

## PARA QUÊ SERVE A POESIA?

Roberto de Oliveira Brandão\*

**RESUMO:** Partindo da noção retórica de “técnica discursiva visando a provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que lhes são apresentadas” (Perelman), procuramos, no presente estudo, examinar como algumas concepções antigas e modernas de poesia se colocam diante do problema de sua validade e eficácia.

**Palavras-chave:** Poesia, Poesia e Retórica.

### 1. O universo retórico

Considerar o problema da eficácia e validade da poesia nos leva a situar a atividade poética e o seu produto, o poema, num contexto retórico, social e político entendido como não homogêneo, isto é, como um “campo de diferenças” onde cada ação, cada idéia e cada sentimento humanos precisam enfrentar forças opostas para imporem sua existência e aceitação.

Esse quadro tem raízes profundas no tempo. Os antigos entendiam a eloquência como uma capacidade inerente a todos os seres humanos. Tal posição implicava em reconhecer não apenas que a argumentação era o modo natural do inter-relacionamento humano, mas também consequência e prolongamento das diferenças que permeiam o mundo. Aristóteles dizia que todos os homens “se empenham dentro de certos limites em submeter a exame ou defender uma tese, em apresentar uma defesa ou uma acusação<sup>1</sup>. O que os distinguiu era que, enquanto a maioria age ao acaso, sem discernimento ou simplesmente por hábito, alguns o fazem a partir de um conjunto sistematizado de princípios, isto é, uma “arte”. Esta propiciaria maior rendimento àquela competência “natural” uma vez que implica na possibilidade de programação e controle dos meios utilizados com vistas aos fins a serem obtidos, processo que definia, em última instância, a arte retórica.

Observamos, nesse quadro, que tanto ao nível da natureza (eloquência) quanto ao nível da arte (retórica), o que contava era a finalidade pragmática do

---

(\*) Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

(1) *Arte Retórica*, Cap. I, p. 29.

discurso, em função da qual era estruturado. Foi assim que os gêneros privilegiados nas sociedades greco-latinas tinham objetivos precisos: o deliberativo servia para aconselhar ou desaconselhar o ouvinte, o judiciário tratava de acusar ou defender alguém e o demonstrativo (ou epidítico) buscava elogiar ou censurar algo. Na verdade, essas formas de discurso não passavam de manifestações de uma tendência argumentativa geral considerada inerente a todos os seres humanos. É novamente Aristóteles quem nos diz:

“Com leves diferenças, cada homem em particular e todos os homens em comum se propõem um fim, para cuja consecução buscam certas coisas e evitam outras”<sup>2</sup>.

Essa visão da prática argumentativa, ao mesmo tempo como “faculdade” humana e como “instrumento” de ação, lhe confere uma possibilidade gerativa extraordinária. Não é à toa que para os antigos a Retórica como tal não se enquadrava em nenhum gênero particular definido, isto é, sua tarefa não era “persuadir” mas “discernir os meios de persuadir, em cada questão”<sup>3</sup>. Como lhe chamava Roland Barthes, nos anos 60, a retórica é uma metalinguagem ou “máquina de produzir discurso”<sup>4</sup>.

Mas as possibilidades da Retórica iam mais longe ainda, pois permitia sustentar, ao mesmo tempo, o “pró” e o “contra” em uma questão, daí que guardasse semelhanças com a Dialética, a Política e a Sofística. Às objeções de imoralidade decorrente dessa condição ambígua, respondiam os retóricos seja apelando para o caráter “neutro” de instrumento, da argumentação<sup>5</sup> seja para o fato de que defender-se através da palavra seria mais próprio ao homem do que o emprego da força física, conforme aponta Aristóteles<sup>6</sup>, o que revelaria, em última instância, uma raiz democrática e civilizadora inerente ao ato argumentativo.

Interessante é que, sempre combatida por buscar convencer e persuadir, a retórica perdurou até nossos dias não apenas enquanto concessão metafórica àqueles domínios que escapam às certezas do cálculo e do raciocínio dedutivo, mas também nos domínios de uma razão prática que inclui o mito, a religião, a publicidade, a arte, a literatura, etc. Isso explica o fato de um autor como Perelman não considerar antagônicas as noções de raciocinar, argumentar e deliberar, termos que, na sua opinião, pertenceriam a um mesmo campo semântico.

