

NUNO MIGUEL PEREIRA DE SOUSA LOPES DO MONTE

UMA APROXIMAÇÃO AO PAI

Tese de Mestrado em Teoria da Literatura
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para a obtenção do grau de
Mestre em Teoria da Literatura

2002

I - Interacções

1. A relação na arte

Uma das questões que se poderão colocar quando se fala de arte ou de criação artística tem que ver com relações. Tais relações prendem-se com diversos factores, entre os quais o facto de a própria obra de arte pressupor estas relações e de alguma forma depender delas.

A obra de arte não é simplesmente criada, permanecendo incólume e inócua para todo o sempre. Constitui-se ela própria também das relações a que deu azo. É caracterizada e desenvolve-se de acordo com estas relações.

Existirá entre os meus alunos a percepção crescente de que a experiência literária não é somente uma relação entre eles próprios e um autor, nem mesmo entre eles próprios e um narrador fictício, mas uma relação entre tal narrador e uma projecção, uma modificação fictícia de si mesmos? A percepção, por parte de um estudante, de que ele é muita gente, à medida que vai lendo muitos livros e respondendo aos mundos linguísticos destes, é o início da sofisticação literária no melhor sentido. 1

A tirada de Walker Gibson avança diferentes perspectivas em torno da relações que se estabelecem entre o livro e o leitor. Em vez de explorarmos estas relações e o que elas implicam, importa apropriarmo-nos do vocabulário usado e afirmarmos que existe uma relação no momento da leitura.

Dita relação pode-se reconhecidamente estabelecer entre quem produz e quem contempla e assim sendo, aquilo que é produzido, o livro, é, ou será, contemplado por uma entidade externa a si, o leitor.

Quem assume o papel de criador cria, faz arte, para um outro que vê, lê, ou sente de alguma forma, neste caso, o livro. O segundo elemento, o leitor, sente esta relação, e assim, a sua contemplação completará a relação, pelo menos em conceito.

Resumindo, e falando especificamente de Literatura, facilmente afirmamos que: *o leitor lê o livro*, acentuando dois aspectos: o facto do verbo ser transitivo, pressupondo um sujeito e um objecto; e também a peculiaridade de existir uma relação, e muito mais do que semântica, como iremos ver, entre livro e leitor.

Um livro deixaria de ser considerado enquanto tal e muito menos enquanto obra de arte se nunca ninguém o tivesse conhecido (isto é, lido) simplesmente porque, e em primeiro lugar, ninguém poderia atestar sequer da sua *existência*. Sem relação para atestar a sua existência, a obra seria absolutamente nada.

Para além disso, e em segundo lugar, a própria designação ou rotulagem do que será ou não um objecto artístico, ou simplesmente um objecto, deverá ser *partilhada* por pelo menos mais uma pessoa, para além do próprio autor, por uma questão não somente prática, mas porque todo o processo de criação artística tem a ver com uma realização continuada que não termina com o último capítulo de um livro, mas que possui posteriores desenvolvimentos por parte de outros que não o próprio autor.

Depois, e de um ponto de vista mais concreto e prático, todo o elemento criado que não tenha o propósito (explícito, implícito, mediato ou imediato) de ser contemplado, de entrar em relação, muito dificilmente poderá ser considerado sequer um objecto, na mesma medida em que qualquer acção humana terá no seu horizonte mais ou menos longínquo um *objectivo*, um alvo ou até mesmo uma justificação, ainda que qualquer um destes elementos não seja reconhecível, numa primeira fase, nem por quem age, nem por quem observa. Acontece que a explicação de qualquer acto surge ou surgirá eventualmente, tal como a contemplação de qualquer objecto artístico, ou até mesmo a sua utilização, também sucederá.

O processo que supõe a relação da obra de arte com algo que à primeira vista lhe seria externo tem desenvolvimentos, muitas vezes específicos, relacionados, por exemplo, com a natureza da própria obra, entre outros possíveis factores.

Em todo o caso, contudo, deveremos reconhecer a sua *existência*, em *partilha*, com um *objectivo* mais ou menos claro. Depressa identificamos estes três elementos na segunda parte da citação e sempre que falamos de relações.

É ainda através do seu aspecto relacional que é dada à obra de arte a possibilidade de se desenvolver e de não ficar delimitada temporalmente.

2. A relação no texto literário

Na relação que o texto literário estabelece ou estabelecerá, muitas vezes o que está em jogo será a sua capacidade para isso mesmo, para exactamente interagir, para se relacionar. É necessário que, mediante uma relação, o texto “saia do papel”, não para encarnar o que quer que seja, mas para que, simplesmente, possa funcionar.

O texto está, portanto, entretido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz (...) Em segundo lugar porque, à medida que se passa, a pouco e pouco, da função didascálica à função estética, um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar(...) postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa. Por outras palavras, um texto é emitido para que alguém o actualize – mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente. 2

A citação de Umberto Eco supõe um qualquer texto como um mecanismo preguiçoso, que requer uma colaboração orientada, nomeadamente de um

leitor, para que possa aquele ser complementado por este, na sua própria essência.

Nesta concepção, a mera existência de um leitor, ou destinatário, será uma condição essencial ao surgimento do próprio texto, paralelamente à sua concepção, à sua escrita propriamente dita. Não falamos sequer da posterior leitura, da interpretação, ou, mais ousadamente, da actualização do texto ou de uma hipotética adaptação a uma situação contemporânea por parte do leitor. Falamos simplesmente da existência tanto do texto como do leitor, a par, para que seja sequer possível conceber o objecto em questão.

A actualização de que depois se fala diz respeito a questões que se prendem com mais-valias. Mas com que poderá o leitor contribuir, na relação, que possa ser considerado uma mais-valia, que o próprio texto, por si mesmo, não possua já? Que falta ao texto para que no momento da sua criação ainda não possa ser considerado como tal?

Num primeiro momento, o texto apenas possui *potencialidade significativa*, isto é, a capacidade para ser algo mais, de poder significar muito mais do que no momento anterior à leitura conseguiria significar. Para que tal aconteça, a relação entre texto e leitor deve ter lugar. A leitura constitui-se assim como o primeiro e principal elo entre o texto, com as suas *potencialidades significativas*, e o leitor.

Mais ainda, o texto *postula o próprio destinatário*. Espera que surja uma leitura que o transforme, que o faça emergir de uma primeira situação, em que estaria, por assim dizer, em bruto. O texto aguarda, espera, por uma relação, situação a partir da qual se poderá falar de interpretação e, como não, de comunicação.

Para além disso, o autor do excerto avança com uma terminologia que será bastante útil de aqui para a frente.

3. Autor-modelo, autor-empírico, leitor-modelo e leitor-empírico

Se Autor e Leitor-modelo são duas estratégias textuais, encontramos-nos, então, face a uma situação dúplice. Por um lado, como dissemos há pouco, o autor empírico como sujeito da enunciação textual formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da sua própria estratégia, caracteriza-se a si próprio enquanto sujeito do enunciado, em termos igualmente «estratégicos», como modo de operação textual. Mas por outro lado, também o leitor empírico como sujeito concreto dos actos de cooperação, deve esboçar uma hipótese de Autor, deduzindo-a, justamente, dos dados de estratégia textual. A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca do seu Autor-Modelo parece mais segura do que aquela que o autor empírico formula acerca do seu Leitor-Modelo. De facto, o segundo deve postular alguma coisa que ainda não existe efectivamente, e realizá-la como séries de operações textuais; o primeiro, pelo contrário, deduz uma imagem-tipo a partir de algo que se produziu anteriormente como acto de enunciação e que está presente, textualmente, como enunciado.³

Ao falarmos de relação no acto de leitura, devemos ter em conta os intervenientes do mesmo aqui considerados: autor-modelo, autor-empírico, leitor-modelo e leitor-empírico. A terminologia aqui apresentada especifica as anteriores na medida em que acrescenta uma certa dose de caracterização temporal, caracterização esta que está subjacente à questão do acto de leitura enquanto relação.

Por empírico consideram-se os indivíduos com uma existência efectiva na linearidade histórica e temporal. O autor-empírico foi o indivíduo que efectivamente escreveu o texto literário; até prova do contrário, foi o indivíduo que primeiro agiu tendo em vista a concretização material do texto. De alguma forma, despoletou um processo, prevendo – é certo que com *uma margem suficiente de univocidade* – futuros desenvolvimentos e interacções/ relações.

Por seu lado, o leitor-empírico responde, interagindo, ao texto, e não necessariamente ao que, ou na forma em que, o autor-empírico teria previsto. Entra em contacto com o texto de forma bastante autónoma, visto tratar-se de

um indivíduo particular, diferente do anterior. O leitor-empírico lê efectivamente o texto literário. Entra em contacto com este através de uma leitura realmente efectuada, não idealizada em hipótese, mas concretizada por definição. Existe enquanto indivíduo, tal como o autor-empírico. De ambos sabemos que têm, terão ou tiveram uma existência efectiva em determinado ponto da história.

Em contrapartida, ao leitor que completaria o texto, à idealização em hipótese desse leitor, chamar-se-á leitor-modelo, segundo Umberto Eco.

Se se pudesse considerar qualquer texto literário imediatamente como um diálogo, o seu interlocutor seria o leitor-modelo. A este cabe a tarefa de, entre todos os leitores, “hipoteticamente ler” o livro, isto é, ser a cobaia de uma experiência, comportar-se da forma prevista pelo autor-empírico nesta operação textual. Ele é a estratégia idealizada pelo autor-empírico, ainda que apenas tenha uma existência virtual, tal como virtual e imaginada, embora suposta e previsível, será a sua leitura.

Poder-se-á dizer que a sua caracterização mais correcta será aquela realizada pelo autor-empírico, pois é para aquele que este escreve. É neste contexto que surge a afirmação de que *um texto quer que alguém o ajude a funcionar*. Esta expressão não pretende personificar o texto; apenas indicia que existe uma procura, um sentimento de falta por parte do autor-empírico, que o leva a avançar com uma hipótese, com a qual coopera na realização efectiva do texto. Esta hipótese, chamada leitor-modelo, tem uma participação no próprio conteúdo do texto, naquilo que este texto é ou significa.

Paralelamente, uma explicação do que é o autor-modelo passa também por um entendimento do que seria uma possível estratégia textual por parte do leitor-empírico. De facto, autor-modelo surge como uma hipótese formulada

pelo leitor-empírico, ainda que com a vantagem de ter sido deduzida de um enunciado, como refere Eco. Esta hipótese completa e contextualiza, auxilia o acto de leitura. E tem ainda a vantagem de conseguir completar os referidos *espaços em branco* não com hipóteses, mas com elementos muito mais seguros e concretos, por terem sido deduzidos a partir de algo *presente, textualmente, como enunciado*.

Para que das *potencialidades criativas* de um texto literário possamos passar a uma criação efectiva, deve o processo seguir por um aprofundar da relação entre texto e leitor, por um adensar das caracterizações – ou melhor, das formulações – das hipóteses apresentadas.

O leitor-empírico actualiza, e até mesmo cria, algo mais em relação ao que lhe foi oferecido num primeiro momento, numa primeira impressão. Mais do que ter em atenção o que um texto deverá ser, o leitor-empírico de um texto literário preocupa-se com aquilo que o mesmo poderá ser. Tomadas as devidas distâncias temporais, o acto de criação de um texto literário só estará completo, no momento em que todos estes elementos estiverem em conjugação, no momento em que todas as hipóteses forem consideradas.

São os diferentes elementos descritos que permitem que o texto literário tenha uma significação e até, se quisermos uma existência.

4. O acto de leitura

O leitor é então livre de criar? Não exactamente.

Embora capacitado para formular uma hipótese, contribuindo assim para a significação do texto, a sua liberdade depressa se vê limitada por aquilo que o autor dos excertos identifica e conota positivamente com o nome de *segurança*.

Discordamos, no entanto, do optimismo revelado relativamente a esta *segurança*. A hipótese de significação e posterior leitura encontra-se condicionada e aprisionada por um enunciado, descrito como tendo sido produzido anteriormente. Encontrar-se-á, portanto, o leitor limitado a um universo de expectativas que limitam a sua iniciativa, que foi imposto por uma anterioridade atribuível ao próprio texto e, por isso, personificável na figura do autor-empírico, enquanto formulador não só de uma primeira hipótese significativa, na imagem do leitor-modelo, como também, e fatidicamente, do enunciado.

Longe de ser um processo pacífico e pré-determinado, o acto de leitura põe frente a frente duas visões ou *duas estratégias textuais*. Para além da visão do autor-empírico, aquela que de uma forma simplificada identificamos com o texto propriamente dito, temos a visão do leitor-empírico. Não é possível conceber um acto de leitura como *o acto de leitura previsto pelo autor* porque este acto simplesmente deixa de existir quando o autor permite que a sua obra seja contemplada. O texto, à mercê do leitor-empírico, não será exactamente lido como previa o autor-empírico.

Assim sendo, as opções que restam passam por um aproximar menos pacífico à análise do que será exactamente um acto de leitura. Nos cruzamentos em que nos deixa esta dualidade, cada uma das estratégias avança com hipóteses, hipóteses estas formuladas tendo em vista a compreensão do texto.

Contextualizando e clarificando, podemos afirmar que se estabelece uma relação entre o leitor – mais ou menos localizável temporal e espacialmente – e

aquilo que de mais preciso e também mais localizável o autor-empírico deixou: a própria obra.

Mas quando falamos de estratégia, deixa esta relação de ser cordial e deixa também de se encaminhar ou ser encaminhada para um objectivo pré-definido de forma consensual. A duplicidade da situação deixa antever um cenário diferente na relação.

Um dos factos que poderia emergir no decurso deste processo [leitura e crítica] é a nossa tendência para insistir, quando louvamos um poeta, naqueles aspectos da sua obra em que ele menos se parece com qualquer outro. Nesses aspectos ou passos da sua obra, pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Detemo-nos, com satisfação, nas diferenças existentes entre o poeta e os seus predecessores, especialmente os seus predecessores imediatos; tentamos encontrar algo que possa ser isolado a fim de ser apreciado. Mas se abordamos um poeta sem este preconceito, acharemos frequentemente que não só os melhores, mas os passos mais significativos da sua obra, poderão ser aqueles onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam a sua imortalidade. E não me refiro ao impressionável período da adolescência, mas ao da plena maturidade.

Contudo, se a única forma de tradição, de legado, consistisse em seguir os caminhos da geração imediatamente precedente, «a tradição» devia ser francamente desencorajada. Temos visto muitas destas singelas correntes perderem-se na areia; e a novidade é melhor de que a repetição.⁴

Para prosseguirmos, os ajustes a fazer prendem-se sobretudo com o vocabulário apresentado. Se antes falávamos sobretudo de texto e leitor, é operatório o paralelismo que estabeleceremos entre esta relação e a presente, a saber, entre poeta – chamemos-lhe *novo* pelas referências à sua idade, e também pelo que o caracteriza, a novidade – e *poetas mortos* (ou *antepassados, geração precedente, predecessores*).

O paralelismo é possível e revelar-se-á útil pela maior facilidade com que se fala de indivíduos, preterindo falar-se de objectos, neste caso, do texto.

Para além disso, quando falamos de estratégia, associamos com dificuldade o termo a um objecto, ainda que tal ocorra, ou seja útil, quando

nada mais possuímos que concretize o que sucede em determinados actos de leitura.

Ainda serve o paralelismo para dar conta daquilo que o leitor cria, daquilo que lhe é pedido que faça aquando do seu contacto como texto.

Assim, podemos falar de um poeta novo, um indivíduo que age, ao qual foi pedida uma intervenção, elementos que mais dificilmente associaríamos a um leitor.

Se falamos dos intervenientes na relação que se estabelece num acto de leitura de um texto, a sua visualização ou caracterização sairá a ganhar se falarmos de indivíduos ou de conjuntos de indivíduos. A substituição de *texto* e de *leitor* por *predecessores* e *poeta novo* ganha pela riqueza com que conseguimos falar de indivíduos, em contraste com o pudor com que falamos de objectos abstractos ou de estratégias textuais vagas.

Para além disso, dizemos com facilidade que determinado texto precede o leitor do mesmo, tal como dizemos que qualquer poeta novo lê o que o precedeu, isto é, e objectivamente, os textos.

Assim sendo, e à luz das pistas dadas por Eliot, passamos de um cenário de univocidade na dedução de *uma imagem-tipo a partir de algo que se produziu anteriormente como acto de enunciação*, para outro em que novamente ocorre uma situação dúplice. Também o poeta novo se depara com esta imposição: *os passos mais significativos da sua obra poderão ser aqueles onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam a sua imortalidade*. No lidar com a anterioridade, com predecessores, ambas entidades cedem protagonismo a algo diferente delas próprias, dependem de algo diferente delas próprias.

Mas fala já Eliot do *individual*, da *essência peculiar do homem*, do que pode ser *isolado*, da *novidade*.

Da mesma forma, W. Jackson Bate refere algumas questões que dizem respeito ainda ao poeta novo, nomeadamente pontos que terão que ver com a relação deste com a anterioridade.

Utilizo este momento para interceder por um uso mais compreensivo –mais psicológico e mais informado literariamente – da biografia: um reconhecimento do que o artista confrontou no que foram para ele as coisas mais importantes com as que lutar (a sua arte e toda a sua relação com a tradição, com o que foi feito e com o que ele espera possa ainda ser feito). 5

Quando consideramos a existência do poeta novo, falamos da sua relação com o que o antecedeu, com a tradição. Consideramos a sua própria existência, como defende Bate, em *relação*.

Os termos em que Bate coloca esta relação diferem dos anteriores por fazerem uma referência directa e objectiva ao poeta novo enquanto parte dialogante numa relação, isto é, enquanto sujeito activo, embora subsista tanto para Eliot como para Bate uma fase cronológica similar na vida do poeta novo, na qual surge esta situação: a fase da maturidade.

Contudo, importa agora sobretudo notar nos termos “*confrontou*” e “*lutar*”. Estes termos surgem porque a relação que se estabeleceu foi caracterizada – e a nosso ver com razão – pela *luta*, pelo conflito.

Podemos igualmente falar de conflito sempre que – e expandindo Eco – surgir no leitor, por via da sua essência peculiar, diferente da imagem-tipo, “uma” imagem-tipo, fruto da sua individualidade. É isto uma *estratégia textual*, pelo menos como a entenderia o poeta novo.

Como iremos tentar provar mais à frente, o conflito surge na própria natureza de qualquer relação. Com isto não se quer dizer imediatamente que qualquer relação seja conflituosa na sua origem ou no seu desenvolvimento. Apenas que o elemento conflito subsiste latente em qualquer aspecto relacionado com o ser humano, seja este social, civilizacional, cultural ou psicológico.

