

15/03/20

IUMNA

Bosi, Alfredo. O ser e o tempo na poesia.

ALFREDO BOSI

IMAGEM, DISCURSO

Alfredo Bosi

A idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível.

GOETHE

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: "Figure porte absence et présence."

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.

Pode-se falar em deformação ou em obscurecimento da imagem pela ação do tempo. Na verdade, "le temps ne fait rien à l'affaire". O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação. A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão.

As artes da figura supõem esse momento de quase-idolatria. As religiões que vetaram a representação "direta" do sagrado, de

Israel ao Islã, dos iconoclastas de Bizâncio aos calvinistas de Genebra, sabiam o que temiam ao mover guerra a toda imagem de culto. A estátua do deus é uma apropriação de algo que nos deve transcender. Pode abrir a porta para o fetiche.

Formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo. O desenho inscrito o faz com o instrumento da mão; e o fato de ser, na criança e no selvagem, um esquema, pura linha, abstração, não significa menor poder sobre o objeto; antes, é sinal de uma força capaz de atingir a estrutura que sustém a coisa, e bastar-se com ela.

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a *imago* primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.

Que seja esse o processo, prova-o a história semântica do termo *semblante*, que já designou parecença (o nosso arcaico "semblar"), e hoje quer dizer, valendo-se daquela contigüidade, aparência, fisionomia. Imagem e semelhança do rosto humano¹.

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. Que se pode adorar ou esconjurar. Mas que assume, nem bem acabado e posto à nossa frente, o mesmo estatuto desesperante da transcendência. Assim, nos percursos da imagem, por mais que se evite a distância não se consegue nunca suprimi-la. A fusão, que

(1) Em outras línguas convivem ambos os significados.
Em Francês: *semblant* (aparência) e *sembler* (parecer).
Em Inglês: *semblance* (aparência e semelhança).
Em Italiano: *sembianza* (aparência) e *sembrare* (parecer).

se deseja e não se alcança, produz um desconforto que semelha a angústia do cão mal amado pelo dono que, no entanto, não sai nunca da sua frente. A imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade.

Mas o convívio com a imagem dá-lhe um ar de consistência. Lucrécio, materialista, falava em figuras e imagens sutis emitidas pelos objetos, e que jorravam da sua superfície:

Dico igitur rerum effigias tenuisque figuras
mittier ab rebus summo de corpore rerum
quae quasi membranae vel cortex nomini tandast,
quod speciem ac formam similem gerit eius imago,
circumque cluet de corpore fusa vagari

(De Rerum Natura, IV, 46-50)

[Digo, pois, que figuras e imagens tênues das coisas são emitidas pelos objetos, e saem da superfície das coisas, de tal modo que poderiam chamar-se suas membranas ou cascas; cada uma delas traz o aspecto e a forma do objeto, qualquer que seja este, e que emana para vagar no espaço.]

A Teoria da Forma ensina que a imagem tende (para nós) ao estado de sedimento, de quase-matéria posta no espaço da percepção, idêntica a si mesma. Cremos "fixar" o imaginário de um quadro, de um poema, de um romance. Quer dizer: é possível pensar em termos de uma constelação, se não de um sistema de imagens, como se pensa em um conjunto de astros. Como se objeto e imagem fossem entes dotados de propriedades homólogas.

Mas é a mesma ciência que nos adverte do engano (parcial) que a identificação supõe. A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma-para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância.

As aparências mais "superficiais" já são efeito de um alto grau de estruturação que supõe a existência de forças *heterogêneas* e em equilíbrio. A imagem nunca é um "elemento": tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva

e que permite a sua recorrência. Os grandes teóricos da percepção procuraram entender o movimento que leva à forma, e concluíram que os caracteres simétrico/assimétrico, regular/irregular, simples/complexo, claro/escuro, das imagens dependem da situação de equilíbrio — ou não — de forças óticas e psíquicas que interagem em um dado campo perceptual².

Constituídas, as formas aparecem ao olho como algo de firme, consistente. Mesmo as imagens ditas fugidias, esgarçadas, vaporosas, podem ser objeto de retenção e de evocação. Sendo finito o sistema de percepção de que o corpo dispõe, as formas percebidas terão, necessariamente, margens, limites. A imagem terá áreas (centro, periferia, bordos), terá figura e fundo, terá dimensões: terá, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente.

Os estudiosos da Gestalt chamam a esse ponto final da organização imagética "lei da pregnância" (a expressão é de Max Wertheimer). Por esse princípio, as forças em campo acabam-se compondo em um mínimo ou em um máximo de simplicidade.

