os objectos do mundo.

O argumento de Clive Bell pode ser resumido da seguinte maneira: a experiência estética é a experiência de uma emoção particular (*peculiar*); as obras de arte (literatura incluída) são aqueles objectos responsáveis por essas emoções, porque apesar de diferirem muito entre si têm em comum a capacidade provocarem uma mesma reacção; o que têm em comum é a sua *forma significativa*.

Já o argumento de Chklovsky pode ser resumido deste modo: o hábito e a rotina tornam-nos insensíveis em relação ao mundo que nos rodeia; a arte existe para que recuperemos a sensação de vida, apresentando as coisas do mundo de outra maneira; assim, a arte serve para realçar a sensação dos objectos como eles são *percebidos* e não como são conhecidos.

⁵⁴ Clive Bell, “What is Art” in *Art* (New York: Capricorn Books, 1958).

⁵⁵ V. Chklovski “A Arte como Processo” in *Teoria da Literatura I* (Lisboa: Edições 70, 1978), p. 93.

Tanto no formalismo de Clive Bell (formalismo britânico) como no de Chklovsky (formalismo russo), a forma garante a experiência estética. Porém, o objectivo último desta experiência é diverso. Para Clive Bell, a forma significativa, que é comum às obras de arte, não necessita de nada que lhe seja exterior para proporcionar emoção estética. Por ser independente da beleza natural, a forma significativa é um *meio de transporte* do mundo em que vive o homem para o mundo da exaltação estética e, portanto, o único fim é a obra de arte em si mesma (“art for art’s sake”). A distinção entre mundo natural e o plano estético é importante e diverge com o objectivo e método do formalismo de Chklovsky. Para este, a linguagem poética é distinta da linguagem corrente por ser percebida com um valor independente. Assim, para Chklovsky, o objecto estético é aquele que é criado “com a ajuda de processos particulares cuja finalidade é assegurar para estes objectos uma percepção estética”⁵⁶. *Os processos particulares* são inerentes à função poética da linguagem e incluem tornar os objectos do dia-a-dia diferentes do seu uso, conduzir à criação de outras formas, provocar estranheza, e, acima de tudo, a singularizar o objecto, aumentando-lhe “a dificuldade e a duração da percepção”⁵⁷.

Parece evidente ressaltar, destes dois formalismos, sentidos e objectivos diferentes. Para Clive Bell, o único sentido é o que vem das particularidades formais da obra para o público (proporcionando emoção estética) e a ela retornando; para Chklovsky, está na fuga ao “automatismo perceptivo”⁵⁸, através dos processos particulares de criação formal da obra de arte.

⁵⁶ V. Chklovski, *Idem*, p.98

⁵⁷ V. Chklovski, *Ibidem*, p. 103

⁵⁸ V. Chklovski, *Ibidem*, p. 104

Posta de parte esta subtileza, a forma reforça aquilo que eu quis dizer anteriormente sobre a hierarquização de relações entre leitor e objecto poema: a percepção do objecto é uma experiência com origem no exterior, no sentido de uma condensação do trabalho do autor, mesmo quando o lê interiormente; “Se eu construo uma imagem mental de uma coisa, então acontece com certeza qualquer coisa” (Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, #363). E para que esta percepção se torne um conteúdo interno, uma emoção estética, é necessário identificar as propriedades do objecto que o tornam poema.

Métrica, rima, estrofe, de que modo é que estas estruturas se tornam significantes para proporcionarem uma emoção estética? Como referi atrás, tais estruturas, além de se distinguirem de outros objectos literários, como a prosa, organizam também de modo particular a sucessão de experiências – sons, imagens, pensamentos, emoções – pela qual passamos à medida que lemos poeticamente tanto quanto possível⁵⁹. Determinam as suas qualidades que, combinadas de tal ou tal modo, constituem tal ou tal objecto literário. A forma daí resultante faz com que o leitor leia literariamente. No que dá que, quanto mais *desenhado* for o objecto literário, mais ele terá consequências literárias no leitor? Está assim o leitor condenado a ler, exclusivamente, *de um modo poético* um poema, sendo que com isso nunca o poderá fazer com as *Páginas Amarelas*? A minha resposta é afirmativa, já que o conteúdo poético tem origem na forma que o objecto apresenta e tal não poderá encontrar o leitor nas *Páginas Amarelas* por ser um objecto organicamente diferente. Caso o leitor, de *Páginas Amarelas* na mão, utilizasse os recursos habituais de um *diseur* (ênfase, tom e outros recursos histrionicos) não os utilizaria como consequência das *Páginas Amarelas*

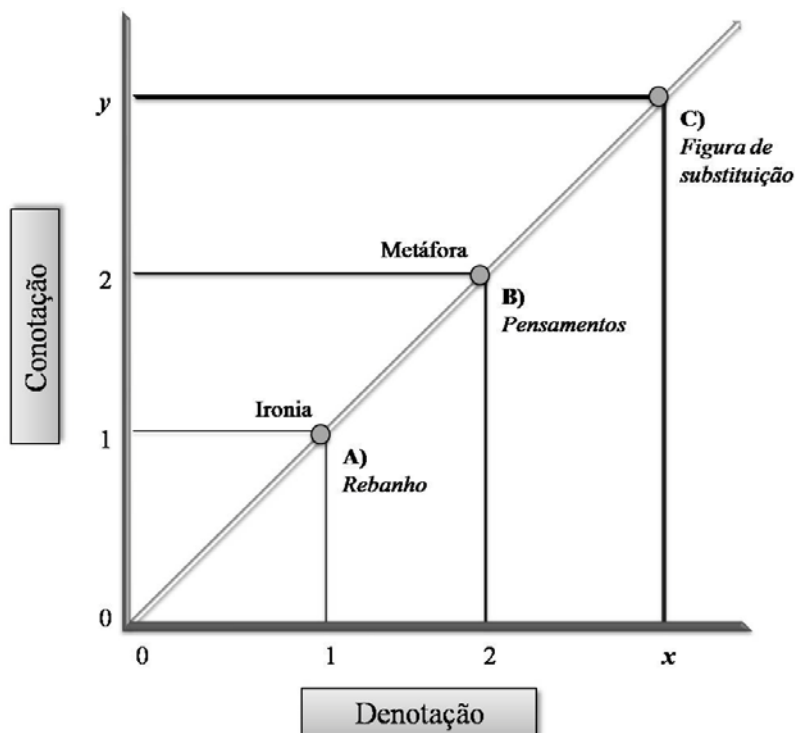
⁵⁹

A.C. Bradley, *Idem*, p.4.

mas de si próprio, que é o mesmo que dizer, em consequência de um outro objecto, formalmente imaginado. As consequências deste ponto de vista reabilitam as esperanças da Teoria da Literatura: se os objectos literários, como os poemas, são objectos específicos, organicamente individualizados, então requerem uma atenção particular, um estudo apropriado, um *algoritmo* específico capaz de fazer um sistema leitor aceder a esse objecto.

O princípio de unidade do objecto literário está no modo como os seus elementos se interligam, de maneira a não ser possível destacar uma parte sem tornar incompreensível o todo. Que *cimento* é este que dificulta a paráfrase, é o que verei a seguir.

Regresso à função poética entre valores de conotação e denotação que apresentei atrás. Determinados modos como se organizam as palavras no poema implicam modos mais ou menos idênticos na sua leitura. Ironia, paradoxo, metáfora, e o mais, são indicadores das opções feitas pelo poeta e leitor no eixo da bissectriz da função. Como disse, quanto mais distante do valor 0 nesse eixo, mais ambíguo é o termo, isto é, mais ele “é visto como outra coisa”. Portanto, é possível um valor infinito nesse eixo, ao seleccionar significados de acordo com os interesses e pontos de vista pessoais do poeta e do leitor. Chamemos a essa curva na função *Curva de Substituição* de significados, porque quantificadora de alguma coisa ser vista (substituída) por outra coisa. Retomemos a função com o exemplo do verso de Alberto Caeiro já aqui utilizado, “O rebanho é os meus pensamentos”.



$F(x_1, y_1) = A) \text{ Ironia}$

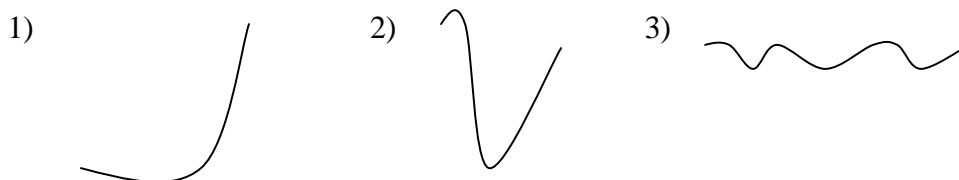
$F(x_2, y_2) = B) \text{ Metáfora}$

$F(x_n, y_n) = C) \text{ Qualquer outra figura de substituição}$

Uma das conclusões a retirar é que todas as figuras do eixo da bissectriz são figuras de substituição, já que têm por função “ver uma coisa como outra”. A *curva de substituição* não tem de apresentar, como no meu exemplo, uma evolução regular, mas ser descritiva da proximidade a cada um dos eixos conforme a função da linguagem a utilizar, se aderirmos ao modelo das funções dos formalistas russos.

O cimento que une as partes que compõem o todo que é o objecto poema está, dentro deste ponto de vista, na *curva de substituição*, em parte semelhante à tensão em Allen Tate⁶⁰, indiciadora, por sua vez, das propriedades funcionais do objecto. Será possível, com este modelo, escrever um poema dada previamente uma curva de substituição? Vejamos algumas possibilidades.

Formalizando deste modo: com o conjunto de palavras (x, \dots, x_n) elabore um poema dada as seguintes *curvas de substituição* para cada uma das estrofes:



Segundo os exemplos, parece ser positivo intuir que a estrofe ou poema correspondente à curva 1) apresenta uma crescente e rápida conotação na interpretação das palavras utilizadas. Já na curva 2), a sucessão da leitura vem no sentido contrário para regressar à plurissignificação. O exemplo 3) mantém uma regularidade junto à denotação do sentido, com algumas oscilações conotativas como numa crónica ou texto pessoal de alguma efusão lírica.

⁶⁰ Para Allen Tate, o *cimento* que sustenta o significado do poema está na “tensão” resultante da extensão e da intensão dos termos, isto é, do uso denotativo e conotativo dos mesmos, respectivamente. Segundo Allen Tate, os leitores (e os autores acrescento eu) seleccionam os significados conforme os seus interesses e intenções pessoais. Allen Tate, “Tension in Poetry”, in *Collected Essays* (Denver: Alan Swallow, 1959).

Condensando o quadro: a emoção estética, como outros estados mentais (sublime, prazer, etc.), é resultado da transposição proporcional dos dados externos⁶¹ (denotativos) com outros, registados em memória (conotativos) a que também chamamos “bom senso”. Sobre esta base de dados, voltarei adiante.

As propriedades físicas que o objecto poema apresenta podem ser descritas como propriedades funcionais. As propriedades funcionais são descrições de diferentes organizações em objectos que partilham idênticas propriedades físicas, como são os poemas. Segue-se que, propriedades funcionais diferentes, que distinguem poemas, permitem estados mentais diferentes.

Pretendo agora racionalizar a uniformidade que determinados poemas reúnem em torno de si, no sentido em que determinada descrição funcional de um poema P tem por consequência um estado mental M . Deduz-se então, que estados mentais, como a emoção estética, têm superveniência nas propriedades físicas dos objectos, os quais podem ser descritos funcionalmente por correspondência com os estados mentais⁶². Ora, o que me importa, é perceber como determinada funcionalidade física correspondente a um poema P permite diferentes estados mentais M_n , num sistema leitor como a múltiplos sistemas: i. é., **Leonardo** experimentar diferentes estados e, nisso, coincidir, ou não, com outros sistemas que lêem o mesmo poema.

⁶¹ As origens das emoções e consequente cadeia dos sinais neurais correspondentes a determinado objecto estão amplamente descritas por António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa*, (Mem Martins: Pub. Europa-América, 2003).

⁶² É conhecido o argumento forte de David Chalmers, segundo o qual não é possível ultrapassar a fronteira entre um estado de coisas físicas e estados mentais e portanto tal superveniência. Entre outros, David J. Chalmers, “O enigma da consciência” in *Scientific American*, versão brasileira, edição especial nº 4, sd, pgs. 42-49.

Recuperemos a minha *Curva de substituição*. Vemos que os pontos de substituição correspondem a momentos em que o leitor “vê alguma coisa *como* outra” nos pontos A, B, ... e assim por diante. Se o exemplo dado corresponder a uma leitura por parte de um sistema tal, o mesmo pode não se aplicar a outro agente leitor e, assim, a diferentes leitores devem corresponder diferentes pontos nas respectivas curvas de substituição, como temos na figura. Mas o contrário é também possível, desde que as propriedades funcionais do objecto façam coincidir em alguns pontos das curvas duas ou mais leituras independentes. A estes pontos de intersecção nas curvas chamemos-lhes isomorfia interpretativa. Deduz-se então que, quanto mais pontos de intersecção houver entre duas curvas de substituição, maior a unanimidade em torno do objecto poema.

Outra conclusão é possível retirar também: o consenso varia com a proximidade maior ou menor da curva da função relativamente ao eixo horizontal, isto é, do sentido denotativo, deduzindo-se deste modo que a funcionalidade do texto é mais consensual e, pelo contrário, com a proximidade da curva ao eixo da vertical (conotação) as intersecções tendem a ser em menor número. Mas parece inevitável a pergunta: pode qualquer objecto que apresente aqueles índices de substituição ser um objecto poema? A minha resposta é afirmativa, pois tais índices são insuficientes para o distinguir de outras áreas que apresentem iguais índices de substituição, como a prosa, a fotografia, um texto publicitário, etc. No entanto, a estrutura formal que apresentar garantir-lhe-á, por sua vez, maior ou menor unidade orgânica e individualização enquanto poema, com o que uma comunidade de pessoas, entre os quais poetas, críticos e exegetas, estarão de acordo no modo como lêem a obra.

Este acordo é, portanto, resultado da unidade de leituras a que o objecto obriga, através dos múltiplos acordos detectados na curva de substituição que reflectem a retórica da organização, como sejam paradoxos, ironia, etc. Parece-me que é através da tensão entre propriedades funcionais do poema e os acordos derivados delas que a crítica exerce a sua função.

Esta aproximação ao objecto literário permite, ao aluno Neil, no filme “O Clube dos Poetas Mortos”, repor a folha rasgada do ensaio que lhe foi pedido para ler: “Understanding Poetry” de J. Pritchard Evans, PhD. Conhecer um poema passa pelas suas propriedades funcionais, como são “metter, rhyme and figures of speech” (da horizontal do gráfico de J. Pritchard Evans) e pela “importance” que traduzo aqui pelo consenso que o poema reúne em torno de si (representada na vertical do mesmo gráfico). Tal análise afigura-se mais interessante que a acção *nihilista* do professor de literatura.

Mas, para que a emoção estética aconteça, além da unidade orgânica do objecto, é necessário também que o leitor a ela seja sensível, tal como um vinho Barca Velha proporciona emoções organolépticas a quem a elas for sensível. Tal como numa prova cega são as qualidades intrínsecas do vinho que o enólogo procura identificar. Mas, sobre este ponto vista, como é que um leitor lê, voltarei, como disse, na Secção III. O que é um leitor, é o que me proponho tratar na secção seguinte.

Secção II

Sobre Pessoas

“I cannot compare the soul more properly to anything than to a republic, or commonwealth”

David Hume

Na secção anterior, insisti no carácter objectual dos poemas. Nesta secção, terei por base o princípio de pessoas como objectos físicos.

Como é que objectos físicos podem fazer afirmações como “I, say I”, no *Unnamable* de Samuel Beckett? Ou perceber como é que um objecto exterior, como no caso de um poema, ser por sua vez organizador de uma consciência? Derivada da curva de substituição da secção anterior, uma pergunta estruturará esta e a secção seguinte: *como* e *quem* faz as opções de substituição nessa curva resultante da leitura de um poema? A resposta a *quem* é o que me vai ocupar agora.

Sem pretender analisar as reais intenções literárias de Alberto Caeiro, tomo por adquirida a *vulgata* crítica do poeta “natural”, que o mesmo, com insistência, proclama ao longo dos seus poemas. “Mas eu, com consciência e sensações e pensamento, / Serei como uma coisa? / Que há a mais ou a menos em mim? / Seria bom e feliz se eu fosse só o meu corpo - / Mas sou também outra coisa, mais ou menos que só isso. / Que coisa a mais ou a menos é que sou?”.

A consciência do sujeito, que o Modernismo herdou do Romantismo, é resultado de uma descrição, mais ou menos ficcional, de uma entidade residente num corpo, ao modo do célebre “ghost in the machine”, de Gilbert Ryle. Fernando Pessoa criou vários destes fantasmas e tão completamente que, à falta de *máquinas* onde habitar, deu-lhes corpo narrativo, biografias e mapas astrais.

O programa *sensacionista* é supinamente literário, pela interrogação retórica como a de Alberto Caeiro: “Serei como uma coisa? / Que há a mais ou a menos em mim?”. E, no entanto, o sensacionismo não sendo favorável à existência de fantasmas, coloca outra interrogação, que espero menos retórica: porque é que há coisas que pensam sobre outras coisas? Coisas que pensam sobre outras, são coisas primeiras que se distanciam de coisas segundas, e como tal têm auto consciência. Se coisas são organizações de átomos e campos de força, por que é numas isso acontece e noutras não?

Aquele conjunto de coisas primeiras, no qual incluo pessoas, é, pelo facto de pensarem sobre outro conjunto de coisas, uma totalidade de sensações que, além de

fazerem distinções com o que as rodeia, distinguem também variantes vinícolas, desejos, queimaduras, poemas e milhentas outras experiências. Tais distinções podem ser agrupadas por semelhança, como incluir numa mesma estrutura as variantes de um Barca Velha com a particularidade do sabor da banana da Madeira. Mas as mesmas já obrigarão a uma estrutura diferente, se forem comparadas com o “Clair de Lune” de Claude Debussy, por exemplo. Ou com um poema. Tais experiências agrupadas em estruturas como memória, atenção, emoção, percepção visual, etc., relevam uma vez mais a pergunta: porque só algumas coisas têm consigo tais estruturas? E a emoção estética? É ela uma percepção natural incluída nas emoções *tout court* ou um outro tipo de emoção?

A pergunta de Alberto Caeiro “Serei como uma coisa?” revela um modo de estar contraditório que perpassa por toda a sua poesia. Caeiro diz que pensa com o corpo, mas uma coisa que faz perguntas, em forma poética, sem se “importar com rimas”, tem um conflito aberto com todas as outras coisas que o rodeiam. Sugere isto que a palavra e, nomeadamente, a palavra do ponto de vista estético, pode também ser criadora do sujeito com auto consciência?

Pergunta Alberto Caeiro: “Que há a mais ou a menos em mim?”. Resposta intuitiva: a mais, aquilo que o próprio considera excessivo, a poesia, que o impede de se relacionar directamente com a natureza; a menos, ainda a poesia, que o impede de se descrever para além do mestrado de todos os heterónimos de Fernando Pessoa. Percebe-se assim que o objectivo de Alberto Caeiro não é a procura de uma anunciada fusão do sujeito com a natureza. E isso é mais que evidente, por quanto entre ele e a natureza está a poesia. Quem faz perguntas como a do verso citado, sabe que um fosso foi cavado e o que abriu esse foram ou são as palavras.

No fosso, do lado do sujeito, está a inexorabilidade de uma auto consciência segregada, como uma aranha constrói a sua teia ou o castor o seu reduto, recorrendo à comparação de Daniel C. Dennett. Não há um *self* biológico localizado, acima ou abaixo do cérebro. A mente é um produto do cérebro. O que o ser humano faz, desde as suas origens, é desenvolver um conjunto organizado de auto defesas em relação ao exterior a que chamamos um Eu, como um centro de gravidade que não *existe* num corpo, mas sabemos localizar.

A consciência, existente também nos animais, é desenvolvida por estes como forma de adaptação ao ambiente. Assim, este centro abstracto origina os nossos pensamentos, controla o nosso corpo, toma decisões. Não é uma entidade, nem um *locus*. É um princípio organizador das múltiplas actividades representadas no cérebro, com origem no corpo, “cujas necessidades de auto-preservação são a causa principal

daquilo que está a ser representado” na mente (António Damásio, p. 234). Esse princípio organizador processa o conhecimento dos objectos (pessoas, coisas, tempo e lugares) em dois modos (John Perry)⁶³: por um lado, a relação que esses objectos mantêm com cada um de nós no momento em que os pensamos e, por outro, como esses objectos desempenham diferentes papéis em tempos diferentes, sendo por isso necessário conceber a sua existência independente de nós. Deste modo, não há objectividade do conhecimento, porque todos os objectos se tornam agentes relativos a cada um de nós que é representado, *fantasmagoricamente*, através do pronome Eu.

Não é possível uma recolha de amostra concreta da consciência, como no resultado de uma punção. O que é possível estudar é o resultado do trabalho do referido princípio organizativo a que chamamos consciência. Para Daniel C. Dennett⁶⁴, a consciência surge com o egoísmo do indivíduo na sua luta pela auto preservação. Os seres humanos desenvolveram uma propriedade que está presente em toda a natureza, embora em graus diferentes, como é a consciência. A natureza *desenhou-nos* com um sistema nervoso que, em conjunto com outros órgãos, nos equipa para a luta pela sobrevivência. Trata-se de um *design*, resultante da selecção natural, que culmina com o sistema nervoso centralizado no cérebro. Naturalmente, em outros animais também.

Embora outros seres vivos lutem igualmente pela sobrevivência, sem estarem equipados com idêntico *hardware* (sistema nervoso), como é o caso das plantas, o modo como esse exercício é realizado entre animais e plantas é distinto. Há consciência reactiva em relação ao meio exterior desde uma ameba ao ser humano. Radicalizando,

⁶³ John Perry, “The Self” in *Supplement to the Macmillan Encyclopedia of Philosophy* (1998).
⁶⁴ Daniel Dennett, *Consciousness Explained*, p.s 412 em diante.

até um objecto inerte, como uma folha de papel, reage à pressão da dobra ou “memoriza-a”, ficando no estado da última dobra.

A consciência é uma propriedade da natureza, seguramente com um grau imenso de diferença entre objectos e seres do mundo. Entre uma folha de papel e um ser humano, entre uma pura consciência reactiva e uma organização mais complexa de comportamentos em torno de um *self*, vai naturalmente uma grande distância. Enquanto os animais, seres humanos incluídos, procuram evitar situações de risco e ou melhorar as situações em que se encontram, tal não acontece nas plantas, até devido à imobilidade a que estão sujeitas. Mesmo entre os animais é possível identificar uma escala de comportamentos diferenciados, por exemplo, entre um caracol e um gato, e entre este e um ser humano. Deste ponto de vista, podemos assegurar a inexistência de uma consciência nas plantas, sendo que o contrário nos animais é perfeitamente possível quantificar.

Uma vez que a consciência é o resultado do trabalho da mente em prol da sobrevivência, podemos perceber dois objectivos desse resultado: a resolução de problemas (situações de risco, adaptação ao meio ambiente) e tomada de decisões.

Estes dois pontos permitem estabelecer uma escala, mais ou menos maleável, mais ou menos precisa, entre o comportamento de um caracol, de um gato, de um macaco e de um ser humano. Ou dizer que alguns comportamentos são *inatos*, resultado directo de um trabalho mental fixo (reacções a situações de risco, adaptação) ou, pelo contrário, são resultado de um aprendizagem, tomada de decisões, etc.⁶⁵. Em vez de “inatos” classifiquemos esses comportamentos de automáticos, em contraposição aos

⁶⁵ Daniel Dennett, *Consciousness Explained*, p. 192.

outros que são resultado de aprendizagem e portanto, não automáticos. Assim sendo, a maior parte dos comportamentos resultantes da actividade do cérebro prende-se com o controle dos órgãos do corpo ou, parafraseando António Damásio⁶⁶, com o “mapeamento” constante do funcionamento do sistema de cujos comportamentos, por serem automáticos, não temos consciência. Têm por função garantir a estabilidade de funcionamento do sistema e respectivo desempenho.