5. Anterioridade e Novidade

Falamos de conflito em muitas situações. Utilizamos a palavra sempre que, com maior ou menor gravidade, existe uma disparidade, uma visão, um olhar no mínimo diferente.

No caso que nos ocupa, falamos de disparidade(s) com a anterioridade; falamos daquilo com que o poeta novo se confronta, e de como este confronto parece ser inevitável.

Os poetas, na altura em que já se tornaram fortes, não lêem a poesia de X, pois os poetas realmente fortes só podem ler-se a eles próprios. Para eles, ser sensível é ser fraco e comparar, de forma exacta e justa, é não ser selectivo. 6

A introdução, da responsabilidade de Bloom, do termo *poeta forte* não pode, também, ser deixada sem comentário. Neste contexto, poderá ser dito termo paralelo tanto a anterioridade como a texto literário.

Também neste contexto, assume uma dimensão bastante diferente, e útil de forma superior; isto porque estabelece uma oposição de termos na qual reconhecemos facilmente uma diferença de grau entre um elemento e outro, isto é, facilmente dizemos que *poeta forte* é superior a «*poeta fraco*», ou melhor, a poeta novo.

Para além de assinalar diferenças e formas tipificadas de comportamento de ditos poetas, a citação refere aspectos relacionados com o que se disse anteriormente, nomeadamente no que diz respeito às relações, neste caso ao acto de *comparar* poeta forte e poeta X.

Para o contexto que nos prende, a saber, o acto de leitura de um texto literário, algumas questões levantadas enquanto caracterizadoras do comportamento dos poetas fortes poder-se-ão revelar úteis no caminho para a descoberta do que realmente se passa.

Elementos como: *não lêem a poesia de X, ser sensível é ser fraco, comparar é não ser selectivo* são problemáticas. Para o poeta novo, incluído como está, inevitavelmente, na relação, o comportamento do poeta forte revela-se um obstáculo à própria relação ou um desígnio pré-determinado bastante limitador.

A recusa à sua leitura por parte do poeta forte deixa o poeta novo numa posição no mínimo desconfortável. A força do primeiro, aquilo que faz forte o poeta forte, revela-se um elemento que condiciona o aparecimento de atitudes, comportamentos ou, como já foi referido, estratégias no poeta novo, enquanto formas para, de alguma forma, inverter a situação, ou pelo menos sair dela.

O poeta novo também quer ser lido, também quer fazer parte do conjunto que é efectivamente lido.

No cenário de um simples acto de leitura, a existência das duas partes, o texto literário e o leitor, tal como a sua relação é descrita, é naturalmente condição para o surgimento de uma relação conflituosa.

O primeiro factor que determinará o conflito prende-se com a “força”, tal como o termo é apresentado adjectivando o poeta representante da anterioridade.

É a força do poeta – que a partir de certo ponto é inerente ao texto literário– que prende a atenção de quem lê, que incita e espicaça, que indicia e poderá produzir relações. É a força do texto literário que faz com que este seja hermético e ensimesmado (*os poetas realmente fortes só podem ler-se a eles próprios*), que o dota de características que vão desde a sua validade enquanto obra de arte até à sua – menor ou maior –grandiosidade.

Neste contra-senso, restaria ao poeta novo ser apenas um leitor previsível, limitado pelo que estaria no texto enquanto estratégia textual do próprio texto; restar-lhe-ia ser curioso sem poder desvendar nada, produzir sem que nada do que fizesse fosse valorizado ou sequer lido; ir de encontro ao que seria o leitor-modelo idealizado pelo texto literário.

A citação diz respeito ao que podemos considerar a aplicação mais pura da força. Tem a ver com considerar-se o poeta no topo de algo, ou acima de tudo e de todos os que o perseguem na mesma linhagem ou no mesmo contexto; acima de tudo o que não seja ele próprio. A força que o constitui permite e legitima a sua recusa em aceitar algo fora dele próprio.

As implicações desta atitude poderão ainda ser levadas mais longe. As recusas à leitura, à sensibilidade, e à comparação de forma exacta e justa, relacionadas que estão com a força, implica que, se porventura surgisse no poeta forte a atitude de comparação, imediatamente a sua força e de alguma forma a sua superioridade seriam suspensas. A força, tal como é descrita como característica dos *poetas realmente fortes*, é paralelo de absoluto e de total.

Não ser um poeta forte significa (ainda) não ser o melhor, não ser aquele que tudo detém e controla, significa não ser nada.

Mas, e se, esta atitude for levada realmente a sério, não será legítimo o poeta novo agir de acordo com este princípio, isto é, contrariando as regras e atitudes absolutistas de um poeta forte? Não lhe será legítimo reclamar, com base nos mesmo princípios, para si, um estatuto de poeta forte, fazendo com que aquilo que produz possa ser lido? Será isto possível? E de que forma?

Podemos falar de «reação na relação», isto porque a uma atitude hostil por parte do poeta forte, corresponderá necessariamente uma reação na mesma medida, surgida, como poderemos supor, de uma insatisfação.

Esta insatisfação, inferida do que sentirá o poeta novo relativamente ao comportamento do poeta forte, prende-se, do prisma do autor, com algum tipo de injustiça e inexactidão na comparação (ou análise) daquilo que o poeta novo fez.

Ser selectivo é fazer injustiças, é ser pouco exacto, mas será esta situação reparável?

A reação de que falamos tem por base isto mesmo, a convicção de que estas situações são reparáveis, mas tem a ver sobretudo com os mecanismos de defesa de que o poeta novo dispõe e que aparentemente lhe são negados ou pelo menos velados.

Falamos de força enquanto produtora de reações na medida em que é a partir do surgimento consciente desta que podemos falar não só de relação, como de reação. Esta é uma relação causal – e que para além de causal é recíproca – evidente, na medida em que será provavelmente esta reação que

permitirá ao poeta novo responder, reclamar, do comportamento do poeta forte, quando este recusa ler o que quer que seja para além de si mesmo.

Numa situação amorosa, tal como num poema ou num filme, há sempre crises, disjunções significativas das quais o significado parece ter sido coligido. (...) A minha observação estava fundada na ética de Freud, que insiste que a influência ou a transferência é um processo que lida com três conceitos primários: poder, autoridade e tradição. Poder neste contexto pode ser definido como a capacidade para ferir; autoridade pode ser identificada como aquilo que todos sentimos foi perdido do nosso mundo; tradição parece agora ser o tropo da usurpação e da imposição. Se poder inclui sempre violência, embora psicológica ou interna, então autoridade não pode ser um conceito que envolve violência, e muito menos que envolve persuasão, quer seja racional ou imaginada. No que concerne tradição, uma vez que diz respeito tanto a repressões de grupo como a vicissitudes individuais, torna-se o termo mais amplo e vago dos três, e não exclui nem violência interiorizada nem nenhuma forma de persuasão. As escolhas e rejeições eróticas, quer de poemas ou de pessoas, são transacções de poder, autoridade e tradição, e não somente jogos de linguagem. A quebra do amor, quer por um poema ou por uma pessoa, pode ser mais um acto de revisionismo do que apaixonar-se, quer seja textual ou sexualmente. O que deveria ser visto com mais clareza é o facto de que o revisionismo é uma fonte de energia até mesmo quando funciona através da perda. Mas a perda da idealização, quer relativamente a poemas, quer a pessoas, é muito difícil de aceitar por quase todas as pessoas. 7

Desta perspectiva, aquilo que entendemos por relação encontra-se descrito por outros termos. *Poder, autoridade e tradição* surgem neste contexto como paralelos de força. Isto sucede porque, comparando as duas citações de Bloom, identificamos a relação que se estabelece entre poeta forte e poeta novo com a relação que se estabelece entre duas pessoas numa situação amorosa (ou num poema, ou num filme).

Interessantemente, e para além de introduzir conceitos primários, Bloom faz com que a perspectiva relativamente às relações seja novamente uma perspectiva de análise das reacções relacionadas com a violência.

Percebe-se agora que a reacção seja inerente ao próprio conceito de relação e que, associada ao poder, à autoridade, à tradição, termos que facilmente associamos ao poeta forte, surja então a violência.

Imediatamente no poeta novo conseguir-se-ão desenvolver reacções, devidas não só a *transacções de poder, autoridade e tradição*, como também à

antítese contida na formulação de que *o revisionismo é uma fonte de energia até mesmo quando funciona através da perda.*

Para a caracterização das reacções contribuirá o conhecimento daquilo que desencadeou a própria reacção. Falamos, por exemplo, de revisionismo quando encontramos “espelhadas” estas características, as características que «voltamos a ver». E encontramos-as espelhadas porque estas foram transaccionadas. De um lado da relação, por exemplo da mão do poeta forte, elas passaram para o outro, para a mão do poeta novo, mas é este processo o cerne da questão, o que desencadeia a reacção, na medida em que a violência está presente.

Ainda prestando atenção ao que Bloom descreve, verificamos que tanto as escolhas como as rejeições têm muito que ver com transacções de poder, autoridade e tradição.

Passando por cima desta questão, verificamos simplesmente que ao poeta novo é dada a capacidade de fazer *escolhas e rejeições*. Trata-se assim de uma nova questão e que abre novos caminhos. Se antes o poeta novo não era lido, desta vez, as suas escolhas e rejeições são tomadas em conta, não interessando para já a sua origem. Falamos daquilo que realmente o poeta novo pode fazer, daquilo que nele é tido em conta, neste caso, as suas escolhas e rejeições, aquilo que este gosta ou não, aquilo que em primeira instância o capacitará para ser levado em conta numa relação.

Por escolhas e rejeições entendem-se as características que combinadas se tornam únicas e tornam únicas e independentes as entidades que as incluem. Recordamos o que é dito relativamente a tradição, que *diz respeito tanto a repressões de grupo como a vicissitudes individuais*, para podermos

dizer que estes dois aspectos combinados formam aquilo que permite que este poeta novo exista, que seja tomado em conta, que seja notado.

Poder-se-á dizer que a notabilidade (no sentido de ser digno de nota) de ser lido surge para o poeta novo no confluir de todos os elementos referidos: as suas escolhas e rejeições, as suas repressões e vicissitudes individuais. De forma obviamente redutora, poderemos dizer que “ele é isto”, no sentido de que são estes elementos que contribuem para a sua leitura.

O que é discutido aqui são os contornos de que se reveste a reacção do poeta novo, enquanto elemento constitutivo do seu próprio ser. Não será, portanto, totalmente sem sentido afirmar que a reacção à arrogância do poeta forte, por este não ler o que o poeta novo fez, estará ligada ao elemento humano. Associamos a esta reacção elementos – as escolhas e rejeições, as repressões e vicissitudes individuais – constitutivos de um ser humano, aqueles elementos que, de uma forma ou de outra, contribuem para a sua formação, para o seu crescimento,

O fluir das estrelas nos nossos destinos e nas nossas personalidades é o significado primordial de «influência»⁸

Também elementos como *personalidades* ou *destinos* estão em relação com algo diferente de si mesmos, e despertam enquanto reacções relativamente a algo diferente, sofrem de «*influência*», no contexto citado por Bloom.

Mais ainda, as reacções do poeta novo podem surgir na forma de personalidade e destino, que constituem os resultados das vivências, as consequências mais duradouras das acções, e o que verdadeiramente permanece no indivíduo, depois de estar sujeito a transacções de poder,

autoridade e tradição, depois de sofrer a «*influência*». Personalidade e destino não existem, como é afirmado, em presença simultânea. São, mais do que isso, resultados, consequências desse *fluir*.

Personalidade e destino surgem desta forma ligados a influência, revisionismo, poder, autoridade e tradição.

Pois tanto a poesia como a crítica (e com estes termos pretendo continuar a designar uma só entidade) foram sempre acontecimentos pragmáticos. Não são medidas de duração, mas ficções de duração, e estão mais perto das mentiras e do auto-engano do que de quaisquer outras ficções. Se alguma vez conseguirmos uma vigorosa filosofia da mentira, então poderemos estar perto de uma filosofia da poesia útil. Até lá a nossa crítica deverá ser (...) uma guerra dialéctica da vontade contra ela própria enquanto guerreia simultaneamente contra a anterioridade, mesmo que seja para resgatar e preservar a anterioridade. Bertrand Russell preveniu que o pragmatismo conduziria somente à guerra. Então, que assim seja. 9

A clareza com que Bloom configura os conflitos faz-nos entender o que se queria afirmar quando antes se citou “violência”, e a configuração da mesma passa claramente por distinguirmos duas partes, antagónicas, de uma forma especial.

Duas partes – a crítica, a poesia, por um lado e a anterioridade por outro – entram em *guerra* de uma forma peculiar: tanto entra a crítica em conflito com a anterioridade, como entra em conflito *contra ela própria*, configurada como *vontade*.

Assim sendo, não temos dificuldade em identificar os dois elementos em conflito com o poeta novo e o poeta forte: a *poesia* e a *crítica* dirão respeito, por designarem *uma só entidade*, embora ainda só neste contexto específico, ao poeta novo; enquanto que a *anterioridade* pode ser relacionada com o poeta forte. Mais ainda, ao falarmos de *vontade*, podemos acrescentar elementos que já associámos antes ao poeta novo, tais como *escolhas e rejeições, repressões e vicissitudes individuais, destino e personalidade*.

Mas enquanto antes se falava de «influência» como algo fora do controlo do indivíduo, fala-se agora, através de um voltar de face directo para o pragmatismo, de uma hipótese que é dada ao poeta novo de agir, seja enquanto crítico, seja enquanto poeta (e porque não, enquanto leitor). Se antes se afirmava uma impossibilidade de alcançar ou questionar aquilo que nos influenciaria, aquilo que determinaria a leitura do que era atribuível ao poeta novo, bem como de alterar as regras da forma como a influência jogava *nos nossos destinos e nas nossas personalidades*, é agora aberta a possibilidade de existência de *uma guerra dialéctica* que contrarie esse determinismo na nossa conduta.

Esta última formulação consegue localizar dentro do alcance da vontade do poeta novo – e *vontade* é o termo a destacar aqui – todos os processos ligados a um contrariar, contrariar este decisivo para o que se seguirá.

Com esta formulação da relação da vontade individual com a anterioridade, e porque se trata de uma guerra, os termos que adiantámos antes – *as escolhas e rejeições eróticas, quer de poemas ou de pessoas, são transacções de poder, autoridade e tradição, e não somente jogos de linguagem* – adquirem proporções mais rigorosas.

De transacções de poder, autoridade e tradição passámos a guerras dialécticas nas quais estas transacções serão tudo menos pacíficas, como aliás seria de esperar. Quando entram em cena elementos da envergadura teórica de *poder, autoridade e tradição*, as trocas ou transacções são processos revestidos de pormenores peculiares que merecem uma análise profunda.

Afinal, entram em jogo questões relacionadas com destino e personalidade. Todo e qualquer elemento que, dentro da *relação* entre poeta novo e poeta

forte e da posterior *reação* entre os dois, abale elementos-chave como estes justifica dita *reação*, bem como a guerra que se gerará, segundo Bloom.

O que diz Eliot encaixa com esta ideia de forma particular. Diz-nos relativamente a Shakespeare:

A obra de arte, *enquanto* obra de arte não pode ser interpretada; nada há para interpretar; podemos unicamente criticá-la segundo padrões, em comparação com outras obras de arte; e quanto à «interpretação», a principal tarefa é a apresentação de factos históricos relevantes, que não se presumem do conhecimento do leitor. 10

O cenário que Eliot apresenta põe de um lado a obra de arte – que temos vindo a identificar a um nível particular com o poeta forte – e do outro um crítico literário – identificável, no nosso contexto, com o poeta novo – ao qual atribui Eliot as funções não de interpretar, mas mais de criticar, comparar e apresentar factos históricos. Mas o que é curioso é o facto de Eliot não fazer o paralelismo entre crítico, interprete e leitor, preferindo distinguir diferentes níveis entre aqueles que entram em contacto com a obra de arte.

Do nosso ponto de vista, parece mais normal considerar que a relação que se estabelece nesta situação não tenha ainda concluído quem é o quê e quem sabe o quê. Por isso mesmo se percebe o facto de termos apenas diferenciado dois termos – poeta forte e poeta novo – aos quais temos vindo a associar diferentes, chamemo-lhes assim, «funções». Não parece razoável considerar que o crítico não leia ou que o leitor não critique, ou ainda que o crítico, por criticar, comparar, e apresentar factos históricos possua uma supremacia sobre um suposto leitor.

Para o que nos ocupa, apenas interessará incluir na lista de «funções» do poeta novo a função de crítico (que também compara e apresenta factos históricos) e a função de leitor, mas em situação de igualdade.

Mas o que desperta realmente a atenção nesta citação são os termos *padrões* e *comparações*. O universo do crítico de Eliot possui uma base sólida a partir da qual, e segundo determinados padrões definidos com natural anterioridade, haverá uma ou várias comparações entre um elemento e outro, entre uma obra de arte e outra.

Obviamente que a nossa utilização do termo *anterioridade* não é inocente. Mas parece-nos normal deduzir que sempre que falamos de padrões, se adjective o mesmo com termos que referem a anterioridade do mesmo.

Assim entendido, também Eliot, talvez inadvertidamente, fale da relação entre o poeta forte e o poeta novo, considerando que por *criticar e comparar uma obra de arte* queira o autor significar *pô-la em confronto com a sua própria anterioridade*.

Os momentos de leitura dos textos literários, considerando por leitura também crítica e comparação – termos atribuíveis ao poeta novo – fazem surgir os confrontos, as contrariedades, os elementos comparáveis com a anterioridade, e que, pelo menos por isso, serão diferentes. A diferença atribuível a determinada obra de arte permite a sua *comparação com outras obras de arte*.

Mas já Bloom havia falado da comparação, referindo que *comparar, de forma exacta e justa, é não ser selectivo*. De facto, o acto de comparar não inclui, de forma inerente e imediata, exactidão e justeza. O resultado da comparação, bem como, antes disso, o próprio processo de comparar, dependem, novamente, da força de que dispõe cada uma das partes em confronto e o que estará em jogo é algo que está para além da força.

Se imaginar é mal-interpretar, o que faz com que todos os poemas sejam antitéticos relativamente aos seus precursores, então imaginar de acordo com um poeta é aprender as suas próprias metáforas para os seus actos de leitura. A crítica torna-se então antitética também, uma série de desvios de acordo com actos de má-compreensão únicos.