(2) "Parece a coisa mais simples do mundo ver uma superfície plana; nada sabemos das forças que lhe dão existência e, no entanto, a mera percepção é uma coisa altamente dinâmica que se altera de imediato se as forças que a mantêm sofrerem interferência" (Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Londres, Routledge & Kegan, 4.ª ed., 1955, p. 117. A primeira edição é de 1935. Há tradução brasileira, publicada em 1975 pelas editoras Cultrix e USP).

Em outro passo, Koffka chega a sugerir que uma absoluta homogeneidade de forças nada produziria no sistema neuropceptual:

"Seria temerário demais dizer que, se todos os estímulos, e não apenas os visuais, fossem completamente homogêneos, não haveria em absoluto organização perceptiva?"

"Que acontece quando estamos nas trevas e fechamos os olhos? Vemos a princípio um pequeno espaço, escuro acinzentado, mas depois de algum tempo não vemos mais nada. O mundo da visão deixou de existir para o ser. Não estou certo de que o mesmo efeito não possa ocorrer se estivermos num espaço homogêneo que não seja totalmente escuro" (*Id.*, p. 120).

Quanto à formação da imagem na criança, os trabalhos de Piaget e Inhelder accentuam o caráter não só mimético mas também simbólico da imagem enquanto "imitação interiorizada" (V. *L'image mentale chez l'enfant*, P.U.F., 1966). Para o nosso discurso, importa assumir a imagem constituída, na sua fisionomia última, que não pode deixar de nos aparecer como estática.

No primeiro caso, a imagem aparece uniforme. No segundo, mostra-se um todo que integra o múltiplo. Em qualquer dos extremos, porém, o efeito é o da consistência quase material da imagem: o que os mesmos estudiosos conhecem sob o nome de *constância da forma*.

As figuras das coisas distinguem-se e separam-se umas das outras, e do seu próprio fundo; e aparecem-nos como formatos que se destacam e que permanecem: podem-se discernir. É uma afirmação que vale tanto para a "imago" interna quanto para a sua inscrição, a imagem pictórica.

Pode-se considerar o imaginário em si na sua camada material. Mas será, sempre, também um duplo "espectral" do ente com que se relaciona.

Outro caráter da imagem (este, essencial para o desenvolvimento do nosso discurso) é o da simultaneidade, que lhe advém de ser um simulacro da Natureza dada. *Natura tota simul*. A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas sob as espécies da figura que é, por força de construção, um todo estável. A finitude do quadro, a espacialidade cerrada da cena têm algo de sólido que permite à memória o ato da representação.

Finita e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída, a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que só se tornou possível ao longo de milênios e milênios durante os quais o nexa homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tacto. O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem.

Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo reporta a idéia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí, o caráter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém; daí, o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade.

Aparecendo como um todo finito e simultâneo, a imagem parece alinhar-se entre os fenômenos estáticos, já feitos, perfeitos, no sentido etimológico do tempo. Será assim, desde que não esqueçamos que o estático se compõe de forças diferentes em equilíbrio.

Em outro nível, a psicanálise, que tanto se ocupou com a gênese do imaginário, tem dado respostas maduras ao problema das suas motivações. A vontade de prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se recem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um pesado lastro que garante a consistência e a persistência do seu produto, a imagem.

Que o imaginário decorra da co-extensidade de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos modos da Substância — a terra, o ar, a água, o fogo —, para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético.

A imagem, catarse das pulsões do Id, recebe no seu nascedouro o dom da identidade. Id, idem. O risco do eterno retorno do mesmo não embaraça Bachelard nem a psicanálise. É um risco calculado, se não desejado, no seio de teorias que se escoram na exigência de constantes psicossomáticas: vastas e sempiternas plataformas de onde elas descolam para, percorrido o circuito, retornar à segurança.

Das matrizes materiais da matéria (*mater-matrix*), do Id, resultam para Freud as andanças e as formas do Imaginário. Uma pulsão (*Trieb*) aflora, na vida da psique, como uma representação (*Vorstellung*). A imagem é transformação de forças instintivas; estas, por sua vez, respondem, em última instância, pela sua gênese. Nunca é demais insistir: para Freud, força e sentido alimentam-se no Inconsciente.

Assim, se a geometria da imagem se deve ao trabalho da percepção, a sua dinâmica faz-se em termos de desejo. Mas, na superfície ou na profundidade, o imaginário é uma textura sensível, sistema em equilíbrio, uma constelação de formas demarcáveis.