Os comportamentos adaptativos e os comportamentos resultantes da aprendizagem, para além de garantirem as melhores condições externas para o desempenho interno do sistema (condições adversas, optimização e gestão da energia, fontes de prazer, etc.) implicam opções e avaliações prévias e outros parâmetros que reúnem, grosso modo, em comportamentos criativos. Estes realizam melhor as acções que os primeiros não fazem por si só, ou são por eles rentabilizados, como na ilustração do adágio popular: “pensa-se melhor de barriga cheia”, como também se pensa em como encher melhor a barriga.

A aprendizagem não é uma característica exclusiva dos mamíferos. Ela é resultante das necessidades adaptativas ao meio ambiente e, como tal, todos os seres vivos desenvolvem comportamentos adaptativos procurando aprender para melhor se adaptarem.

A distinção entre um simples comportamento adaptativo (como por exemplo na forma “se x então y ”)⁶⁷, de um outro mais complexo que obrigue a tomada de decisões,

⁶⁶ António Damásio chama a atenção para a construção de um *self* básico, resultante de um mapeamento constante do corpo, a que chama “imagens da carne”. António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa* (Mem Martins: Pub. Europa-América, 2003).

⁶⁷ Como na linguagem de programação de um sistema **GPS** (*General Problem Solver*): o programa é representado por uma *raiz* que representa um fim a atingir. A solução da raiz é decomposta

é aquilo a que poderemos englobar em comportamentos criativos ou o que Margaret Bowden chama de “ability to come up with ideas or artefacts that are new, surprising and valuable”⁶⁸. Ou também a capacidade para conseguir resultados independentes de tutoria, isto é, por auto aprendizagem.

O paralelismo entre uma pessoa e um sistema computacional (Steven Pinker, Ned Block, Daniel Dennett, entre outros) além de ser hoje irresistível, é útil, para nos ajudar a compreender a mente. Um sistema, como um ser humano, varia entre o conhecimento zero (no nascimento) e tudo aquilo que vier a adquirir. Como na *tabula rasa* de John Locke. Entre um e outro ponto da biografia, o que tem como adquirido são as percepções que tem de si. Entre o conhecimento que tem de si, e o mundo que o rodeia, há esse fluxo de informação processada pelo indivíduo que, se por um lado estabelece um *self* relativamente ao mundo, por outro torna os objectos pensáveis uns, outros nem tanto. O que torna uns susceptíveis de reflexão e outros não? Em linguagem binária: ligado ou não, 0 ou 1.

No filme de Stanley Kubrick, “2001, Space Odyssey”, há um humanóide que se distingue dos outros quando fica a olhar um osso, resto de um repasto. Uma vez mais, temos o olhar reflexivo depois do estômago cheio. O que o levou a olhar com atenção para o objecto (que se tornará em arma) se excluirmos a explicação transcendental do paralelepípedo alienígena que aparecera na noite anterior? Como se tornou o osso um objecto percebido de modo não automático? Isto é, súbito, o objecto foi sujeito a um uso diferente, tornando-se posteriormente numa representação de poder e morte.

em subproblemas, cujas soluções reduzem a diferença entre a condição inicial de partida e esse fim a atingir (António Machuco Rosa, *Dos Sistemas Centrados aos Sistemas Acentrados*, p. 35).

⁶⁸

Margaret Bowden, *The Creative Mind*, p.1.

O “salto em frente” entre o comportamento automático e o criativo está, portanto, no modo de representação dos objectos. Isto é, entre a percepção de objectos que representam os sentidos (cheiros, cores, calor, ruídos e sabores) para objectos que representam sentimentos, como o medo, prazer, etc. Surge deste modo a primeira e fundamental ferramenta interpretativa: “ver uma coisa *como* outra”⁶⁹. No ganho qualitativo, entre os despojos da refeição do humanóide e o instrumento de morte recém-adquirido, a passagem de um estágio ao outro é feito por *links*⁷⁰ de uma memória associativa que tem por base um conjunto de desejos, necessidades e reflexos. Este “salto em frente” pode ser representado por dois modelos de gestão de sistemas, que Machuco Rosa trata: modelos centrados e acentrados.

Uma estrutura centrada é um modelo de organização e desempenho com base numa raiz que se reproduz de uma forma invariante e hierarquicamente (Machuco Rosa, p. 61). Sem entrar em pormenores, um modelo centrado é um modo de resolução de problemas a partir de um centro para a periferia e do topo para a base. É piramidal e unívoco, e eficaz a gerir comportamentos automáticos, do género *GPS*⁷¹. Este modo de funcionamento tanto pode ser aplicável a grupos sociais (empresas no sentido tradicional do termo, organizações tribais, etc.) como ao estágio de desenvolvimento do processamento informativo de um indivíduo, como no caso do nosso humanóide

⁶⁹ O uso que aqui faço deste processo interpretativo, derivado de Donald Davidson (*Inquires Into Truth and Interpretation*) e aplicado por Miguel Tamen (*Amigos de Objectos Interpretáveis*), será adiante revisto em função dos processos interpretativos que pretendo nesta tese.

⁷⁰ *Links* ou Nós são os objectos que disponibilizam a capacidade e processamento da informação bem como a sua acumulação. Adaptado de Joaquim Reis *et alia*, “Ontologia para um Modelo de Planeamento e Controlo na Empresa Estendida”, in *Progresso em Inteligência Artificial*, Iberamia’98, p. 45.

⁷¹ *GPS (General Problem Solver)*: é um modo de programação hierárquico *top down*, “representado por uma árvore em que o objectivo (o fim) a atingir – o problema a solucionar – é colocado como a raiz. A solução desse problema pode ser obtida pela sua decomposição em vários subproblemas, consistindo o método de solução em se ir *reduzindo a diferença* entre a condição inicial de partida e o fim a atingir” António Machuco Rosa, *idem*, p.35. O modo de programação é lançado e desenvolvido por Stuart Russell e Peter Norvig, na obra já aqui citada.

(“unidade de comando, divisão e especialização do trabalho, centralização e hierarquia; um ordem passa por toda a cadeia de comando até ao ponto onde deve ser executada).

Este modelo descreve comportamentos adaptativos e de gestão corrente de informação, mas é insuficiente para comportamentos que necessitam de associações e soluções alternativas. Para tal, o modelo acentrado de funcionamento é mais dinâmico e descreve melhor o “salto em frente” do nosso humanóide, entre o logicismo do osso como sinal de comida e a representação do mesmo como morte e poder. Ou ler coisas como “O rebanho é os meus pensamentos”.

O modelo acentrado é um sistema dinâmico “cujo tipo é composto por certos elementos cujos estados mudam com o tempo de acordo com uma certa lei”⁷². Que elementos, estados e leis cabem nesta definição, não é importante aqui. O importante é podermos usar um modelo para a constituição do conhecimento, tal que consiga explicar a maleabilidade do processamento de informação, sem esta depender de uma hierarquia social nem emanar ou ter como destino um centro de comando, como no exemplo do humanóide do filme de Kubrick. De resto, António Damásio mostra que a informação não é processada num único lugar do cérebro, bem como o fluxo de informação que, em tempos e lugares diferentes, produz diferentes efeitos, precipitando diferentes narrativas descritivas do objecto⁷³. A descoberta de um outro modo de utilizar o osso, como outro modo de utilização das palavras de um poema, (muitas vezes também solitariamente), é muito semelhante ao modo de funcionamento da rede da *Internet*. E falo concretamente de uma das suas redes, a *World Wide Web*. Nesta concepção de mundo da informação ao dispor ou possível de ser acedido, não há um

⁷²

António Machuco Rosa, *op. cit.*, p. 100

⁷³

Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, p.113

centro de onde essa informação irradie: há tantos centros quantos os indivíduos neles intervenientes, todos eles *links* (*nós*) nessa rede.

A passagem de um modo de execução da informação disponível a um outro mais complexo, representado pelo personagem do filme de Stanley Kubrick (do osso à arma e desta à nave espacial) distingue dois modos de trabalho: um por acumulação e outro por processamento, como podemos ver nos exemplos seguintes, retirados e por mim adaptados de Joaquim Reis *et alii*:

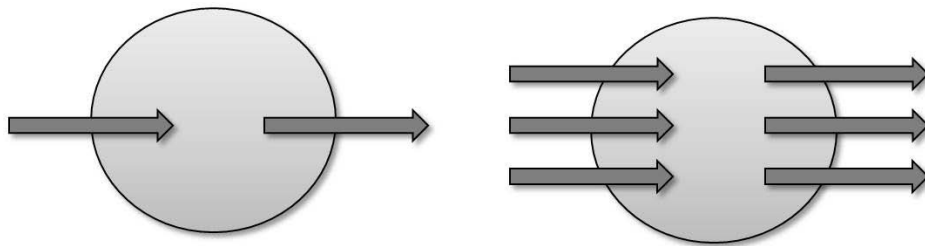


Fig. 1

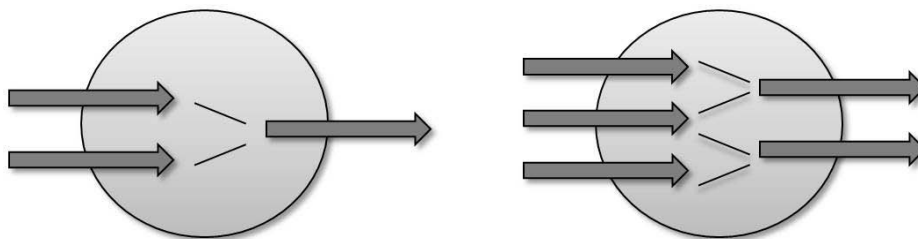


Fig. 2

Os *links* da figura 1 representam um processo de conhecimento por acumulação. Neste processo acumulativo, a informação à entrada e à saída é do mesmo tipo e quantidade. Já os *links* da figura 2 representam *nós* especializados no trabalho de processamento da informação. Aqui o tipo de informação à entrada e à saída é diferente, em número e qualidade.

Não vale a pena, por agora, fazer a descrição formal do funcionamento destes exemplos inspirados nas estruturas neuronais. A eles voltarei na Secção III para explicar como é que pessoas lêem poemas. Servem, no entanto, para percebermos que nos exemplos acumulativos da figura 1, os mesmos podem descrever o modo como o nosso humanóide olha um osso (antes da aparição do paralelepípedo alienígena), sendo que o objecto não ganha nem perde propriedades.

Do mesmo modo, o processo pode servir para descrever leituras dos chamados textos não literários, em que no acto de leitura não há alteração das propriedades das palavras. Por outro lado, na figura 2, encontramos esquemas processuais de informação em que os dados *input* se alteram qualitativa e quantitativamente, como acontece na leitura de um poema em que um dado *input* é processado como outro.

Como assumi no princípio desta secção, pessoas são objectos, sistemas físicos. Deste modo, aquilo a que chamamos propriedades mentais só o é, por consequência, das propriedades de um sistema físico. As teorias que abonam a favor de uma “imaterialidade” da identidade pessoal como um produto mental, independente de um sistema físico, suportam-se na continuidade de uma identidade, apesar de toda a substância do nosso corpo ser substituída num período de sete a dez anos. Há, no entanto, um problema: nem todo o corpo é substituído. A massa celular do cérebro, bem

como a que estrutura a espinal medula, não é substituída como a do restante corpo, com os problemas conhecidos para quem sofre acidentes nessas zonas. Ora é justamente aí que o princípio organizativo da actividade de processamento de dados funciona, tal como um sistema operativo funciona independentemente das interfaces, mas impossível de operar sem o processador central.

Fragmentação do self

António Damásio leu a *Ética* de Bento Espinosa. Mas poderia igualmente utilizar os poemas de Alberto Caeiro para sustentar o subtítulo “as emoções sociais e a neurologia do sentir”. Nomeadamente versos como “Sinto todo o meu corpo deitado na realidade, / Sei a verdade e sou feliz” (Alberto Caeiro, *IX*) seriam exemplares, para ilustrarem a mudança de foco científico de António Damásio, na actual perspectiva do estudo da mente. Isto é, desde *O Erro de Descartes* até *Ao Encontro de Espinosa*, a *consciência de si* deixou de estar centrada num órgão particular como o cérebro, para ser também produto da informação mais geral, como a que tem origem no corpo. É um outro tema que interessa explorar.

É um “sentido de si” distinto mas fundador e com consequências no outro *self* tradicional, conceptual, fundado nas “imagens da carne” (Damásio), resultado de um constante mapeamento do corpo por parte do cérebro. Através dele, o cérebro processa a informação sobre a posição das diferentes partes do corpo no espaço e no tempo. Nela

está a sensação tátil, de dor, conforto, desconforto, etc. Com aquelas imagens, os organismos desenvolvem sentidos para expressões como “eu movo-me” ou “vou sentar-me naquela cadeira” ou ainda, quando Caeiro diz: “Sinto todo o meu corpo deitado na realidade”. Por consequência, a percepção que um corpo tem de si, *propriocepção*, e a do meio ambiente, tornam-se simultâneas.

Para Alberto Caeiro, o que existe no mundo são configurações, cujas predicções não são independentes do mundo onde se manifestam. Muito menos um *self*, como abstracção conceptual, ao modo do *fantasma na máquina*. “Ser real quer dizer não estar dentro de mim”(50, *Poemas Inconjuntos*). Este *eu* exterior, configurado pelos sentidos, existe como objecto e pode ser descrito e tocado por outro corpo. O outro eu, “conceptual”, só ganha existência, segundo Alberto Caeiro, através de uma definição externa a ele próprio, dependendo de um atributo, que só faz sentido quando é pronunciado.

No verso imediatamente seguinte, do mesmo poema: “Da minha pessoa de dentro não tenho noção da realidade”, encontramos esse “dentro” sem “interior”, cego e quase opaco, que se ilumina através de uma energia que faz a sinapse com os sentidos: a consciência auto narrativa. António Damásio ajuda a minha intenção, quando diz que “a mente existe para o corpo, e está empenhada no contar da história daquilo que se passa no corpo, e utiliza essa história para melhorar a vida do organismo” (Damásio, p. 232).

De que modo se traduz este princípio organizativo em relação ao mundo exterior? "Our human environment contains not just food and shelter, enemies to fight or flee, and conspecifics with whom to mate, but words, words, words."⁷⁴

Na sua evolução, o *homo sapiens* não necessitou de aprender a construir teias como as aranhas, nem diques como os castores. Mas um pouco à imagem das formigas, que constantemente se identificam como pertencentes ao mesmo formigueiro, os seres humanos constroem narrativas de si, que por sua vez os reconstroem, não só como afirmação de cada um de si e para si, como perante o mundo como *relatório de sistema* de cada um de si e para os outros, dentro do *formigueiro* que é o mundo. Naturalmente, a questão imediata é: ao *segregarmos* as narrativas que nos descrevem perante o mundo, somos delas autores plenos ou tornamo-nos simples personagens dessas narrativas?

Ao princípio organizador de actividades cerebrais como os pensamentos, que incluem intenções, identidade pessoal, decisões a tomar, também designamos por *pessoa*, por nessa actividade reconhecermos um padrão mais ou menos estável na execução daquelas tarefas. Tal padrão é reconhecível ao longo dos vários segmentos temporais (num tempo serial) em que um corpo vive e permite ao indivíduo reconhecer-se como Identidade e aos outros com quem interage.

Um dos critérios para a subsistência de uma identidade pessoal, ao longo do tempo em que o corpo vive, é, segundo John Locke⁷⁵, a memória, e até onde ela pode alcançar. Assim, se me lembro de ter sido atropelado quando tinha seis anos de idade, é porque sou a mesma pessoa desde então. Pondo de parte a fragilidade de tal

⁷⁴ Daniel. Dennett, *Idem*, p.417.

⁷⁵ John Locke, *Essays Concerning Human Understanding*, p.213

argumentação psicologista (não vou comentar as falsas memórias ou as memórias tomadas de outrem, embora estas sejam interessantes para analisar a heteronímia pessoana), o garante de tal continuidade temporal da memória está no modo descritivo com o indivíduo se reconhece e é também reconhecido pelos outros, como objecto de vários atributos (honesto, simpático, preguiçoso).

Derek Parfitt⁷⁶ também considera que a continuidade da memória pode ser assegurada pela narrativa que ela faz de si. Esse modo descritivo, que compreende as categorias canónicas da narrativa, identificação de espaços, tempo e personagens intervenientes além do próprio, implica também momentos expressivos associados, como estados emocionais de vária ordem localizados no espaço e no tempo também. Destas narrativas pessoais, seguem-se duas questões: é uma e a mesma a *memória proposicional* que o indivíduo narra ao longo da sua existência? Como é que o indivíduo lê retrospectivamente a sua narrativa pessoal e como o faz em simultâneo com outros indivíduos?

Um exemplo interessante encontra-se na existência, por procuração, de Alberto Caeiro. Não havendo pastor empírico, o que sobra é justamente a “procuração” passada por Fernando Pessoa, narrativa da qual deriva uma pessoa inexistente.

Também Alberto Caeiro pensa que não há identidade pessoal no sentido de construção de uma entidade fora das sensações. Por outro lado, sendo a linguagem fundamentalmente um processo interpessoal, então as narrativas, enquanto exteriorização de uma identidade pessoal, são analisadas como uma função social.

⁷⁶ Derek Parfitt, *Reasons and Persons*. p. 205.

Que acontece quando uma pessoa acorda, depois de um sono reparador? Aguarda que o seu “sistema operativo” *corra* completamente todos os programas que o preparam para o desempenho das diversas funções.

Um dos ficheiros, que só com a totalidade do sistema operativo corrido está disponível, é aquele que faculta as *Propriedades do Sistema*: aquele que identifica quem sou, como sou, e demais parâmetros que definem o modo de funcionamento. É um relatório descritivo que, além de incluir a identificação, atribui referências ao sistema, de um modo auto ou hetero, como seja “simpático”, “cretino”, “empreendedor”, “solteiro”, etc. Destas referências é necessário distinguir aquelas cujas expressões remetem para estados de coisas identificáveis (nome, estado civil) de outras (“simpático”, “cretino”, etc), cuja semântica é essencialmente uma aquisição valorativa e portanto dependente de uma interpretação mais ou menos literária. Acima de tudo, tal relatório é do domínio da linguagem e, portanto, as acções cometidas por tal ou tal indivíduo são descrições linguísticas ou, com mais propriedade, narrativas⁷⁷. É um ponto de vista amplamente abordado por autores como Alasdair MacIntyre, Keneth Gergen, entre outros. O que pretendo realçar é que pode não haver diferenças entre os modos de ler uma obra de arte literária dos modos de ler a narrativa que alguém faz de si ou de outros. É o que pretendo mostrar seguidamente.

⁷⁷ “These strings or streams of narrative issue forth as *if* from a single source — not just in the obvious physical sense of flowing from just one mouth, or one pencil or pen, but in a more subtle sense: their effect on any audience is to encourage them to (try to) posit a unified agent whose words they are, about whom they are: in short, to posit a center of narrative gravity”. D. Dennett, p. 418.

Sobre modos de ler uma obra de arte literária e modos de ler narrativas pessoais, proponho o exemplo do personagem principal da trilogia de romances de Frederico Lourenço a que o autor poderia acrescentar, como subtítulo, *Ler para um modo de vida*.⁷⁸

O tema forte da trilogia de Frederico Lourenço é a leitura que o protagonista Nuno Galvão faz dos textos poéticos que atravessam as narrativas. Nelas encontram-se poemas de Luís de Camões, de autores da Antiguidade Clássica, de Frei Agostinho da Cruz e do próprio Nuno Galvão (NG), com especial destaque em *O Curso das Estrelas*.

Os poemas daqueles autores acompanham o desenrolar da acção narrativa e são centrais na vida do protagonista. No entanto, tais textos poéticos não estão lá como um cenário estático, nem se limitam a uma função de legenda das acções contidas na diegese. Pela exigência da sua leitura, os poemas intervêm directamente na vida dos personagens dos romances que compõem a trilogia e, acima de tudo, enformam a vida do narrador NG.

O que pretendo mostrar é que quando NG lê poesia fá-lo de uma forma ética. Quero com isto dizer que, quando NG lê poesia, este acto tem consequência prática na sua vida, isto é, leva-o a praticar um conjunto de acções decorrentes do acto de ler, sendo, por assim dizer, a leitura anterior aos seus actos possíveis. Por consequência, tal leitura é também estruturante de identidade, na medida em que NG interpreta nesses poemas uma narrativa suficiente para, a partir dela, construir um discurso auto referencial. Para o demonstrar, terei por base a tese que NG apresenta à Faculdade de Letras, durante o “Colóquio Camões”, a qual, sendo o resultado da leitura da “Écloga I”

⁷⁸ Refiro-me ao conjunto das três narrativas compostas por *Pode Um Desejo Imenso*, *À Beira Do Mundo* e *O Curso Das Estrelas*, editados pela Cotovia, Lisboa, em 2002 e 2003.

de Camões, confirma J. Hillis Miller quando este diz que a ética da leitura significa a reacção ao texto, simultaneamente necessária e livre, “no sentido que tenho de assumir a responsabilidade da minha reacção e dos consequentes efeitos, ‘interpessoais’, institucionais, sociais, políticos ou históricos”⁷⁹.

Quando NG lê a écloga de Camões, dedicada a D. António de Noronha, interpreta nela aquilo que considera ser um amor homo-erótico do autor relativo ao destinatário. Deduz aquilo que é para si mais ou menos evidente, reconhecendo no entanto que a sua interpretação é discordante da concepção de amor inferida da biografia canónica do autor. Como o próprio NG diz, “Não há, de facto, elementos suficientes para argumentar que o destinatário *post mortem* é D. António”(Pode Um Desejo Imenso, p.146).

Com este impasse deparamos com dois pontos de vista: um de valor e outro de necessidade. De algum modo correlativos. Do ponto de vista de valor, funcional entre verdade e falsidade, NG não pode sustentar a sua tese como tal. A sua análise à écloga em questão não é definitiva quanto à *suspeita* que advém do recenseamento das proposições justificativas. Portanto, como apresentar a sua leitura perante a instituição universitária? Ou antes, como justificar a sua leitura, não de todo científica, à comunidade científica? A resposta parece residir num imperativo ético: depois da leitura da écloga, e não estando completamente seguro do valor de verdade das conclusões a que chegou, não pode deixar de expor essas mesmas conclusões à instituição “Colóquio Camões”. Necessário é explicar em que assenta a forma imperativa “não posso deixar de o fazer”.

⁷⁹

J. Hillis Miller, *A Ética da Leitura*, trad. José Augusto Mourão, (Lisboa: Vega, 2002), p.65.

Para NG, ler significa mais do que a submissão “de corpo e alma à tirania dos códigos emissores”, mais do que dar “livre curso aos caprichos do desejo/delírio interpretativo” como diz José Augusto Mourão no prefácio da obra citada de J. Hillis Miller. Ler significa responsabilizar-se perante um texto ao ponto de dizer, como disse, NG sobre a “Elegia da Arrábida” de Frei Agostinho da Cruz: “É o poema da minha vida”. O grau de responsabilidade desta afirmação vai de par com afirmação análoga quando dizemos “tal pessoa foi ou é a pessoa da minha vida”.