O primeiro desvio consiste em aprender a ler um grande poeta precursor tal como os seus maiores descendentes se obrigaram a si mesmos a lê-lo.

O segundo consiste em ler os descendentes como se fossemos seus discípulos, e então obrigarmo-nos a nós próprios a aprender onde os devemos rever se for suposto sermos descobertos pelo nosso próprio trabalho, e ser-nos atribuída a vivência das nossas próprias vidas. 11

O que resulta do confronto, da comparação entre o poeta forte e o poeta novo tem a ver com um reconhecimento quase que constitutivo do nosso próprio ser, com a descoberta da nossa obra. Este objectivo já havia sido de alguma forma descrito com os termos de *destino* e *personalidade* pelo mesmo Bloom.

O poeta novo vê-se então a braços com a tarefa de constituir de forma convincente algo a que se poderá chamar personalidade, algo que o poderá colocar num patamar pouco definido mas que se torna essencial à sua actividade como o fim a alcançar. Se não alcançar este objectivo, seja este descrito enquanto condução de um destino, criação de uma personalidade ou consagração de um nome, o poeta novo dissolve-se nos nomes que o precederam.

Quando o poeta novo afirma: *se for suposto sermos descobertos pelo nosso próprio trabalho, e ser-nos atribuída a vivência das nossas próprias vidas*, procura um distanciamento que lhe foi negado e que não é fácil encontrar. Procura subverter a força de que o poeta forte fez uso na sua actividade, descrita como injusta e inexacta. Ao tentar isto, procura um espaço que lhe foi negado.

Os termos apresentados por Bloom – desvio, mal-interpretar, má-compreensão – pouco têm que ver com os apresentados por Eliot, na medida

em que se um defende associar ao termo «interpretação» a apresentação de factos históricos relevantes, o outro revoluciona o mesmo termo tão completamente que lhe associa um processo a que chama mal-interpretar.

Parece-nos insuficiente apresentar factos históricos para encontrar o espaço de que falávamos, para sermos descobertos, para nos ser atribuída a vivência da nossa própria vida.

A actividade do poeta novo deve passar pela má-interpretação – ou interpretação desviante – de forma a que consiga contornar a situação na qual tanto o poeta forte (e o facto de *não ler*), como as transações de poder, autoridade e tradição, o colocaram.

A já citada «força» do poeta forte faz com que este predomine em relação ao poeta novo, e que se consiga sobrepor a este no momento em que se estabelece uma relação.

[Tamar] personifica, como Mann talvez só parcialmente se apercebeu (embora fosse extremamente irónico), de alguma forma Mann ele próprio, e para qualquer artista que sente fortemente a injustiça do tempo, que lhe negou toda a anterioridade. 12

Serve a citação para apresentar um exemplo: Mann em relação a Goethe *sente fortemente a injustiça do tempo, que lhe negou toda a anterioridade.*

Associa-se assim à força, ao poder, à autoridade e à tradição mais um elemento que determina a sorte do poeta novo: o tempo, que condiciona a anterioridade e que adivinhamos terá muito que ver com qualquer um dos outros elementos apresentados.

Neste universo vislumbramos uma relação não tanto equilibrada, que consideraria simplesmente um elemento diferente de outro, mas mais uma relação que tem por base a superiorização, a hierarquização dos

intervenientes, como aliás já termos como os apresentados – força, poder, autoridade, tradição, tempo, anterioridade – deixavam antever.

Contudo, o poeta forte não mantém a sua «força» de forma inalterável. Determinadas condições poderão ser criadas para que esta tendência seja invertida, para que o poeta novo seja lido.

Os poderosos mortos regressam, mas regressam nas nossas cores, e falando nas nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos por momentos, momentos que testemunham a nossa persistência, e não a deles. Se eles regressam integralmente na sua própria força, então o triunfo é deles. 13

Mas o poema é agora *ostentado* aberto ao precursor, onde antes *estaria* aberto, e o efeito inesperado é que as conquistas do novo poema faz-nos parecer, não que o precursor o estivesse a escrever, mas como se o poeta posterior ele próprio tivesse escrito o trabalho característico do precursor. 14

Falamos de *poderosos mortos* quando falamos de poetas fortes. No que é citado, o anúncio do seu regresso vê-se de alguma forma sujeito a novos elementos descritos como *nossos*, e que dirão respeito, ousamos dizer, ao poeta novo, ao *poeta posterior*.

As relações de que falávamos antes são descritas uma vez mais com palavras como *triunfo*, *força*, *conquistas*, o que confirma o carácter beligerante de que se revestem as relações do poeta forte com o poeta novo. Para além disso, acrescentam estas citações complexidade à questão por se centrarem na «abertura» de que poderá dispor o poeta novo para demonstrar a sua *persistência*, para, e citando na primeira pessoa, *sermos descobertos pelo nosso próprio trabalho, e ser-nos atribuída a vivência das nossas próprias vidas*.

Neste processo, o regresso dos mortos funciona como essa abertura, mas somente depois de devidamente aproveitado pelo poeta novo como forma de

diferenciação, de reconhecimento da sua persistência, do seu trabalho, da vivência da sua própria vida.

Se falamos de triunfo, então a relação deverá ser, como já foi afirmado, de verdadeira *guerra dialéctica*, uma guerra pelo reconhecimento de um em detrimento de outro.

A abertura com que o poema é caracterizado tornou-se a porta de entrada, a porta por onde entra o cavalo de Tróia, e cujo objectivo será não tanto «interpretar» à maneira de Eliot, a servir de *apresentação de factos históricos relevantes*, mas mais «conquistar» o próprio poema e torná-lo novo, torná-lo seu.

6. Caracterização de *Texto Literário*

Em que terreno, concretamente, agem tanto o poeta forte como o poeta novo? Se Bloom avança com *poema*, já Eco havia sugerido *texto literário*, apresentando também uma definição do que este termo incluiria.

É evidente que interpretar um texto em tal sentido significa reconhecer uma enciclopédia de emissão mais restrita e genérica que a de destinação. Mas significa, ainda, ver o texto nas suas circunstâncias de enunciação. Supondo que o texto realiza um trajecto comunicativo mais amplo e circula como um texto público já não tributável ao seu sujeito enunciador original, então haverá que vê-lo na sua nova situação comunicativa como texto referido, agora, através do fantasma de um Autor-Modelo muito genérico, ao sistema de códigos e subcódigos aceite pelos seus possíveis destinatários, e que, portanto, requer ser actualizado segundo a competência da destinação. O texto conota, então, discriminação ideológica. Trata-se naturalmente, de decisões cooperativas que requerem avaliação acerca da circulação social dos textos, de modo que se devem prever casos em que, conscientemente, se delineie um Autor-Modelo que o chegou a ser em virtude de determinados acontecimentos sociológicos, mesmo sabendo que ele não coincide com o autor empírico.(...)

Não é difícil notar que se está aqui a delinear o estatuto das «interpretações» sociológicas ou psicanalíticas dos textos, nas quais se trata de descobrir aquilo que o texto, independentemente da intenção do autor, na realidade diz, quer sobre a personalidade ou origens sociais do autor, quer sobre o próprio mundo do leitor. 15

Para melhor conhecermos o texto literário torna-se necessária uma interpretação do mesmo *nas suas circunstâncias de enunciação*. A

especificidade na descrição deste terreno prende-se com o facto de tratarmos com objectos reconhecíveis apenas em *circunstâncias de enunciação*, isto é, nas situações em que efectivamente o texto literário *realiza um trajecto comunicativo*, se dá a conhecer, comunica.

Assim sendo, sentimos a necessidade de conhecer melhor, e em função do texto literário, os diferentes elementos que colocam este objecto em ditas circunstâncias.

E neste excerto reconhecemos pelo menos quatro caracterizações diferentes de intervenientes na interpretação de um texto literário: *sujeito enunciador original*, que também é designado por autor-empírico; *fantasma de um Autor-Modelo muito genérico*, delineado pela circulação social dos textos; *possíveis destinatários* ou leitores-modelo; e o *leitor*, ao qual chamámos já leitor-empírico.

O nosso regresso a termos já descritos justifica-se com o facto de outros elementos terem sido acrescentados às definições e funções tanto dos intervenientes da relação em causa, como, e por arrastamento, ao próprio terreno no qual a relação se desenvolve. Leitor e autor ganham diferentes funções, devido ao que Eco designa por *trajecto comunicativo* ou *circulação*.

Se num primeiro momento o acto de interpretação de um texto literário diria, previsivelmente, respeito à *personalidade ou origens sociais do autor*, num outro momento poderá fazer referência ao *próprio mundo do leitor*.

Este desvio relativamente àquilo que o sujeito enunciador original terá previsto, esta passagem da originalidade para o domínio público, deve-se provavelmente à necessidade que o texto terá de *ser actualizado segundo a*

competência da destinação, o que quer dizer que o texto tornado público ganha os contornos que a referida *destinação* lhe atribui.

As quatro caracterizações diferentes dos intervenientes na interpretação de um texto literário sucedem-se numa lógica de passagens ou aberturas de concepções pessoais da interpretação para outras públicas e de novo para concepções pessoais, de forma que quando falamos de *sujeito enunciador original*, ou de *leitor*, estaremos no domínio pessoal e restrito de pessoas individualizáveis e identificáveis; enquanto que quando falamos de *fantasma de um Autor-Modelo muito genérico*, ou de *possíveis destinatários* ou leitores estaremos no domínio do que pode ser designado por texto público.

A nossa inclinação vai para a análise da primeira dicotomia, aquela que mais terá que ver com o domínio privado, e à qual, por essa razão, mais fácil, talvez, será fazer aderir noções anteriores, tais como poeta forte e poeta novo.

É fácil descobrir a semelhança entre o processo que é descrito e aquilo que já dissemos relativamente à relação entre poeta novo e poeta forte.

Também o cenário de Eco introduz, desta vez ao nível do leitor, a noção de que se descobre, durante o acto de interpretação, *aquilo que o texto(...) na realidade diz (...) sobre o próprio mundo do leitor*.

Esta noção encontra o seu paralelo no que diz Bloom relativamente ao efeito inesperado de nos parecer que *o poeta posterior ele próprio tivesse escrito o trabalho característico do precursor*.

Assim descrito, o texto literário configura-se como um terreno em que se debatem duas descrições do tempo, duas visões de um mesmo objecto.

A poesia e a crítica são úteis não por aquilo que realmente são, mas pelo uso quer poético quer crítico que lhes usurpemos, o que quer dizer que poemas de interpretação e

interpretações poéticas são conceitos que fazemos acontecer, mais do que conceitos de facto.
16

Para além disso, com a introdução do termo *usurpação*, as duas visões corroboram a natureza conflituosa também desta relação, na medida em que deixam antever uma recusa aos *conceitos de facto* referidos por Bloom.

A usurpação descrita terá que ver com a oportunidade que é dada ao leitor, ou melhor, com a oportunidade que este *faz acontecer*, no âmbito da abertura característica à interpretação.

7. O leitor ou o poeta novo

A uma primeira poesia, como a uma primeira crítica, contrapõe o leitor uma segunda poesia, como uma segunda crítica, que constituem o seu próprio uso dos primeiros elementos. Desta usurpação surgem os elementos que *fazemos acontecer*, isto é, elementos referentes ao nosso destino e à nossa personalidade, termos já descritos.

Refere Paul de Man relativamente a Bloom:

O ênfase fundamental (...) recai sobre a prioridade temporal: uma polaridade de força e fraqueza (Bloom fala continuamente em poetas “fortes” e poetas “fracos”) é correlacionada com uma polaridade temporal que opõe anterior a posterior. O objectivo do esforço de revisão da leitura do poeta atrasado é uma inversão através da qual o atraso se torne associado da força e não da fraqueza. Este objectivo é conseguido mediante um movimento de substituições. 17

Falávamos antes em *fazer acontecer* poesia e crítica. Mas de que forma poderá isto suceder?

O que de Man introduz constitui um sumário do processo.

Em primeiro lugar, a relação aparentemente natural entre força e anterioridade deve ser invertida. Se numa situação anterior, a força estaria do

lado do poeta forte, do poeta anterior em termos temporais, num novo cenário, dita força estaria de parte do poeta novo.

Em segundo lugar, esta *inversão* pretenderá associar *força* a *atraso*, isto é, pretenderá tornar o poeta novo o novo detentor da força. A associação seria de alguma forma subversiva, uma vez que se pretende associar *força* a um elemento que, em condições normais, não a poderia possuir.

Em terceiro lugar, este objectivo consegue-se por meio de *substituições*, os processos que conduzirão a que, com base em leituras desviantes, ou em *esforço de revisão*, como se lhe refere de Man, a força seja conseguida por quem não a possuía por direito, isto é, pelo poeta novo.

Não utilizamos o termo de de Man – *poeta fraco* – devido à mudança de estatuto que se adivinha para dito elemento. É a esta mudança que se refere Bloom quando fala em *fazer acontecer* poesia e crítica.

O poeta novo *faz acontecer* na medida em que subverte regras temporais e usurpa forças estabelecidas. Apropria-se de algo que não seria seu em primeira instância, neste caso, do texto literário.

Associada a esta circunstância, a questão põe-se, desta feita, de uma forma estranha: as leis temporais são quebradas. Consequentemente, tudo o que relativamente ao tempo nos habituámos a ter como seguro, isto é, a concepção do tempo enquanto história, na qual a sequência de elementos é gradual e cumulativa de um ponto no passado ou no presente para outro no futuro, é posta em causa.

Bloom afirma que o poeta novo deve *escrever, mas como se o poeta posterior ele próprio tivesse escrito o trabalho característico do precursor*.

Afirma da mesma forma que

A função, largamente esquecida, de uma educação universitária foi fixada para sempre no discurso de Emerson «The American Scholar», quando o autor, a propósito dos deveres do estudioso, afirma: «Podem-se todos resumir na confiança em si próprio.» Retiro também de Emerson o meu quarto princípio de leitura: *para ler bem é preciso ser um inventor*. No passado, chamei à «Leitura Criativa» no sentido de Emerson «leitura desviante»(...) A confiança em si próprio não é um dom, é o segundo nascimento da mente, que não poderá acontecer sem muitos anos de leitura profunda. Não há padrões absolutos para o estético. 18

As citações, para além de mostrarem a coincidência de atitude na análise do que tanto o poeta novo como o leitor fazem, indicam que as características de que devem estar munidos ditos elementos passam por uma capacidade de leitura inventiva, uma autoconfiança funcional.

Se *não há padrões absolutos para o estético*, então com o termo «leitura» designar-se-á a acção ou conjunto de acções desenvolvidas por um elemento de forma a transformar ou reinventar o primeiro elemento, a saber, o texto literário.

Inventar, criar, desviar, tal como, baseado no que dissemos antes, substituir, quererão eventualmente significar o mesmo, em termos do que se pretenderá que aconteça no momento da leitura, na medida em que para ler, todas estas condições deverão ser satisfeitas.

E contudo, continua a estar presente o elemento conflito, o elemento que transforma todos os termos – inventar, criar, desviar e substituir – no termo «usurpar». A oposição de que fala de Man tem por objectivo fazer com que a força fique do lado do poeta novo, e para tal fala Bloom em confiança, a condição essencial para que tal aconteça.

Não existe leitura sem confiança, e muito menos existirá invenção. A ausência de padrões absolutos para o estético implicará a necessidade de

existência de uma confiança e de uma leitura usurpada e posteriormente configurada pelo poeta novo.

A oposição criada entre *dom* e *segundo nascimento da mente* reforça ainda mais o facto de ser através de um desvio, na direcção do próprio poeta novo, que toda acção se desenvolve. Delineia-se assim uma relação entre o poeta forte e o poeta novo em termos, a par de anterioridade temporal, de confiança em si próprio.

Nesta busca dos meios e dos fins, dos processos e dos objectivos do poeta novo continuamos com Eliot, no qual encontramos o problema posto noutros termos, mais familiares. E no entanto, Eliot corrobora, por vezes ao pormenor, o referido.

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional(...) 19

O objectivo do poeta novo passa, para Eliot, a ter o nome de *tradição*. Se antes Bloom falava de *muitos anos de leitura profunda*, agora fala Eliot de *árduo labor* como condição de obtenção da «tradição» (à qual, seguindo o paralelismo, chamava Bloom *o segundo nascimento da mente*).

Mas se antes Bloom falava de *confiança em si próprio*, agora fala Eliot de *sentido histórico*, algo que pouco terá que ver com confiança. Este segundo paralelismo não é exequível porque *sentido histórico* é algo que vai além da

confiança, que vai *além dos vinte e cinco anos*, seguindo a forma prosaica como Eliot põe a questão.

Por *sentido histórico* entende Eliot uma característica do poeta novo que se torna essencial no momento em que este pretenderia uma aproximação à tradição, no momento em que sentirá, eventualmente, a necessidade de ir mais além do que apenas a confiança permitiria. O sentido histórico é a ferramenta de que dispõe o poeta novo e que permite pelo menos duas coisas muito semelhantes: *percepção da presença do passado*; compulsão para escrever com o sentimento de que toda a literatura tem uma *existência simultânea e compõe uma ordem simultânea*.

Tal como antes as *substituições* denunciada por de Man, também esta existência e ordem simultâneas constituem uma corrupção da linearidade temporal, e é a isto que se refere Eliot quando fala de *intemporal* e de *temporal*.

Se aceitamos como válido o processo que associará ao poeta novo (ou atrasado) a força, e que despreza a prioridade temporal, que a inverte, então podemos falar de intemporalidade nos mesmos termos.

Força e tradição tornam-se assim sinónimos, na medida em que formam o objectivo a alcançar no final do processo. O processo em si incluirá o conjunto das acções descritas, a saber: *revisão*, *inversão*, substituição, bem como *sentido histórico*.

Sendo o objectivo último a associação de «força» a «poeta novo», bem como a associação a este último da designação de *escritor tradicional*, ficamos por saber em que termos isto acontece, como age o poeta novo de forma a que o processo se inicie, o que deve fazer e poeta novo, em que é que se fala quando falamos em *árduo labor*.

No que há que insistir é ter o poeta de desenvolver ou procurar o conhecimento do passado e dever continuar a desenvolver esse conhecimento ao longo da sua carreira.

O que acontece, é uma rendição contínua de si próprio, como ele é no momento, a algo mais precioso. O progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade. 20

O autor adivinha dois momentos, ou antes, uma mesma acção com dois movimentos à primeira vista antagónicos.