---

(2) *Idem*, Cap. V, p. 49.

(3) *Idem*, Cap. II, p. 35.

(4) “L’ANCIENNE RHETORIQUE”. In *Communications* 16, p. 197.

(5) *Arte Retórica*, Cap. I, IV, p. 33.

(6) *Idem*, *ibidem*.

Em seus estudos sobre a argumentação ele parte de uma formulação que conserva os elementos básicos da retórica tradicional: uma “técnica discursiva” que compreende um estrato lingüístico e as circunstâncias que possibilitam defender uma tese para a qual se busca a adesão de um público, ou, como ele mesmo diz:

“Uma teoria da argumentação tem por objeto o estudo das técnicas discursivas que visam a provocar ou a aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento. Ela examinará também as condições que permitem a uma argumentação ter início e se desenvolver, assim como os efeitos produzidos por esta”<sup>7</sup>.

## 2. Para quê serve a poesia?

O problema dos fins ou da utilidade da poesia sempre foi uma questão fundamental para todos quantos, de uma forma ou de outra, se dedicaram a ela. Vejamos, em seguida, algumas de suas direções:

a) a poesia como produtora do real:

Sem nos preocuparmos com uma exposição cronológica, queremos lembrar, de início, uma abordagem que aparentemente situaria a poesia fora dos quadros retóricos apontados acima. Trata-se das análises que fazem coincidir sua origem com o surgimento da linguagem. Sugerem elas que a primeira forma de linguagem teria sido a poética, no sentido que lhe dá Vico, ao sustentar que nos primeiros tempos a fala humana se identificava com acenos e gestos do corpo, que apresentavam relações naturais com as idéias<sup>8</sup>.

Nesse momento, não haveria distância entre a linguagem e as coisas, pois atribuir um nome e criar o real faziam parte do mesmo processo. Só numa época posterior teria surgido a “ironia”, como forma reflexiva que separava a fala do seu sentido, abrindo, assim, espaço para a duplicidade retórica e, por decorrência, pon-do em cena as questões da verdade e da falsidade das palavras. Essa maneira de pensar o produto da linguagem tem antecessores e sucessores ilustres, desde as discussões sobre a base natural ou convencional dos nomes, travadas no *Crátilo* platônico até as análises sobre o mito e a palavra mágica, em cujo âmbito se afirma que “o pensamento e sua expressão costumam ser concebidos como uma só coisa”, idéia que encontramos em Cassirer<sup>9</sup>, ou, então, na teoria estético-lingüística de

---

(7) (“UNE THEORIE PHILOSOPHIQUE DE L’ARGUMENTATION” .In: *Le champ de l’argumentation*, p. 13).

(8) *La scienza nuova*, I, p. 188.

(9) “A PALAVRA MÁGICA”. In *Linguagem e Mito*, p. 65.

Croce, quando sustenta que, ao contínuo variar dos conteúdos lingüísticos, isto é, das intuições, corresponde uma variedade irreduzível das formas expressivas como “síntese estética de todas as impressões”<sup>10</sup>. Levada às últimas conseqüências, essa tese fundamenta sua recusa tanto à polissemia retórica quanto às traduções lingüísticas.

No mesmo plano, embora não direcionadas à poesia, temos as teorias pragmáticas da linguagem<sup>11</sup>, que circulam pelo espaço comum em que se considera a linguagem um prolongamento do ser humano, equivalente aos órgãos dos sentidos e dos braços, com os quais o homem molda o mundo, que passa a ter a forma e substância do meio com que é construído.

#### b) a poesia como projeto cultural e ético:

Se as últimas perspectivas sustentam que a validade e a eficácia da poesia diriam respeito à sua capacidade propriamente técnica de produzir o real, podemos lembrar, no pólo oposto, as análises que atribuem à obra poética uma função eminentemente cultural, pedagógica e imitativa, como demonstram, por exemplo, os estudos da épica homérica. Recorro aqui à *Paideia*, de Jaeger. Sua análise mostra que Homero era considerado por muitos como o educador da Grécia. Essa educação se fazia através de um processo complexo que fundia experiência de vida, moral e estética, modelando os ideais gregos num sentido duplo de dar forma ao passado através da cristalização dos seus mitos e ações heróicas e de oferecer aos cidadãos do presente e do futuro parâmetros com que orientassem o pensamento e a ação de cada um.