Afirmações como aquela denotam que ler não é uma tarefa fácil. Não é uma tarefa passiva. Ler um poema, que se torna “o poema da minha vida”, implica um sentimento pelo texto muito próximo ao respeito infundido por uma pessoa. Como uma relação que se estabelece com alguém, o acto de leitura condensa uma reacção do leitor que pode ser de antagonismo ou de pura exaltação (de amor, amizade ou ódio), nunca de indiferença, *a fortiori* por “se tratar do poema da minha vida”. As reacções sentidas por NG, como “pele de galinha” ou “é de gritos”, sobre as deduções que vai retirando com Christian da “Écloga I”, podem não levar necessariamente a um *tenho de escrever algo sobre*, mas reúne condições suficientes a uma interpretação, se radicalizada como um acto de amor, idêntico ao viver como se atirasse “tudo ao ar, doa a quem doer” (*Pode Um Desejo Imenso*, p.145).

Desnecessário é realçar que esta analogia, em que tenho incorrido, entre leitura poética e relação pessoal ou amorosa, corre quase toda a trilogia sendo que, em *Pode um Desejo Imenso*, ela é veiculada mais intimamente na relação de NG com Filipe Vaz através da leitura da “Écloga I” com a relação Camões (Luís Vaz) e D. António de Noronha. Aquele “Atirar tudo ao ar, doa a quem doer”, desabafo de Filipe Vaz sobre a

relação mantida com NG, é também um desafio à necessidade sentida por este em fazer algo que culminará na exposição de “O Lamento de Frondélio: Amor e Morte na “Écloga I” de Camões” apresentada no “Colóquio Camões”. É a resposta ao imperativo *tenho de escrever algo sobre* ou ainda ao “não posso deixar de o fazer” referido por J. Hillis Miller, no ensaio já aqui citado.

Pretendo agora realçar o primado da leitura sobre as acções descritas na narrativa. Como já disse, a afirmação “um dos poemas da minha vida” é axial. Depreende-se dela, não a urgência do prazer estético, mas as consequências que a leitura de “Estando na Arrábida” teve na vida do personagem NG. A elegia do poeta arrábido não ocupa as preocupações interpretativas de NG, serve antes de exemplo de como a vida do eu poético na elegia afecta a vida pessoal de NG.

Pelo facto da afirmação “um dos poemas da minha vida” aparecer no final do terceiro volume da trilogia, somos tentados a interpretá-la como uma legenda justificativa do conjunto de acções até aí realizadas pelo personagem. Mas como afirmei atrás, parece-me ser ao contrário a ordem existente entre as acções cometidas e a leitura dos poemas que surgem ao longo da trilogia. Não são os poemas que *sublinham* as acções descritas mas antes estas que se sucedem na sequência da leitura dos poemas. Concretamente, com a “Écloga I” de Camões, as acções cometidas por NG seguem uma ordem mais ou menos subliminar segundo a leitura do poema, como se dela fossem inferidas. De resto, é o próprio personagem que diz ser necessário “a Realidade ‘reconhecer a assinatura’” do poema tornado programa. Como se a vida viesse a imitar a ficção, dando cumprimento à famosa proposição de Oscar Wilde. Deste modo é

reforçado o sentido da prioridade programática de “outra coisa que aconteceu nesta serra [da Arrábida], já depois do século XVI”.

Oscar Wilde, no prefácio de *The Picture of Dorian Gray* diz: “The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography”. Com diferente propósito, a afirmação aplica-se aos paralelismos descritivos de Filipe Vaz com D. António de Noronha (o “Tiónio” do poema, também Tiónio de NG); a ansiedade e dúvida de assumir a tese em “Lamento de Frondélio...” acompanha a ansiedade e dúvida em assumir a relação amorosa, bem como muitas outras situações, cuja enumeração é desnecessária. O modo como Filipe Vaz descreve como é visto, reflecte o modo como Camões é lido na vulgata: “É muito irritante ser-se aquilo que as pessoas acham ‘bonito’; já começo a ficar um bocado farto das reacções das pessoas, do reflexo condicionado que é interessarem-se por mim sem se interessarem minimamente por mim” (*Pode um Desejo Imenso*, p. 132). NG *interessa-se* por Camões. Não pelo Camões “bonito”, isto é, o pelo Camões canónico, mas por aquele que surge com a sua leitura.

Ler para um modo de vida, como disse, bem poderia ser o subtítulo desta trilogia. Mas igualmente podia ser outra possibilidade de subtítulo, quero dizer, uma outra possibilidade de vida, tentada por NG, e que seria: *escrever para um modo de vida*. O personagem NG também escreveu poesia reunida no título *O Tempo das Estrelas*. Uma vez mais, o paralelismo alegórico entre o texto poético e a vida do personagem sai reforçado. Escrever poesia coincidiu temporalmente com a sua relação com Helena. Tratava-se de uma poesia que ia de par com uma relação heterossexual, isto é, como o próprio NG descreveu, uma poesia/relação “à maneira de”. Assim, tal

como na poesia, a sua vida estaria sujeita ao “jugo da rima” e terminaria no “lugar-comum”, que o Professor Barroso, ao avaliar os poemas, cataloga como “uma boa merda”. O terminar com a escrita de poemas coincide com o fim da relação com Helena. Na diegese da trilogia, a condição de NG enquanto poeta é anterior à relação com Filipe Vaz, isto é, com a leitura. Pode concluir-se com NG que a leitura é mais individual e portanto mais prática do que a escrita? A originalidade, procurada em vão na escrita, encontra-a NG na leitura, isto é, na interpretação, já que a prática daquela, como a vida antevista com Helena, seria ceder “à homenagem, ao pastiche puro e simples” (*O Curso das Estrelas*, p, 95).

O não podia deixar de o fazer aplica-se aqui, por conclusão, tanto à leitura (que culmina na apresentação da tese do “Lamento de Frondélio”) como à assunção identitária da relação homo-erótica; e tanta numa como na outra, as consequências que dessa leitura advêm são práticas e estendem-se à vida pessoal, institucional, política e histórica.

Tal relação entre o acto de ler e o acto de viver encontra-se exemplarmente descrita numa resposta de NG sobre a sua vida pessoal ao amigo Christian : “Sim, isto tem algo de euripidiano, com Camões à mistura” (p. 53). Viver, o modo de viver para NG, advém da literatura. As características (ou propriedades éticas) do seu modo de viver advêm das propriedades do modo de leitura que faz da poesia.

Mas há um outro índice que serve para percebermos como esta íntima ligação se processa, como o momento em que NG ultima o texto a apresentar no Colóquio Camoniano é ilustrativo pelo paralelismo. O uso da “Écloga I” é ainda o que melhor descreve esse *shunt* entre a sua vida e a poesia. De que modo é que está simbolizado

esse *shunt*? Antiteticamente pelo uso da tecla *delete* na releitura que NG faz do ensaio a apresentar ao “Colóquio Camões”.

O primeiro parágrafo, a que NG aplica a tecla *delete*, começa justamente com “A Écloga I de Camões é um poema em que nada é o que parece ser” (*Pode um Desejo Imenso*, p.126). O que “parece ser” é a relação entre Camões e o destinatário da écloga, D. António. Aquilo “que nada é” é a inexistência de provas para argumentar que “o destinatário *post mortem* é D. António”. Ao substituírmos aqueles nomes pelos do narrador, e Filipe respectivamente, percebe-se que a função *delete* do texto corresponde ao desejo íntimo de unidade entre a literatura e a realidade procurada por NG. E ao referir personagens, reconheço a ambiguidade dos papéis assumidos, seja o dos personagens históricos que antecedem a écloga, ou o dos ficcionais do romance. Claramente resta ao leitor essa fronteira indefinida, como numa praia, na qual o trânsito de personagens da vida e da literatura é feito sem sentido único, e onde “La nature renonce ici à la présentation du plasma en forme”⁸⁰.

O poder da tecla *delete* torna-se num poder idêntico ao da onipotência divina. Com uma simples pressão do dedo sobre a tecla, o autor permite-se não só a eliminação física do texto (e seus personagens) como a união de partes do texto depois de apagado o bloco de permeio. Permite-se a sensação de poder na recriação histórica e na reordenação das coisas do mundo como um deus que gosta de “brincar com a tecla *delete*”.

A reordenação dos factos do mundo implica uma outra descrição da responsabilidade do narrador que, tornado onisciente, tudo conhece para qualquer dos

⁸⁰ Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, p. 50

lados do tempo histórico para que se vire. Um pouco à maneira do exemplo de Ludwig Wittgenstein, desse alguém omnisciente que pudesse escrever o livro onde estão contidos todos os factos do mundo e, por conseguinte, todos os estados mentais deles derivados (*Lecture on Ethics*).

NG denuncia o desejo de um espaço onde não haja dificuldades na taxonomia dos moluscos, como é referido logo no início de *Pode Um Desejo Imenso*. Um lugar onde a classificação tenha em conta os “seres” e não as “qualidades” desses seres. “Le mollusque est un être – presque une – qualité” (Ponge, p.50),. NG, a braços com a metáfora classificatória do molusco, procura na poesia um território onde se pode situar sem preocupações de catálogo social ou outro. Um lugar poético onde a vida, a sua, se pode confundir com a poesia (isto é, pelo uso que faz dela) porque pode decidir entre mundos ou alterar mundos conforme a sua opção interpretativa, como na opção entre versos da edição das *Rimas* de 1598 com “coisas várias e inesperadas” e a edição das mesmas *Rimas* em 1595 com “coisas várias e inspiradas”, no final de *Pode um Desejo Imenso*.

De resto, é essa “intenção auto-reflexiva com que a citação foi aduzida” no momento final da exposição “O Lamento de Frondélio” que condensa o modo como NG usa a poesia para a construção de si, enquanto leitor que assume “a responsabilidade da reacção e consequentes efeitos, ‘interpessoais’, institucionais, sociais, políticos ou históricos”, referida por Hillis Miller.

Na criação desse espaço de afirmação, NG, ao escolher a versão “inesperados” em detrimento de “inspirados”, impõe deste modo o primado de uma ética assente no

“ser” (porque os factos naturais podem ser inesperados) e não na sua “qualidade” (camoniano, homossexual, poeta, etc.) que deve à contingência e é por isso inspirada.

Reduzir a perspectiva ética no modo de leitura da poesia, na trilogia de Frederico Lourenço, ao primado do “ser” em detrimento da “qualidade”, é pôr em evidência um dos lados do debate da ética: um determinado realismo moral assente em valores morais objectivos *versus* o argumento da relatividade que tem por base crenças diferentes de pessoas diferentes. Não é isso que acontece na narrativa.

Mas nada disto parece ser natural. Quero dizer, o modo como elaboramos narrativas pessoais, mesmo por procuração ficcional, é consequência da unidade fantasmática de um Eu. Mas não há uma unidade central de processamento da informação. Por serem modulares os lugares no cérebro onde a informação é tratada, a narrativa serve o propósito de unificação ao construir um narrador identificado na Informação do Sistema. É um centro de gravidade narrativo, como diz Daniel C. Dennett, que reforça a sensação de *alguém*, um *self*, dentro da máquina. A maior preocupação, quando alguém faz o “resumo” de um tempo por si vivido, ou descreve uma acção cometida que entende importante, está perante a escolha das expressões que considera mais adequadas.

A partir de um paradigma possível, as suas opções dependem tanto de uma motivação ética como estética. Ética porque procurará que a descrição do caso particular se enquadre nos mesmos princípios que tem da sua vida como um todo, até então considerado, e estética, porque na sequência retórica da construção narrativa procurará que a descrição seja lugar coincidente entre autor e os demais leitores. Neste

sentido, percebe-se o mandamento de Fernando Pessoa: “Organise your life like a literary work, putting as much unity into it as possible”⁸¹.

No entanto, não podemos esquecer um dos prazeres de Fernando Pessoa: a contradição. Contra a unidade biográfica narrativa de uma vida, ele *explodiu* com a multiplicidade heteronímica, sendo que a modernidade de tal atitude vem de encontro à actual concepção do trabalho múltiplo do cérebro. Deste ponto de vista, a modernidade heteronímica de Fernando Pessoa, como Mário de Sá-Carneiro, entre outros, é ilustrativa do fim do espectador central do teatro cartesiano: uma só “personagem” que vive e experimenta todas as sensações, como é ilustrativo no cânone literário até ao século XIX. A heteronímia, pelo contrário, vem de encontro ao que Daniel C. Dennett descreve como “Multiple Draft Models”: o cérebro no seu trabalho mental, fá-lo através de uma arquitectura paralela (não seriada) e distribuída.

A unidade referida por Pessoa, mais do que uma constatação retrospectiva das acções descritas, é ela própria uma elaboração retórica em torno de princípios práticos, de valores, com o objectivo não só de construção de uma identidade mas também do seu enquadramento naquilo a que Alasdair MacIntyre chama de “moral community”.

A validade de uma narrativa pessoal é confirmada pelos outros, pertencentes à comunidade. Deste ponto de vista, considera-se que tanto a elaboração pessoal de narrativas pessoais, como a leitura das mesmas pela comunidade, procura esse lugar ético coincidente entre leitor e autor (J. Hillis Miller, p.36). Por um lado, o autor procura descrever as suas acções e experiências segundo valores negociados com a

⁸¹ Fernando Pessoa, Moral, *Regras de Vida, condições de Iniciação*, p. 131.

comunidade moral a que pertence, por outro, a comunidade serve-lhe valores e, ou, admite mais uma narrativa na comunidade de leitores.

Em declaração a um suplemento divulgador da peça de teatro “Turismo Infinito”, o dramaturgo, António M. Feijó, anota as consequências da “angústia existencial” de Bernardo Soares nos leitores. Será útil transcrever na íntegra: “Viesse alguém falar-nos da sua inquietação existencial e justificadamente poderia dizer-se-lhe: ‘porque não guarda isso para o seu psiquiatra favorito?’ O que distingue os devaneios de Soares é antes o modo como retórica e mente se confundem. São textos que descrevem movimentos mentais muito subtis, na fronteira do inarticulado. Trata-se de coisas que talvez a neurologia venha a explicar um dia, mas a que somos incapazes de dar expressão exacta.”⁸² Interessa reter, para já, o segmento o modo como “retórica e mente se confundem”.

A interligação entre aqueles elementos do par é tanto mais consequente quanto mais o “princípio organizativo” (António Damásio) do trabalho do cérebro estiver reflectido na sua expressão descritiva. Um bom exemplo, já aqui referenciado, está no “I, say I” de Samuel Beckett. O exemplo remete para uma encenação ao espelho na disposição tautológica dos termos, isto é, o sujeito vê o seu “fantasma”. As aspas evocam o homónimo Ryleano.

Aquele princípio administrativo e organizativo das múltiplas sensações com múltiplas origens e diferentes lugares de processamento no cérebro, também chamado mente, facilmente cria a ilusão de um *Eu*. No sentido contrário ao que aqui se defende, como negação desse Eu (suportado largamente em Daniel C. Dennett), venho agora

⁸² António M. Feijó, “Fernando Pessoa, Romance” in *TNJP* (Porto: 2008), p. 13

analisar a importância da manutenção dessa ilusão como princípio fundador de um sistema capaz de ler poemas.

Num sistema artificial, àquele princípio administrativo corresponde um motor inferencial que “incorpora o esquema lógico de causalidade e de realização de um fim” (Machuco, p.42). Tais acções dependem de um conhecimento simbólico e proposicional (independente do próprio sistema) e são resultado de “pura manipulação *sintáctica* de símbolos” (Machuco Rosa, p. 43).

Já referi a autonomia, relativamente ao sistema, desse conjunto simbólico-proposicional, como por exemplo poemas. No entanto, se aquele conhecimento é exterior ao sistema, este, para que a “manipulação” seja possível, necessita que o mesmo seja instalado tanto em memória como na área de execução. Não estamos longe dos dois conjuntos de representação para a formação de um *self*, de base neural, de António Damásio: o conjunto que diz respeito à memória e o que é resultante do corpo. Etéreo e instável como um fantasma Da memória o que é representação de “acontecimentos-chave” de uma autobiografia que inclui presente passado e projecção do futuro próximo (o que fazemos, gostamos, locais e acções mais frequentados e realizadas); do corpo as “representações primordiais”⁸³ não só como está, mas também como tem estado *ultimamente* (itálico do autor), incluindo os estados emocionais. António Damásio, a partir destas representações, descreve o sentido de tempo a partir do “que nos está a acontecer agora está, de facto, a acontecer a um conceito de *self* baseado no passado, incluindo o passado que era actual há apenas um instante atrás”.

⁸³ António Damásio, *O Erro de Descartes*, p. 245.

Significa isto que, em agência, o sistema proporciona a ilusão fantasmática de um *Eu*, a que inclusive atribuímos denominação onomástica (Joaquim, *Deep Blue*, Alberto Caeiro, etc). António Damásio estabelece ainda a distinção entre *self* e *I* (*Eu*) através da linguagem que está na origem deste, como forma narrativa de expressão verbal⁸⁴. Deduz-se assim uma materialização do *fantasma* Ryleano a partir daquele conjunto de conhecimentos devidamente arquitectado com *depósito* num nome próprio. O termo “materialização” parece adequado se pensarmos como este conjunto de representações recupera, de certo modo, uma das teses para a consciência, de Jean-Paul Sartre. As representações de acontecimentos-chave autobiográficas com as representações do *mapping* do estado do corpo, encontram um ponto comum de interligação nos “córtices sensoriais iniciais”, nos quais constrói uma “representação disposicional” do *self*, semelhante à “consciência posicional” em Sartre⁸⁵, como resposta a um objecto.

Que diferenças há entre narrar-se e ficcionar uma biografia? Estabelecer um texto autobiográfico é construir um sujeito não referencial e respectivos conteúdos mesmo quando autor e sujeito coincidem, por só coincidirem para o respectivo autor (que é a radicalização do ponto de vista do leitor). Mesmo aí, a coincidência acontece num plano fantasmático, já que a retórica estrutura a narrativa através de omissões, acréscimos, reenquadramentos, etc.

Neste sentido, o sujeito é o resultado daquele conjunto simbólico-proposicional cujo sujeito, parafraseando Paul de Man, não é outra coisa que o efeito do seu próprio texto. Esta correlação estreita entre mente e retórica tem duas consequências, uma delas

⁸⁴ António Damásio, *idem*, p. 249

⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et Le Neant* (Paris: Gallimard, 1986),

entrevista nas declarações de António M. Feijó: a autobiografia é um género literário produtor de fantasmas; a outra, por consequência, só uma ficção pode ler outra ficção. O que faz com que uma tenha acesso à outra, ou antes, o que faz com que ambas existam e possam entre si comunicar privilegiadamente, é a linguagem. Se uma existe para que a outra exista também, é porque ambas assentam numa base de crenças comuns e a crença é já ficção transposta em linguagem descritiva, sobre a qual é possível dizer: “viver é ser outro”⁸⁶.

A unidade de uma identidade é, por consequência, a unidade de uma narrativa que, por sua vez, descreve uma unidade moral dentro de uma comunidade. O modo como tal acontece segue os critérios internos da construção narrativa, como referi atrás, mas também tem em conta a retórica do sentido através das palavras como é o caso daquelas que nos permitem ver coisas como outras coisas.

Quando na minha narrativa incluo expressões como “sou estúpido como uma porta”, ou quando Alberto Caeiro se declara um *pastor de pensamentos*, a escolha do predicado varia dentro da *curva de substituição* que referi na secção anterior. Tais predicados são parte do mecanismo utilizado para criar o centro de gravidade narrativa.

Se o que somos é o resultado de um conjunto de sensações, processadas de uma forma não seriada e em paralelo, e a narrativa proporciona essa ilusão unitária de um *Eu*, de que modo é que um tropo é o instrumento privilegiado para a elaboração desse *Eu*? Como é que a linguagem, no seu uso ambivalente, faz a ponte entre as percepções sensoriais e aquilo a que chamamos um *self*? O modo naturalista de abordagem implica

⁸⁶ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, 1ª parte, (Mem Martins: Pub Europa América, 1986), p. 87

trazer à colação a construção de um tropo, como a metáfora, no lugar onde tal acontece, o cérebro.

Como toda a informação recebida e criada, a metáfora não tem também um lugar específico no cérebro para a sua elaboração. A sua complexidade implica a síntese do trabalho de mais do que uma parte do cérebro. Quando Alberto Caeiro se descreve como sendo “o Argonauta das sensações verdadeiras”, distinguimos o predicado *transporte* e o sujeito ao qual será atribuído um outro sentido. Segundo Benzon-Hayes⁸⁷, cada um destes elementos é construído em lugares diferentes do cérebro: a imagem adicionada que o predicado confere, elaborada no córtex direito, *transporta* a proposição sujeito elaborada pelo córtex esquerdo que processa a linguagem⁸⁸. Quer isto dizer que o predicado *visualiza* o novo sentido para o sujeito, reinterpretando-o linguisticamente e o que é mais, acrescenta, ilusoriamente, um novo objecto ao *desktop* do cérebro, de forma a este se relacionar com o mundo de um modo *amigo*.

Nos sistemas de informação pessoais, como os PCs, são usadas metáforas em substituição de objectos que existem no nosso mundo doméstico: janelas, reciclagem, *desktop*, pastas e outros itens, simulam elementos do mundo físico e respectivos comportamentos a eles associados, aos quais são atribuídos predicados. Sendo toda a informação distribuída pelo sistema, e não havendo nenhum daqueles lugares, a ilusão metafórica desses lugares permite uma relação *amiga* entre utilizador e sistema. Do mesmo modo, na elaboração das narrativas, estes mecanismos, como são as metáforas,

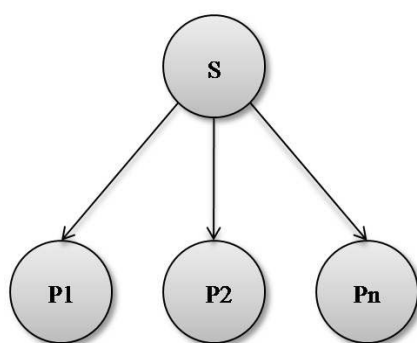
⁸⁷ William Benzon, David Hayes, “Metaphor, Recognition, and Neural Process“, in *The American Journal of Semiotics*, Vol. 5, No. 1, 1987 p.59/80.

⁸⁸ Este modo distribuído pelos hemisférios veio a ser posto em causa por investigação posterior (Tim Roher, 1995) que considera o hemisfério direito com maior responsabilidade na elaboração da metáfora, mantendo-se, no entanto, o mesmo carácter distribuído e paralelo.

permitem itens caracterizadores de um sistema físico: pastor de pensamentos, argonauta de sensações, cretino, etc.

O modo como cada um destes itens se relacionam entre si distingue o Modernismo de toda a concepção anterior relativamente ao *Eu*, como já sugeri. Antes do Modernismo, distinguimos um modo hierarquizado, *top down*, a partir de um fundamento com base no teatro cartesiano das sensações, representado no esquema a seguir:

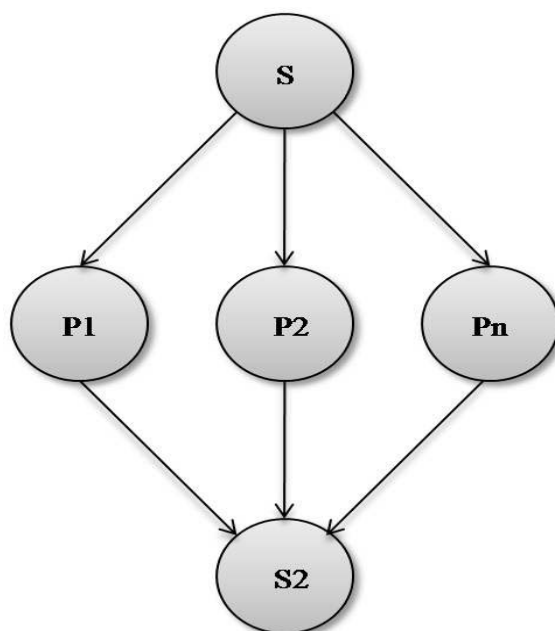
Do sujeito *S* derivam directamente propriedades metafóricas, mas as mesmas não são autoridade para *S*, nem têm comunicação entre si:



Podemos encontrar exemplos aplicativos deste esquema na análise dos personagens da ficção narrativa oitocentista: caracterizados como unidades sociais e individuais, a *naturalidade* das suas acções é consequente, amplamente descrita pelos seus autores, como nos romances de Eça de Queirós, por exemplo.