O primeiro movimento é chamado o momento da *rendição*, ou do *auto-sacrifício*, que se resume *numa extinção contínua da personalidade*. A rendição de que se fala tem a ver com um tipo de dependência do passado, da anterioridade e assim mesmo, do poeta forte. A personalidade vê-se ela própria envolvida num processo de extinção contínua.

O segundo movimento será o de *progresso*. Na mesma medida em que pretende tornar-se um *escritor tradicional*, o caminho a percorrer é inevitavelmente um progresso, ainda que um progresso condicionado pela rendição, um progresso que depende dessa rendição.

A inevitabilidade do auto-sacrifício e a necessidade da rendição não impede que haja um momento de conflito na relação entre poeta novo e poeta forte (Eliot designa estes elementos com os termos *poeta* e *passado*); mais ainda, um momento de rendição pressupõe um momento de conflito, na medida em que se fala de um momento não só prévio, mas que continua, em que o poeta novo tem de *desenvolver ou procurar o conhecimento do passado e dever continuar a desenvolver esse conhecimento ao longo da sua carreira*.

Neste caso, os contornos de que se reveste esta situação será algo diferente da guerra entendida na sua formulação habitual, (talvez da mesma forma como é entendida por Bloom). Será mais como uma guerra em que o

poeta novo terá que se render, em que o resultado, na sua vertente mais evidente (isto é, na decisão de quem vence) estará já bastante definido.

Em certo sentido, ele [o poeta] apercebe-se também de que será inevitavelmente julgado pelos padrões do passado. Digo julgado, não amputado; julgado não como igual, ou pior, ou melhor do que os mortos; e, certamente, julgado não pelos cânones dos críticos mortos. É um juízo, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas.

Estar apenas em concordância seria para a obra nova não estar de todo em concordância: não seria nova, não seria, portanto, uma obra de arte. E nós não dizemos precisamente que a obra nova possui mais valor porque se ajusta, mas que o seu ajustamento é uma prova do seu valor – uma prova, é verdade, que só pode ser aplicada lenta e cautelosamente, pois nenhum de nós é juiz infalível dessa concordância.

Nós dizemos: ela parece estar em concordância e talvez seja individual, ou parece ser individual e talvez esteja em concordância, mas é pouco provável que cheguemos a uma conclusão. 21

Mas continua Eliot, obstinadamente, a falar do *valor* do que se rendeu, do que concordou ou entrou *em concordância*. E talvez não constitua um contra-senso considerar o termo valor neste contexto.

Nesta citação, *obra nova* está também por poeta novo. E assim sendo, o poeta novo é posto diante de um *juiz*, e é julgado, de acordo com a *concordância* e *ajustamento* daquilo que faz.

Sendo que *duas coisas são medidas por cada uma delas*, sucede que a *comparação* a que são sujeitos tanto a obra como o poeta distingue-se das comparações que estamos habituados a estabelecer por não se revestir de qualquer tipo de grandeza. A *obra nova* não é *igual, ou pior, ou melhor*, podendo ser caracterizada, apesar disto, como estando em *concordância*, ou tendo um *ajustamento*.

Conseguiu o poeta novo alcançar «força »e «tradição»? Conseguiu o valor da sua obra ser reconhecido? O grau de certeza com que se fica relativamente às respostas a estas questões é precário. Mas sabemos que depende em larga medida do ajustamento da obra nova, factor que prova o seu valor.

Nesse caso, a relação que se estabelece entre força e tradição por um lado e concordância e ajustamento por outro tem muito que ver também com o processo que o poeta novo desenvolve; estes últimos termos pautam, tal como o faziam outros antes deles, as acções do poeta novo.

E no entanto não deixa de ser estranha a ausência de um objecto nas formulações relativas aos termos citados por Eliot. A obra nova e o poeta novo estabelecem concordância e ajustamento relativamente a quê ou a quem? Será possível formular as coisas nestes termos?

Quando fala em *padrões do passado* adivinhamos uma semelhança entre estes e a anterioridade de que falávamos antes.

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação entre os mortos. Entendo isto como um principio de crítica estética e não apenas histórica. A necessidade com a qual se conformará, à qual aderirá, não é unilateral; o que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente, e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo. 22

Esta longa passagem ilustra o processo. A concordância e ajustamento realizam-se relativamente, como seria de adivinhar, aos *poetas e artistas mortos*. Na relação do que é novo com estes elementos pretende-se avaliar e situar, para contraste e comparação.

O poeta novo não *detém sozinho o seu completo significado*. Ele é também definido a partir da sua relação com a anterioridade, referida como *os mortos*. Ele é sujeito, na medida em que detém *a criação de uma obra de arte*, na medida em que criou algo; mas é também objecto. É objecto porque a *obra*

nova será julgada, avaliada e situada na relação que estabelece com os padrões do passado, com os mortos.

Impõem-se, por isso, a noção de *ordem ideal*, definida como um conjunto, um *cânone*, com o qual a obra nova estabelece uma concordância.

Neste sentido, o conjunto de que se fala, a ordem ideal, será um conjunto «aberto», uma vez que relativamente a este conjunto se afirma que *após o acréscimo da novidade, deve a totalidade ser alterada*. Isto significa que os padrões do passado sofrerão ajustamentos nas suas relações, proporções e valores, causados pela *introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte*. Os padrões do passado permitem que haja uma alteração, um ajustamento.

Mas em certo sentido, também pode ser dito que é um conjunto «fechado».

Quando discutimos a noção de ordem, bem como quando falamos de padrões e cânone deparamo-nos com o facto de que a introdução destes elementos supõe obrigatoriamente um conjunto de leis ou regras. O valor da obra nova é julgado de acordo com a obediência desta a estas regras, de acordo com o seu ajustamento e concordância com os padrões que já referimos.

A posição do poeta novo e da obra nova será, deste ponto de vista, ambivalente. Posicionam-se frente aos *mortos* de uma forma que tanto tem de novidade como de concordância, que tanto tem de individual como de total.

Este equilíbrio entre novidade e totalidade permite falar de *concordância* a um outro nível, ao nível referido por Eliot. A *concordância entre o velho e o novo* significa muito mais uma relação equilibrada e recíproca do que uma relação em que apenas a novidade é objecto de juízos e ajustamentos.

Assim sendo, não só a obra nova, como também os *monumentos existentes*, outro termo que designa anterioridade, reajustam as *relações*, as *proporções*, os *valores* que formarão a «nova ordem ideal».

Encontramos evidências da existência desta ordem ideal, bem como características e da dinâmica da mesma também em W. Jackson Bate.

Mas sempre disponível ao homem, se este espera erguer-se acima do “declínio cultural” e de fadigas de qualquer tipo – ou erguer-se acima de qualquer outra coisa que ameça aprisioná-lo ou flecti-lo pessoalmente – está o companheirismo, o apoio ao coração e ao espírito, de uma viragem directa e sincera para o grandioso. A «livre e imortal maçonaria» está para sempre aberta ao espírito inquieto – ao espírito que realmente deseja «saudar». (...) A visão da grandeza pode funcionar, inadvertidamente tanto como uma libertação, como um incentivo à iniciativa criativa do espírito. 23

Ao associarmos ao conceito de «ordem ideal» a ideia de que esta estará *completa*, de que esta poderá vir a ser *alterada* na sua totalidade, embora ligeiramente, fazemos do conceito algo muito semelhante ao que Bate designa por «*livre e imortal maçonaria*», também esta «aberta», no sentido de ter a capacidade de oferecer *companheirismo, apoio ao coração e ao espírito*.

A descrição de Bate dota este grupo que designámos por anterioridade de uma humanidade que o relato eliotiano não possui, o que faz com que mais facilmente visualizemos o *homem* de que fala, nas suas sucessivas acções: ergue-se, não se deixando aprisionar ou flectir; vira-se *para o grandioso*, de forma inquieta e finalmente cordial.

Em primeiro lugar, Bate introduz a imagem do poeta novo, no fundo um homem que toma a decisão de *erguer-se acima do “declínio cultural” e de fadigas de qualquer tipo*.

Refere de seguida um processo através do qual o poeta novo chegue a um ponto no qual outros já estão (os *mortos* de que falávamos), reafirmando a

certeza de que o caminho, tal como o local para o qual este caminha, estão abertos.

Por último, apresenta a motivação para que as iniciativas deste *homem* continuem a acontecer. A *visão da grandeza* pode funcionar como libertação e incentivo, nunca esquecendo aquilo a que chama *iniciativa criativa do espírito*.

E certa forma, a iniciativa criativa do espírito é subsidiária da grandeza, fica sua devedora. A iniciativa de *erguer-se* conduz a um objectivo que é partilhado, pois constitui uma ordem, uma maçonaria.

É neste contracenso – que teoriza a integração de um indivíduo num grupo, numa ordem, sem que este perca, mas que ainda aumente, a sua *iniciativa criativa* – que o poeta novo se move.

8. Momentos de desvio

O processo de que falamos envolve muito mais do que uma simples e directa integração. Antes referia Eliot o *árduo labor* necessário à obtenção da tradição, isto é, à incorporação na ordem ideal, à entrada para a maçonaria. Nos mesmos termos, opunha a *árduo labor* a situação de herança, pelo qual a determinado elemento é permitida a obtenção de algo de forma directa, isto é, herdando-a.

De que falamos exactamente quando falamos de *árduo labor*? Em que consiste mais exactamente o labor do poeta novo?

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes e autênticos – procede sempre de uma leitura desviante [misreading] do poeta anterior, um acto de correcção criativa que é realmente e necessariamente uma interpretação desviante [misinterpretation]. A história da influência poética frutífera, o que será dizer a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-complacente, de distorção, de revisionismo perverso e voluntário sem o qual a poesia moderna enquanto tal não poderia existir. 24

A primeira resposta que pode ser apresentada pelo poeta novo prende-se com o acto de leitura, descrito como *leitura desviante*. Esta primeira resposta tem uma ligação conceptual a actos de *correção criativa*, bem como a actos de *interpretação*, também esta, necessariamente, *desviante*. A concepção mais completa de leitura, para Bloom, inclui, por assim dizer, a acção de desviar, necessariamente ligada aos actos de criar e interpretar.

No momento da leitura – falamos aqui obviamente da leitura de um poeta forte e anterior realizada por um poeta novo, descrito também como forte, uma vez que também o poeta novo é leitor – quem lê também corrige e interpreta, de forma criativa.

Para além disso, as condições para que a leitura desviante ocorra são bastante particulares: falamos de *dois poetas fortes e autênticos*, necessariamente em relação, mas numa relação a que se chama *influência poética*. Só quando estas condições são satisfeitas poderemos falar de forma efectiva em *leitura desviante*. Mais ainda, esta leitura liga-se à própria influência poética, uma vez que procede dela, isto é, só podemos falar de influência poética se num momento prévio tiver tido lugar uma leitura desviante.

Para a caracterização desta leitura contribuem os elementos com que Bloom identifica a *história da influência poética frutífera*, a saber, a *angústia*, a *caricatura auto-complacente*, a *distorção*, o *revisionismo perverso e voluntário*. Da análise destes termos, percebemos que o acto de leitura, a influência poética e também a *poesia moderna* – termo que constitui na citação o objectivo último – incluem na sua génese um «desvio», embora doseado de diferentes formas.

Para a descrição do que será «desvio» pegamos nos termos *misreading* e *misinterpretation*, tal como são utilizados por Bloom.

O processo de «leitura desviante» – o conceito que até aqui utilizámos por questões práticas, mas que agora pretendemos explicar porquê ser a melhor escolha – poderá conter, em primeiro lugar, aspectos relacionados com uma falha ou erro. A utilização do prefixo *mis* pode indicar que a leitura falha algo, que a leitura deixa escapar alguma coisa. Neste sentido, o acto de leitura não seria mais do que um processo incompleto, no qual o poeta novo se posicionaria simplesmente como elemento em aprendizagem, que errou – e isto significaria traduzir *mis* por «errado» ou «incompleto»– em determinado ponto do processo. O desvio surge enquanto situação menos desejável relativamente a uma outra, em que o próprio desvio ou erro não existiria.

Em segundo lugar, *mis* poderá indicar que um acto de leitura «desviado», alternativo, tem lugar. Este acto de leitura representa uma escolha relativamente à compartimentação da leitura unívoca citada por Eco. O poeta novo explora outra via de acesso ao poeta forte, no sentido de descobrir outras possibilidades de leitura e hipóteses de interpretação. Isto não quer dizer imediatamente que a via proposta por um deva ser posta de lado perante a proposta de outro; apenas que tem o poeta novo a iniciativa, em virtude de ser também ele um *poeta forte e autêntico*, de propor esta *distorção*. O desvio surge neste caso como uma situação alternativa, igualmente válida.

A terceira proposta para uma compreensão do termo prende-se com entendermos *mis* como «sentir a falta». O poeta novo «perdeu» algo que tenta recuperar. Para uma melhor compreensão, Bloom indica que tanto *angústia*, como *revisionismo perverso e voluntário* farão eventualmente parte daquilo que

entendemos como *leitura desviante*, o que poderá indicar que possui o poeta novo a concepção interiorizada de que faz parte de uma *ordem*, à qual recorre, de forma paradoxalmente angustiada e perversa, fazendo reviver e rememorar o poeta forte. O desvio tornou-se necessário pela ausência de algo, que o mesmo procura recuperar. Falamos de leitura «desviante» porque o desvio é, neste caso, duplo: a *correção criativa* faz-se no sentido do que lhe era anterior, do poeta forte assim entendido, e não, como as propostas anteriores, só no sentido divergente. Porque introduzimos o termo *caricatura*, é necessário que o acto de *correção criativa* contemple, objectivamente, o que pretende corrigir. O desvio surge associado, nesta proposta, a uma caricaturização, a uma criação, que, por ser baseada em algo que se toma por anterior, se chamará *correção criativa*.

Mas falávamos antes de *angústia* e de *revisionismo perverso e voluntário* a propósito da proposta de leitura que eventualmente poderia indicar uma rememoração. Até que ponto a memória pode ser um factor a ter em conta no processo de leitura desviante?

Todo o crítico, como todo o poeta chega a este lugar agonístico em toda a leitura e em toda a escrita de um poema forte ou canónico, um poema que triunfou por se impor a si próprio à tradição. Para se tornar memorável, um poema deve ultrapassar tanto a sua própria memória como alguns elementos particulares da memória do leitor, porque estas duas memórias reúnem vestígios de *outros poemas*.

«Ultrapassar», no contexto de uma voz que faz as perguntas que comparam as forças, é o tropo da transcendência, de um voo retórico para além de anteriores fixações de consciência. Ultrapassar é derrubar ou hiperbolizar, mas não pelo exagero. Antes, este lançar em frente intensifica, através da comparação, através da medida, vocalizações que são iguais, menores, e que aspiram a ser maiores que as vocalizações desafiantes da anterioridade. 25

O ênfase é colocado em «*ultrapassar*», como acção desencadeada a partir de um confronto com as *memórias que reúnem vestígios de outros poemas*. De facto, os outros poemas constituem um obstáculo ao triunfo anunciado do

poema novo, e a este nada mais resta mais do que ultrapassá-los. Esta acção passa por uma *comparaçã*o entre o poema novo e os outros poemas, também descritos como *tradiçã*o.

Mais ainda, na relaçaõ que o poeta novo, como o crítico, estabelecem com a anterioridade, a acção decisiva prende-se com um *voo retórico* – ou ultrapassagem – através da qual poderá o poema novo, fruto do poeta novo, tornar-se memorável. A memória torna-se, à luz do que nos diz Bloom, um factor de referência não só como fim a atingir (*para se tornar memorável*) como também um factor a ultrapassar enquanto obstáculo (*ultrapassar tanto a sua própria memória como alguns elementos particulares da memória do leitor*).

Ainda decorre desta questão o facto de ser a memória o termo de comparação com o qual o poeta novo deve lidar. *Impor-se à tradiçã*o corresponde a tornar-se memorável, a *ultrapassar a memória*, isto é, a ultrapassar memórias anteriores.

Mais uma vez, o cenário criado identifica duas facções, que comparam forças. Existem *anteriores fixações de consciênc*ia facilmente identificáveis com o poeta forte, e existe *um voo retórico*, atribuível ao poeta novo. Neste cenário, criam-se as condições para a acção, na medida em que existe um poeta novo que pretende «ultrapassar» um poeta forte. Despoleta-se então um conflito, a *guerra* da qual nos advertia Bloom.

II – O conflito

1.A configuração do conflito

No momento em que a palavra *conflito* surge para designar o que se passa na relação que queremos desenredar, a nossa imediata reticência fará algum sentido, na medida em que mais naturalmente o termo é associado a outras matérias.

Existem outros campos nos quais este termo é, de facto, muito mais recorrente, pelo menos de uma forma mais óbvia e imediata.

Habitúamo-nos, talvez com demasiada rapidez, a falar de conflito de uma forma generalizada, em todas as áreas do conhecimento, mas subsistem matérias em que o termo terá obrigatoriamente um uso mais próximo do seu suposto sentido primitivo e essencial, enquanto elemento praticamente constitutivo da própria matéria de estudo, como é o caso, por exemplo, da teoria do conflito, ou a teoria da guerra.

A resistência a analogias entre este campo de estudo e a arte, considerada na sua generalidade, encontra-se expressa neste parágrafo de Carl von Clausewitz:

A diferença essencial consiste no facto de que a guerra não é uma actividade da vontade que se exerce sobre matéria inanimada, como nas artes mecânicas; ou sobre um sujeito, vivo mas ainda passivo e acessível, como a mente humana e os sentimentos humanos nas artes ideais, mas sim contra uma força viva e que reage. Chama-nos logo a atenção como as categorias de artes e ciências são pouco aplicáveis a uma tal actividade; e, ao mesmo tempo, compreendemos como essa contínua luta e procura de leis como as que se podem desenvolver a partir do mundo material morto, só pode levar a contínuos erros. 1

Esta reacção a comparações entre *artes mecânicas* e *artes ideais* por um lado, e *guerra* por outro, provém do facto de nenhuma das primeiras lidar com *uma força viva e que reage*. As artes mecânicas *exercem-se sobre matéria*

inanimada, enquanto que as artes ideais têm a seu cargo lidar com *um sujeito vivo mas ainda passivo e acessível, como a mente humana e os sentimentos humanos*. Ambos objectos da acção de ditas artes são descritos como *o mundo material morto*, em contraste com *uma força viva e que reage*, esta sim o campo sobre o qual se exerce a guerra.