O fator artístico era de máxima importância nesse processo, pois formando unidade com o conteúdo cultural enquanto experiência coletiva a ser seguida, isto é, como dado ético, combinava sua significação universal e intemporal próprias da arte com o reconhecimento e a identificação imediatos de cada cidadão a quem era dirigida.

#### c) a poesia como persuasão e encantamento

Se levarmos em conta a ampla extensão do domínio retórico, que vai das provas aos verossímeis, dos seres às aparências ou das razões às emoções, notaremos que nem a poesia escapou de ser considerada como forma de linguagem que visava obter determinados objetivos, isto é, que devia ser eficaz e válida no plano da ação.

Vejamos o caso do sofista Górgias, no séc., V aC. Esse famoso interlocutor de Platão escreveu um “ELOGIO A HELENA” a de Tróia, no qual defende a

---

(10) *Estética*, p. 154.

(11) Austin (*Quand dire, c'est faire*) e Searle (*Os Actos de Fala*). V. bibliografia.

esposa do Menelau da suspeita de “se ter deixado raptar” pelo troiano Páris. Nesse texto o sofista a justifica alegando, além destas quatro razões: decisão da Fortuna, mandato dos deuses, desígnio do Destino, rapto violento, uma quinta, ou seja, o poder irresistível da poesia, que ele define como “palavras com metro” Eis um fragmento do seu discurso:

“A palavra é um poderoso soberano que, com um pequenino e invisível corpo, realiza empresas absolutamente divinas. [...] As sugestões inspiradas mediante a palavra produzem o prazer e expulsam a dor. A força da sugestão, apoderando-se da vontade da alma, a domina, a convence e a transforma como por fascinação”<sup>12</sup>.

Essa função verdadeiramente “narcotizante e encantatória”, que Górgias identificava na palavra poética, não deixaria ao ouvinte nenhuma possibilidade de se opor a ela. Platão, ao contrário do sofista, ou justamente por também reconhecer o poder mágico da poesia sobre as pessoas, a negava em nome do fundamento moral que ele reconhecia apenas nas verdades racionais e eternas, negadas aquelas e rompidas estas pelo individualismo e pelo apego sensorial dos poetas. Daí deverem ser expulsos da cidade ideal.

Note-se que nem a função persuasiva atribuída à palavra por Górgias nem a postura ética que lhe exige Platão reconhecem no consumidor de poesia discernimento e competência para escolher seus próprios padrões de validade poética. O mesmo se diga em relação ao objeto poético, que em ambos sofre um processo que poderíamos chamar de alienação, na medida em que não se referem a nada efetivamente real. Um desloca o poder de decisão para o encantamento inerente às palavras; o outro esvazia a representação poética de toda e qualquer essência, por suas concessões às formas particulares e sensíveis. Para o primeiro, o ouvinte ou leitor é objeto indefeso de uma força irresistível, embora sem substância nem autoria; para o segundo, o receptor de poemas ilude-se com simulacros de seres que, em verdade, só poderiam ser encontrados em um nível mais elevado, apenas acessível à atividade racional.

d) a poesia como relação entre fins e meios

Solução diferente foi dada por Aristóteles. Podemos dizer que para ele os fins da poesia não se desvinculam dos outros elementos que a constituem: o gênero, a estrutura, a realidade representada, as condições de sua produção e recepção, etc. Sob esse aspecto, as noções de validade e eficácia da poesia diriam respeito mais à adequação entre meios e fins, entre a forma dos instrumentos criativos e a

---

(12) *Gorgias. Fragmentos y Testimonios*. Buenos Aires, Aguilar, 1966. p. 87.

natureza ou o grau dos efeitos obtidos ou desejados do que a objetivos considerados isoladamente. Assim, do ponto de vista dos seres representados, se distinguíam, por exemplo, a tragédia, que imitava homens melhores do que o são na realidade, da comédia, que os imitava piores<sup>13</sup>. Por outro lado, quanto ao efeito específico no espectador, a tragédia visava provocar sentimentos de temor e compaixão, através do processo que ficou conhecido na história da arte pelo nome de *catarse*.