Podemos detectar um período intermédio antes do Modernismo, representado, no caso português, por exemplo, em Cesário Verde, onde a estrutura se mantém. Porém,

o sujeito é também resultado das propriedades descritas, resultando num outro sujeito, S2.

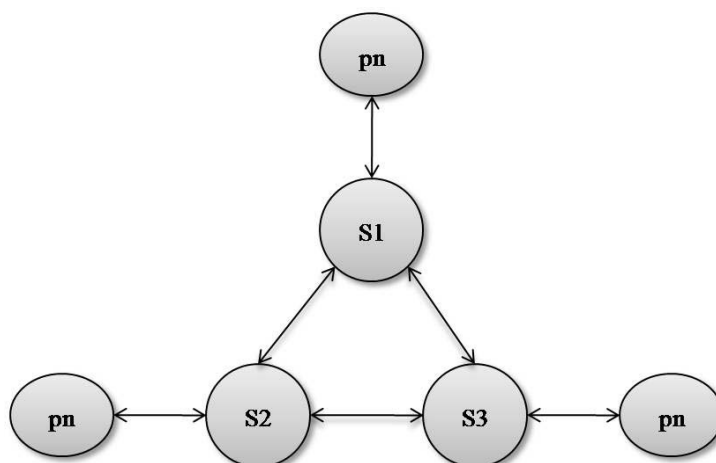


Encontramos um exemplo adequado no poema “Contrariedades”⁸⁹, quando a descrição da engomadeira altera, por sua vez, as propriedades do sujeito, por consequência de um “folhetim de versos”.

Finalmente, para o Modernismo, através da heteronímia, que podemos enquadrar dentro das *Desordens de Personalidade Múltipla* (Daniel C. Dennett, António Damásio)⁹⁰, temos uma relação *inter pares* de S1, S2, S3, Sn e respectivas predicções:

⁸⁹ Cesário Verde, *O Livro de Cesário Verde*, (Lisboa: Círculo de Leitores, 1986), p. 39.

⁹⁰ Tradução para MPD (*Multiple Personality Disorder*) que inclui a Desordem de Identidade Dissociativa (DID, *Dissociative Identity Disorder*) pode caracterizar o processo heteronómico pessoano, como o próprio se refere em correspondência. Pessoas que não apresentam sinais de MPD apresentam um único Eu funcional que consiste no conjunto dos pensamentos, sentimentos formados a partir das diferentes áreas do cérebro. As pessoas que sofrem de MPD têm uma descentralização em dois ou mais Eu funcionais, mais ou menos ligados entre si, também designados por *alter*.



As propriedades descritas não só alteram o sujeito como o desintegram num modelo de fissão atômica resultando numa proliferação de S_n , cada um libertando quantidades de energia literária.

Donald Davidson diz que a metáfora é o trabalho do sonho da linguagem. E que para haver interpretação desse sonho é necessário um sonhador e um desperto⁹¹. Entre as percepções com origem externa e a metáfora de um *Eu*, estão desperto e sonhador. Extrapolando, se o primeiro é o sistema processador da informação externa, o segundo é o resultado desse processamento que se sonha um *Eu*.

Um *Eu*, deste ponto de vista, é uma crença assente numa unidade narrativa elaborada a partir das várias percepções do mundo e do próprio sistema no mundo. Assim sendo, quando é que ele se inicia no processo evolutivo individual? Com a necessária aquisição dessa ferramenta que é a linguagem. É com ela que a narrativa se sustenta. Por isso, Daniel C. Dennett duvida da existência de um *Eu*, numa criança, antes de adquirir a capacidade de linguagem articulada. Uma narrativa liga uma vida

⁹¹ Donald Davidson, in “What Metaphors Means”, *Inquires Into Truth and Interpretation*, p. 245.

desde o nascimento até à morte,⁹² mas só é contada quando o narrador, além de dispor de instrumentação linguística, usa os vários eventos armazenados em memória para poder dizer como Fernando Pessoa: “desde que me lembro ser um eu”⁹³. Mas esta epifania não se mantém em contínuo ao longo da narrativa e ao longo da vida. O sistema precisa regularmente de *desfragmentar* a informação e, o que é mais importante, processar aquela informação nova, não prevista pela arquitectura do sistema.

Desfragmentação do self

Um conjunto de itens deriva daquilo a que chamamos Identidade Pessoal: autenticidade, razões éticas, escolha pessoal e demais teleologias. A força da tradição do *fantasma da máquina* sugere uma origem interna destes itens, bem como uma finalidade independente do mundo externo. Em todos eles, com maior ou menor complexidade, perpassam as narrativas com que nos descrevemos.

Penso que as narrativas pessoais são descrições, a partir de um personagem como *centro de gravidade narrativa*, das relações dos seres humanos com o mundo exterior (adaptação e sobrevivência). E quanto melhor estrutura e meios apresentar tanto mais eficaz será naquilo que escolhe e naquilo que evita. Acima de tudo, deve-se perceber a importância que tais narrativas têm enquanto sobrevivência individual ou de espécie, para resolver e ou evitar.

Devemos pensar na Retórica também como um instrumento ao serviço da optimização do desempenho do indivíduo, enquanto espécie animal no quadro da

⁹² Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, 2ª ed (London: Duckworth, 2000), p. 205

⁹³ Da carta sobre a génese dos heterónimos a Adolfo Casais Monteiro

sobrevivência e continuidade; convém ter presente que a Retórica é um meio pelo qual se procura convencer o interlocutor de que a argumentação utilizada implica que a mensagem representa o ponto de vista verdadeiro ou conveniente e, é por isso, um modo estruturado de uma narrativa para atingir determinados fins com maior eficácia. Que objectivos são esses? O primeiro já aqui anotado é a construção desse centro de gravidade na narrativa que é a ilusão de um *Eu*. Quanto melhor definido e estruturado esse *Eu*, melhor o sistema, no seu conjunto, direccionará o desempenho na busca do outro princípio que o sustenta e continua enquanto espécie: o prazer.

A associação entre retórica e prazer foi feita por Aristóteles, precisamente em *The Art of Rhetoric* (1307 a): “o prazer é um certo movimento da alma e especificamente um regresso dela ao seu estado natural, sendo a dor o seu contrário”⁹⁴. O que proporciona prazer é agradável e o que o destrói é penoso. Da lista de coisas e situações que Aristóteles considera proporcionar prazer, uma há em que me apoio, talvez abusivamente: as acções imitativas, como o desenho, a escultura e a poesia são fontes de prazer (1371 b). Na *Poética*, Aristóteles refere o prazer que as imagens imitadas dão porque, “olhando-as, [os homens] aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, por exemplo, ‘este é tal’ ” (1448b). Como pode dizer também “este sou eu”. As acções cometidas, se proporcionarem o reconhecimento daquilo que somos ou crêem que somos, provocarão o prazer que participa na garantia do indivíduo enquanto espécie e continuidade, como muitos anos depois Charles Darwin descreverá: “For, firstly, the social instincts lead the animal to take pleasure in the society of its fellows, to feel a certain amount of sympathy with them, and to perform various services for them” (*The Descent of Man*).

⁹⁴ Aristotle, *The Art of Rhetoric*, p. 115

Aquele princípio argumentativo, além de permitir narrativas auto descritivas, constrói também, com maior ou menor sofisticação, as narrativas que emblematicamente podemos encontrar representados nas populares “canção do bandido” e “canção de engate”. Trata-se de expressões que descrevem argumentos utilizados por alguém, diferentes das reais intenções que estão na sua origem, para conseguir determinados objectivos ou favores. Naturalmente que a sofisticação diferencia estas narrativas populares de outras mais elaboradas, assentes em outra estrutura retórica e portanto mais eruditas ou literárias. No entanto, e de um ponto de vista evolutivo, ambas têm por base um objectivo que “In many cases, victory depends not so much on general vigor, as on having special weapons”⁹⁵. Estas *armas especiais* incluem, como tenho vindo a sugerir, alguns dos modos retóricos com os quais se pretende “persuadir mas discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso” (Aristóteles, *Retórica*, 1998, p.47). O segundo dos meios técnicos da Retórica, segundo Aristóteles, consiste, justamente, em provocar um sentimento emocional nos auditores.

Há perguntas que devem ser feitas dentro do quadro da evolução humana, inserido na evolução geral da Natureza. Eis uma delas: é o sentimento estético uma característica exclusivamente humana? Se o é, quando e porquê é ela exclusiva? Se o não é, então o sentido estético vem de uma longa evolução que inclui os outros animais, sendo por isso anterior ao ser humano. Quando comparamos comportamentos, atitudes e sentimentos entre seres humanos e animais, temos de salvaguardar as escalas e proporções como consequência da evolução natural. Como tal, quando falamos em sentimentos e atitudes, por exemplo entre um pássaro, um macaco e um ser humano

⁹⁵ Charles Darwin, “Sexual Selection” in *On The Origin of Species*, etext, prep. by Sue Asscher, Project Gutenberg, 1999, disponível em www.gutenberg.org/etext/2009

temos de ter em conta, como Charles Darwin, que tais sentimentos existem em muitos dos seres vivos, naturalmente com diferentes complexidades.

Os animais são estruturalmente seres sensíveis e isso implica terem experiências de prazer e desprazer. Quando uma pavo, um dos exemplos usados por Charles Darwin, é sensível à retórica exibicionista do macho que a corteja, não só obedece ao instinto sexual, como selecciona entre os padrões possíveis aquele que lhe *promete* um património genético forte. Para isso tem de avaliar, sendo essa avaliação da corte um momento onde o sentido do belo é desenvolvido.

Comportamentos alimentares e reprodutivos dos animais apresentam semelhanças com comportamentos humanos relativamente ao ponto de vista estético. Há escolhas alimentares baseadas em padrões de cores que informam e previnem a selecção do que é presa ou do que é a evitar. Não só a cor e o canto são motivos de atenção na reprodução e inerentes rituais de acasalamento. Também a construção de artefactos são susceptíveis de avaliação, como a construção de ninhos e oferta de flores. Muitos outros exemplos, entre o reino animal, mostram que o sentido do belo não é exclusivamente humano⁹⁶. Partilhamos com eles um conjunto de sentimentos e emoções, desde o ciúme à alegria, do medo à fúria. Como os animais, num grau e proporção diferente, somos sensíveis às formas exteriores que, apresentando determinadas propriedades, nos provocam os sentimentos descritos, entre os quais o sentido do belo como refere Charles Darwin, ou emoção estética, na terminologia de Clive Bell, que deu início a esta dissertação.

⁹⁶ Ver Wolfgang Iser “Animal Aesthetics”, in *Contemporary Aesthetics*, Vol. 2, 2004, disponível em <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=2>.

No entanto, aqueles sentimentos, provocados por determinados objectos e circunstâncias, elevados a um grau de grande complexidade, podem induzir estados de “estupor”, como descreveu Luís de Camões. Este estado de entorpecimento e paralisia, que não permite a acção e o raciocínio, não só acontece entre os seres humanos, como também nos animais, distinguindo-os porém no modo como dele se sai e pelas consequências.

Longino chamou Sublime a este estado de “admiração que nos tem por muito tempo suspenso o ânimo”. O sublime, como categoria estética, tem por texto fundamental o seu *Tratado do Sublime*⁹⁷. Da composição do *Tratado* atribuído a Longino, no séc. I, à época em que o sublime se tornou matéria importante nos estudos da estética, vão alguns séculos.

Longino diz que o homem pode transcender a sua condição humana através do sublime, tanto nas emoções como na linguagem. Esta transcendência significa ir além do mundo empírico. Sublime é tudo aquilo que compreende o esforço da imaginação para descrever esse *além* e isso só pode ser feito na linguagem metafórica da poesia, (restrição esta que leva à distinção entre poesia e prosa).

Longino destacou cinco fontes do sublime: duas que nascem da Natureza e três que nascem da arte. As que têm origem na Natureza elevam o espírito e enchem-nos de entusiasmo; as que provêm da arte devem-se a certas disposições das figuras no discurso, tanto no modo de pensar como no dizer, à nobreza e à composição, em suma, à Retórica.

⁹⁷ Tradução de Custódio José de Oliveira (Lisboa: Imprensa Nacional, 1984)

Quase todos os autores oitocentistas, com maior ou menor grau, desenvolveram estas origens para o sublime: por um lado, o sublime natural, que advém do mundo empírico, e por outro aquele que o descreve. Através de ambos é possível experimentar o conjunto de emoções e sentimentos mais ou menos consensuais: entusiasmo, à cabeça, desde Longino, terror, admiração, tristeza (Edmund Burke), subjugação divina (Tamworth Reresby).

Andrew Ashfield e Peter de Bolla, na sua compilação de textos oitocentistas britânicos, introduzem no debate o sublime caracterizado por John Baillie a partir de um outro tipo de objectos: os objectos morais, como são os princípios da virtude: a coragem, a piedade, o humanismo⁹⁸. Se estes princípios são universais, então, do mesmo modo que encontramos o sublime nos objectos naturais, encontramos o sublime nos objectos morais: o heroísmo, o desejo de conquista, o amor pela pátria, o desejo de imortalidade.

Também Mark Akenside é recenseado nesse sentido: já que aqueles que são inclinados à admiração de objectos prodigiosos e sublimes no mundo físico estão também inclinados a aplaudir os exemplos de virtude heróica na moral⁹⁹. No entanto, este autor avisa que há que distinguir daqueles objectos morais a fama, as honrarias e o desejo de império, já que estes criam tumultos nos sentimentos e trazem prejuízos à humanidade.

Tais objectos, em vez de dilatarem a alma, contraem-na pelo medo. A este assunto regressarei quando analisar as relações do sublime com a política. Ainda em

⁹⁸ Andrew Ashfield; Peter de Bolla, *The Sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory* (New York: Cambridge University Press, 1998), p.87

⁹⁹ Andrew Ashfield; Peter de Bolla, *idem.*, p. 86

Ashfield e de Bolla, Joseph Priestley considera que o sublime não partilha nada com o terror, o que se traduz numa mistura de sentimentos. John Lawson e James Usher, por reacção a Edmund Burke, colocam igualmente o medo, “abject passion”, fora do sublime, já que a alma desse modo perde a sua dignidade.

Posto que a contribuição de John Baillie analisa as características do sublime intrínsecas aos objectos (naturais e morais) é Edmund Burke quem trata o modo como o sujeito é afectado pelos objectos. Ashfield e de Bolla atribuem a Burke a resolução do problema da relação entre o objecto dado e a intensidade afectiva da resposta do sujeito. A partir de “the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other”, o sublime é considerado como uma *pulsção*, enquadrando esta relação na psicologia, em duas etapas: 1) o sujeito abandona o seu poder sobre o mundo percebido de modo a abrir-se ao objecto – anulação ou suspensão do *self* no momento do sublime - e 2) desse abandono e dessa experiência é conduzido a uma intensificação da sua presença (*self*), com uma correspondente retoma do poder sobre o objecto.

A suspensão do *self* é consequência de sentimentos fortes que incluem o terror, derivados de um estado de alma causado por uma paixão associada ao sublime na natureza e que é o “astonishment”: aquele estado de alma, no qual todas as emoções ficam suspensas por um certo grau de horror¹⁰⁰. Esta suspensão do *self* é classificada por Ashfield e de Bolla como “negative impulses”, suponho que para ser tida em conta como sublimidade negativa.

A ênfase dada a sentimentos como o horror servirá para explicar a diferença entre o sublime e o belo e concomitante distinção entre seres humanos e animais de um

¹⁰⁰ Andrew Ashfield; Peter de Bolla, *op. cit.* p. 132

modo geral, no que toca em particular ao sentido do belo. Estabelece a oposição entre prazer e dor como fonte das duas categorias estéticas, derivando do primeiro o belo, porque o prazer segue a vontade, inferior; e da segunda, o sublime, porque a dor é infligida por um poder superior, já que não nos submetemos a ela de livre vontade.

O texto de James Beattie, “Dissertations moral and critical”, tanto desenvolve algumas destas relações de Burke, como sistematiza alguns dos autores anteriores. Define ainda em cinco pontos a poesia sublime. A poesia é sublime quando

- “it elevates the mind”
- “it conveys a lively idea of any grand appearance in art or nature”
- “it infuses horror by a happy choice of circumstances”
- “it awakens in the mind any great and good affection, as piety, or patriotism”
- “it describes in a lively manner the visible effects of any of those passions that give elevation to the character”.¹⁰¹

Mas outro dos autores oitocentistas acrescenta um ponto de vista mais analítico, que interessa particularmente. Sir Richard Blackmore dá uma explicação para este movimento da *alma* que tem como ponto de partida o *maravilhoso*. Todas as coisas causam admiração se 1) transcenderem a esfera da actividade finita ou 2) quebrarem a série natural de causa e efeito.¹⁰²

Por transcenderem a relação causa e efeito e ultrapassarem a finitude enquanto objectos, o resultado será sempre extraordinário (terrificante ou agradável) e da ordem do milagre; uma descrição de coisas que escapam àquelas coordenadas do

¹⁰¹ Andrew Ashfield; Peter de Bolla, *op. cit.* p. 188

¹⁰² Andrew Ashfield; Peter de Bolla, *op. cit.* p. 40

conhecimento, dando origem a um bloqueio. O resultado é muito idêntico ao que acontece a um sistema que sofre um *crash* quando um programa, aplicação ou parte do sistema operativo deixa de funcionar da forma esperada e não responde aos outros módulos do sistema (suspensão do *self*).

Estas anomalias têm muitas origens, mas uma delas serve os meus fins nesta secção, quando é resultado da execução de parte da sequência de instruções e se encontra num endereço errado ou quando o volume de dados que dá entrada é superior à capacidade de gestão de um *buffer*, acontecendo então um *buffer overflow*¹⁰³. A execução destas instruções tem origem externa. Ou porque foram injectadas ou porque o agente exterior teve acesso ao programa, alterando as suas funções. Esta vulnerabilidade do sistema em relação ao exterior (aos oceanos, ruínas, montanhas, que os românticos cultivaram, deve-se acrescentar a divindade como agente onnipotente) veio a contribuir para o fim, na literatura, ao que, no jargão poético, é denominado de *sujeito lírico*.

O *crash*, provocado pelo Sublime oitocentista, como na genesíaca expulsão do Paraíso, eliminou o fantasma da máquina, criador de literatura. De resto, o termo “criador” cai na obsolescência para dar lugar ao algoritmo. Na ausência do fantasma fica a máquina, isto é o sistema, esse sim, aquele que produz conforme o conjunto de instruções num tempo finito. É o que será abordado na secção seguinte.

¹⁰³ *Buffer*: lugar da memória usada temporariamente para guardar dados antes de serem transferidos para outras partes do sistema. Os *buffers* são áreas de memória criadas pelos programas para armazenar dados que estão a ser processados. Cada *buffer* tem um certo tamanho, dependendo do tipo de dados que ele irá armazenar. Se o programa não for adequadamente escrito, o excesso de dados pode ser armazenado em áreas de memória próximas, corrompendo dados ou travando o programa. Este acontecimento é chamado de *buffer overflow* ou *overrun*.

Secção III

Como é que pessoas lêem poemas

“ – Albertina!, eu quero um verso que não há!...”

Alexandre O’ Neil

Do Romantismo à actualidade, temos vindo a assistir a uma redirecção da crítica literária no sentido do autor para o leitor. Se nos séculos dezoito e dezanove foi grande a importância do autor, biografias e factos considerados relevantes da vida do poeta, para a compreensão da obra, no século XX a atenção centrou-se quase exclusivamente na obra (*New Criticism*), tanto do ponto vista formal como interno. No entanto, ainda no mesmo século, a atenção da crítica deu mais um passo, agora no sentido do leitor,

passando este a atribuir significação literária ao objecto (Stanley Fish *et alii*). Estou em crer que as actuais investigações, nas ciências cognitivas e na Inteligência Artificial, têm reconduzido a atenção sobre o objecto, assumindo um ponto de vista *externalista* para a construção de uma consciência (Martin Davis) como as neurociências para a elaboração de modelos internos de processamento de dados.

Apesar de esta secção pretender tratar o modo como as pessoas lêem poemas, será interessante voltar, por razões distintas do Romantismo, ao autor dos objectos artísticos e aos poetas. Dentro da perspectiva darwiniana abordada na secção anterior, como é que poemas (e obras de arte em geral) se enquadram na motivação da adaptação e da selecção natural. Charles Darwin (*The Descent of Man*) refere claramente a arte como um produto da selecção natural.

Apesar de vermos a arte como um produto exclusivamente humano, com séculos de teorização estética e filosófica, e particularmente a poesia, com o que ela tem de mais intrinsecamente humano – a linguagem articulada – os seus fundamentos são os mesmos que sustentam a cauda do pavão, os objectos azuis do pássaro azul, os nativos da Nova Guiné antes de se sujeitarem à escolha das mulheres da tribo: o consumo e produção de objectos estéticos são produto da selecção natural na procura do parceiro sexual. Se não há, muito provavelmente, um padrão genético onde qualquer forma de arte, tal como a entendemos actualmente, possa estar codificada, e na ausência de inspiração divina para as criações da mente (Margaret Boden), então teremos de enquadrar tais produções no quadro evolutivo da humanidade de um ponto de vista naturalista. Assim, as manifestações artísticas, poesia incluída, derivam do quadro

estabelecido por Charles Darwin, que inclui a atracção e a rivalidade sexual, o controle territorial, os sinais de perigo relativo aos predadores.

Neste contexto, Darwin refere, com exemplos abundantes, a importância do ornamento. Desde o pavão ao ser humano, o instinto do ornamento é o protótipo das artes visuais. Da ornamentação visual com plumagens e flores à sofisticação do que chamamos as belas artes, a evolução de tais demonstrações decorre da selecção natural. Há factores que entram na valorização da arte ornamental e requisitos para o êxito da sedução, que estruturam os formalismos das actuais artes, como a cor, a simetria e a recorrência de motivos decorativos. Neste contexto, teremos de incluir o uso da linguagem como instrumento de ornamentação, igualmente com possibilidades de uso para fins selectivos. A poesia torna-se “arma de arremesso” de grande eficácia, não só pelo prestígio que confere ao seu autor, que vai desde o taumaturgo ao iluminado, como também instrumento eficaz na *ars amatoria*: “Cantar o amor é o melhor modo de ensinar a amar”, como propõe Eça de Queirós¹⁰⁴

À interrogação implícita que inicia esta secção, apetece parafrasear o célebre título de Stanley Fish: *Is there a text in this class?* A pergunta é ambígua, por partir do princípio segundo o qual não se pode confrontar uma coisa que não existe, num espaço e num tempo coordenados, excepto fantasmas e aparições. Convida também à inversão dos elementos para a paráfrase: Há alguma sala para este poema?

¹⁰⁴ Eça de Queiroz, “O Sr. Vidal e as Farpas” in *Polémicas*, Vol.1 (Odivelas: Europress, 1987), p. 191

Um poema, como qualquer artefacto, no caso um artefacto verbal, sujeita-se ao seu uso, indiferente ao seu carácter objectual. Indiferente no sentido em que o uso que dele é feito se aproxima ou respeita a unidade em que assenta como poema.