Antes de aprofundarmos esta e outras questões, importa sobretudo esclarecer que a afirmação de Clausewitz surge no contexto de uma recusa a que se procurem *leis* nas artes e nas ciências, que de alguma forma pudessem ser aplicáveis a uma hipotética teoria da guerra. Do seu ponto de vista, a especificidade do campo no qual se desenvolve a guerra (*uma força viva e que reage*) não permite que se procurem leis noutras *artes* para serem aplicadas neste campo.

A desconfiança relativamente a uma afirmação deste género provém do que dirá o mesmo autor logo de seguida.

A imitação das artes ideais estava completamente fora de questão, porque estas também dispensam por de mais as leis e regras em si próprias, e as que foram até aqui tentadas, sempre foram reconhecidas como insuficientes e unilaterais, e são perpetuamente minadas e desfeitas pela corrente das opiniões, sentimentos e costumes. 2

A recusa e desconforto do autor baseia-se na afirmação de que *as artes ideais dispensam por de mais as leis e regras em si próprias*, e, assim sendo, como poderiam estas artes servir de ponto de apoio para a concepção de leis e regras para a guerra?

E no entanto, o autor afirma que esta característica das artes ideais é partilhada pela guerra, isto é, estas artes, tal como a guerra, *«também»* dispensam por de mais leis e regras.

O reconhecimento deste facto fez-nos conceber a possibilidade de uma análise não do que as artes ideais teriam para oferecer à guerra, mas do que a guerra teria para oferecer às artes ideais.

O nosso intuito passa pela inversão da concepção descrita por Clausewitz, na mesma proporção, tentando reconhecer, como o autor teve algum pudor em fazer, os pontos em comum. Isto será dizer que não procuramos nas artes ideais aquilo em que estas se aproximam da guerra, mas antes procuramos descobrir se leis e regras enunciadas no âmbito de teorizações em torno da guerra podem ser aplicadas também às artes ideais; proposta esta que surge na sequência da citação, mas no seu exacto oposto.

Supomos que o desconforto que nos causa esta defesa de uma especificidade, quando se trata do estudo da guerra, provém provavelmente de sabermos já quanta força pode ter este *material morto* – termo com que Clausewitz descreve, a par de *passivo e acessível*, o campo em que se exercem as artes ideais, a saber, *a mente humana e os sentimentos humanos*.

Quando o autor fala de *uma força viva e que reage*, desconfiamos do uso do conceito «força», uma vez que não se restringe o seu uso a contextos onde também surgem termos como *viva e reage*, como já vimos anteriormente.

À luz das citações, as artes ideais seriam *actividades da vontade* que se exercem sobre a mente humana e os sentimentos humanos, enquanto que a guerra seria uma actividade da vontade que se exerce *contra* uma força viva e que reage, conceito este do qual se excluiu, de forma imediata, a mente humana e os sentimentos humanos. Este princípio torna-se contrasenso quando provamos que também a mente humana e os sentimento humanos podem ser uma força viva e que reage.

É assim que podemos ler Umberto Eco.

Dissemos já que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria da sua actualização. Podemos melhorar essa formulação, dizendo que *um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo*: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui a previsão dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia. Na estratégia militar (ou xadrezista, digamos em toda a estratégia de jogo), o estratega constrói para si um modelo de adversário. Se faço este movimento, arriscava Napoleão, Wellington deverá reagir assim. No caso concreto, Wellington gerou a sua própria estratégia melhor do que Napoleão, construiu um Napoleão –modelo que se assemelhava ao Napoleão concreto, mais do que o Wellington-modelo imaginado por Napoleão se assemelhava ao Wellington concreto. A analogia só pode falhar devido ao facto de, num texto, o autor costumar querer que o adversário ganhe e não que perca. Mas nem sempre é assim. 3

No campo das artes ideais, das quais um exemplo pode ser a Literatura, desenvolver-se-ão mecanismos que estão distantes daquilo que Clausewitz poderia alguma vez supor. Na génese de um texto existe alguma coisa à qual Eco chama *estratégia* e que lhe permite estabelecer correspondências entre esta génese e aquilo que se passou, por exemplo, em Waterloo.

Mas socorremo-nos da concepção de Eco sobretudo porque apresenta efectivamente tanto o autor do texto como o seu adversário, enquanto «forças vivas e que reagem», ao contrário do que deles afirma o general prussiano.

Para além disso, reconhecemos em Eco cenários a que já havíamos aludido antes. Quando o autor introduz a noção de que *gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui a previsão dos movimentos do outro* imediatamente imaginamos entidades nesta situação, entidades estas que facilmente identificamos com as duas facções identificadas atrás, a saber, o poeta forte e o poeta novo.

E no entanto, esta identificação não constitui já algo de inesperado.

Pelo contrário, identificar pontos em comum entre a escrita de um texto literário e o jogo estratégico que se desenvolveu numa situação de guerra é de

alguma forma inesperado, na medida em que, à partida, é difícil conceber que o acto de criação artística suponha termos como *estratégia*, *movimentos*, ou *adversário*.

Mas ao afirmar Eco algo como "*um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo*" dificilmente deixamos de pensar naquilo que foi dito por Clausewitz relativamente à mente humana e aos sentimentos humanos. Segundo Eco, estes, sobre os quais se exercem as artes ideais, terão uma palavra a dizer no momento da interpretação, farão parte da génese desse mesmo texto; e é aqui que facilmente encontramos semelhanças entre a arte da guerra e a arte da escrita.

Pegando na questão do conflito militar, embora somente no aspecto da estratégia, Eco dilata o papel do *destino interpretativo*, dando-lhe mesmo funções equiparáveis às do autor, dando-lhe funções «generativas».

Portanto, interpretação é também produção (ou, nos termos de Eco, «geração») e por isso estará o "sujeito" longe do destino "passivo e acessível" que lhe havia sido atribuído por Clausewitz.

Interessantemente, a falha na analogia, sugerida por Eco ("*A analogia só pode falhar devido ao facto de, num texto, o autor costumar querer que o adversário ganhe e não que perca.*"), possui um erro de concepção, na medida em que no momento da leitura, se determinado adversário (ou leitor, ou poeta novo) *ganha*, da forma prevista pelo próprio autor (ou texto literário, ou poeta forte) então esta vitória é sem dúvida atribuível ao autor e não ao adversário, na medida em que aquele "*querer*" do próprio autor, a execução prática e perfeita de um plano, de uma estratégia, resultou.

Assim sendo, e antes de discutirmos quem ganha e quem perde, antes de tentarmos perceber quem quer e o que quer, torna-se importante analisar o que, à luz de um campo tradicionalmente hermético à arte, poderá ser dito da relação entre poeta forte e poeta novo, relação esta configurada enquanto conflito, e analisada dentro destas, digamos, disciplinas especializadas, tal como consideramos a arte da guerra.

2. Origem do conflito

Ao tentarmos perceber exactamente de que falamos quando falamos de conflito (ou da arte da guerra), a primeira dificuldade terá provavelmente que ver com a origem do mesmo, com a razão pela qual surge este conceito em tão variados campos, na história e civilização humanas.

O princípio constitutivo que procuramos encontramo-lo em Spengler.

Ser o centro da acção e da focalização efectiva de uma multidão, fazer da forma interior da própria personalidade a mesma de povos e períodos inteiros, ser o comandante da história, com o objectivo de levar o próprio povo ou família ou propósitos até ao cerne dos acontecimentos – esse é o impulso vagamente consciente, mas irresistível, existente em qualquer indivíduo que possua uma vocação histórica. Existe apenas história *pessoal*, e consequentemente, apenas política *pessoal*. O conflito, não de princípios, mas de homens, não de ideais, mas de qualidades étnicas, pelo poder executivo é o alfa e o omega. Até mesmo as revoluções não são excepção, pois a “soberania do povo” expressa tão somente o facto de o poder regular ter assumido o título de líder do povo, em vez do título de rei. O método de governar é portanto quase inalterado, e a posição dos que são governados nada mesmo. E até a paz mundial, em todas as situações em que ocorreu, nada mais foi do que a escravatura de uma humanidade inteira ao regime imposto por umas quantas naturezas fortes e determinadas a governar. 4

Sob esta concepção, a noção de *paz mundial* encontra-se ameaçada, uma vez que é descrita como a fachada que oculta uma realidade e uma concepção do mundo, que na maioria das vezes estaria velada. Desta realidade ficamos a saber, pela descrição de Spengler, que surge como um *impulso vagamente consciente, mas irresistível, existente em qualquer indivíduo que possua uma*

vocação histórica, o que faz com que tanto a história como a política possam somente ser concebidas sob o espectro de conflitos, que terão como objectivo primeiro tornar-se o indivíduo o *comandante da história*, para posteriormente *levar o próprio povo ou família ou propósitos até ao cerne dos acontecimentos*. A noção que serve de base a esta concepção é a de *poder executivo*, que implica um *líder* e aqueles que são liderados, um governo e aqueles que são *governados*, o que explica de alguma forma o uso do termo *escravatura*.

Sem ir tão longe como para usar este termo, Freud apresenta a respeito da organização social um quadro diferente, ainda que as semelhanças se tornem evidentes quando concebemos dita organização dividida entre um *líder* e aqueles que serão os *governados*.

A noção do totem serve de base à *subdivisão interior* e à *organização do clã*. Estas normas e a sua profunda ligação às crenças e nos sentimentos dos membros do clã fizeram com que o animal totem não fosse considerado de início, somente, como o nome de um grupo de membros de uma tribo, senão também quase sempre como o antepassado de ditos membros... Deste modo tornaram-se tais animais antepassados objectos de um culto... Este culto exteriorizava-se em determinadas cerimónias e solenidades, mas sobretudo na atitude individual relativamente ao totem. 5

Segundo o autor – e a partir do estudo de povos com um percurso civilizacional distante, à primeira vista, do modelo ocidental – o princípio organizador de um determinado grupo seria, num início civilizacional hipotético, o *totem*. Esta noção estaria na base e justificaria a *subdivisão interior* e a *organização do clã*, de forma a que cada um dos seus membros saberia perfeitamente qual o seu lugar e quais as suas funções dentro do dito clã. Para tal contribuiria também o facto de dito grupo ou clã considerar o totem não só como uma designação aleatória, mas sobretudo como uma referência directa ao seu próprio “antepassado” comum.

Por outro lado, e a um nível mais pessoal, a intensidade com que cada membro do clã viveria esta relação com o totem seria algo de verdadeiramente notável. O autor fala-nos de uma *atitude individual*, o que parece decorrer de não só ser o totem o garante da *organização do clã*, como também o ponto fulcral de uma certa religiosidade, um *culto* exteriorizado *em determinadas cerimónias e solenidades*.

E esta *atitude individual* relativamente ao totem, isto é, relativamente ao *antepassado*, iria mais longe.

A organização do clã dependeria de *normas*, repetidas vezes sem conta em cada cerimónia, em cada solenidade, e neste contexto, a citada *atitude individual* seria uma continuação lógica destas normas e deste culto.

A noção de totem, para além de organizar indivíduos, ajudaria à identificação do indivíduo particular. O indivíduo pertenceria ao totem e este totem identificá-lo-ia perante os seus pares e perante os outros clãs.

A pertença ao clã teria como preço o cumprimento de regras. A organização primitiva faria com que as regras fossem cumpridas de uma forma muito simples, o que facilitaria *a subdivisão interior e a organização do clã*. O totem era o elemento unificador, uma vez que existia uma ligação muito forte de cada membro do clã individualmente com o totem.

Mas a *atitude individual* passaria por outros momentos menos de acordo com as normas aceites pelo clã, e a formulação de regras passaria a ser diferente.

Estas proibições recaíram sobre actividades para cuja realização tendia intensamente o indivíduo e mantiveram-se depois, de geração em geração, talvez unicamente através da tradição transmitida pela autoridade paterna e social. 6

O clã dispõe de proibições, de forma a refrear todas aquelas *actividades para cuja realização tendia intensamente o indivíduo*, dentro da sua *atitude individual*. Ditas proibições eram transmitidas através da família, *pela autoridade paterna e social*.

As proibições seriam legitimadas, de alguma forma, e como seria de esperar, pelo próprio totem. Mas para darmos este salto conceptual lógico, precisamos de nos apropriar da sequência pela qual designa o autor o garante tanto das normas, como das proibições. A sequência de designações passa de “totem” para “antepassado” e depois para “autoridade paterna e social”.

O cenário proposto inclui então um antepassado, ao qual são associadas normas que regulamentam crenças e sentimentos; e um indivíduo, com um conjunto de actividades para as quais *tende intensamente*. Entre os dois elementos surgem as proibições.

3. Proibições e tendências

As proibições, geradas no âmago de uma organização como o clã, derivam de actividades contrárias às normas desse mesmo clã, mas para as quais *tende intensamente o indivíduo*. Ditas proibições, e por definição, enquadram-se assim, mais no que determinado grupo pretende dos seus membros, e menos no que determinado membro a título individual pretende para si mesmo.

A transmissão da tradição referente a normas e proibições é feita pela autoridade paterna e social, o que não será muito diferente de dizer que é o totem que se encarrega da manutenção das mesmas.

Porque surgem na forma de proibições, as normas são veiculadas por repressão, para reprimir ou recriminar as referidas actividades do indivíduo.

A determinada tendência do indivíduo, isso sim, contrária aos objectivos e desígnios do clã, responde este mesmo clã com paralela proibição e é a este nível e desta forma que a sociedade primitiva se terá organizado.

Mas as raízes destas tendências, bem como das seguintes proibições são explicitadas por Freud.

Baseando-nos nestas observações, acreditamos estar autorizados para substituir na fórmula do totemismo – no referente ao homem—o animal totémico, pelo pai. Mas uma vez efectuada esta substituição, damo-nos conta de que não foi feito nada de novo, nem mesmo dado, na verdade, um passo muito radical, pois são os próprios primitivos que proclamam esta relação e em todos aqueles povos nos quais ainda encontramos vigente o sistema totémico, é considerado o totem como um antepassado. Tudo o que fizemos não foi senão interpretar literalmente uma manifestação destes povos, que sempre desconcertou os etnólogos, os quais sempre a contornaram, reservando-lhe um significado pouco importante.

O primeiro resultado da nossa substituição é já de por si muito interessante. Se o animal totémico é o pai, resultará, com efeito, que os dois mandamentos capitais do totemismo, isto é, as duas prescrições tabú que constituem o seu nódulo, ou seja, a proibição de matar o totem e a de realizar coito com uma mulher pertencente ao mesmo totem, coincidirão em conteúdo com os dois crimes de Édipo, que matou o seu pai e casou com a sua mãe, e com os dois desejos primitivos da criança, cujo renascimento ou insuficiente repressão formam, talvez, o nódulo de todas as neuroses.⁷

A tomarmos como correctas as conclusões do autor, relacionamos tanto as tendências do indivíduo como as proibições do grupo com aquilo que se designa por *os dois mandamentos capitais do totemismo, isto é, as duas prescrições tabú que constituem o seu nódulo, ou seja, a proibição de matar o totem e a de realizar coito com uma mulher pertencente ao mesmo totem.*

A manutenção e cumprimento destas regras, que não passariam de respostas a tendências, e portanto, proibições, teriam por base uma *tradição transmitida pela autoridade paterna e social*, como já foi referido antes, com o objectivo, desta vez mais claro, da protecção tanto do próprio totem como das mulheres pertencentes ao mesmo totem, isto é, ao pai.

Os antepassados, a *autoridade paterna*, constituem-se como elementos a respeitar, com base numa *tradição*. E assim, toda a organização do clã estaria baseada no cumprimento dos dois mandamentos capitais do totemismo.

Acontece que subsistiriam, a um outro nível, os chamados *desejos primitivos*, ou as *actividades para cuja realização tendia intensamente o indivíduo*. A forma que o clã teria para lidar com estes desejos ou tendências vão muito para além das simples proibições. Teriam que passar necessariamente para um nível mais profundo, um nível pelo menos tão profundo quanto o nível no qual estes desejos ou tendências estariam estabelecidos.

Seria o amor materno que teria conseguido que os filhos mais jovens em primeiro lugar e depois, pouco a pouco, os outros, permanecessem na horda, com a condição de reconhecerem o privilégio sexual do pai, renunciando a todo o contacto deste género com a mãe ou as irmãs. 8

A manifesta insuficiência de profundidade nas razões para o estabelecimento das referidas proibições faz o autor regredir ainda mais no que diz respeito aos mecanismos de manutenção do clã, ou, no caso descrito, da *horda*.

Assim sendo, o factor decisivo para este estabelecimento seria o *amor materno*. E percebemos a pertinência deste princípio, uma vez que é também relativamente a este factor que se estabelece um dos mandamentos capitais do totemismo, a saber: a proibição de realizar coito com uma mulher pertencente ao mesmo totem. A subversão ou, se quisermos, ambivalência de determinado desejo ou tendência justificaria o surgimento das proibições.

Mas a ruptura aconteceria. O equilíbrio mantido quer por este *amor materno*, quer pela *tradição*, entre normas ou proibições por um lado e *desejos*

ou *tendências* por outro, teria sido frágil e não teria conseguido manter de forma aceitável a organização da horda.

Odiavam o pai que tão violentamente se opunha à sua necessidade de poder e às suas exigências sexuais, mas ao mesmo tempo, amavam-no e admiravam-no.

Os irmãos expulsos reuniram-se um dia, mataram o pai e devoraram o seu cadáver, pondo assim um fim à existência da horda paterna. Unidos, empreenderam e levaram a cabo o que individualmente lhes havia sido impossível. Pode supor-se que o que lhes inspirou o sentimento da sua superioridade foi um progresso da civilização, talvez o dispor de uma arma nova. Tratando-se de selvagens canibais, era natural que devorassem o cadáver. Para além disso, o pai violento e tirânico constituía certamente o modelo invejado e temido por cada um dos elementos da associação fraternal, e ao devorá-lo, identificaram-se com ele e apropriavam-se de parte da sua força. A refeição totémica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a reprodução comemorativa deste acto criminoso e memorável, que constituiu o ponto de partida das organizações sociais, das restrições morais e da religião. 9

A “morte do pai” foi o desfecho possível de uma situação de alguma forma insustentável: o desfasamento entre a *necessidade de poder* e as *exigências sexuais* dos filhos e do pai.

Mas o que este acto tem de inevitável, também tem de sublime na mesma medida. O homicídio do pai surge num contexto profundamente ambivalente no que concerne aos sentimentos destes filhos relativamente ao pai. Se por um lado o *odiavam* por ser *violento e tirânico*, se o temiam pela sua força e pelo seu poder, por outro lado *amavam-no e admiravam-no*; o pai era *invejado*.