Como se observa, voltamos, agora em relação à poesia, ao mesmo fundamento retórico que autorizava o orador a produzir, no interior do discurso, “pelo que ele demonstra ou parece demonstrar”<sup>14</sup> os efeitos de sentido, isto é, as provas que garantissem sua credibilidade diante do ouvinte. Nessa mesma direção, o conceito de verossimilhança, como o fingimento que Fernando Pessoa atribui ao poeta, concerne ao princípio formal da obra, pelo qual o objeto representado assume dignidade própria, provocando o prazer estético, havendo ou não reconhecimento. Aristóteles discute o procedimento. Se é verdade que a imitação por si só já representa o duplo exercício de um saber e de um prazer, pois, como diz ele: “Pela imitação o jovem adquire seus primeiros conhecimentos, e por ela todos experimentam prazer”, no plano propriamente estético o prazer vem sobretudo da configuração interna da obra. Continua o filósofo: “Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero.”<sup>15</sup> Fica claro, pois que para ele, além da satisfação decorrente do saber — na forma do processo racional que permite o reconhecimento de algo que estaria “fora” —, a obra produz também seu próprio prazer e sentido originados apenas de seus componentes internos.

A partir dessas idéias temos um quadro suficientemente amplo em relação ao problema da função da poesia nas teorias antigas. Por certo não será demais repetir que em muitos casos as soluções dadas posteriormente não passaram de variantes ou combinações daquelas.

De Horácio aos neo-clássicos franceses, os vínculos da poesia com a retórica foram estreitando-se cada vez mais na medida em que se valorizava o procedimento técnico como meio eficiente para atingir os fins da poesia, e de todas as artes. Lembremos da categórica afirmação de Verney: “só depois da Retórica se deve tratar da Poesia, a qual nada mais é que uma Eloquência mais ornada”<sup>16</sup>.

Por ironia talvez da condenação platônica, a poesia vai, ao mesmo tempo, apurando seus meios técnicos de produção e circunscrevendo seus objetivos no âmbito do “*utile dulci*” horaciano. Ela deve ser útil no sentido de “ensinar” e “moralizar” o ouvinte? Deve oferecer apenas prazer? Ou o prazer para conseguir o útil? De qualquer forma, o fato estético, como concessão ao técnico, ao sensível

---

(13) *Arte Poética*, Cap. II, p. 291).

(14) *Arte Retórica*, Cap. II, I, p. 34).

(15) *Idem*, Cap. IV, p. 294.

(16) Luís Antônio Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*, II, p. 200-201).

e ao particular, era valorizado em vista de fins mais nobres: a moralização ou a expressão do espírito. Tasso, no séc. XVI, dizia que o poeta, como pertencente à sociedade civil, devia ter como finalidade o útil<sup>17</sup>. A posição de Castelvetro, que afirmava ter sido a poesia inventada para o prazer e a distração do povo<sup>18</sup>, espécie de tese pré-kantiana da “arte desinteressada”, ficava fora dos padrões utilitários da época, e era compartilhada por poucos teóricos. Enfim, a arte devia ter objetivos claros e definidos, que em geral coincidiam com as então consideradas grandes aspirações humanas.

### 3. Perspectivas modernas

A partir do Romantismo, com uma breve recaída entre os parnasianos, os poetas passam a recusar os artificios retóricos como incapazes de atender às novas necessidades expressivas, calcadas agora no sentimento, na naturalidade e no indivíduo, como bases visceralmente anti-retóricas. As regras e convenções já não conseguem conter os “excessos” românticos. Isso não os impede de buscar fins que justifiquem a poesia. É conhecida a expressão de Shelley na sua *Defesa da Poesia* (1821): “Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo”<sup>19</sup>. No geral, contudo, o poeta romântico manifesta independência e mesmo antagonismo (em grande parte, afetados) em relação ao ouvinte, a quem confessa desejos e frustrações, e de quem se sente incompreendido. É sintomático o verso com que Baudelaire conclui seu poema “AO LEITOR”: “— Hipócrita leitor, — meu semelhante, — meu irmão”<sup>20</sup>.

Perdidas ou abandonadas as velhas regras poéticas, como evidências que a arte já não possui<sup>21</sup>, resultado da transformação de um mundo em que o homem não é mais o agente, mas peça na engrenagem das relações econômicas e sociais — lembremos do Carlitos moldado pela máquina em *Tempos Modernos* —, a criação do poeta se vê reduzida àquilo que Hugo Friedriche chama “dissonâncias”, “anormalidades” e “categorias negativas”<sup>22</sup>.