O uso dado a um objecto é o indicado ou não, conforme respeita as suas propriedades. Se uma chave tem a propriedade de abrir fechaduras, não significa que não haja quem lhe não dê outras funções; como a de retirar cera dos ouvidos, por exemplo, ou simples demonstração da marca de automóvel, caso isso seja motivo de admiração. Do mesmo modo, um poema pode ser usado como um panfleto de *agit-prop* política ou peça decorativa numa parada militar, etc.

Percebe-se assim que o uso adequado do objecto depende em muito do conhecimento das suas propriedades e, como tal, quanto mais preparado estiver o utilizador, melhor o uso efectivo fará da estrutura desse objecto. Ora, diferentes objectos necessitam diferentes abordagens e um poema carece igualmente de preparação específica do leitor possível. Naturalmente tal não implica que um analfabeto não retire prazer de “O rebanho é os meus pensamentos” como um especialista em Fernando Pessoa retirará também. O que acontece é que uma leitura crítica é diferente de uma leitura de puro prazer. Além de que diferentes objectos, diferentes artefactos, requerem diferentes abordagens e, no caso, diferentes juízos de valor. E ler criticamente nem sempre coincide com prazer; dá trabalho pelo confronto implícito.

Retenhamos o momento de leitura como uma confrontação ou encontro (“an event”, como disse Stanley Fish) entre as propriedades *intrínsecas* do poema e as propriedades atribuídas pelo leitor. A pergunta imediata é: porque há-de alguém ter de atribuir propriedades a um objecto que já as tem por defeito? A resposta possível pode

ser a dada pelo alpinista George Mallory a propósito do Monte Everest: simplesmente porque ele está lá. Assim sendo, temos de o escalar.

Excluindo as missões científicas, o alpinismo proporciona aos seus praticantes o prazer de arriscar a vida, garantindo a dose daquilo que hoje parece ser prémio para qualquer actividade de risco: a adrenalina. Mas proporciona também descrições de objectos que “estão ali”.

Suponho que a maioria dos leitores de poemas não depende de adrenalina para dizer coisas como “A sua poética oscila frequentemente entre uma visão eufórica de si própria e uma concepção frustrada do Eu que a leva à auto comiseração¹⁰⁵”. Descrições como esta são cumulativas doutras descrições como são já por si os poemas. Mas quaisquer outras que façamos, serão sempre um modo alpinista de “escalar” o poema, sendo portanto a actividade interpretativa, uma descrição sobre descrições.

Uma coisa é o poema, o objecto em que tenho insistido, formalmente constituído, que proporciona descrições tais como as que cada um aduz na sua interpretação. Outras, são justamente as descrições que projectam uma estética sobre aqueles objectos. Pode concluir-se então: é o leitor que atribui uma estética ao poema? Sugiro que não, que não é o leitor que faz uma expressão ser estética, mas sim outras expressões, já que a linguagem não lhe pertence. Quer isto dizer que a opinião do leitor, ou mesmo a emoção estética provocada pelo poema, não têm exacta correspondência com o estado de coisas mentais, porque a linguagem do leitor, com que pensa a emoção estética, é uma herança desde os bancos da escola.

¹⁰⁵ Retirado de um manual para a disciplina de Português do 10º ano, sobre Florbela Espanca, *Novo Ser em Português 10* (Porto: Areal Editores, 2007).

Por se tratar de um artefacto verbal, a descrição de um poema será o que ele, através da linguagem, “quiser” que seja. Se tivermos presente o Wittgenstein do *Tratado Lógico-Filosófico*, “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (5.6) é ainda a linguagem, e não eu, a responsável pela interpretação do objecto. O segundo Wittgenstein, das *Investigações Filosóficas*, corrobora a necessidade de encontrar um ponto de equilíbrio entre o objecto poema e o leitor, agora do lado do poema: “Tão diferentes quanto são as funções destes objectos [no caso, acrescento ao conteúdo da caixa de ferramentas - um carpinteiro que lê poemas] são as funções das palavras” (11).

Um poema proporciona a sua própria interpretação dentro de um raio de alcance a que não podem escapar os seus leitores mais “fiéis”, isto é, quanto mais longe do epicentro formal do poema estiver o leitor, mais distante é a interpretação, até ao ponto em que se perdeu de vista o poema e já se está a falar de outra coisa. Até ao ponto em que o uso que dou ao martelo que está na caixa que é o poema, é outro, diferente da sua função inicial, abre-latas por exemplo. A culpa não é do artefacto mas de quem não está preparado para, mantendo a analogia wittgensteiniana, manusear as ferramentas da caixa de modo a reconhecer uma hierarquia “between a hymn and a well written business letter”¹⁰⁶.

Deste ponto de vista, um leitor é um processador de informação de um objecto externo que constrói, por consequência crítica, um outro texto, descritivo, na mesma linguagem, da qual não pode escapar e que classificamos, digamos assim, de estética. Portanto, o objecto poema é responsável pela estética por ele provocada, e tal

¹⁰⁶

W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, p. 224

acontecimento ocorrerá se, e parafraseando W. O. Quine¹⁰⁷, certas condições observáveis se verificarem, como o acto de existir do poema (ou obra de arte) bem como a resposta- acontecimento ao estímulo proporcionado por esse acto. Como tentei mostrar na Secção I, o objecto que denota propriedades singulares, como são as chamadas propriedades estéticas, proporciona, por consequência, respostas descritivas que enquadrámos num campo crítico a que chamamos estética. A partir daqui pode argumentar-se que emoções estéticas são aquelas emoções que derivam de propriedades (descritivas) que por sua vez derivam de outras propriedades (formais, do poema).

Gostaria de trazer à colação o famoso conceito de “meme”, de Richard Dawkins. Segundo Dawkins, os seres vivos são “máquinas de sobrevivência” produzidas pelos genes de modo a garantirem a sua, deles, “longevidade, fecundidade e fidelidade de cópia” (cp.2). Tudo que somos individual e gregariamente, é resultado desse centro de *vontade* cega que tudo manipula, desde as nossas acções físicas às acções chamadas culturais. Irresistível não recordar o velho teatro cartesiano, cuja personagem em palco travestiu-se de glândula pineal em gene. O argumento apresenta uma eficácia sedutora, sobrelevando o argumento centralizador de um conjunto de processos que são independentes. Seja como for, a radicalização das teses darwinistas de Dawkins é refrescante, pois acrescenta o factor “cultural” ao caldo do ADN, isto é, aquilo que Dawkins cunhou como “meme”.¹⁰⁸

Os objectos culturais, como já referi atrás, não são verdades ontológicas no sentido em que possam ser descritas como *verdades primeiras*, encontrando-se exterior ou acima da mente. São informações inscritas, em padrões de *bits*, na memória,

¹⁰⁷

W. O. Quine, *Existência e Linguagem*, p. 15

¹⁰⁸

Richard Dawkins, *O Gene Egoísta*, p. 263

adquiridas pelo processamento mental do cérebro através de símbolos organizados formalmente (Steven Pinker, *How The Mind Works*). Assim, poemas e outros objectos culturais inserem-se igualmente nas estratégias de realização dos objectivos directa ou indirectamente relacionados com a necessidade de sobrevivência.

O meme de Dawkins é um conjunto de informação replicadora que funciona analogamente a um vírus e que se formou no caldo da cultura humana (p.263). Replica-se pela palavra escrita e falada, auxiliada por música e artes “estupendas” (p. 264) de cérebro para cérebro. Dennett resume meme como qualquer tipo de tópico cultural¹⁰⁹. É um conjunto de informação cultural que, segundo Dawkins, se torna uma alternativa à única forma replicadora em que assenta a vida como a que conhecemos. Assim, além do gene, única forma até aqui conhecida, emergiu um novo tipo de replicador neste planeta que igualmente se propaga dentro de um *pool* cultural¹¹⁰. Alguns exemplos de memes são melodias populares, a ideia de Deus, um excerto de peça sinfónica, slogans, marcas, etc. Acrescento outro exemplo característico, o verso de Camões “Amor é um fogo que arde sem se ver”, o qual se tem disseminado pelas mentes com grande sucesso, mesmo quando essas mentes desconhecem o seu autor e o resto do poema. Podemos dizer: o compasso tal da “Pastorale” de Beethoven é fantástico, porém, desde manhã que não me sai da cabeça o refrão “Eu tenho dois amores” de Marco Paulo. E, no entanto, porquê esse sucesso?

Como os genes, os memes sujeitam-se às leis da selecção natural (variação, hereditariedade ou replicação e aptidão diferencial¹¹¹). Não me alongarei numa descrição

¹⁰⁹ Danniell C. Dennett, *A Ideia Perigosa de Darwin*, p. 340.

¹¹⁰ Richard Dawkins, *O Gene Egoísta*, p. 263

¹¹¹ Daniel Dennett, *A Ideia Perigosa de Darwin*, p. 341

minuciosamente já referenciada por nomes como Dennett e Pinker. A minha reticência inicial relativamente à memética deve-se à pouca consistência física na fundação do conceito *meme* que, ao contrário da genética, não tem um princípio empírico, consistente. A teoria memética apoia-se numa analogia com a genética, suporta-se nas mesmas características e modos de actuação que, semelhantemente aos *qualia*, não tem suporte físico, alimentando-se da retórica argumentativa. No entanto, sendo um meme qualquer tópico cultural, o que nos interessa reter é que ele é, acima de tudo, um conjunto de informação transmitido de cérebro em cérebro (de suporte físico em suporte físico), segundo determinados padrões de conexão e actividade neuronal (oral, escrita, etc.)¹¹². No entanto, o modo e objectivos que movem o meme vêm na sequência daquilo que é importante para a história da teoria literária e já referido atrás: a obra (o meme) serve-se de um hospedeiro (autor) para se disseminar nos leitores, os quais, por sua vez, transmitirão esse património memético (cultural). Neste sentido, o autor como o leitor só são importantes enquanto garantia de replicação, e neste sentido uma vez mais, a obra é que é importante. Um exemplo, como um tópico cultural (a lírica camoniana), pode alterar a vida do leitor, é o caso do personagem da trilogia de Frederico Lourenço, o mesmo é dizer, como um meme pode alterar comportamentos por via parasitária, como na conhecida atitude suicidária do grilo manipulado pelo parasita¹¹³.

¹¹² Steven Pinker, *How The Mind Works*, p. 25

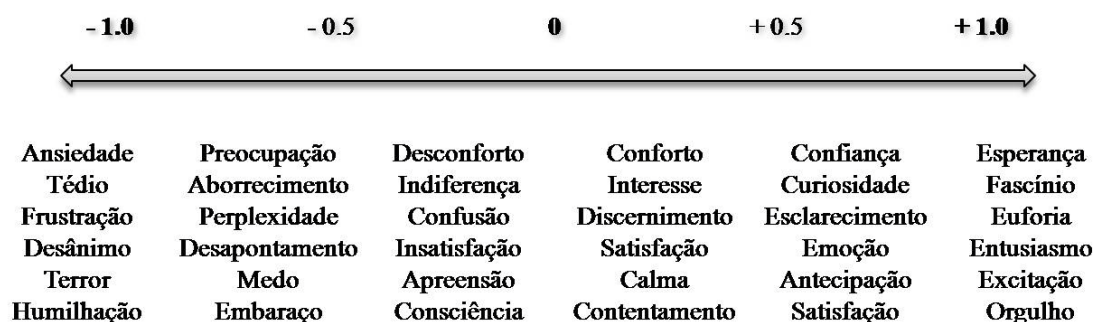
¹¹³ O verme górdio é um parasita semelhante aos nemátodos que podem atingir um metro de comprimento, cuja fase juvenil da sua vida é passada parasitando insectos como gafanhotos e grilos, comendo o hospedeiro no seu interior. Atingida uma determinada fase de crescimento, o parasita engana o cérebro do hospedeiro, através de uma proteína, induzindo-o a procurar espaços com água onde o hospedeiro morre afogado e no qual o parasita se liberta para continuar a sua fase adulta.

A consequência desta argumentação para os estudos literários, bem como para outras formas de arte, está na quase irrelevância da estética e da crítica. A capacidade de um meme provocar emoção estética não advém aparentemente de propriedades de belo ou desse modo organizado formalmente, mas da sua eficácia replicadora, como um vírus na mente¹¹⁴. “O meme x disseminou-se entre as pessoas porque x é um bom replicador”¹¹⁵ (Dennett, p 363). Mas a sedução do meme traz ao argumento principal desta tese algum reforço teórico, no sentido da organização formal que o estrutura e é garante da sua continuidade enquanto replicador. Assim, para que ele seja um bom replicador, terá de ser formalmente eficaz ou não se disseminará pelos cérebros. Isto é, terá de ter propriedades intrínsecas capazes de emoção estética, ou não se replicará.

Algumas daquelas emoções, que são resposta à epifania do objecto literário, têm por base um espectro que a seguir é ilustrado, quase todo ele já utilizado nas descrições de experiências estéticas ao longo da história da literatura e das artes. Desde o “maravilhoso” medieval, passando pelo “sublime” oitocentista ao actual valor “bom”, entre muitos outros, igualmente o quadro apresenta um espectro negativo que vai desde o “terror” ao classificativo “mau”. Sistematizemos de um modo axial o leque conhecido de emoções:

¹¹⁴ Ver de Dawkins, “Viruses of The Mind” , 1991, disponível em <http://cscs.umich.edu/~crshalizi/Dawkins/viruses-of-the-mind.html>

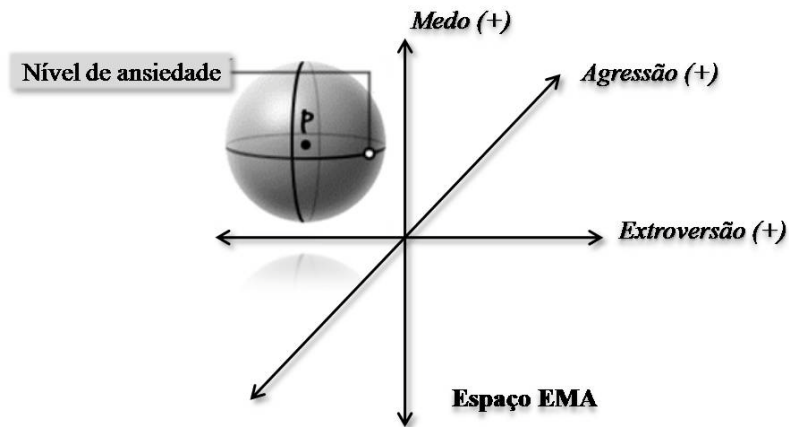
¹¹⁵ Daniel Dennett, *op. cit.* p. 363



Para o projecto de um sistema capaz de Emoções Artificiais (*Artificial Emotions*), Ian Wilson¹¹⁶ sistematizou um quadro emocional em três áreas: *Emoções momentâneas*, *Humor* (mood) e *Personalidade*. Relativamente ao anterior espectro emocional, o quadro de Ian Wilson acrescenta maior operacionalidade. Distingue as emoções em dois tipos de propriedades: físicas e conceptuais. As primeiras, sendo não cognitivas, incluem-se no campo das reacções inatas, expressivas. Sobre estas e suas competências, já aqui foi referida a sua relevância na Secção II, através dos níveis de evolução do cérebro amplamente estudado por António Damásio (salvaguarda e manutenção do sistema relativamente ao exterior). As segundas, cognitivas, estão associadas à representação simbólica e à memória. Com base naquela distinção, Wilson divide, por ordem de acções decorrentes, as emoções em 1) *emoções momentâneas* (que têm por consequência comportamentos de reacção a acontecimentos, como agressões), 2) *disposição*, “mood” ou estado de alma (regido por consequência das emoções momentâneas e acima de tudo na perspectiva de punição e recompensa) e 3) de *personalidade*, que não advêm de nenhuma das outras, pois são determinadas pelas diferenças genéticas e ambientais que estruturam o cérebro como uma individualidade.

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.qrg.northwestern.edu/aigames.org/2000/IWilson00.pdf>

Pegando no quadro axial anterior, adaptado de Barry Kort, é possível agilizá-lo, na aplicação cartesiana, que Wilson propõe e a que chama “*EFA Space*” (*Extroversion, Fear, Aggression*), e que converto para Espaço EMA (Extroversão, Medo e Agressão):



O ponto *P* define uma personalidade ou estado mental num dado momento. No exemplo, temos o caso de um grau de ansiedade fácil de quantificar, tendo em conta os valores apresentados na função.

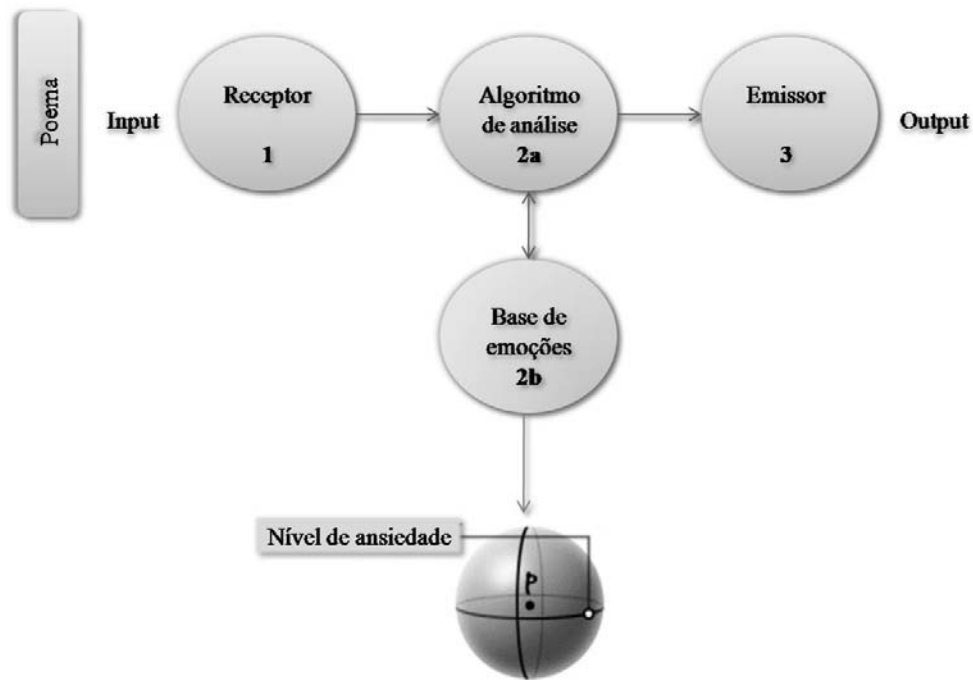
O interesse de uma sistematização destas reside na possibilidade da sua aplicação algorítmica por parte de um sistema leitor, como o meu **Leonardo**, perante um *input* textual-poema. O leque de emoções experimentado pelo sistema leitor será variável, no eixo entre valores negativos e positivos, ao longo da leitura e como resposta. Se a cada palavra ou segmento lexical for associado um dos estados mentais arrolados, é possível aceder a um relatório de sensações experimentadas que não é, naturalmente, um relatório crítico, mas é ainda assim uma referência a um

acontecimento. Como não há emoções de índice zero (ausência de emoções, além de que uma emoção seria já uma unidade), sendo portanto positivas ou negativas, dentro do eixo apresentado, é teoricamente possível que o meu **Leonardo** reporte valores estéticos e emocionais perante a leitura do, por exemplo, poema “De tarde”, de Cesário Verde.

Claro que um conjunto de emoções sentidas tanto pode derivar de um acontecimento fortuito como de uma imagem considerada pornográfica, ou da leitura do poema “De tarde”. É verdade também que a paleta de emoções é insuficiente para a apreciação estética de um objecto, como é verdade ainda a variabilidade de uma única emoção: quanto de “aborrecimento”, por exemplo? Mas tal não pode variar muito ou cairá no valor de outra emoção, como o tédio ou a indiferença.

Interpretar é “ver uma coisa como outra”. O problema é que, até ao momento, o meu sistema **Leonardo** fica preso às descrições emocionais de uma das cabeças do “pato/ coelho” de Jastrow, usada por Wittgenstein. Perante o “Deep Throat”, por exemplo, obra consagrada do cinema, na classe “*Hard Core*, 1º escalão”, o repertório de emoções mantêm-se no registo de correspondência entre a palavra descritiva do estado mental e o objecto visualizado. Conseguir dar o salto para ver o “pato” em vez do “coelho” ou vice-versa, levanta maior dificuldade para **Leonardo** (como ao humanóide do filme de Stanley Kubrick, referido na secção anterior), porque teria de ser capaz de identificar em “De tarde” algumas das emoções que registara antes, em “Deep Throat”, no lugar de se limitar às emoções próprias de um *pic-nic* de final de dia.

Sintetizemos, em esquema, um modo de leitura:



Considerado o objecto poema, tal como o descrevi na Secção I, pretende-se que o sistema elabore uma resposta aos *data* fornecidos pelo objecto. O receptor 1 contém um *dispositivo de input* visual ou auditivo (no caso de se tratar de uma declamação), ligado ao algoritmo de análise 2a que produzirá uma sequência de símbolos que codificam os aspectos formais e textuais do objecto. Este tem a tarefa de descrição formal do objecto, interpretação e avaliação, que em paralelo com a base de emoções enviará a informação para o emissor que, por sua vez, remete para o dispositivo de *output* que converte em impressão de texto ou envia para um sistema de aplauso mecânico ou voz artificial. O algoritmo de análise é um processador denotativo que funciona em paralelo com 2b (com o repertório semântico associado a estados mentais emocionais), associando-se o léxico x ao campo “emocional” de $y(n)$.

O resultado será aquele que já sabíamos: às palavras sucedem-se outras palavras. Descrições sobre descrições. Naturalmente, aquele esquema inspirado em George Stiny¹¹⁷ é generalista e pretende unicamente descrever os elementos de base que entram na arquitectura de um sistema leitor de poesia, humano ou artificial.

Há uma particularidade que aproxima o poema a um ficheiro de dados comprimido. Ambos são objectos que reúnem informação discreta, a qual é preciso extrair para se ter acesso a ela. Podíamos chamar a esse programa de compressão/extracção, para o ficheiro poema: *Metáfora*, ao modo dos populares *WinZip* ou *WinRar*. As palavras no poema, ao serem lidas, como numa extracção de ficheiros do ficheiro comprimido que é o poema, remetem para um outro grupo de palavras, tanto em maior número, como em sentidos diferentes.

Não é difícil imaginar **Leonardo**, através de um algoritmo de compressão, extrair ficheiros semânticos a partir de um conjunto de dados comprimidos como é um poema. Sendo a interpretação (e aqui leríamos extracção de ficheiros semânticos) como *algo visto como outra coisa* de um ponto de vista individual, mesmo solipsista, então como é que o meu **Leonardo** leria de forma diferente de um qualquer outro sistema de leitura o mesmo poema?

Vejamos como leria, enquanto unidade de leitura. Na Secção I, propus um processo análogo ao de um *Perceptrão* de Frank Rosenblatt. Proponho, agora, um ponto de vista simbólico na elaboração de um algoritmo capaz de fazer parte de um programa de leitura, que possa correr num computador e que contenha as bases de dados atrás

¹¹⁷ George Stiny; James Gips, *Algorithmic Aesthetics, Computer Models for Criticism & Design In The Arts*, (Los Angeles: California University Press, 1978). Disponível também em <http://www.algorithmicaesthetics.org/>

referidas: o conjunto lexical que compõe um dicionário e a base de dados que constituiu o *set* de estados mentais (emoções). Como os conjuntos se interseccionam, é possível fazer corresponder a um léxico do primeiro conjunto, outro ou outros léxicos que denotem estados mentais. O código de instrução para a leitura pode ser o seguinte:

- Ler a primeira linha “O rebanho é os meus pensamentos”
- Extrair a palavra “rebanho”
 - Conjunto
 - Ovelhas
- Repetir: extrair a palavra “pensamento”
 - Conjunto
 - Estados mentais
- Gerar “conjunto pensamento”
- Procurar valor para “estados mentais” no Espaço EMA
 - Discernimento
 - Calma
 - Interesse
- *Print* P= +0.3

O processo mantém-se para cada um dos objectos do poema.