Ao cometerem este acto, os filhos teriam como objectivo apropriarem-se eles próprios daquilo que teria pertencido ao pai, e relativamente ao qual as proibições que organizavam a horda diziam respeito: o poder e força paternos e o conseqüente privilégio sexual.

As conseqüências do homicídio em muito pouco afectariam a organização da horda. A base organizacional da mesma continuaria a ser o poder e força paternos e o privilégio sexual, veiculada através das *organizações sociais, das restrições morais e da religião*.

A configuração do que chamamos conflito teria então, na sua forma mais primitiva, origem numa diferença entre os interesses de um pai e os interesses dos seus filhos, interesses esses que seriam os mesmos, mas que estariam, na óptica de uma das partes, retidos de forma tirânica nas mãos do primeiro, relativamente ao qual demonstrariam os usurpadores um misto de ódio e admiração, medo e amor.

Outros autores avançam outras explicações, segundo as quais o conflito não seria tanto devedor do desejo da conquista do poder de um pai e dos seus privilégios em termos sexuais, mas mais de outros desejos, nomeadamente de ordem económica.

Esta organização simples é perfeitamente suficiente para as condições sociais de que resultou. Ela não é mais do que o seu próprio agrupamento natural, sendo capaz de resolver todos os conflitos que possam surgir no seio da sociedade assim organizada. Externamente é a guerra que resolve os conflitos; ela pode terminar com a aniquilação da tribo, mas nunca com a sua submissão. A grandiosidade –mas também a limitação – da organização gentílica está no facto de ela não admitir em si nem a dominação nem a servidão. Internamente, não há ainda qualquer diferença entre direitos e deveres; para o índio não se põe a questão sobre se a participação nos assuntos públicos, na vingança de sangue ou na sua reparação é um direito ou um dever; esta questão parecer-lhe-ia tão absurda como perguntar e comer, dormir, caçar são um direito ou um dever. Não pode, do mesmo modo, verificar-se uma divisão da tribo e da gens em classes diferentes. E isto leva-nos à investigação da base económica dessa situação.

10

A capacidade de resolver todos os conflitos que possam surgir no seio da sociedade assim organizada parece contradizer Freud. A sociedade descrita por Engels não admite em si nem a dominação nem a servidão, pelo que o surgimento do conflito – e note-se que Engels não o elimina do contexto de qualquer sociedade, quer consideremos as relações que se estabelecem dentro da mesma, quer as relações desta com o exterior – deverá ter uma base económica.

A partir desta formulação, aquilo a que chamámos conflito teria a sua origem e o seu fim em aspectos económicos. Em vez de pensarmos em termos de poder, força ou privilégio sexual, o autor convida-nos a transferir para o campo económico toda a análise do conflito, todas as suas motivações e objectivos. E assim também aquilo que é descrito como ódio, admiração, medo e amor teria uma relação muito directa com aspectos económicos.

A nossa natural desconfiança desta formulação leva-nos a procurar outras explicações, não completamente desligadas das anteriores.

Uma outra proposta surge de Elias Canetti, neste excerto.

Existe a certeza de que o homem, assim que foi homem, quis *ser mais*. Todas as suas crenças, mitos, rituais e cerimónias estão repletas deste desejo. Existem muitos exemplos disto(...).

Porque, originalmente, o homem não pensa no seu próprio aumento desligado do de outras criaturas. Transfere o seu desejo de aumento para tudo o que o rodeia. Tal como deseja o alargamento da sua própria horda através de um generoso fornecimento de crianças, também deseja mais animais e mais fruta, mais gado e mais cereais, mais do que for de que se alimenta. Para que ele possa prosperar e aumentar, deve haver muito de tudo aquilo que ele precisa para viver. 11

A noção fulcral para Canetti é o desejo inato do homem para *ser mais*. Este desejo subsidia outras questões, nomeadamente relacionadas com o aumento de outras criaturas, de tudo o que o rodeia, incluindo a sua horda, animais, fruta, gado, cereais, isto é, *tudo aquilo que precisa para viver*.

Dentro desta concepção, que pode ser considerada de base económica, notamos novamente o uso do termo *desejo*, termo que associámos ao indivíduo considerado singularmente, oposto a um grupo, relativamente ao qual o “desejo individual” pode ser prejudicial, em resposta ao qual impõe normas ou proibições.

Neste contexto, contudo, o que é descrito como *desejo* é considerado benéfico para essa mesma sociedade, e neste sentido, a sociedade de Canetti é semelhante à de Engels, uma vez que o conflito dentro da mesma não existe.

Também, como Engels, Canetti avança com uma proposta que supõe um momento antes (referido através do termo *originalmente*) no qual de facto, não existiria conflito no interior da hipotética sociedade primitiva e um momento depois, referido por Engels como condicionado por um base económica. O problema surge quando notamos que o “desejo para *ser mais*” referido por Canetti não teria obrigatoriamente que ser subsidiário de uma base económica.

Pensar o seu aumento, numa fase posterior, já não ligado ao aumento de outras criaturas, não significará imediatamente que o homem, a partir de determinado momento, comece a pensar em termos económicos. Existirão eventualmente muitos outros factores que o homem, quer enquanto grupo, quer, numa fase posterior, enquanto indivíduo, desejaria ver aumentados.

Neste contexto, os termos e o quadro descritos por Freud apresentam-se, por enquanto, como os mais inócuos: no confronto entre os desejos e tendências individuais (entre os quais eventualmente o mais importante seria o desejo de *ser mais*), um indivíduo ou um grupo de indivíduos realiza um acto que quebra um equilíbrio social (o homicídio do pai, por hipótese), reclamando para si determinado poder (que também poderia ser de cariz económico, mas não obrigatoriamente).

4. Questões de Poder

A noção a discutir prende-se com a apreensão do termo “poder” em linhas globais, independentemente da face visível que este mesmo poder ostente.

O poder, considerado enquanto conceito, é abstracto e invisível, não sendo facilmente substituível nem sequer por *base económica*, embora tal possa frequentemente suceder.

Na descrição de “poder” que se segue, outras aproximações, diferentes ou até antagónicas da económica, são seguidas.

Através do dinheiro, a democracia torna-se a sua própria destruidora, depois do dinheiro ter destruído o intelecto. Mas, só *porque* a ilusão de que a realidade pode permitir que ela própria seja melhorada pelas ideias de qualquer Zenão ou Marx escapou; porque os homens aprenderam que no contexto da realidade um desejo de poder *pode ser derrotado apenas por outro* (pois essa é a maior experiência humana dos períodos dos Estados Beligerantes); surge finalmente um desejo profundo relativamente a toda a tradição que ainda sobrevive. Os homens estão cansados de ficar enojados com a economia do dinheiro. Esperam ser salvos por algo ou alguém, por qualquer ideal verdadeiro de honra e cavalaria, de nobreza interior, de entrega e dever. E agora é o momento para que os poderes sentidos do sangue, suprimido pelo racionalismo da Megalópole, acordem no mais profundo. Tudo na ordem da tradição dinástica e da velha nobreza que se reservou para o futuro, tudo o que existe de mais eticamente caluniador do dinheiro, tudo o que é intrinsecamente o bastante são para ser, nas palavras de Frederico, O Grande, o serviçal – esforçado, sacrificado, dedicado – do Estado – tudo isto se torna o centro de forças vitais imensas. O Cesarismo *crece* no solo da Democracia, mas as suas raízes estão firmemente amarradas ao fundo da tradição do sangue. (...) Os poderosos do futuro poderão possuir a terra como propriedade privada – pois o grande sentido político da Cultura está irremediavelmente em ruínas – mas isso não importa, pois por mais sem sentido e sem limite que seja o seu poder, tem um desígnio. E este desígnio é o cuidado incansável deste mundo como tal, o que será o oposto da despreocupação da época do poder do dinheiro, e que exige grande honra e consciência. 12

Do confronto existente, com base na matriz económica, segundo o qual *um desejo de poder pode ser derrotado apenas por outro*, surgirá, segundo Spengler, *um desejo profundo relativamente a toda a tradição que ainda sobrevive*. Esta “tradição” sobrepor-se-ia a toda e qualquer outra possível base subjacente à organização dos homens, uma vez que recuperaria o *ideal verdadeiro de honra e cavalaria, de nobreza interior, de entrega e dever*.

Surgiria então o *serviçal*, uma imagem que ultrapassa e transcende a posse da propriedade privada, a posse do dinheiro. O serviçal seria o paladino da honra e da consciência, numa realidade cultural e política *em ruínas*, mas que admite obrigatoriamente em si um desígnio para *os poderosos do futuro*.

O problemático nesta visão surge do facto de estar a noção de “poder” dissociada da função “*serviçal*”. *Poder* é diferente de *desígnio*, na medida em que *poder* é sempre considerado enquanto *poder do dinheiro*. Assim concebido, o *serviçal* – *esforçado, sacrificado, dedicado* – do *Estado*, caracterizado pelo *ideal verdadeiro de honra e cavalaria, de nobreza interior, de entrega e dever e consciência*, não mais seria do que isso mesmo: um ideal, não concretizável.

Ao poder do dinheiro pode ser facilmente, consideramos, equiparável o poder das características do citado “*serviçal do Estado*”. O termo *poder* não pode ser exclusivo de determinado contexto; não pode revestir-se somente de um significado menos nobre ou até negativo.

E se é convicção do autor que *um desejo de poder pode ser derrotado apenas por outro*, não percebemos o porquê do surgimento de uma idealização, de um conceito fora deste princípio. Ao afirmarmos a existência de apenas “*desejos de poder*”, concebemos imediatamente as características do “*serviçal do Estado*” como um poder, que podemos resumir como “*poder da tradição*”.

Aliás, o princípio de que *um desejo de poder pode ser derrotado apenas por outro*, é quase que fundador da teoria freudiana da génese das sociedades primitivas e, também por isso, não percebemos porque aceitaríamos que, excepcionalmente, dentro do universo do “*serviçal*”, não exista o conflito. Honra e consciência não implicam imediatamente ausência de conflito, como veremos.

E contudo, algo existe nesta *ordem da tradição dinástica e da velha nobreza* que faz com que haja algum pudor por parte do autor no momento em que dela

fala, que faz com que não a considere enquanto *desejo de poder*. Classifica-a como *centro de forças vitais imensas*, e recusa-lhe participação nos confrontos de poder. Exclui-a dos mesmos, caracterizando-a como estando ligada à *tradição do sangue*.

Neste contexto, a percepção freudiana do “homicídio do antepassado” volta, sob uma outra forma, talvez análoga em muitos aspectos. Neste contexto surge a afirmação de que:

Os irmãos expulsos reuniram-se um dia, mataram o pai e devoraram o seu cadáver, pondo assim fim à existência da horda paterna. 13

Embora pareça haver uma diferença entre falar de *sangue* e falar de *cadáver*, uma vez contextualizados os termos lembramo-nos que Freud nos conduziu já numa direcção em que esta associação parece lógica, e em que poderemos, de facto, tomar como literal a metáfora que associa a *tradição*, o *antepassado*, ao pai realmente existente em determinado momento.

Freud irá mais longe na sua elaboração e explicará a reticência de Spengler quando este fala na *ordem da tradição dinástica e da velha nobreza*.

Depois de o terem suprimido e de terem satisfeito o seu ódio e o seu desejo de identificação com ele, tinham que impor-se, neles, os sentimentos de carinho, antes violentamente dominados pelos hostis. Como consequência deste processo afectivo, surgiu o arrependimento e nasceu a consciência da culpa, confundida aqui com ele, e o pai morto adquiriu aqui um poder muito maior do que aquele que tinha possuído em vida, circunstâncias todas que comprovamos ainda, hoje em dia, nos destinos humanos. O que o pai havia impedido anteriormente, pelo mero facto da sua existência, proibiram-no depois os filhos a si mesmos, em virtude daquela “obediência retrospectiva” característica de uma situação psíquica que a psicanálise nos tornou familiar. 14

A situação após o homicídio tornou-se delicada. Com a expressão “*obediência retrospectiva*” designa o autor a execução de um poder “em ausência”, isto porque se trata de um poder baseado nos *sentimentos de*

carinho, no *arrependimento* e na *culpa* dos filhos em relação ao pai. Os desejos do pai serão, de facto, levados avante pelos filhos homicidas, sem que nenhuma questão quanto aos seus princípios e motivações seja levantada, uma vez que tanto uma parte como a outra estão de acordo quanto ao que fazer. A autoridade e a nobreza deste “poder” permanecerá inquestionada, tal como também a apresentará Spengler.

E no entanto, à descrição deste poder decide Freud acrescentar que o *pai morto adquiriu aqui um poder muito maior do que aquele que tinha possuído em vida*, donde derivamos que existiu ou existe um processo que aumentou o poder existente anteriormente, em vida do pai, que fez com que houvesse uma transformação que, segundo nos diz o autor, criou proibições para os filhos, onde só existiam impedimentos paternos em vida deste: *o que o pai havia impedido anteriormente, pelo mero facto da sua existência, proibiram-no depois os filhos a si mesmos*.

Estamos em presença, portanto, de uma descrição do aumento deste poder, descrito anteriormente como *desígnio*, pelo que supomos que este não será *intrinsecamente o bastante são para ser o serviçal do Estado*; mais que isso, pertence também ao universo onde *um desejo de poder pode ser derrotado apenas por outro*, onde todo o desejo de poder deve entrar na mesma dinâmica de outros.

5. Dinâmica do desejo de poder

Como de facto sucedem as coisas no que diz respeito ao poder é a explicação que procuramos, e é de facto isto o que nos tenta explicar Elias Canetti, utilizando a metáfora da comida. Neste campo, não só repete aquilo

que foi dito antes relativamente ao desejo de *ser mais*, como também estrutura e elabora questões relativamente à refeição totémica referida por Freud.

Tudo aquilo que é comido é a comida do poder. O homem faminto sente o espaço vazio dentro de si. Ultrapassa o desconforto que isto lhe causa enchendo-se de comida. Quanto mais cheio, melhor se sente. O homem que mais consegue comer recosta-se satisfeito e pesado com comida; ele é um campeão.(...) Os grupos governantes em geral são também propensos à gula; os feitos dos Romanos tardios são proverbiais a este respeito, e todas as famílias cujo poder está firmemente estabelecido tendem a exhibir-se desta forma e são mais tarde imitadas e ultrapassadas pelas que chegam depois.¹⁵

Para além da obvia capacidade para consumir alimentos, o interessante aqui é o exagero descrito. Ficar *pesado com comida* significa não só a capacidade para fazer tal, mas sobretudo o desejo que tal aconteça, na medida em que este facto demonstra a capacidade de um indivíduo, de um grupo, ou de uma família para comer, isto é, para alcançar e manter “poder”.

Mais ainda, os sucessores de uns tornam-se seus imitadores e seus vencedores, uma vez que a este respeito, são as famílias *mais tarde imitadas e ultrapassadas pelas que chegam depois*.

Na frase: *ele é um campeão*, para além de notarmos uma referência cruzada ao ideal olímpico, notamos o uso pouco inocente do artigo indefinido. Ele não é o campeão no sentido de uma manutenção eterna deste título, mas será *um* campeão, e isto porque manterá este título só até ser ultrapassado por outro.

O “poder” de que se fala ‘organiza e hierarquiza’, e isto porque é com base neste poder que se estabelecem as diferenças entre os indivíduos, e depois entre grupos. O poder, derivado do conceito *campeão*, só é concebido enquanto privilégio de um em detrimento de outro(s). Daí a utilização do termo no singular.

O “poder” identifica os elementos dentro de um todo, fazendo com que a cada um seja atribuída determinada posição em função da quantidade de poder que esse mesmo indivíduo possui. Um só é *campeão* se outros não o forem, e em relação a estes.

Mas o homem faminto sente o espaço vazio dentro de si. Ultrapassa o desconforto que isto lhe causa enchendo-se de comida; o que quer dizer que a noção de *espaço vazio* leva a que o conceito de *campeão* seja algo de instável e dinâmico, algo que satisfaz este espaço vazio, mas que não permanece eternamente na posse directa de dito homem. A insatisfação de quem está *faminto* e a procura da satisfação de necessidades é talvez a única questão que permaneça.

Neste ponto, e porque as palavras de Canetti jogam com uma metáfora, a introdução de conceitos que indiquem caminhos a percorrer – coisas a fazer na área em análise – para alcançar a vitória, ainda que esta possa ser efémera, torna-se absolutamente necessária.

6. Vitória sobre a Tradição

Das constantes metáforas utilizadas por Canetti, a que mais incomoda, talvez pela facilidade e aparente normalidade com que é apresentada, é a que nos diz que *todas as famílias são imitadas e ultrapassadas*.

Convém notar que enquanto ‘ultrapassar’ se estabelece como um objectivo – tal como o conseqüente estatuto de *campeão* – ‘imitar’ é mais um método, ou uma estratégia para se chegar a um fim, que poderá muito bem ser a vitória.

‘Ultrapassar’ significaria o preenchimento do citado *espaço vazio*, e já vimos que é para este fim que tendem as acções. ‘Imitar’ seria o meio preferencial de alcançar este objectivo. Imitar quem e como é a explicação que se impõe.

Esse, no preciso início da história da humanidade, era o ‘super-homem’ que Nietzsche apenas esperava para o futuro. Ainda hoje os membros de um grupo permanecem na necessidade de uma ilusão que são amados de forma igual e justa pelo seu líder; mas o próprio líder não precisa de amar mais ninguém, pode ser de uma natureza superior, absolutamente narcisista, auto-confiante e independente. (...) O pai primeiro da horda não era, contudo, imortal, como ficou depois, pela deificação. Se ele morresse, teria que ser substituído; o seu lugar seria provavelmente tomado por um filho mais novo, que teria sido até aí um membro do grupo como qualquer outro.¹⁶

Voltamos a Freud para percebermos que para ‘ultrapassar o campeão’ será necessária uma conjuntura pouco visível, mas que terá sido, segundo podemos entrever, repetida até ao infinito. A imitação do ‘super-homem’, a sua substituição na liderança da horda implicaria – sem dúvida, e porque assim o exigiria a necessidade dos restantes membros da mesma horda *de uma ilusão que são amados de forma igual e justa pelo seu líder* – uma interiorização das características do predecessor, desse mesmo líder, por parte do filho citado. Assim, não será de estranhar que este se torne tão *de natureza superior, absolutamente narcisista, auto-confiante e independente* como havia sido o *pai primeiro*. A esta continuidade já chamámos antes ‘tradição’.

A repetição ou paralelismo de características necessárias numa conjuntura anterior são vitais para a manutenção da horda, como viria o próprio Freud a admitir mais tarde, depois de falar no *fim da existência da horda paterna*. Sob outra roupagem, a figura do líder permanecerá.