Num contexto desses, a noção de validade e eficácia da poesia perde naturalmente o caráter coletivo de pré-requisito, que tinha nas poéticas ditas tradicionais, para se reduzir à garimpagem particular, muitas vezes fortuita, no fluxo da experiência de cada poeta moderno. Lembro aqui, por exemplo, a explicação que nos deu Valéry sobre o “acaso” que determinou a forma de seu “CEMITÉRIO MARINHO”. A explicação em si não vem ao caso. Importa sim apontar a passa-

---

(17) R. Bray. *Formation de la Doctrine Classique en France*, p. 64.

(18) *Idem*, p. 65.

(19) SHELLEY. *Defesa da Poesia*. Lisboa, Guimarães, 1957.

(20) *Oeuvres complètes*, I, p. 6.

(21) *Teoria Estética*, p. 19.

(22) *Estrutura da Lírica Contemporânea*, p. 15 e sgs.

gem em que o poeta, refletindo sobre o processo de criação do poema, reconhece que ele nasce do corpo a corpo com a linguagem, da simbiose que se opera entre a ação do poeta e os materiais com que interage. Mas, ouçamos o próprio poeta:

“À força de submeter o verbo comum a imprevistos sutis sem romper as “formas consagradas”, a captura e a redução das coisas difíceis de serem ditas; e sobretudo, a conduta simultânea da sintaxe, da harmonia e das idéias (que é o problema da poesia mais pura) são, na minha opinião, os objetivos supremos da nossa arte.”<sup>23</sup>.

Concluindo, podemos talvez supor, como Drummond, que o primeiro objetivo do poema moderno é sua própria existência enquanto poema, saber, no entanto, que só se adquire ao término do trabalho, embora seja apenas tal saber que valide e justifique tudo o mais que o poema possui. Daí que, começando “O SOBREVIVENTE” por constatar a impossibilidade de se compor poesia diante do paradoxo de um mundo pretensamente desenvolvido, mas cujos habitantes se matam mutuamente, encerra ele com esta descoberta inesperada: “(Desconfio que escrevi um poema.)” Esse saber (e sabor), que em verdade vem por acréscimo, e do contato direto com o texto, é de fato o primeiro e imprescindível valor do poema moderno, o qual garante e reflete a validade do seu conteúdo. A existência simultânea dos dois valores é, finalmente, sua eficácia maior enquanto poema.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRANS, M. H. *El Espejo y la Lámpara*. - Teoría Romántica y Tradición Clásica. Buenos Aires, Nova, 1972.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 1982.
- AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Paris, Seuil, 1970.
- BAUDELAIRE, Ch. *Oeuvre complète*. Paris Gallimard, 1975. 1º v.
- BARTHES, R. “L'ANCIENNE RHETORIQUE”. In *Communications* 16. Seuil, 1970.
- BRAY, R. *Formation de La Doctrine Classique en France*. Paris, Nizet, 1966.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CROCE, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general - Parte teórica (1900-1902)*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, s/d.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. La formation de l'homme grec. s/l, Gallimard, 1964.
- CURTIUS, E. R. “POESIA E RETÓRICA”. In *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, INL, 1957.

---

(23) *Variedades*, p. 172.



GOMES, A. C. e VECHI. C. A. *A Estética Romântica*. São Paulo, Atlas, 1992.

LUZÁN, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía general y sus principales especies. Con las memorias de la vida de Ignacio Luzán, escritas por su hijo*. Madrid, Cátedra, 1974.

PERELMAN, Ch. *Le champ de l'argumentation*. Bruxelles, Presses Universitaires, 1970.

SEARLE, John, R.(1969). *Os Actos de Fala*. Coimbra, Almedina, 1984.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.

VERNEY, Luís António(1746). *Verdadeiro Método de Estudar*. Lisboa, Sá da Costa, 1949. 5v.

VICO, Giambattista. *La scienza nuova*. Roma-Bari, Laterza, 1974. 2 v.

**RÉSUMÉ:** En considérant la notion rhétorique de “technique discursive visant à provoquer ou à augmenter l’adhésion des esprits aux thèses que leur sont présentées” (Perelman), nous cherchons, dans le présent étude, examiner comment quelques conceptions anciennes et modernes de poésie posent le problème de sa validité et de son efficacité.

**Mots clés:** Poésie, Poésie et Rhétorique.