$P = +0.3$ é o valor, correspondente no Espaço EMA, que pode posteriormente ser codificado num *output* traduzido, como disse, numa robótica batida de palmas ou expressões faciais, ou simplesmente *print*.

O processo inverso é também possível: dado um valor P , **Leonardo** escreveria um poema, segundo um algoritmo gerador de poemas. Tal é já comum. Por exemplo: dado um valor $P(+0.3)$ ou $P(+0.2)$, tais valores corresponderiam certamente a um poema do género clássico, de escassas emoções, como pretendia, de resto, Alberto Caeiro. Já um valor de $P(+1.0)$ ou $P(-0.5)$ resultaria num poema romântico ou ultra-romântico, tendo em conta alguma tipificação de género literário.

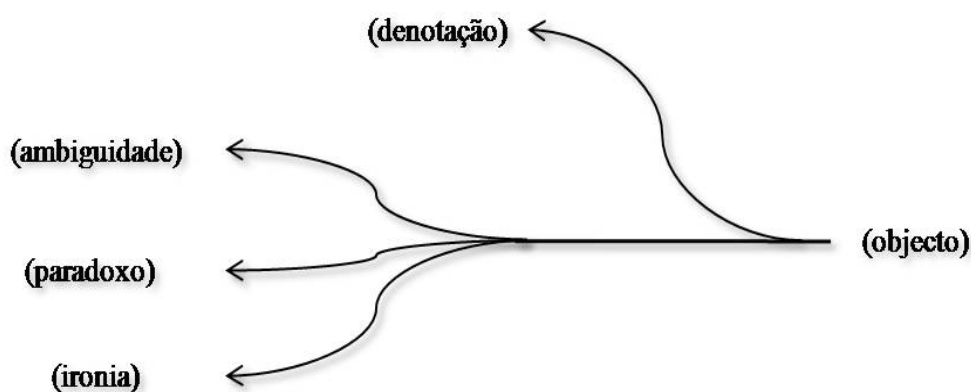
Se compararmos este conjunto de instruções com outro, menos formal, como é proposto, por exemplo, por Tristan Tzara, “Como fazer um poema dadaísta”¹¹⁸ que diferenças de fundo podemos encontrar? O mesmo se passa com os *Manifestos* literários e mesmo políticos, que instruem grande parte da literatura moderna, bem como as poéticas individuais ou colectivas enquanto programas literários. Todos são, de um modo ou outro, algoritmos geradores de poesia.

¹¹⁸ O poeta romeno Tristan Tzara, um dos principais representantes do movimento, dá um conjunto de instruções, no seu último manifesto, para fazer um poema dadaísta:

Pegue um jornal./ Pegue uma tesoura./ Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema./ Recorte o artigo./ Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco./ Agite suavemente./ Tire de seguida cada papel, um após outro./ Copie conscienciosamente na ordem em que eles são tirados do saco./ O poema parecer-se-á consigo./ E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda/ que incompreendido pelo público.

Naturalmente, este modo de leitura obriga à colocação de aspas no termo “leitura”, tanto nesta abordagem do ponto de vista simbólico, como na anterior, da Secção I, segundo uma perspectiva mais *conexionista*¹¹⁹.

Além da mecânica processual subjacente, com a estrutura SE – ENTÃO, a objecção maior reside na inexistência de diferentes interpretações entre diferentes sistemas – leitores. Mas tal só vem reforçar o sentido único a que o poema *obriga* na leitura. Porém, o objecto, na sua composição formal, obriga também a várias possibilidades de interpretação por consequência das ambiguidades, paradoxos e ironias que o estruturam. Estas possibilidades não são, no entanto, diferenciadoras de género de leitura mas de espécie, isto é, diferentes endereços conduzem ao mesmo *domínio*¹²⁰ do objecto poema. Ou a diferentes hierarquias de endereço como podemos esquematizar do seguinte modo:



¹¹⁹ *Conexionismo* é uma das linhas de investigação da IA que tem por objectivo a simulação de comportamentos inteligentes através de modelos baseados na estrutura e funcionamento do cérebro humano, modelo que subjaz também nesta tese.

¹²⁰ Uso o termo “domínio” aqui como um *servidor* que responde aos requisitos de segurança para *login in* do lugar a que se acede, no caso poema, tendo em conta os utilizadores (leitores), e ou *group memberships* (“sociedades de amigos de objectos interpretáveis”) como na *www*.

Significa isto que, quando leitores *vêm* uma coisa como outra, tal significa que se encontram em diferentes endereços no mesmo sentido de *domínio*, tal como o objecto determina. E assim, “ver uma coisa como outra” pode ser revisto no sentido de ver uma coisa idêntica, porém de pontos de vista diferentes. Um exemplo que pode ilustrar *grosso modo* o que quero dizer está na relação entre heterónimos e ortónimo, como no caso de Fernando Pessoa. Interpretamos Fernando Pessoa a partir dos seus heterónimos, (*endereços* fornecidos por ele), pontos de vista possíveis. É diferente ver uma coisa de pontos de vista diferentes de ver uma coisa como outra. Interpretar é, deste ponto de vista, perceber uma coisa dentro de outra. É perceber o todo através do material compósito que o estrutura, um pouco semelhante às *matrioscas* que retiramos umas das outras: diferentes mas pertencentes à mesma matriz. Podemos usar outro exemplo interessante com a descrição de Steven Pinker da inteligência humana, como um *set* de instintos básicos, como nos outros animais, que pode ser fragmentado em agentes ou redes de informação cada vez mais pequenos¹²¹.

Não sendo a interpretação um acto independente do objecto, esta tem por base um fundo “behaviorista” que Quine realça na relação de sinonímia e é muito útil aqui: as frases são equivalentes se a “elocução é instigada pelas mesmas situações estimulatórias”¹²². Uso a citação de um modo generalista para me referir às situações estimulatórias provocado pelo objecto poema e a elocução aos diversos pontos de vista relativamente a ele, que poderemos considerar *sinónimos* já que falamos da mesma coisa quando falamos do poema tal ou tal.

¹²¹ Steven Pinker, *How The Mind Works*, p. 185

¹²² W. O. Quine, *Filosofia e Linguagem*, p.71.

É conhecida a longevidade criativa de poetas, artistas plásticos e intérpretes musicais. Como se a idade acrescentasse ao modo de ver as coisas um fundo mental ou base de dados, capaz de exponenciar a agudeza na detecção das múltiplas propostas oferecidas pelo objecto. Não é difícil admitir que quanto maior for a base de dados adquirida, ou, se quisermos, *experiência de vida*, maior é a sensibilidade às subtilezas propostas pelo objecto. Assim, para que o meu **Leonardo** se possa distinguir de um **Leonardo 2**, terá igualmente de ter uma base de dados diferente, para ler *mais completamente* o verso de Alberto Caeiro. Reforço que se trata sempre de um problema do leitor e não do objecto. É um lugar-comum, é certo, mas acima de tudo vem de encontro ao princípio segundo o qual “the reader will have to have recourse to his own experience, and on occasion different readers may disagree”¹²³

Tal parece ser um horizonte longínquo, nas tecnologias de informação. No entanto, já se investiga sistemas capazes de, por exemplo, retirarem conhecimentos a partir de múltiplas fontes, como acontece com os *robots* que extraem informação na *World Wide Web*. Programas que extraem informação, segundo um algoritmo de busca de dados com variadas origens, são já comuns e trabalham numa base semântica de acoplamento da informação. Mas este método seria adequado para um gerador de poesia que, a partir da sua base de dados, pode partir do múltiplo para a desfragmentação num único corpo.

Geradores automáticos de poemas são comuns, desde o projecto robótico de Hans Magnus Enzenberger (1974)¹²⁴. O mesmo já não se passa com leitores de poesia.

¹²³ Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, p.255

¹²⁴ Hans Magnus Enzenberger, *Invitation to a Poetry - Vending Machine*, disponível em <http://jacketmagazine.com/17/enz-robot-en.html>. Ver também Pedro Barbosa, *A Ciberliteratura* (1996).

Um, entre outros projectos, é o “Poetry Machine” de David Link¹²⁵. O sistema funciona com uma base de dados que pode ser ou alimentada pelo utilizador ou através de ligação à *Internet*. Pela *World Wide Web*, o sistema procura os conceitos e envia-os para o programa de leitura. Os conceitos são depois transformados através de rede semântica em *frames* sintácticos, enviados depois para o dispositivo de *output*. Não vale a pena pormenorizar. Interessa reter o interesse no modo de leitura, que é comunitário, tanto do ponto de vista interpretativo como criativo. A ele voltarei.

Para o caso de um leitor de poesia, o processo será inverso: partir de um objecto e fragmentá-lo nas possibilidades semânticas de outros ficheiros, como disse atrás, tendo em conta, na mesma, a base de informações que detém em memória. O processo é similar ao utilizado na cabeça de um leitor natural. Para qualquer dos sentidos, extracção ou compressão (gerador ou intérprete de poemas), a base de dados da “experiência de vida”, isto é, o conhecimento de senso comum, permite compreender estruturas formantes como ambiguidades, ironias, paradoxos.

Ver uma coisa dentro de outra, que é o acto de interpretar essa coisa “que é linda”, como disse Fernando Pessoa, é tudo aquilo que podemos procurar, num mundo que conhecemos e do qual o leitor faz parte. O significado de x ou o “segredo” para o significado de x , está no modo de representação (Marvin Minsky¹²⁶) que fazemos daquilo que conhecemos. Ora, a grande diferença entre um leitor natural e um sistema artificial de leitura, tal como tenho proposto até agora, é que este não “sabe” o que

¹²⁵ Disponível em http://www.alpha60.de/poetrymachine/katalogtext_en.html.

¹²⁶ Marvin Minsky, “Commonsense-Based Interfaces”, in Communications of The ACM, August 2000/Vol. 43, No. 8, também disponível em <http://portal.acm.org/citation.cfm?id=345145&coll=portal&dl=ACM&CFID=37514739&CFTOKEN=68800077>

significam as palavras que lê e utiliza. E para o acto de atribuição de significado é necessário um desempenho semântico baseado no conhecimento do mundo em redor. Implica relacionar o que lê com a base de informação que detém do meio em que está inserido, isto é, ver o objecto que lê como outra coisa do mundo que conhece, como por exemplo, ser capaz de ler o jornal do dia.

Trata-se de uma acção que implica uma grande quantidade de informação factual, para representar objectos como *O século XXI começou no dia 11 de Setembro*, por exemplo ou, na secção cultural, interpretar objectos como “O rebanho é os meus pensamentos”. Tal exercício implica saber o que significa “11 de Setembro” o que são “rebanhos”, “ovelhas”, e por aí fora; em resumo, implica usar diferentes representações para descrever a mesma situação¹²⁷.

De que modo será possível ler um objecto como o *Super Homem está à espera de Louis Lane* se o leitor não souber distinguir o personagem de Banda Desenhada do conceito niezschiano? A diferença entre informação e conhecimento está no processamento da primeira, que o leitor faz, transformando-a em conhecimento (transforma a informação em acção) como o faz um leitor ou poeta.

Quando nos deparamos com uma situação nova, como a leitura proporciona, ou quando o processo criativo a isso obriga, o pensamento funciona extraindo da memória uma estrutura chamada *frame*. Um *frame* (quadro) é uma estrutura de dados que representa uma situação-tipo, como estar num super mercado ou ir ao café e ler o jornal do dia¹²⁸.

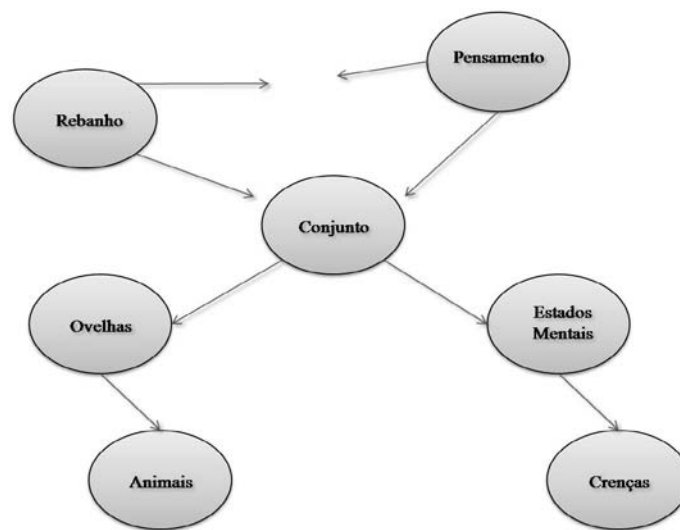
¹²⁷ Marvin Minsky, *idem*, p. 69

¹²⁸ Marvin Minsky, “A Framework for Representing Knowledge” in *The Psychology of Computer Vision* (McGraw-Hill, 1975), disponível em <http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>

Cada uma destas estruturas tem consigo agregado certo tipo de informação: uma parte dela tem por finalidade fazer uso dessa *frame*; outra, acerca do que nos espera a seguir a essa situação e quais as acções a desenvolver, caso a situação não confirme as nossas expectativas. Naturalmente, estas estruturas sucedem-se e interligam-se, conforme as situações se sucedem e necessitam desse encadeamento interpretativo. O modo como tal funciona é em rede e por *nós* (links), assegurando que, cada vez que a estrutura não está de acordo com a situação apresentada, outra se apresenta em alternativa.

Esta representação do conhecimento, apresentada por Marvin Minsky, é inspirada no modelo do paradigma de Thomas Kuhn, como o próprio assinala, com a diferença de a mesma ser apresentada em rede. Como pode ser lido, deste modo, o citado verso de Alberto Caeiro, seja por um sistema de leitura natural ou artificial? Como responder à pergunta de senso comum: pode um rebanho ser pensamentos?

As estruturas em *frame* de Marvin Minsky, no qual me inspiro para representar o verso de Alberto Caeiro, são estruturas associadas hierarquicamente que encerram um valor por unidade. Estas associam-se em rede através de *nós*, interligados por *arcos*, sendo que os primeiros representam objectos, e os *arcos* relações e propriedades.



Os dois objectos, “Rebanho” e “Pensamento”, nada partilham entre os seus campos semânticos. No entanto, os respectivos *arcos* reúnem-nos através do objecto “Conjunto” que se torna assim um atalho para a construção mental de “Rebanho é pensamentos”. De cada objecto ou nó é possível derivar outros objectos. O objectivo é estabelecer uma semântica de equivalência entre a representação do mundo, através de um objecto, e uma outra forma de representação com outro objecto. O resultado seria o mesmo se, no lugar do objecto “rebanho”, estivesse outro nome colectivo, como “alcateia” ou “frota”. Seja como for, estamos a falar de interpretação, isto é, a ver um objecto como outro.

Este modo de leitura pode tornar-se penoso, já que cada um dos objectos tem por sua vez uma rede descritiva, mas ler poesia, mesmo para um leitor natural, é tarefa árdua.

“Vede que ninguém vos engane com falsas e vãs filosofias, fundadas nas tradições humanas, nos elementos do mundo, e não em Cristo”

Col (2,8)

Na comunicação do dia-a-dia, a informação é grande parte dela transmitida através de construções “literárias”. Expressões como “não percas tempo com isso” fazem parte da linguagem corrente e por isso não “perdemos tempo” a pensar no carácter elaborado de tal construção. Excepto se nos disserem para fazermos isso ou se a mesma expressão vier impressa num livro e na capa estiver escrito: poemas ou, metáforas para uso diário, etc. Preparamo-nos então para isso? Penso que sim, ligando ou desligando parcialmente o sistema, se o objecto não for claro formalmente ou, seguindo ou não, o carácter Institucional e de Autoridade na badana do livro e da crítica.

Mas quem é esta Autoridade ou carácter institucional que faz ligar/desligar o sistema? Para Stanley Fish, é a comunidade de leitores, mais especificamente a “comunidade interpretativa”¹²⁹. É aquele conjunto de leitores para quem o sentido de um texto é atribuído pela comunidade de que faz parte, independentemente da existência das propriedades do objecto.

¹²⁹

Stanley Fish, *Idem*.

Stanley Fish põe em causa parte do seu argumento com a experiência que faz com os seus alunos, para reconhecerem um poema¹³⁰, ao *avisá-los* previamente que estavam perante um poema (o que não passava de uma lista de nomes próprios no quadro). A partir desse *clic*, os alunos começaram a busca dos indícios que confirmassem a existência de poema, no conjunto de palavras exposto. A experiência foi repetida em outros lugares, outros tempos e com outros alunos, com os mesmos resultados. A comunidade de leitores especializada, constituída pelos alunos, teve de ser *desligada* pelo professor ou antes, transformada, digamos assim, numa comunidade anti poema do conjunto de nomes próprios no quadro. Seria possível fazer o mesmo se no quadro estivesse escrito o “De tarde”? Permitiria o poema a manipulação do interruptor interpretativo?

A estas experiências subjaz uma hierarquia, digamos, inerente à manipulação do *interruptor*. Mesmo não admitida tal hierarquia entre a comunidade de leitores, é difícil não admitir graus de categoria e poder que distinguem coisas como obra, leitores e, na eventualidade, *interruptores* que dirigem o circuito numa direcção ou outra. Se é verdade que não há obra literária sem os seus leitores, o inverso também o é. A ordem dos acontecimentos é que pressupõe a hierarquia e, havendo uma, a obra literária ascende ao lugar de justificação da existência de leitores.

Uma comunidade de leitores funciona em rede, de um modo semelhante à estrutura da *World Wide Web*: um número variável de leitores independentes contacta

¹³⁰ Stanley Fish, “How To Recognize a Poem When You See One”, in *op. cit.* p. 323. A experiência apresenta semelhanças com o trabalho de campo realizado décadas antes por I. A. Richards. Enquanto Fish quis demonstrar que um poema só o era enquanto os seus alunos procurassem neles um sentido, I A Richards quis provar que a leitura dos poemas pelos seus alunos dispensava o autor. O método utilizado é comum para o *deslizamento* da responsabilidade interpretativa, no caso do poema para o leitor em Stanley Fish, como antes o fora do autor para o poema em I. A. Richards. I. A. Richards, *Practical Criticism* (London: 1930).

entre si através de protocolos comuns¹³¹. A cada um dos leitores corresponde um *link* da comunidade em rede, funcionando o leitor como uma *home-page*, que recebe e reenvia a informação para os outros *links* leitores¹³². Para que a rede funcione e se mantenha coesa, terá de o fazer sob um conjunto de informações ou recursos, cujos são de algum modo padronizados e postos à disposição da comunidade para uma determinada tarefa, e que são protocolares. Deste modo, uma comunidade de leitores é uma organização dinâmica de leituras, que procura associar temas e assuntos protocolados, de modo a dar possibilidade de uso e troca de informação relevante para cada um dos leitores/utilizadores.

As vicissitudes das comunidades interpretativas são conhecidas e são tantas quantas as comunidades possíveis, as existentes e as possíveis de serem criadas: a comunidade gay esquimó, por exemplo lê de um modo, a comunidade afro-lapónia lerá de modo diferente, o sindicato dos mineiros da Silésia, diferente de todos os outros. Naturalmente, os exemplos de comunidades interpretativas que referi são possíveis de se constituírem, se não existirem já. É também possível organizar outras, seja por consequência de interesses pessoais, políticos, de grupo ou outros, não só pelas razões inerentes a essas comunidades, como o próprio objecto literário, pelas suas propriedades a isso se dispor, à criação de associações de “amigos de objectos interpretáveis”:

¹³¹ Com mais propriedade deveria falar de LAN (*Local Area Network*), por se tratar de uma rede restrita e local, como foi o caso pioneiro da *Ethernet*, antes ainda da existência dos PC's.

Protocolo: “A especificação dos formatos e ajustamentos relativos de informações trocadas entre pontos de comunicações; conjunto de regras que governam operação de unidades funcionais de um sistema de comunicações e que tem de ser seguida para que a comunicação seja estabelecida conforme desejado”, Luís de Campos, *Dicionário de Computadores* (Lisboa: Editorial Presença, 1991).

¹³² Um bom exemplo ilustrativo encontra-se no modo de funcionamento dos Seminários de Orientação do **Programa em Teoria da Literatura** desta Faculdade. Os alunos depois das leituras propostas, elaboram os respectivos ensaios críticos e ou temáticos. Estes são posteriormente enviados por correio electrónico para os outros participantes no Seminário, os quais por sua vez têm de elaborar comentários e perguntas às quais o estudante tem de responder. Por sua vez, este terá de fazer o mesmo para cada uma das actividades propostas pelos outros seminaristas.

núcleos saramaguianos, seminaristas do Pessoa rosa-cruciano, etc. Escusado será referir as comunidades mais agressivas, que se podem tornar nacionais, com uma interpretação tal que o objecto literário já não existe ou só existe como arma de arremesso de intenções dessa comunidade.

Naturalmente, não é aquilo que Stanley Fish pretende quando refere “the stability of objects”. Percebe-se, assim, que uma comunidade de leitores, como uma rede de *Internet*, não é uma comunidade aberta, mas sim um agregado sujeito a um protocolo de *autoridade*. Como no caso da WWW, advém uma disposição para a utópica ideia de comunidade aberta, “libertária”, digamos assim. Mas não é isso que acontece, como não é o mesmo nas comunidades de leitores, como tenho sugerido. Os protocolos têm origem e, como tudo o que é protocolar, obedecem a restrições.

Como nas redes da *Internet*, o protocolo, como o mais comum TCP/IP, pode envolver os “valores sócio-políticos” que os engenheiros informáticos quiserem, os quais funcionam por omissão (*default*), e filtro da informação protocolada (Machuco Rosa)¹³³.

O resultado de uma leitura, a partir de uma comunidade (tese, ensaio crítico, artigo) é, em tudo, semelhante a um hipertexto. Como este, o resultado interpretativo acopla outros textos, cujo acesso é feito através de *links* que perfazem, no seu todo, a construção de sentido ou complemento do texto principal. Como este, o ensaio resultante da leitura é um conjunto informativo cujo conteúdo contém referências para outros documentos, isto é outros *links*, outros leitores. A importância de uma comunidade para a leitura é por isto fundamental, no sentido de “alimentador” da base

¹³³ O TCP/IP (*Transmission Control Protocol/Internet Protocol*) é um conjunto de protocolos de comunicação entre computadores em rede. Sobre a autoridade protocolar implícita, ver António Machuco Rosa, id, p. 255.

de dados do leitor individual, como no modelo, atrás apresentado, do *Poetry Machine* de David Link.

A conciliação que tenho procurado, entre objecto e leitor e respectiva direcção de sentido, pode ser encontrado no bom senso Humeano.

David Hume, na Secção IV de “Investigação Sobre o Entendimento Humano” refere que se podem dividir em duas classes os objectos da investigação humana, a saber: as “Relações de Ideias” e as “Questões de Facto”. À primeira das classes correspondem as ciências dedutivas e demonstrativas como a geometria, a álgebra e a aritmética, que não permitem ambiguidades interpretativas ou de definição, como seja o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos dois lados, e na segunda inclui-se tudo o mais, entre elas a moral e os juízos estéticos, como afirmar por exemplo que tal ou tal soneto é uma rematada porcaria, apesar da discordância paroquial. Estas “Questões de Facto” não são investigadas do mesmo modo que as “Relações de Ideias” nem sobre elas se afirmam evidências semelhantes. A cada uma das classes de investigação correspondem diferentes tipos de raciocínio: raciocínio demonstrativo para as “Relações de Ideias” e raciocínio moral, na relação de causa e efeito, para as “Questões de Facto”.