A relação que o filho escolhido para ser o novo líder estabelece com a tradição, englobando este termo as características de liderança do anterior líder, baseiam-se numa ambivalência, agora facilmente resolúvel: tanto deseja

o filho substituir o pai, como manter vivas as suas características e memória, respectivamente, pela sua própria liderança e pela referida *deificação*.

A figura do líder, que antes se opunha aos seus desejos, constitui agora o seu próprio ser enquanto futuro líder.

A tradição estará presente em tudo o que o filho fizer para manter o seu estatuto de líder, porque para tal deverá sempre, ainda que apenas numa primeira fase, como nos disse Canetti, 'imitar' o que caracterizou o anterior líder.

III – A criação

1. Processos de apropriação

E se o ser feliz tem que ver com viver e actuar, e a actividade do homem bom é por si só boa e agradável (como dissemos no início) e o que é bom é também agradável, e somos capazes de perceber os que nos são próximos melhor que a nós mesmos, e as suas acções melhor que as nossas, então as acções dos virtuosos, que além disso, sejam amigos seus, serão agradáveis aos bons, posto que cumprem as duas condições do que é agradável por natureza. Daí que o homem notável necessitará de tais amigos, se é verdade que quer contemplar acções boas e fazê-las próprias, e assim são as acções do seu amigo que é bom. 1

Para falarmos de apropriação, a descrição de Aristóteles parece-nos bastante importante, na medida em que refere que para ‘fazer próprias’ as acções de outros é importante *contemplar acções dos virtuosos*. Para que determinado *homem* se torne *notável*, deve este, primeiro que tudo, ter *amigos* que executem acções virtuosas; deve também contemplar essas mesmas acções; e deve *fazê-las próprias*.

Isto não é diferente de falar de ‘imitação’ nos moldes em que o fizemos anteriormente. O processo de apropriação das acções de outro(s) tem que ver em primeira instância com a análise das características de alguém *notável*, tal como é descrito, para também quem observa se tornar *notável*.

Falávamos antes da substituição do ‘pai primeiro’ por parte de um filho mais novo, que assimilaria as características daquele. E é precisamente neste contexto que podemos ler Aristóteles.

Outras descrições deste processo encontramos-as em Freud. O autor clarifica-nos algumas questões relativas à relação que se estabelece entre o líder e o seu filho, relação que pretendemos testar sob outro olhar.

O contacto do rei é benéfico quando a sua iniciativa parte da vontade régia, com um propósito benévolo, e unicamente se torna perigoso quando é provocado, independentemente da vontade do rei, pelo homem comum, sem dúvida porque poderia ocultar uma intenção agressiva. 2

Aqueles que choram um morto gostam de o invocar nas suas conversas e procuram conservar viva a sua recordação o maior tempo possível. 3

Absorvendo, por ingestão, partes do corpo de uma pessoa, apropria-se o canibal das faculdades de que a mesma se encontrava dotada. 4

Em qualquer destes excertos existe, oculta ou não, a descrição de um desejo de contacto por parte de um indivíduo mais ou menos anónimo com o seu líder ou pelo menos com alguém a quem aquele reconhece qualidades. O contacto decorre de diferentes formas: quer por contacto directo, quer por rememoração, quer por ingestão, como vemos nos excertos.

Este contacto oculta o desejo deste indivíduo de, tal como foi descrito por Canetti, 'imitar e ultrapassar para ser mais', ou como diria Aristóteles, 'para se tornar notável'.

Sucede porém, que este desejo de contacto não é pacífico e aceite por todos os intervenientes de forma despreocupada. O contacto *poderia ocultar uma intenção agressiva* na medida em que se pode constituir como a forma que determinado indivíduo teria encontrado para matar o líder, ou então uma das aproximações a este necessárias para a imitação estrito senso.

Em qualquer caso, é de sublinhar a atracção que figuras chamadas aqui 'régias' exercem sobre todos aqueles que não o são de todo, ou que não o são, pelo menos em igual medida.

As características desta figura, as *faculdades de que a mesma se encontrava dotada* exercem uma tremenda atracção sobre todos os indivíduos, os mesmos que tentarão apropriar-se delas.

Trata-se de um processo que não nos é estranho. Fellini encarregou-se de no-lo mostrar no *Satyricon Fellini*, curiosamente tratando um poeta.

Conhecendo o *rei*, ou o *amigo que é bom*, entrando em contacto com ele, poder-se-ão conhecer melhor as suas características, poder-se-ão assimilar.

A religião do totemismo não abarca somente as manifestações de arrependimento e as tentativas de reconciliação, mas serve também para conservar a recordação do triunfo conseguido sobre o pai. A satisfação emanada deste triunfo conduz à instituição da refeição totémica, festa comemorada com pompa, da qual se retiram todas as proibições impostas pela obediência retrospectiva, e transforma num dever a reprodução do parricídio no sacrifício do animal totémico, sempre que o benefício adquirido por consequência de tal crime, ou seja, a assimilação e a apropriação das qualidades do pai, ameaçam desaparecer e desvanecerem-se sob a influência de novas transformações da vida. Não nos deverá surpreender que este factor de hostilidade filial volte a surgir, por vezes debaixo dos mais singulares disfarces e transformações em ulteriores produtos religiosos.

Se até aqui procurámos e comprovámos na religião e na moral as consequências da corrente afectiva de carinho relativamente ao pai, transformada em arrependimento, não podemos deixar de reconhecer, contudo, que a vitória corresponde às tendências hostis que impulsionaram os irmãos ao parricídio. 5

Dentro desta ambiguidade, reconhecemos a necessidade da assimilação e apropriação das qualidades do pai, paralelamente a um triunfo ou vitória sobre esta mesma imagem. A *hostilidade filial* tem como matriz o parricídio, mas o 'parricídio simbiótico', isto porque não só a *vitória corresponde às tendências hostis que impulsionaram os irmãos ao parricídio*, mas também porque para esta vitória contribuiu *o benefício adquirido por consequência de tal crime, ou seja, a assimilação e a apropriação das qualidades do pai*. Para derrotar o pai, é necessário que exista a tendência para a *vitória*, e é fundamental que esta tendência tenha alguma base nas *qualidades do pai*. São estas que permitirão a sua própria derrota.

2. As qualidades do pai

O conhecimento das qualidades do *pai*, do *líder*, ou de qualquer outro cargo a partir do qual se desenvolve esta actividade é fundamental para prosseguir. As diferentes caracterizações existentes apontam para propriedades mais ou menos invulgares e/ou inimitáveis.

É assim que Spengler apresenta as suas observações e conclusões.

O estadista nato é acima de tudo um avaliador – um avaliador de homens, situações e coisas. Ele tem o *olho* que, de forma determinada e inflexível, abrange todo o leque de possibilidades. Um observador de cavalos escolhe um animal com um olhar e sabe as possibilidades que terá numa corrida. Fazer o correcto sem o “saber”, ter as mãos que de forma imperceptível apertam ou afrouxam o arreo – o seu talento é o exacto oposto daquele do homem de teoria. O pulsar secreto de todos os seres vivos é uno e o mesmo nele e nas coisas da história. Eles sentem-se mutuamente, existem em mutualidade. O homem-factual está imune do risco de praticar política sentimental ou programática. Não acredita nas grandes palavras. A pergunta de Pilatos está constantemente na sua boca – Verdades? O estadista nato está para além do verdadeiro e do falso. Ele não confunde a lógica dos eventos com a lógica dos sistemas. 6

O *olho* assume uma dimensão pouco comum na descrição do *estadista*. O *olho* avalia *homens, situações e coisas* de forma quase omnipresente e age de acordo com a *lógica dos eventos* em vez de o fazer segundo a *lógica dos sistemas*.

Este “saber” é próximo de *talento*, característica somente alcançável pelo *homem-factual*, aquele que se posicione *para além do verdadeiro e do falso*.

Junta-se a esta aparente falta de critérios ou regras, o facto de o estadista estar *imune do risco de praticar política sentimental ou programática*.

Assim, o estadista enquanto avaliador possui uma frieza anormal no que diz respeito a conceitos chave como verdade, política, sentimento ou programa.

A frieza descrita permitir-lhe-á melhor lidar com as possibilidades que se abrem de cada vez que *homens, situações e coisas* mudam ou simplesmente agem.

A apropriação, ou simplesmente a observação destas qualidades revela-se assim uma tarefa desagradável do ponto de vista do *homem de teoria*, habituado que está à definição de regras e princípios em qualquer actividade, incomodado por este *fazer o correcto sem o “saber”*.

E é de uma forma semelhante a esta que também Clausewitz fala.

Mas isto teria sido impossível se a teoria, com uma linguagem simples e um tratamento natural dos factos que constituem a arte de fazer a guerra, tivesse procurado estabelecer apenas aquilo que pode ser estabelecido; se, evitando toda e qualquer falsa pretensão e irrelevante exposição de formas científicas e paralelos históricos, se tivesse mantido fiel ao assunto e seguido de mão dada com aqueles que têm de dirigir as coisas no campo de batalha com seu génio natural próprio. 7

A *génio natural próprio*, elemento que possui originalmente *uma linguagem simples e um tratamento natural dos factos*, opõe o autor *teoria*, descrita como pretenciosa, irrelevante.

Sucedo que rapidamente dissolve a oposição, apresentando duas soluções para conciliar estas posturas aparentemente opostas, sendo que a primeira terá a ver com a necessidade de a teoria *ser fiel ao assunto*. Perceberemos esta solução ao analisarmos melhor a segunda: seguir *de mão dada com aqueles que têm de dirigir as coisas no campo de batalha*.

Assim, para que a teoria tenha sucesso na descrição e compreensão das características do *estadista* ou do *general*, deverá aproximar-se deste, deverá, mais do que isso, *seguir de mão dada* com ele.

Ao tentarmos estabelecer um paralelismo entre o *olho* descrito por Spengler e o *génio* descrito por Clausewitz, cedo nos apercebemos da necessidade de uma mudança de atitude relativamente ao processo conducente à apreensão das características do “líder” globalmente considerado. O método a seguir deverá ter em conta a aproximação, anteriormente designada por *contacto*, ao elemento “líder”.

3. Ficar em forma

Para além das pistas avançadas para o conhecimento das características do líder, outras questões surgem para que percebamos melhor o processo e os

princípios conducentes ao cargo descrito. Com Spengler, surgem agora, pragmaticamente, os princípios que levaram o líder a esse posto.

Quando os lutadores, os corredores, os jogadores estão “em forma”, os actos e movimentos mais arriscados surgem de forma fácil e natural. Um período artístico está em forma quando a sua tradição é a segunda natureza(...)

Quanto mais profunda a forma, tanto mais estrita e exclusiva. Para o estranho, portanto, isto parece ser uma escravatura; o membro, pelo contrário, tem um controlo fácil e perfeito da situação. O Príncipe de Ligne era, e não menos que Mozart, senhor da forma e não um seu escravo; e o mesmo se poderá dizer de *todo* o aristocrata, estadista e capitão nato.

Em todas as grandes Culturas, portanto, existe uma *populaça*, que é criada, agrupada, no sentido amplo (e por isso, até certo ponto, também a natureza), e uma *sociedade*, que está assertiva e enfaticamente “em forma”. É uma conjuntura de classes ou Estados, e sem dúvida artificial e transitória. Mas a história destas classes e estados é *história mundial no seu máximo potencial*. É somente em relação a esta que o elemento popular é visto como sem-história.

Esta cultura é completamente diferente de tudo o resto no mundo orgânico. É o ponto no qual o homem se ergue acima dos poderes da Natureza e se torna ele próprio um Criador.(...)

O cultivo de vinhos, ou frutos, ou flores, a criação de puro-sangues, é Cultura, e a cultura, exactamente no mesmo sentido, da elite humana surge como a expressão de um Ser que se conduziu a si próprio à alta “forma”. 8

Percebemos a importância da boa forma física para o bom desempenho de um atleta. Associamos directamente a disciplina existente antes de uma prova ao bom desempenho na mesma.

Spengler apenas nos vem dizer que o mesmo sucederá em muitos outros domínios: a uma boa preparação corresponderá necessariamente um bom desempenho. Já antes nos havia advertido de que o líder é alguém *são*, e percebemos que para tal é necessário estar “*em forma*”.

O líder está em forma quando *os actos e movimentos mais arriscados surgem de forma fácil e natural*, isto é, quando incorporou um conjunto de princípios – formas de fazer coisas – de maneira a tornar seus esses mesmos princípios, iludindo assim o observador, que confunde esta preparação conducente à *alta forma* com algo como *olho* ou *génio*. De facto, estes termos surgirão eventualmente para designar o que aqui se entende por uma forma

mais profunda, mais estrita e exclusiva; um esforço, portanto, acima daquilo que o *estranho* estará disposto a perceber.

Qualquer um dos membros do grupo “líder” – *todo o aristocrata, o estadista, o capitão nato* – terá *um controlo fácil e perfeito da situação*, será *senhor da forma e não um seu escravo*, o que quererá dizer que, com uma maior profundidade nesta “forma”, é o próprio a controlar o seu próprio desenvolvimento, não permanecendo na dependência do que quer que seja que condicione este processo, situação diferente à que aqui se designa por *escravatura*.

Chegados ao ponto em que o líder *se torna ele próprio um Criador*, é natural que o *estranho* associe a esta conjuntura termo menos claros, como *génio* ou *olho*. Mas a explicação poderá passar eventualmente pela definição de Cultura proposta, muito ligada semanticamente ao termo Criador. Esta “cultura” *surge como a expressão de um Ser que se conduziu a si próprio à alta “forma”*, o que quer dizer que, com um aumento na profundidade, na intensidade dos processos conducentes à *alta forma*, conseguiu este *Ser* controlar o próprio processo. Criou-se a si próprio.

Contudo, da análise de termos como *membro* ou *elite* percebemos que existe uma dependência de algo anterior que impede ou faz hesitar a afirmação de que este *Ser* só a si deva a sua alta “forma”.

4. As dívidas do criador

Poderíamos supor que o facto de se conduzir a si próprio à *alta “forma”* dispensasse este *Ser* de qualquer dívida relativamente a tudo o que lhe fosse

exterior. É assim que uma primeira leitura de Clausewitz configura a imagem do herói.

Se tomarmos uma vista geral sobre os quatro elementos que compõem a atmosfera em que se desenvolve a guerra, *perigo, esforço físico, incerteza e acaso*, é fácil realizar que uma grande força de espírito e entendimento é requisito indispensável para poder discernir o caminho com segurança e sucesso por entre tais elementos oponentes, uma força que, consoante as diferentes alterações provocadas pelas circunstâncias, encontramos citadas pelos escritores e analistas militares como *energia, firmeza, constância, força de carácter e carácter*. Todas estas manifestações de natureza heróica podem ser consideradas como um e o mesmo poder de *volição*, modificado de acordo com as circunstâncias. 9

A alta forma terá muito que ver com as características relativas ao herói, uma vez que *grande força de espírito e entendimento* se relacionam directamente com *génio natural próprio*. No entanto, uma análise das condições de surgimento destas características poderá deixar antever uma conclusão diferente.

No momento em que são citados *elementos oponentes*, ou até mesmo *circunstâncias*, percebemos que as referidas características, bem como a alta forma, são devedoras de elementos externos ao sujeito que condicionam a aparição das mesmas. O contexto em que se desenvolve, neste caso, a *guerra*, proporciona o estímulo necessário ao surgimento de elementos que contrariam *perigo, esforço físico, incerteza e acaso*, e que no entanto destes ficam devedores.

A descrição das características exigidas a um herói – *energia, firmeza, constância, força de carácter e carácter* – que em conjunto constituiriam a génese de um anormal *poder de volição*, aparentemente desenvolvido de forma espontânea e inexplicável, é facilmente entendida, se atendermos ao contexto, e aos estímulos dentro do mesmo, no qual devemos considerar tanto os *elementos oponentes*, como as *circunstâncias*.

O mecanismo encontra-se aqui estruturado por Spengler.

A verdadeira história não é “cultural” no sentido de anti-política, como os filósofos e doutrinadores de todas as Civilizações em início asseguram. Pelo contrário, é história criada, história da guerra, história diplomática, a história de correntes de seres na forma de homens e mulheres, família, povo, estado e estados, reciprocamente defensivos e ofensivos na ondulação de factos grandiosos. *A política no seu maior sentido é a vida, e a vida é a política.* Todo o homem é intrinsecamente um membro deste drama-batalha, como sujeito ou como objecto – não existe uma terceira alternativa. O reino do espírito não é deste mundo. É verdade, mas pressupõe-o, tal como o ser-desperto pressupõe o ser. É somente possível como um consistente *dizer* “não” à realidade que apesar de tudo existe e, de facto, tem de existir para ser renunciada. 10

A manifestação única e singular do *génio* ou do *olho* descrita anteriormente coincide talvez com a *terceira alternativa*, que Spengler defende não existir. Qualquer homem é posicionável *como sujeito ou como objecto* relativamente a outro(s) numa espécie de cenário bélico ou *drama-batalha*.

O *ser-desperto*, que é referido, diz “não”, renuncia e nega aquilo que o antecede, sob a forma de uma política de reciprocidade, e perfeitamente integrado enquanto membro de uma *história*, de uma corrente, de uma ondulação de factos grandiosos.

O *ser-desperto* deve tudo a esta história, deve tudo aos factos que desde sempre tornaram possível a sua própria criação, que no seu caso, se deu por renúncia, mas não uma renúncia genial, como poderíamos supor. O dizer “não” dá-se em relação à realidade, em relação à história, em relação e por reacção a determinadas circunstâncias e/ ou elementos oponentes.

5. Dizer “não”

Uma das renúncias mais impressionantes de um possível *ser-desperto*, se levarmos em linha de conta que se trata de alguém que disse “não” à realidade e à história, encontra-se em Freud quando analisa Daniel Paul Schreber.

A inclusão deste exemplo é importante pelo tipo de renúncia, radical e impressionante, que o paciente descreve.