David Hume, quando diz que “toda a crença acerca de uma questão de facto ou uma existência real é derivada unicamente de algum objecto presente à memória ou aos sentidos” (Secção V, parte 1), parece sugerir o critério de autoridade na estética. Concretamente, só poderei ajuizar acerca do poema do Sr. Fernando Grade porque li Homero? Ou no sentido inverso: ajuízo da excelência de um *Barca Velha*, depois da zurrapa *Aveiras*?

Sobre o conflito entre o objecto e concomitante descrição interpretativa, já em “Of The Standard Of Taste” (SOT), David Hume reforça que o gosto é um sentimento pessoal, tal como a opinião. E como é uma experiência individual, esta resulta na “diversidade e desacordo” entre as pessoas e culturas.

Na corrente contrária em que tenho navegado, David Hume nota que o Belo não é uma qualidade intrínseca às coisas: existe no pensamento que as contempla, no que dá no conhecido rifão, *cada cabeça sua sentença* (SOT, # 6). Mas adiante acrescenta que se a pessoa for saudável e tiver “a perfect serenity of mind, a recollection of thought, a due attention to the object” (SOT # 9), é possível ter acesso a padrões de belo comum. Temos assim que, por um lado, o belo é pessoal e intransmissível, por outro lado sugere a existência de uma certa universalidade de padrões de belo. E como é que se tem acesso a esses padrões de belo? Ginasticando o gosto num ginásio do belo, com reputação garantida, cumprindo um programa de exercícios em torno de obras consagradas, aquelas que sobrevivem aos caprichos da moda, consagradas nos exemplos de Homero, Ariosto, Miguel Ângelo, SOT # 9). Sublinho o momento menos subjectivo do pensamento de Hume: o padrão de gosto advém de um conjunto de princípios, em torno dos quais estamos de acordo na perenidade estética de determinados objectos, no que dá que tal perenidade não é resultado de um apriorismo mas das particularidades do objecto, cujo permite essa concordância.

Hume avança com um exemplo esclarecedor, retirado de um episódio do *Don Quixote* de Cervantes. Em uma prova de vinhos, dois parentes de Sancho asseveram da qualidade do vinho de um barril. Depois do exercício organoléptico, um detectou essências de ferro e o outro, variantes de couro. Ambos concordaram que o vinho era

bom, se bem que ambos foram ridicularizados pelos circunstantes. Porém, esvaziado o barril, no fundo descobriu-se uma chave de ferro com uma correia de cabedal apenas. (SOT # 14).

O exemplo confirma um dos objectivos de David Hume: a competência dos provadores é comprovada pelo carácter individual dos valores, dadas as múltiplas provas a que foram submetidos ao longo da sua experiência em enologia. Parece claro que a existência da diversidade de gosto deve-se à sensibilidade individual, variando esta conforme o conhecimento que se tem dos objectos. Porém, o exemplo também deixa implícito que o gosto deriva de princípios gerais intrínsecos aos objectos: não há essências de couro e ferro sem haver chave com correia de cabedal; não há provador de vinhos, por perito que seja, sem um referencial de modo a elaborar um juízo. Seja com base num *Barca Velha* ou um discurso de Cícero, seja com um carrascão de *Aveiras* ou um soneto da Sr^a Rosa Lobato.

Contra a putativa impossibilidade de formação do juízo estético com base em princípios lógicos há, no entanto, argumentos capazes de fundamentar um princípio universalista que fazem com que haja concordância em torno de determinados objectos. Esse princípio deriva, Hume avança-o, do propósito ou fim calculado que deve ser julgado dependendo da forma como é atingido.

Interessa-me, em prejuízo da discussão dos juízos estéticos, a hierarquia do objecto, sem o qual não há sequer juízos estéticos, seja ele ostensivo ou manifesto em diferido através das suas propriedades. Talvez esteja a fazer um mau eco da ontologia

de W. O. Quine ao referir a sua “ostensão directa” e a ostensão diferida”¹³⁴. O empirismo ontológico de Quine tem, no episódio do *Don Quixote*, um bom exemplo. O que é sólido no exemplo apresentado por Hume é esse modo hierárquico como a experiência é descrita, independente da ignorância dos provadores e consequente galhofa da assistência: não há essências de couro e ferro sem previamente haver no barril uma chave com correia de cabedal. A galhofa quixotesca, resulta de outra ordem de factores, como sejam a subjectividade contextual, a aprendizagem, etc. e são exteriores ao objecto (ao vinho, digamos assim) que, tal como num poema, é indiferente o uso que lhe seja dado.

Para sustentar esta posição hierárquica do poema, no processo de leitura, será útil recorrer a uma das *loucuras* de Platão: a possessão divina¹³⁵. O poeta possuído produz aquilo que lhe é *dado* pelas musas. E, graças a esse estado de hipnose, a autonomia do objecto criado é tal que nem o próprio poeta tem autoridade para nele intervir (leia-se interpretar), por se encontrar destituído de razão¹³⁶. A comparação com os efeitos da pedra de Heracleia é sugestiva. Ao modo de um íman, a “loucura” começa em Calíope, passa pelo poeta e deste ao rapsodo, para terminar no público.

O objectivo matricial de Calíope é a transmissão metonímica da narrativa de Mnémosine, sua mãe: a vitória de Zeus sobre Cronos. Esta vitória é também o resgate de um acto original (como a construção do poema) sobre a experiência ordinária do tempo, (como é a interpretação), “an event” no espaço e tempo históricos, como refere Stanley Fish.

¹³⁴ A identificação de um objecto pode ser feita por ostensão directa, mostrando o objecto, enquanto na ostensão diferida a definição é feita através de outros objectos relacionados com o que se quer definir. W. O. Quine, “A relatividade ontológica”, *Filosofia e Linguagem*, p. 109

¹³⁵ Platão, *Fedro*, 245a

¹³⁶ Platão, *Íon*, 533d

Ora, Calíope não quer versões revistas ou melhoradas da sua narrativa e, para que tal não aconteça, a impossibilidade de razão, devido à hipnose, confere intocabilidade àquilo que a fundamenta: o encantamento da própria linguagem *ofertada*. Pode argumentar-se que o acordar da hipnose coloquial restitui ao poeta as faculdades da razão e o regresso à cidadania de onde fora expulso. Mas tal obriga também à desintoxicação da eloquência. Porém, a eloquência, como os estupefacientes, aborrece o que lhe é exterior porque, não sendo referencial na sua finalidade, obriga ao conselho de Jean Cocteau: “o grave é fumar [ópio] contra um desequilíbrio moral”¹³⁷.

Neste remanescente sagrado da origem do trabalho poético, encontro algum paralelismo com a hierarquia e poderes da Igreja (Católica, Apostólica, Romana). Como na Igreja, é possível pensar, para o poema, uma hierarquia de *ordem* e uma hierarquia de *jurisdição*¹³⁸. O poema, como tenho insistido, toma o seu poder de *ordem* através da eloquência, graça de Calíope, e é ratificado formalmente enquanto objecto. De igual modo, é consagrado pela autoridade (professores, críticos, leitores) recebendo assim poder de *jurisdição*. Através destes poderes, do poema advém uma capacidade *doutrinal* de se explicar por si, através de uma poética auto referencial: “ensinar [no sentido apologético da poesia] não é uma actividade que seja constituída a partir de intenções ou referências, mas de repetições de tropologias especialmente coercivas”¹³⁹. Desta coercibilidade emana, por consequência, um poder de *governança*, que impõe ao leitor aquilo que é necessário ou útil à interpretação.

¹³⁷ Jean Cocteau, *Ópio*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Difel Editores, 1984), p. 46.

¹³⁸ A. Boulanger, *Manual de Apologética*, 4ª ed. (Porto : Livraria Apostolado da Imprensa, 1960)

¹³⁹ João Ricardo Figueiredo, *A Autocomplacência da Mimese* (Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003), p. 40.

A exegese das Escrituras, já do ponto de vista das Igrejas Evangélicas, reforça o princípio da “inspiração” descrito por Platão, tanto da criação dos textos como na respectiva interpretação, agora centrados no Espírito Santo. Alguns dos preceitos propostos para a leitura pretendem essa unidade de discernimento e compreensão do texto sem lhe acrescentar nova informação¹⁴⁰. A mesma unidade que Horácio pretende deduzida da pergunta retórica: “Amphora coepit/ institui; currente rota cur urceus exit?”¹⁴¹

Quando, na Igreja Católica Romana, o Papa exerce a “infalibilidade” de magistério, exerce-a na forma *ex cathedra*, desde o *Concílio Vaticano I*, cuja exige condições específicas que não vêm agora para o caso. Exerce-a de modo semelhante à última proposição da poética de Archibald MacLeish: “A poem should not mean/ But be”.

O exercício *ex cathedra* implica um auditório motivado pela fé, mais do que por uma vontade de interpretação mutiladora do texto. Sendo a fé um conjunto de crenças “no firme fundamento das coisas que se esperam e uma demonstração das que não se vêem” (Hebreus 11:1), então as Escrituras são tidas como um objecto irreduzível à interpretação, no sentido de serem *lidas como outra coisa*, isto é, não sofrerem adulteração das suas propriedades. As autonomias de que gozam equiparam-nas a outros objectos naturais, no sentido em que perderam a referência ao acto específico

¹⁴⁰ Pastor Manuel Alexandre Jr., *O texto bíblico: sua autoridade e interpretação*, disponível em http://iebamadora.no.sapo.pt/Estudos/Docs/Outros/TextoBiblico_AutoridadeInterpretacao.PDF

¹⁴¹ Horácio, *Arte Poética*, ed. Bilingue, trad. R. M. Rosado Fernandes, 4ªed. (Mem Martins: Editorial Inquérito, 2001) p. 50

constitutivo do seu modo de existência. Assim, a linguagem da literatura é da mesma ordem que um objecto natural. O factor intencional foi ignorado.¹⁴²

O *Apocalypse*, no sentido etimológico do termo, não tem a propriedade de dirigir estados e eventos mentais para os estados de coisas no mundo. O que é revelado não pretende significar, mas unicamente expor-se ao mundo, dar-se irrefutavelmente.¹⁴³ A atribuição de propriedades a certos objectos do mundo, realizada com base na intenção, faz com que esta não se distinga, com clareza, de outra forma de atribuição de propriedades, como é o caso da fé. Neste sentido, a intenção pode ser vista como uma espécie de fé nos leigos ou pelo que Miguel Tamen chama, em outras circunstâncias, de “noção secular de interpretação”¹⁴⁴. Parece ser este um bom lugar de partida para pensarmos o poema como um exercício *ex cathedra*, sustentado na sua auto-suficiência. Porque a fé e a intenção encaixam-se numa única direcção: desejar que alguma coisa em que acreditámos aconteça, sendo o poema a ferramenta executora.

Se tivermos em conta que *fides* é estar em sintonia com alguma coisa ou alguém, e sendo ela unilateral e pertencente ao livre-arbítrio e às experiências pessoais, podendo igualmente ser partilhada dentro de uma comunidade, então, Stanley Fish pode ser considerado um leitor com fé. Em que desejamos acreditar quando lemos um poema?

William James, a propósito da fé e intenção, também se interessou por montanhismo. Em “Sentiment of Rationality”, descreveu a hipótese alpina de acreditar que um salto pode salvar uma vida, mesmo sem *a evidência* das capacidades para

¹⁴² Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, p. 56.

¹⁴³ Do ponto de vista islâmico, Frithjof Schuon, *Compreender o Islão*, p.75, faz uma paráfrase à epígrafe de S. Paulo, que abre esta secção: “é ‘sagrado’ aquilo que, primeiro, se prende com a ordem transcendente, segundo, possui um carácter de absoluta certeza e, terceiro, escapa à compreensão e ao controle do espírito humano corrente”,

¹⁴⁴ Miguel Tamen, *Artigos Portugueses*, p. 29.

realizar o salto. Acrescenta, no entanto, o princípio segundo o qual, há casos em que a fé cria a sua própria verificação e, portanto, não há diferenças de maior entre acreditar que a oração pelos meus desejos é suficiente para a sua concretização ou desejar que a leitura que fiz corresponde às propriedades do poema “O rebanho é os meus pensamentos”. Deste ponto de vista, há quem acredite que a interpretação é a salvação da sua alma de leitor, confundindo esse acto com possíveis propriedades salvíficas do texto.

Mantendo a metáfora alpinista, a capacidade de salto do leitor depende da distância entre as margens do precipício. Se a margem de onde o salto é dado é o lugar que não oferece dúvidas à interpretação, à margem pretendida corresponde a leitura que o leitor pretende alcançar. De uma frase como “não pisar a relva”, advém segurança suficiente para não cairmos da leitura óbvia (apesar de ser possível alguns exercícios mais ou menos lúdicos de interpretação); já em “O rebanho é os meus pensamentos” a instabilidade é por demais evidente para suspeitarmos da precariedade de sentido e concomitante risco no salto a dar.

Tenho sobre o sofá da sala um cachecol aberto com a seguinte inscrição: “Benfica”. Para que serve este objecto? De imediato penso: para usá-lo ao pescoço se estiver frio. Naturalmente o uso que lhe dou é outro, tal como todos aqueles que o usam com intenções idênticas (pertença de grupo desportivo, etc.). Também poderei esfregar o chão com ele à falta de outro objecto em situação de urgência. No entanto, a acção *natural* é aquela que até um marciano suponho daria, caso tivesse frio. Uma acção decorrente das propriedades que o objecto *impõe*, no caso usá-lo para me aquecer. Se o usar de modo diferente que essas propriedades impõem, tal em nada afecta a sua função

inicial (fabricante, poeta, etc.), mesmo que as desconheça, como qualquer vendedor sabe enaltecer as propriedades do artigo.

Um outro exemplo que aparentemente depende das capacidades dos seus intérpretes é o das artes divinatórias, como o Tarot, astrologia, búzios, etc. Seria o caso da completa dependência do objecto relativamente aos seus intérpretes, o que também não é o caso¹⁴⁵. A interpretação de acontecimentos futuros é resultado da adequação ou não da nossa leitura das propriedades *sígnicas* de cada carta ou do seu conjunto. Seja como for, a coincidência, a certeza ou o acaso, não dispensam o objecto em si que assim estabelece uma hierarquia nesse acontecimento.

A *verificação*, referida por William James, é naturalmente posterior ao texto e à oração, e confirma a crença (ou a fé) tida relativamente ao objecto, do mesmo modo que a correcção do salto salva ou não a vida. A fé não é uma simples crença predicativa, como estar certo que o Sol despontará no dia seguinte. Como não decido crer em Deus no momento *x*, mesmo com uma estrada de Damasco no caminho. As alterações súbitas de estado são de género e não de espécie e, mesmo para que tal aconteça, é necessário que me disponha à epifania: mudar de género de crença, como mudou Saulo para Paulo, ou acreditar que o sentido do poema tal está ao meu alcance, dispondo-me, portanto, à sua interpretação. É uma disposição em muito semelhante à da fé. Ora, não sendo o poema uma representação de coisas verdadeiras, torna-se antes uma manifestação de coisas desejadas, por assim dizer, pelos seus leitores (autor incluído).

¹⁴⁵ Mário de Saa dá um bom exemplo, sobre a data de nascimento exacta de Luís de Camões: “É possível arrancar aos astros uma certidão de idade para Camões, desde que se saiba interpretar a descrição que ele nos deixou do céu”. Mário de Saa, *Memórias Astrológicas de Luís de Camões* (Lisboa: Edições do Templo, 1978).

Como no salto dado sobre a falésia, não há terceira via: ou ele é dado, tendo em conta exactamente o obstáculo que se tem pela frente, ou se cai no precipício o que, mantendo a metáfora, é de outra coisa que se fala, de outro objecto em consequência do primeiro. Felizmente, ainda não corremos perigo de vida interpretando objectos como poemas. Podemos, talvez, ser menos radicais neste desporto e, com alguma segurança, perceber que o resultado do nosso *salto* sobre o poema, mais não é que uma *imitatio* platónica em quarta mão, se tivermos em conta o desejo íntimo do leitor que acredita na sua prática como uma imitação da imitação implícita no texto em relação à realidade ou intenções do autor.

O modo, tornado evidente, com que se instalou no leitor a sua responsabilidade para o sentido do poema, adquire uma segurança idêntica à dos locatários da caverna de Platão. A alegoria é útil, se pensarmos que, aquilo que ele, leitor, diz que *vê* é o poema quando tal não passa da *sombra* tomada como realidade. E, como todas as sombras, esta é também causa de sentimentos e instabilidade de juízos. O leitor preso unicamente dá sentido às sombras a que tem acesso, e crê na irredutibilidade daquilo que considera ser o único mundo a que tem acesso. Ignora que o que está lá fora é que está na origem dos sentidos em que acredita.

Outro exemplo, mais lúdico, que pode descrever o umbigo sentimental do leitor está na célebre expressão “garrafa meia vazia ou meia cheia”. Está o leitor para o poema, como um ébrio está perante a garrafa. Conforme o estado de espírito, assim a garrafa é causa de desgosto ou ainda prazer. Naturalmente o bebedor não vê a garrafa por estar demasiado ocupado com os sentimentos que o obcecaram.

Definições escolares, redutoras, de poesia como “expressão de sentimentos”, são descrições consequentes da caverna dos sentidos que fazem por desconhecer a outra parte do poema, como é a sua unidade formal e autónoma, que apela à inteligência da percepção ou, como referiu I. A. Richards, à “mental condition relevant to the poem”¹⁴⁶. Dos resultados das leituras que I. A. Richards propôs aos seus alunos é relevante a preocupação analítica dos indicadores estéticos, anterior à avaliação dos méritos poéticos do objecto, tais como a métrica, a rima, as particularidades gramaticais, as inconsistências lógicas “all those features which can be judged without going *into* the poem”¹⁴⁷.

Pode argumentar-se que as teses formalistas agonizaram desde a entrada em cena, na teoria literária, do “ponto de vista do leitor”. O facto de me ter apoiado maioritariamente em autores associados ao *New Criticism*, ao formalismo inglês e russo, parece confirmar uma certa escassez de reflexão, do ponto de vista da obra, na actualidade. No entanto, o debate regressou, de forma mais ou menos moderada, à crítica, através de autores como Nick Zangwill, ou Clement Greenberg. Outros dados foram acrescentados ao modo dicotómico Forma / Conteúdo, e resultaram em manifestações moderadas ou extremas do actual Formalismo.

Uma das consequências da minha defesa da unidade orgânica do objecto literário está na suspeita de que a Interpretação é hostil a essa unidade. Ao propor a troca do

¹⁴⁶ I. A. Richards, *Practical Criticism*, p. 11

¹⁴⁷ I. A. Richards, *idem*, p. 35

modelo de leitura “ver uma coisa como outra” pelo “ver uma coisa de outro ponto de vista”, quis reforçar, com Alberto Caeiro, que “Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa. / Nenhuma coisa lembra outra se repararmos para ela. / Cada coisa só lembra o que é / E só é o que nada mais é.” (*Poemas Inconjuntos*).

A atitude anti expressivista de Caeiro deriva do seu modo de *conhecer* o mundo através do olhar e, acima de tudo, do anti intencionalismo subjacente nas “cousas [que] não teem significação: teem existência” (XXXIX, *O Guardador de Rebanhos*). Ora, a abordagem a um poema como um objecto no mundo, a que também chamamos de interpretação (ou dispensamos o termo), deve relevar daquela recomendação Caeiriana, a de serem “cognoscíveis” (Miguel Tamen¹⁴⁸). Então, se um poema é cognoscível, a interpretação que dele deve ser feita terá de resultar de alguns modos de leitura que não distinguem objectos naturais, como são orlas marítimas ou auroras boreais, de artefactos como são vilancetes, cantatas ou sonetos. Se assim for, então teremos de eliminar das nossas preocupações interpretativas um *fantasma* que está também na *máquina* poema e que sempre contribuiu para a nobreza de tais artefactos: a intencionalidade de conteúdos poéticos neles subjacente. Ambas as categorias de objectos poderão ser origem de emoção estética e, contudo, serem diferenciadas através da “mãozinha” intencional, pelo menos desde que Deus deixou de criar o mundo para nosso deleite. Não estou certo que essa distinção seja tão evidente. Ou antes, importante, para elaborarmos descrições sobre coisas cuja intencionalidade tenho dúvidas como critério. Vou incorrer no risco de argumentar de um modo cómodo, talvez demasiado cómodo, querendo mostrar que a intenção estética deve ser despicienda na crítica literária e, por extensão, a outras formas retóricas descritivas de coisas.

¹⁴⁸ Miguel Tamen, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, p. 123

Começo pela distinção entre objectos naturais e artefactos com intenções estéticas. A emoção, como a emoção estética por exemplo, é uma reacção a um objecto particular, natural ou intencional, da qual derivam reacções fisiológicas, afectivas, comportamentais e cognitivas. Assim, optimismo, orgulho, angústia, prazer, etc., são algumas das emoções consequentes de uma relação com um determinado objecto. Ao destacar a emoção estética, fica implícito que há diferentes reacções perante diferentes objectos, como entre uma cascavel e um quadro de Vermeer ou entre as *Páginas Amarelas* e um poema de Alberto Caeiro. Para todos, a necessidade do cérebro conhecer ou reconhecer o objecto é a mesma, mais ou menos instantânea, mais ou menos elaborada. Porém o leque de emoções derivará em função dos conteúdos dos objectos e, portanto, das crenças que elaboramos a partir deles. O quadro que apresentei atrás, nesta secção, inclui um leque vasto de estados mentais, tanto emocionais como “humorais”, digamos assim.

Como Zangwill, ao comentar as teses de Edward Hanslick sobre a emoção na música¹⁴⁹, creio que o mesmo é possível concluir relativamente à poesia. Não é novidade, tendo em conta os autores já aqui referenciados. O que Zangwill, a propósito de Hanslick, repõe no debate é a distinção entre emoção e *mood* enquanto estado mental. Qualquer coisa como “emoção e estado de espírito”. Não vou retomar a importância da emoção, já aqui abordada através de António Damásio, mas a inutilidade da emoção na poesia enquanto “expressão de sentimentos” e na crítica.

¹⁴⁹ Nick Zangwill, “Against emotion: Hanslick was right about music” in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 1, January 2004, disponível em <http://www.dur.ac.uk/nick.zangwill/PDFs/hanslick.pdf>

O argumento de Zangwill é o seguinte: Eduard Hanslick tem razão ao dizer que a música não deve ser compreendida, acrescento, “cognoscível”, em termos de emoções, já que a música (e a música programática à cabeça), é destituída de emoções. Um conjunto de sons, organizado de determinada maneira, não contém estados mentais como prazer, orgulho, etc., e, portanto, não pode expressar o que lá não está. Porém, de uma determinada sucessão de sons é possível abstrair um determinado estado mental.

Argumento idêntico pode ser adjudicado à poesia, para não falarmos da proverbial aproximação entre as duas formas, desde as suas origens à separação de caminhos no Renascimento: ambas se organizam em dois princípios comuns, que Zangwill destaca nas formas literárias: sonoridade e estrutura¹⁵⁰. Estes princípios já aqui foram destacados. O que Zangwill acrescenta ao debate, e tenho alguma dificuldade em aceitar, está na *intencionalidade* que permite a separação entre objectos naturais e outros, com os quais podemos aceder à emoção estética. Zangwill considera que a estrutura de uma obra literária não tem valor em si se não for estrutura de algum conteúdo¹⁵¹. Uma estrutura é uma *montra* de um certo conteúdo. Como os objectos naturais (crepúsculos, orlas marítimas, etc.) não têm conteúdo, fica estabelecida uma separação de intencionalidades entre objectos naturais e *artificiais* (colheres, poemas, sonatas, etc). Mais, separa-os por consequência do conteúdo intencional uma função (utilitária, estética ou outra). A questão que se põe é: muito bem, que importa a intencionalidade desses conteúdos se a estrutura apresentada é que é causadora da emoção estética, independentemente da intencionalidade? Claro que abstraímos um conteúdo intencional a partir de uma estrutura, mas que importa isso se a estrutura é

¹⁵⁰ Nick Zangwill, “Feasible Aesthetic Formalism” in Noús, 1999, p. 621, disponível em <http://www.dur.ac.uk/nick.zangwill/PDFs/feasible.pdf>

¹⁵¹ Nick Zangwill, *idem*, p. 621

maior que as intenções que estrutura? Neste sentido, emoções como orgulho, angústia, optimismo, não são necessárias à leitura de poemas, como outros conteúdos ideológicos ou afins, não fazem de poemas “armas” ou manifestos de outra qualquer natureza.

Então, se este meu argumento fizer sentido, não há razão para haver diferenças entre objectos naturais e artefactos como causadores de emoção estética. Poderei acrescentar até que, por o contexto e a história serem dispensáveis, como acesso à emoção estética, o meu **Leonardo** encontra-se numa posição privilegiada para esse acesso; encontra-se no lugar do leitor comum¹⁵² que, ao abordar o poema de um modo descontextualizado, encontra nele a sua essência enquanto objecto: o som e o ritmo ou antes, o som e a métrica.

Se a intenção é uma crença sobre determinadas acções derivadas de determinadas causas, então poemas não são objectos naturais, o que vai contra o que tenho defendido até aqui: um poema é um objecto entre outros objectos no mundo. Claro que pelo facto de se pensar que um poema, por ser um objecto no mundo como cigarros, praias ou óperas não significa que não distingamos artefactos, como poemas, de objectos naturais. Porém, quando alguém diz que não vemos do mesmo modo orlas marítimas como vemos “naturezas mortas”, por nas primeiras não haver um propósito, e nas segundas um propósito a identificar, então é porque supostamente procuramos conteúdos que são externos a esses objectos. Tal significa que se está a confundir modos retóricos de descrever coisas, como romances e pinturas, com coisas que se predispõem a isso (à “deferência” como sugere Tamen); o mesmo é dizer, tomar o mensageiro pela

¹⁵² Este meu “leitor comum” faz referência, mas não assumida de todo, ao “the general reader” destinatário poético dos poetas genericamente classificados de *neo formalistas* que, nos Estados estão representados na antologia de Robert Richman, *The Direction of Poetry* (Boston: Houghton Mifflin, 1983).

mensagem. Ora, para esta última, há vasto currículo disciplinar que, com mais ou menos sucesso, se encarrega das respectivas descrições científicas. Aqui o que nos interessa é esse modo retórico de descrever coisas, como no caso de poemas e romances, cuja *intenção* primeira não é seguramente científica no sentido corrente do termo. Que intenção é essa e para que serve?

Em literatura, e por consequência do que disse, essa intenção passa por acreditar que tal ou tal modo retórico de descrever coisas é suficiente para provocar tal ou tal emoção estética. A literatura não tenciona emocionar esteticamente com objectos de que se serve exteriormente, mas com objectos criados por si, como romances, sonetos, epigramas, etc. Nenhuma espécie de arte, literatura incluída, é agente seja do for exterior a ela própria, e só é operativa a partir daquilo que podemos abstrair dela¹⁵³. Assim, podemos concluir que a *intenção* que subjaz poemas e objectos afins não é uma intenção mas um modo¹⁵⁴. Para Richard Dawkins, esse modo é a perpetuação de um tópico cultural num meme, atrás referido. Para mim, e dentro do raio de alcance do conceito de Dawkins, é um processo retórico e estético no qual coisas são supervenientes de outras, por selecção e diferenciação.

De certa maneira, concordo com Nick Zangwill quando distingue “natureza inorgânica” de artefactos, com base no argumento de que toda a estrutura é estrutura *de*. Isto é, um conteúdo tal obriga à estrutura tal, sendo esta última uma “montra” daquela. É um modo de continuar a separação Forma / Conteúdo que considero ultrapassada. O

¹⁵³ Clement Greenberg, “Autonomies of Art”, disponível em <http://www.sharecom.ca/greenberg/autonomies.html>

¹⁵⁴ Estou a ser bastante prosopopaico na atribuição de vontades a objectos inanimados. O problema podia ser resolvido candidamente assim: um poema não tem intenções porque simplesmente não é ser um vivo e, portanto, incapaz de crenças. Este argumento parece ser retoricamente sustentável para equiparar poemas com orlas marítimas enquanto objectos, independentemente de terem características naturais ou artificiais.

argumento pode ser reformulado antes assim: toda a estrutura só o é porque é estrutura *de*; como este *de* só pode existir no mundo apresentando uma estrutura. Então, como é que esta unidade orgânica se forma, que código, digamos assim, leva à segregação daquela “montra”?

Tópicos culturais (memes) são núcleos informativos cuja organização tem por base a sua diferenciação em relação a outros tópicos possíveis no “caldo cultural”. Desses “nucleótidos”, na imagem de Dennett, resulta uma forma que reflecte essa estrutura organizacional, resultado dessa relação das partes entre si. As primeiras quatro notas da 5ª sinfonia de Beethoven que se tornaram independentes de outras estruturas que participam de um todo, ou “Há mar e mar, há ir e voltar”, unidade celeberrima desenvolvida no cérebro do poeta Alexandre O’ Neil, como muitas outras, são exemplos de como artefactos culturais sobrevivem e replicam independentemente do tempo ou contexto histórico (não é o mesmo que ignorar o tempo histórico em que eclodiram) mas segundo as leis evolucionistas da selecção natural. Não vou alongar-me em pormenores largamente desenvolvidos, como já disse, por Dawkins, Dennett ou Pinker. Interessa-me retirar uma das consequências para a crítica literária, que é a importância da descontextualização do objecto literário para acedermos, através dele, à experiência estética.

O sucesso de um meme, como de um gene, deve-se, como foi dito, à sua capacidade de replicação, sucesso esse que implica por parte dele meme, longevidade, fecundidade e fidelidade de cópia. Aceitemos ou não a analogia de Dawkins, a verdade é que o sucesso de um tópico cultural ou, se quisermos, de um objecto literário, passa pela sua libertação do contexto temporal, no sentido em que sobrevive ao desgaste

diacrónico, apresentando sempre uma integridade enquanto objecto que permite leituras em sucessivas sincronias. Quero com isto dizer que esse sucesso não é devedor de um contexto histórico único, embora possa esse contexto proporcionar tal eclosão, mas da sua organização enquanto objecto com propriedades necessárias à sua sobrevivência. Assim, ler *literariamente* uma “Odisseia”, “Os Lusíadas” ou ouvir *musicalmente* o “Requiem” de Mozart, é uma experiência estética e literária tanto para mim como para alguém no séc. XVI ou XIX. Como fontes, de histórias das descobertas ou estudo comportamental do ser humano perante a morte próxima, não serão fontes primárias para disciplinas como a História ou Psicologia. Quero com isto dizer que tanto o belo, o feio e outras qualidades estéticas das coisas, objectos estéticos também, pertencem ao domínio das aparências, como são vistas ou soam, e não à explicação de como as coisas são feitas¹⁵⁵.

Uma consequência deste ponto de vista é a democratização da experiência estética. A possibilidade de qualquer pessoa ter acesso a essa experiência, sem que tal dependa de um prévio conhecimento contextual ou aparato teórico. Esta centena e tal de páginas, teorizando sobre modos de aceder à experiência estética, não faz de mim um receptor privilegiado de tal experiência, se comparado com um soldado anónimo nas Linhas de Torres aquando das invasões francesas, se leu por exemplo “Os Lusíadas”. Como não faz de mim um leitor mais sensível que o meu sistema **Leonardo**.

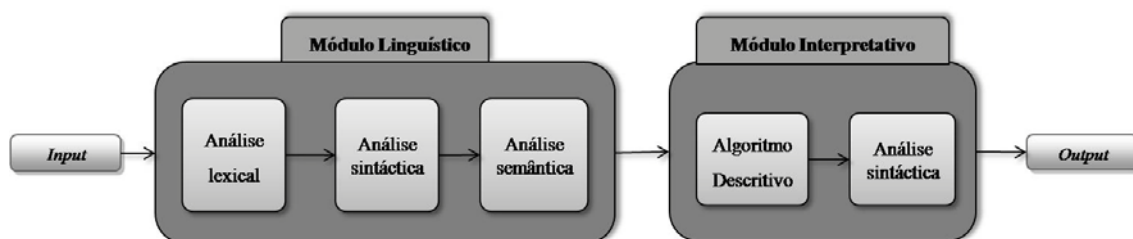
¹⁵⁵ Nick Zangwill, “in Defense of Extreme Formalism About Inorganic Nature: Reply to Parsons”, in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No 2, April 2005, disponível em <http://www.dur.ac.uk/nick.zangwill/PDFs/Parsons.pdf>

Apêndice

Construir um sistema leitor de poesia será um processo idêntico ao ensinar a ler poesia. E construir **Leonardo**, o mesmo que imaginar uma estrutura, artificial, de leitura de poesia. De resto, a fronteira entre o artificial e o natural está na síntese deste através da actividade do “computador neuronal” (Steve Pinker) que é o cérebro.

Uma criança aprende a ler poesia desenvolvendo *módulos* de processamento, construídos na escola, segundo o livro de instruções que é a gramática e padrões ostensivos de poemas segundo os manuais. Alguns desses módulos, conectados entre si, processam informação lexical, sintáctica e semântica, a partir do exterior com o objectivo do sistema alcançar um leque de emoções que lhe garantam a sua manutenção, enquanto sistema, no conjunto de interacções com outros sistemas que compõem a sociedade.

O que proponho a seguir é uma arquitectura simples de uma estrutura modular para **Leonardo**:



O esquema, que já aqui fora esboçado, apresenta dois grupos de módulos: o grupo de reconhecimento linguístico, digamos assim, constituído pelo conjunto lexical, sintáctico e semântico e um grupo interpretativo. O módulo linguístico é um *compilador*, programa que processa informação de entrada constituída por uma sequência de caracteres, em dois momentos: análise e síntese. Na primeira, a sequência de caracteres é validada de acordo com a sintaxe da linguagem, e agrupados tendo em conta as acções semânticas neles aplicáveis no momento de síntese que por sua vez gerará uma linguagem *código-objecto*¹⁵⁶.

O modelo de comunicação entre **Leonardo** e um agente externo¹⁵⁷ é baseado na teoria dos actos de fala: um ente *A* envia uma mensagem *M* numa linguagem *L* a um outro ente *B*. Segundo a teoria, daqui derivam os seguintes actos:

- 1) Locutório: correspondente à enunciação de palavras e frases que fornecem determinada significação na produção linguística. Isto é, o conjunto de vocábulos de *L* ao emitir *M*.
- 2) Ilocutório: correspondente à intenção de *A* ao emitir *M* a *B*, dentro de um contexto específico, tal como afirmar, ordenar, perguntar, etc.
- 3) Perlocutório: correspondente aos efeitos e consequências que *A* causa em *B*, desde que este reconheça o acto ilocutório.

¹⁵⁶ Wu S. Ting et al. "Laboratório de Micro e Minicomputadores: Software Actividade 3", DCA/FEEC/UNICAMP, 2005, disponível em <http://143.106.50.145:8080/Cursos/EA878/01-08/lab3/lab3.pdf>

¹⁵⁷ "Un agent is anything that can be viewed as perceiving its environment though sensors and acting upon that environment through effectors" in Suart Russell; Peter Norvig, *Artificial Intelligence*, p. 31.

O acto 1) não apresenta dificuldades de maior. Já os actos 2) e 3) terão de ser vistos com outro pormenor, já que deles decorrem actos com intenção e consequência comunicativas. Para isso teremos de *desmontar* o módulo interpretativo. Recorrendo ao modelo interpretativo de George Stiny, este módulo contém dois subsistemas: um que desempenha um processo descritivo e outro associativo, que Stiny chama de construtivo e evocativo¹⁵⁸.

Na sequência do que até aqui tenho dito, a primeira etapa interpretativa passa pela descrição do objecto, tal que, “an interpretation of an object explicitly contains the description of the object as one of its components”¹⁵⁹. Para a descrição de um objecto, poemas por exemplo, é necessário reconhecer como ele está construído, tendo em conta a sua organização formal (rima, métrica, etc). Para esta acção é preciso uma convenção na qual a informação é codificada através de um algoritmo, de modo a gerar a descrição do objecto. Stiny apresenta a forma (α, λ) tal que λ corresponde à descrição do objecto α . A sequência de símbolos em α é o *input* que suporta a informação que resultará na descrição λ (Stiny, p. 44).



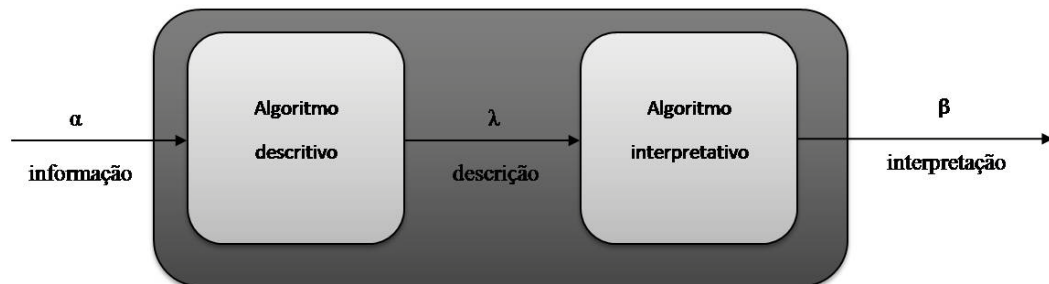
¹⁵⁸ George Stiny, *Algorithmic Aesthetics*, p.42

¹⁵⁹ George Stiny, *idem*, p 42

O *output* descritivo acima segue para o algoritmo associativo que interpretará a informação ilocutória e perlocutória que incluirá associações, emoções ou ideias. Este modo associativo ou evocativo apresenta a forma (λ, β) , em que λ corresponde à anterior descrição e β ao *output* associativo do objecto tendo em conta a sua descrição.



Eis um resumo esquemático, ainda inspirado em Stiny, do Módulo Interpretativo de **Leonardo**:



A linguagem capaz de detectar e transmitir forças ilocutórias entre agentes é a *Knowledge Query and Manipulation Language* (KQML) que estabelece protocolos de

interacção entre agentes a partir de um conjunto restrito de forças ilocutórias¹⁶⁰. Não vou alongar-me em descrições sobre este modo de comunicação entre sistemas inteligentes. Como até aqui, não foi intenção, nem tenho competência, descrever com pormenor técnico aquilo que desde o início me propus como objectivo: um modelo teórico de um sistema de leitura de modo a compreendermos, por paralelismo como o faz um leitor natural.

Termino como comecei, com John Pollock, consciente de ter ficado aquém da ambição proposta que, a ter continuidade, procurará aprofundar o projecto **Leonardo**: “It is time to get technical”.

¹⁶⁰ Víctor Arias, “Un Sistema para el Control entre Facilitadores” in *Iberamia*’ 98, p.369. Ver também Yannis Labrou *et al.*, “Semantics for the Agent Communication Language” disponível em <http://66.102.9.104/search?q=cache:QE4Wx7JMQP8J:citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download%3Bjsessionid%3D2F0098021579DBADD77822ED70789EC3%3Fdoi%3D10.1.1.15.9293%26rep%3Drep1%26type%3Dpdf+semantics+agent+communication+language&hl=pt-PT&ct=clnk&cd=1&gl=pt>

Bibliografia

A. Boulanger, *Manual de Apologética*, 4ª ed. (Porto : Livraria Apostolado da Imprensa, 1960)

A.C. Bradley, “Poetry for Poetry’s Sake”, in *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan and Co, 1926)

Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, second edition (London: Duckworth, 2000)

Allen Tate, *Collected Essays* (Denver: Alan Swallow, 1959)

Andrew Ashfield; Peter de Bolla, *The Sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory* (New York: Cambridge University Press, 1998)

António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa* (Mem Martins: Pub. Europa-América, 2003)

_____, *O Erro de Descartes*, 23ª edição, trad. Dora Vicente e Georgina Segurado (Mem Martins: Pub Europa-América, 2003)

António M. Feijó, “A Constituição dos Heterónimos. F. Pessoa e a Correção de Wordsworth” in *Colóquio Letras* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996)

António Machuco Rosa, *Dos Sistemas Centrados aos Sistemas Acentrados, Modelos em Ciências Cognitivas, Teoria Social e Novas Tecnologias da Informação* (Lisboa: Veja Editora, 2002)

Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, 4ª ed. (Lisboa: Imprensa Nacional, 1994)

Augusto C. Pires de Lima, *Poesias Selectas de Frei Agostinho da Cruz*, 2ª ed. (Porto: Editorial Domingos Barreira, s.d.)

Barry Kort, *Analytical Models of Emotions, Learning and Relationships: Towards an Affect-sensitive Cognitive Machine*. Disponível em <http://web.media.mit.edu/~reilly/its2002.pdf>

Charles Darwin, *On The Origin of Species*, e-text, prep. by Sue Asscher, Project Gutenberg, 1999, disponível em <http://www.gutenberg.org/etext/2009>

Cesário Verde, *O Livro de Cesário Verde* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1986)

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (San Diego: Harvest Book, 1974)

Clive Bell, *Art*, third edition (New York: Capricorn Books, 1958)

Contemporary Aesthetics, Vol. 2, 2004, disponível em <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=2>.

Custódio José de Oliveira, *Tratado do Sublime de Dionísio Longino* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984)

David Hume, *Of The Standard Of Taste*, 1760, disponível em: <http://www.humesociety.org/hs/issues/v12n1/macLachlan/macLachlan-v12n1.pdf>

Daniel Dennett, *Consciousness Explained* (London: Penguin Books, 1993).

_____, *A Ideia Perigosa de Darwin*, trad. Álvaro Augusto Fernandes (Lisboa: Temas e Debates, 2001)

Derek Parfitt, *Reasons and Persons* (New York: Clarendon Press, 1987)

Donald Davidson, *Inquires Into Truth And Interpretation*, second edition (New York: Clarendon Press)

Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos (Lisboa: Gradiva, 2001)

Ernesto Costa, *Inteligência Artificial, Fundamentos e Aplicações* (Lisboa: FCA-Editora de Informática, 2004)

Fernando Pessoa, *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (Lisboa: Editorial Presença, 1994)

_____, *Moral, Regras de Vida, Condições de Iniciação*, ed. Pedro Teixeira da Mota (Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1988).

_____, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, 1ª parte (Mem Martins: Pub Europa América, 1986)

Francis Ponge, *Le Parti Pris des Choses* (Paris: Gallimard, 1997)

Frederico Lourenço, *Pode um Desejo Imenso* (Lisboa: Edições Cotovia, 2002)

_____, *O Curso das Estrelas* (Lisboa: Edições Cotovia, 2002)

_____, *À Beira do Mundo* (Lisboa: Edições Cotovia, 2003)

Frithjof Schuon, *Compreender o Islão*, trad. Emanuel Lourenço Godinho (Lisboa: Círculo de Leitores, 1989)

George Stiny; James Gips, *Algorithmic Aesthetics, Computer Models for Criticism & Design In The Arts* (Los Angeles: California University Press, 1978)

Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London: Penguin Books, 1990)

Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, 3ª ed., trad. R. M. Rosado Fernandes (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982)

Hesiod, *Theogony, Works and Days*, trans. M. L. West (New York: Oxford, U.P., 1988)

Horácio, *Arte Poética*, ed. bilingue, trad. R. M. Rosado Fernandes, 4ªed. (Mem Martins: Editorial Inquérito, 2001)

Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror, Poésies* (Paris: Presses Pocket, 1992)

J. Hillis Miller, *A Ética da Leitura*, trad. José Augusto Mourão (Lisboa: Vega, 2002)

Jean Cohen, *Structure du Langage Poétique* (Paris: Flammarion, 1966)

James A. Freeman; David M. Skapura, *Neural Networks, Algorithms, Applications and Programming Techniques* (Reading: Addison-Wesley Publishing Company, 1991)

João R. Figueiredo, *A Autocomplacência da Mimese* (Lisboa: Angelus Novus, 2003)

John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1998)

John Pollock, *How to Build a Person* (Massachusetts: MIT, 1989)

Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, trad. M. S. Lourenço, 2ª ed. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995)

M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso* (Lisboa : Assírio e Alvim, 2002)

Margaret Bowden, *The Creative Mind*, second edition (New York: Routledge, 2004)

Marvin Minsky, “Commonsense-Based Interfaces”, in Communications of The ACM, August 2000/Vol. 43, No. 8, disponível em
<http://portal.acm.org/citation.cfm?id=345145&coll=portal&dl=ACM&CFID=37514739&CFTOKEN=68800077>

_____, “A Framework for Representing Knowledge” in *The Psychology of Computer Vision* (McGraw-Hill, 1975), disponível em <http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>

Michel Foucault, *O que é Um Autor?* trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais (Lisboa: Vega, 1992)

Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago: The University Chicago Press, 1992)

Miguel Tamen, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, trad. David Neves Antunes (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003)

_____, *Artigos Portugueses* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2002)

Nick Zangwill, “In Defence of Extreme Formalism About Inorganic Nature: Reply to Parsons”, in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No 2, April 2005

_____, “Against Emotion: Hanslick Was Right About Music”, in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No 1, January 2004

Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, trad. Miguel Tamen (Lisboa: Edições Cotovia, 1999)

_____, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia UR 1984)

_____, *A Resistência à Teoria*, trad. Teresa Louro Pérez (Lisboa: Edições 70, 1989)

Pedro Barbosa, *A Ciberliteratura, Criação Literária e Computador* (Lisboa: Edições Cosmos, 1996).

Paulo Araújo, Nuno Mamede, “Classificador de Poemas”, disponível em www.inesc-id.pt/pt/indicadores/Ficheiros/14...49.pdf

Platão, *Fedro*, trad. José Ribeiro Ferreira (Lisboa: Edições 70, 1997)

_____, *Górgias, Testemunhos e Fragmentos*, trad. Manuel Barbosa (Lisboa: Edições Colibri, 1993)

Progresso em Inteligência Artificial, Iberamia' 98, Actas do Congresso Iberoamericano de Inteligência Artificial, Coord. Helder Coelho (Lisboa: Edições Colibri, 1998)

Richard Dawkins, *O Gene Egoísta*, trad. Ana Paula Oliveira e Miguel Abreu (Lisboa: Gradiva, 2003)

René Welleck e Austin Warren, *Teoria da Literatura* (Mem Martins: Pub Europa-América, 1976)

Roland Barthes, *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves (Lisboa: Edições 70, 1987)

Roman Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, 2ª ed. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979).

W. O. Quine, *et alia, Existência e Linguagem*, trad. João Branquinho (Lisboa: Editorial Presença, 1990)

_____, *Filosofia e Linguagem*, trad. João Sàagua e Rui Silva (Lisboa: Edições Asa, 1995)

W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Lexington: UP Kentucky, 1967)

Stanley Fish, *Is There a Class In This Room?* (Massachusetts: UP Harvard, 1994)

Steven Pinker, *How The Mind Works* (London: Penguin Books, 1997)

Stuart J. Russell; Peter Norvig, *Artificial Intelligence, A Modern Approach* (New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1995)

The American Journal of Semiotics, Vol. 5, No. 1, 1987, disponível em <http://www.pdcnet.org/tajs.html>

Tzvetan Todorov, *Teoria da Literatura I*, trad. Isabel Pascoal (Lisboa: Edições 70, 1978)