“A consequência é que, agora que os milagres perderam em grande medida o poder que anteriormente possuíam de produzir efeitos terríveis, Deus me aponta, em quase tudo o que me acontece, como sendo ridículo ou infantil. No que diz respeito ao meu comportamento, isto frequentemente resulta em que sou obrigado, como auto-defesa, a representar aquele que ridiculariza Deus, e até, às vezes, a ridicularizá-Lo em voz alta. (...) Mas aqui devo outra vez enfatizar que isto não passa de um episódio, que culminará, espero, em última instância com a minha doença, e que o direito de ridicularizar Deus, conseqüentemente, pertence-me só a mim e a nenhum outro homem.” 11

O mecanismo de defesa de Schreber leva-o a ridicularizar Deus, uma acção tão singular que o privilégio da sua execução somente a ele pertence. O caso merece a nossa atenção porque nele podemos ver como se desenvolve um dizer “não” a um oponente que possuirá tradicionalmente a maior capacidade imaginável de *olho e génio*. É ele o estadista maior.

E no entanto surge alguém que o consegue ridicularizar, que consegue dizer “não” e renunciar a esta supremacia.

Em geral, contudo, a doença é olhada como uma luta entre Schreber o homem e Deus, na qual a vitória pertence ao homem, por fraco que seja, porque a Ordem das Coisas está do seu lado.

Os relatórios médicos facilmente nos conduziriam a supor que Schreber demonstra a forma comum da fantasia do Redentor, na qual o paciente acredita que é o filho de Deus, destinado a salvar o mundo da sua desgraça, ou da destruição que o ameaça, e por aí em diante. É por esta razão que fui cuidadoso ao apresentar detalhadamente as peculiaridades da relação de Schreber para com Deus. O significado desta relação para a restante humanidade é raramente referido no *Denkwürdigkeiten* e somente na fase final da sua formação ilusória. Consiste essencialmente no facto de que ninguém que morra poder entrar no estado de graça até que a maior parte dos raios de Deus sejam absorvidos pela sua (de Schreber) pessoa, devido aos seus poderes de atracção. (...) Nenhuma tentativa de explicação do caso de Schreber terá alguma hipótese de estar correcta se não levar em conta estas peculiaridades da sua concepção de Deus, esta mistura de reverência e rebeldia em relação a Ele. 12

A vitória pertence ao homem pela sua própria concepção da realidade, por esta recusa doentia e única relativamente à história. Os intervenientes deste *drama-batalha* são os mais poderosos e geniais de sempre, e Schreber obtém

a vitória, por intervenção da Ordem das Coisas, porque a Ordem das Coisas está do seu lado, elemento este também criado pelo próprio paciente.

No história descrita por Spengler, uma possibilidade teria ficado por explorar; Schreber criou no *reino do espírito* uma história diferente, uma história à sua própria medida, na qual ele próprio, o *ser-desperto*, pôde vencer e afirmar a sua *alta forma*.

6. O método Schreber

Outra abordagem do caso de Daniel Paul Schreber encontramos-la em Canetti. A escolha deste caso não é casual; antes deriva do facto de muitas vezes conseguirmos distinguir nele aspectos que mais dificilmente desvelaríamos noutros exemplos. A descrição deste caso é de tal forma clara e preciosa para o nosso estudo, que mesmo Canetti não tem pudor em descrevê-la do seguinte modo.

Existe desde logo uma conclusão a ser retirada deste exame detalhado a uma ilusão paranóica, nomeadamente o facto de nela a religião e a política estarem intimamente ligadas; o Salvador do Mundo e o Governante do Mundo são uma e a mesma pessoa. No cerne de tudo está o desejo pelo poder. A Paranóia é uma *doença do poder* no sentido mais literal das palavras e a exploração desta doença revela pistas relativamente à natureza do poder mais claras e mais completas do que as que podem ser obtidas de qualquer outra forma. Não nos devemos deixar confundir pelo facto de, num caso tal como o de Schreber, o paranóico nunca realmente ter conseguido alcançar a monstruosa posição que ansiava. Outros *fizeram-no*. Alguns tiveram sucesso na ocultação dos rastros da sua ascensão e na manutenção do segredo do seu sistema perfeito. Outros tiveram menos sorte ou tiveram pouco tempo. Aqui, como noutras coisas, o sucesso depende inteiramente de acidentes. À tentativa de reconstruir estes acidentes sob a ilusão de que estão regidos por leis chama-se história. 13

Novamente surge o conceito de *história*, mas numa concepção que de alguma forma vai desafiar aqui o que Spengler havia afirmado. A história só poderá ter uma existência posterior aos acontecimentos, isto é, só existe quando lhe é dada uma linha de continuidade baseada em pouco mais do que

acidentes, dispostos segundo *leis* de existência controversa e que se organizarão em relação directa, necessária e imediata com os acidentes que pretendem explicar.

Mas estas leis existem. O problema está no facto de o *sistema perfeito* que regeu a acção e *sucesso* dos citados “*outros*” ter sido mantido secreto; qualquer tentativa de explicação deste sistema não vai mais longe do que classificar este sucesso como “acidental”. Não é permitido o acesso às leis que estarão por detrás deste *sistema perfeito*.

É neste ponto que se torna tão importante esta *doença do poder*, uma vez que neste caso especificamente, o *sistema perfeito* para a satisfação do *desejo de poder* não foi mantido em segredo.

Deus não *deve* aproximar-se muito dos homens, pois os nervos dos seres humanos vivos possuem tal poder de atracção em relação a Ele, que não seria mais capaz de Se libertar dele e poria em perigo a sua própria existência. Ele está, portanto, sempre atento contra os vivos e se por acaso um fiel fervoroso ou um poeta inspirado O tentasse a aproximar-Se em demasia, Ele rapidamente Se retiraria antes que fosse demasiado tarde. 14

Das descobertas de Schreber, este talvez seja o princípio fundamental: a recusa de aproximação de Deus aos homens.

Já antes tanto Freud como Aristóteles se haviam referido ao contacto como forma de aprendizagem ou de contágio das características que admiramos noutros, dizendo o primeiro que poderia haver uma recusa da parte do *rei* ao contacto, pois esta *poderia ocultar uma intenção agressiva*.

Schreber consegue esta aproximação.

Mas num ponto ele não tem quaisquer dúvidas , nomeadamente de que ele chegou infinitamente mais próximo da verdade do que qualquer outro ser humano. Por este motivo, ele passa imediatamente para a *eternidade*. (..) Para ele o princípio supremo é “A ordem do Universo”. E posiciona-o acima de Deus, e se Deus tenta agir de forma contrária a este, incorre em dificuldades. (...) Ele quer ser parte dele e ligado a ele. 15

A ligação de Schreber não passará, contudo, e como seria de esperar, somente por uma aproximação a Deus. Melhor do que isso, entra em contacto com algo que seria superior a Deus, uma *Ordem do Universo*.

A explicação para esta atitude provirá talvez do facto das pretensões de Schreber passarem não só pelo contacto com Deus, mas também por uma renúncia – e já antes falámos da ridicularização de Deus – relativamente a este, por uma consistente união a algo superior a Deus.

O surgimento de termos semanticamente relacionados – tais como “atração”, “aproximação” e “proximidade da verdade” não é casual. Diz respeito ao *sistema perfeito*, antes mantido em segredo.

O objectivo deste sistema é avançado pelo próprio Schreber.

“Na linguagem das almas eu era chamado ‘aquele que vê os espíritos’, isto é, um homem que vê e está em contacto com espíritos ou com almas que partiram... Desde que o mundo começou muito dificilmente terá havido um caso como o meu no qual um ser humano entrou em contacto permanente, não só com almas individuais que partiram, mas com a totalidade das almas e até mesmo com a Omnipotência de Deus.” 16

O *contacto* como meio para alcançar um fim é de novo realçado, bem como a singularidade do seu caso. A sua conquista passa pelo contacto com as *almas individuais*, com a *totalidade das almas*, e finalmente com a *Omnipotência de Deus*.

Canetti expõe a sua explicação.

Schreber é deixado como o único sobrevivente porque isto é aquilo que ele próprio deseja. Ele quer ser o único homem deixado com vida, sobre uma vastidão de cadáveres; e ele quer que esta vastidão de cadáveres contenha todos os homens excepto ele próprio. Não é só enquanto paranóico que ele se revela aqui. Ser o último homem a permanecer vivo é o mais profundo desejo de todo aquele que procura verdadeiramente o poder. 17

Ser o último homem a permanecer vivo constituirá então o objectivo final do *sistema perfeito*, e talvez por isso deverá ser mantido secreto. Daqui também se percebe que *todo aquele que procura verdadeiramente o poder* deseja realmente e apenas o referido contacto com as *almas individuais*, com a *totalidade das almas*, e finalmente com a *Omnipotência de Deus*, tal como Schreber.

O anteriormente descrito *ser-desperto* relaciona-se directamente com este desejo de permanecer *vivo*, na medida em que esta condição permite o seu estabelecimento como ser único, como o *único sobrevivente*.

7. Fazer coisas próprias

Ele deixa o acto original da criação para Deus, mas tudo o resto que tem a ver com o mundo é dirigido para a sua rede privada de raciocínios e feita sua. 18

Daniel Paul Schreber ganha a capacidade de dirigir para si próprio todo e qualquer acontecimento. A sua capacidade de intervenção no mundo ultrapassa em muito a que pertenceu a Deus, no momento em que se deu o *acto original da criação*. A partir desse momento, qualquer coisa realizada terá tido algum tipo de aval da sua parte, terá que ter estado directa ou indirectamente relacionada consigo próprio.

É com esta concepção a pairar que nos interessa introduzir uma citação já analisada.

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação entre os mortos. Entendo isto como um principio de crítica estética e não apenas histórica. A necessidade com a qual se conformará, à qual aderirá, não é unilateral; o que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a

todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente, e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo. Quem quer que tenha aprovado esta ideia de ordem, da forma da literatura europeia, da literatura inglesa, não achará absurdo que o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado. E o poeta consciente disto apercebe-se de grandes dificuldades e responsabilidades. 19

Também Schreber refere os poetas, mais exactamente *o poeta inspirado*, e faz referência à capacidade deste para entrar em contacto com Deus.

Também Schreber fala da *ordem das coisas*, à qual também se quer ligar.

O que Eliot não supôs foi que o passado pudesse ser *alterado pelo presente* de forma tão invulgar.

Quando supomos que um poeta possa estar em relação *com os poetas e artistas mortos*, ou melhor, que possa estar em avaliação relativamente a estes, dificilmente imagináramos que outras coisas poderão fazer parte dos seus objectivos

O seu real desejo poderá não passar por ser simplesmente situado *por contraste e comparação, entre os mortos*, mas sobretudo por erguer-se acima destes, na *vastidão de cadáveres*. Esta será então a situação que sempre desejou.

Talvez se pretenda que a *verdadeiramente nova obra de arte* se demarque mais do que previra Eliot, daquilo que existia antes. Talvez se pretenda que a referida *ordem ideal* seja dirigida *para a sua rede privada de raciocínios e feita sua*, e não, como supôs Eliot, que simplesmente se altere *ligeiramente*.

Neste mesmo tom podemos ler também Bloom, quando referia que:

Os poderosos mortos regressam, mas regressam nas nossas cores, e falando nas nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos por momentos, momentos que testemunham a nossa

persistência, e não a deles. Se eles regressam integralmente na sua própria força, então o triunfo é deles. 20

O triunfo não é *deles* no caso de Schreber, e para isso contribuiu toda a elaboração que este realiza em torno da sua pessoa, todos os mecanismos de conquista do poder que revela na sua obra.

Tal como para Schreber, os *mortos* não regressarão “nas suas cores”, como partiram; regressam sim enquanto espíritos – *falando nas nossas vozes* – e daí a importância da relação que Schreber estabelece *não só com almas individuais que partiram, mas com a totalidade das almas e até mesmo com a Omnipotência de Deus.*

A *nossa persistência* referida por Bloom, transformou-se, no caso de Schreber, na “*nossa vitória*”, uma vitória que no seu apogeu permitirá ao *ser-desperto ser o último homem a permanecer vivo.*

Capítulo I

1. TOMPKINS, Jane P. (ed.) *Reader-response criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1980
2. ECO, Humberto, *Leitura do texto literário*, Editorial Presença, Lisboa, 1993, pp.55 e 56
3. Idem, *Ibidem*, p. 65
4. ELIOT, T.S., *Ensaio Escolhidos*, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 1992, p.22
5. BATE, W. Jackson, *The Burden of the Past and the English Poet*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp.115, 116
6. BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1997, p.19
7. BLOOM, Harold, *Agon*, Oxford University Press, 1982, pp.49, 50
8. BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, p. xii
9. BLOOM, Harold, *Agon*, pp.41, 42
10. ELIOT, T.S., *Ensaio Escolhidos* p.18
11. BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1997, p.93
12. Idem, *Ibidem*, p.55
13. Idem, *Ibidem*, p.141
14. Idem, *Ibidem*, p.16
15. ECO, Humberto, *Leitura do texto literário*, p. 66, 67
16. BLOOM, Harold, *Agon*, p.39
17. de MAN, Paul, *O ponto de vista da cegueira*, Edições Cotovia, Lisboa, 1999, p.296
18. BLOOM, Harold, *Como ler e porquê*, Editorial Caminho, Lisboa, 2001, p.24
19. ELIOT, T.S., *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997, pp.22,23

20. Idem, *Ibidem*, p.26
21. Idem, *Ibidem*, p.24
22. Idem, *Ibidem*, p.35
23. BATE, W. Jackson, *The Burden of the Past and the English Poet*, , pp.129, 130
24. BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, p.30
25. BLOOM, Harold, *Agon*, pp.238, 239

Capítulo II

1. CLAUSEWITZ, Carl von, *Da Guerra*, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1997, pp.122,123
2. Idem, *ibidem*, p.123
3. ECO, Humberto, *Leitura do texto literário*, Editorial Presença, Lisboa, 1993, p.57
4. SPENGLER, Oswald, *The Decline of the West*, Oxford University Press, New York, 1991, p.382
5. FREUD, Sigmund, *Totem y Tabu*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 141
6. Idem, *Ibidem*, p.46
7. Idem, *Ibidem*, pp.172,173
8. Idem *Ibidem*, p.222
9. Idem, *Ibidem*, pp.185, 186
10. ENGELS, Friedrich, *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, Editorial «Avante!»- Edições Progresso, Lisboa-Moscovo, 1985, p.179, 180
11. CANETTI, Elias, *Crowds and Power*, Penguin Books, London, 1992, p.127
12. SPENGLER, Oswald, *The Decline of the West*, pp.396, 397
13. FREUD, Sigmund, *Totem y Tabu*, p.185
14. FREUD, Sigmund, *Totem y Tabu*, p.186
15. CANETTI, Elias, *Crowds and Power*, , p. 257
16. FREUD, Sigmund, *Civilization, Society and Religion*, Penguin Books, London, 1991, p. 156

Capítulo III

1. ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, Editorial Gredos, Madrid, 1985, 1169b
2. FREUD, Sigmund, *Totem y Tabu*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 68
3. Idem, *Ibidem*, p. 80
4. Idem, *Ibidem*, p. 111
5. Idem, *Ibidem*, pp. 189, 190
6. SPENGLER, Oswald, *The Decline of the West*, Oxford University Press, New York, 1991, p.383
7. CLAUSEWITZ, Carl von, *Da Guerra*, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1997, p.147
8. SPENGLER, Oswald, *The Decline of the West*, pp.357, 358
9. CLAUSEWITZ, Carl von, *Da Guerra*, p. 68
10. SPENGLER, Oswald, *The Decline of the West*, Oxford University Press, New York, 1991, p.358
11. FREUD, Sigmund, *Psycho-analytic notes on an autobiographical account of a case of paranoia (Dementia Paranoides)*, The Hogarth Press, London, 1974, vol.12, pp. 27, 28
12. Idem, *Ibidem* pp. 28, 29
13. CANETTI, Elias, *Crowds and Power*, Penguin Books, London, 1992, pp. 520, 521
14. Idem, *Ibidem*, p. 507
15. Idem, *Ibidem*, p. 506
16. Idem, *Ibidem*, p. 511
17. Idem, *Ibidem*, p. 515
18. Idem, *Ibidem*, p. 526
19. ELIOT, T.S., *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997, pp.23,24
20. BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1997, p.141

Bibliografia

- ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, Editorial Gredos, Madrid, 1985
- BATE, W. Jackson, *The Burden of the Past and the English Poet*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999
- BLOOM, Harold, *Agon*, Oxford University Press, 1982
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1997
- BLOOM, Harold, *Como ler e porquê*, Editorial Caminho, Lisboa, 2001
- CANETTI, Elias, *Crowds and Power*, Penguin Books, London, 1992
- CLAUSEWITZ, Carl von, *Da Guerra*, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1997
- ECO, Humberto, *Leitura do texto literário*, Editorial Presença, Lisboa, 1993
- ELIOT, T.S., *Ensaio Escolhidos*, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 1992
- ELIOT, T.S., *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997
- ENGELS, Friedrich, *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, Editorial «Avante!»- Edições Progresso, Lisboa-Moscovo, 1985
- FREUD, Sigmund, *Psycho-analytic notes on an autobiographical account of a case of paranoia (Dementia Paranoides)*, The Hogarth Press, London, 1974, vol.12
- FREUD, Sigmund, *Civilization, Society and Religion*, Penguin Books, London, 1991
- FREUD, Sigmund, *Totem y Tabu*, Alianza Editorial, Madrid, 1997
- MAN, Paul de, *O ponto de vista da cegueira*, Edições Cotovia, Lisboa, 1999
- SPENGLER, Oswald, *The Decline of the West*, Oxford University Press, New York, 1991
- TOMPKINS, Jane P. (ed.) *Reader-response criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1980

Índice

I – Interacções

1. A relação na arte	1
2. A relação no texto literário.....	3
3. Autor-modelo, autor-empírico, leitor-modelo e leitor-empírico	5
4. O acto de leitura.....	7
5. Anterioridade e Novidade	12
6. Caracterização de <i>Texto Literário</i>	26
7. O leitor ou o poeta novo	29
8. Momentos de desvio	39

II – O conflito

1. A configuração do conflito	44
2. Origem do conflito	49
3. Proibições e tendências	52
4. Questões de Poder	58
5. Dinâmica do desejo de poder	62
6. Vitória sobre a Tradição	64

III – A criação

1. Processos de apropriação	67
2. As qualidades do pai	69
3. Ficar em forma	71
4. As dívidas do criador	73
5. Dizer “não”	75
6. O método Schreber	77
7. Fazer coisas próprias	80

Notas	82
Bibliografia	84

Agradeço ao Professor António Feijó as pistas que me deixou, a atenção que me dedicou; ao Professor Miguel Tamen a fé e a paciência com que lidou com as minhas dificuldades; aos meus colegas e amigos dos seminários e dos longos momentos de partilhas; à minha família, a meu pai e, como não, a minha mãe.

UMA APROXIMAÇÃO AO PAI