A leitura que Paul Ricoeur fez da obra freudiana ilumina esse caráter "feito" da representação. Como Eros e instinto de morte se dão a conhecer — no espaço da consciência — no modo da imagem, "a relação entre expressão e pulsão nos aparece sempre como uma relação instituída, sedimentada, *fixada*; seria preciso remontar além do recalçamento primário para atingir uma expressão imediata"³. E o que seria essa inalcançável "expressão imediata"? Algo que fundisse imagem e pulsão? Algo que operasse, num átimo, o milagre de ser formante e formado? A psicanálise, tomando o formado, a representação, como o único ponto acessível de partida, dá por desesperada a tarefa de apreender as pulsões em si. Estamos condenados a *ver* apenas a mediação formal, as aparições capilares, as imagens. Ricoeur compara o Inconsciente, lugar das pulsões, a uma rede ramificada, feita de arborescências indefinidas cujos rebentos se nos dão sob a forma de representações.

A rigor, porém, a pulsão não se coalha toda na imagem. Sobra a energia afetiva que acompanha e transpassa musicalmente a representação; e que encontra modos peculiares de aparecer nas passagens de cor e de timbre, na intensidade do gesto, na entonação da voz, no andamento da frase. Esses últimos fenômenos, porém, já não são mais *a imagem*. Dela se distinguem como o puro dinamismo se distingue das figuras encerradas nos seus confins.

Eppur si muove. Mas como pensar que as imagens possam "encerrar-se nos seus confins" no interior do fluxo anímico? As páginas da *Interpretação dos Sonhos* que apontam a condensação e o deslocamento como processos do sonho representam um esforço para mostrar que a imagem não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas que ela trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negações que lhe dá aparência de mobilidade. A imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão. A imaginação ativa, a *imagination* que Coleridge opunha à passiva *fancy*, é o nome dessa mobilidade. É a fantasia, ou produção de novos fantasmas. Freud realçou a *vis* combinatória do devaneio como passo inicial da criação poética.

(3) *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris, Seuil, 1965, pp. 143-144.

Traumerie, rêverie, daydream, ensueño: são todos termos que designam o momento do sonhar acordado, a zona crepuscular da vigília fluindo para o sono. Em nossa língua, o dado posto em relevo é outro: *devaneio* diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vão, no vazio, no nada. Devanear é comprar-se em que o espírito erre à-toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. É o "maginá" do caboclo, sinônimo às vezes de "cismar", desde que sobrevenha a notação de estranheza ou de receio.

O devaneio seria a ponte, a janela aberta a toda ficção. Leopardi, que deixou páginas cristalinas sobre a fantasia consolo único da dor de viver, associou o devaneio à idéia do não-finito. No vazio que se abre além do horizonte de uma visão presente e finita, é possível imaginar.

Essa presença ativa, de segundo grau, não comportaria os limites da outra:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle
e questa siepe che da da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

(*L'Infinito*)

A IMAGEM E O TEMPO DA PALAVRA

Uma dúvida, porém, impede de conceder ao devaneio, à imaginação criadora de textos, todos os desdobramentos e as expansões que a palavra tem conhecido nas estéticas de derivação romântica e surrealista. A geração de novas cadeias imagéticas e a sua diferenciação contínua na história da Poesia serão fenômenos ainda presos principalmente à percepção visual? Ou, mesmo,

às andanças do devaneio pré-onírico? Por acaso, o discurso poético se reduz ao que Taine, falando da inteligência, chamava "um polipeiro de imagens"? Por acaso, as effigies do quotidiano, as ficções da vigília e os fantasmas do sonho com todo o seu tesouro de um saber sensível teriam entrado para o patrimônio da experiência cultural, se não os trabalhasse um processo novo, transubjetivo, de expressão — a *palavra*?

"Sem a língua" — disse Hegel —, as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas"⁴.

O fenômeno verbal é uma conquista na história dos modos de franquear o intervalo que medeia entre corpo e objeto.

Os estudiosos de pré-história têm confirmado a intuição genial de São Gregório de Nyssa, que, no *Tratado da Criação do Homem* (379 d.C.), associa o gesto à palavra: desenvolvendo as mãos e os instrumentos que estendem o seu uso, os homens puderam exercer mais eficazmente a sua ação sobre o mundo exterior. O resultado foi a liberação dos órgãos da boca (outroza só ocupados na apreensão dos alimentos) para o serviço da palavra. Em posição ereta e com a face distanciada do solo, o homem pôde, mediante a voz, criar uma nova função e codificar o ausente⁵.

A Semiótica hoje tem esmiuçado as diferenças entre o ícone e o processo sógnico verbal. É preciso tirar todas as conseqüências dessas distinções quando se fala do discurso poético.

O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.

A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem.

Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*.

(4) *Filosofia da História*.

(5) Cf. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, 1964, I, pp. 41-56.

A linguagem indica os seres ou os evoca. Karl Bühler, fenomenólogo, explorou em um estudo vigoroso " as riquezas do campo demonstrativo da linguagem assumidas pelas formas dêicticas: artigos, demonstrativos, advérbios de lugar e de tempo, recursos anafóricos da sintaxe... Mas o que importa apreender é a diferença específica dos modos imagético e lingüístico de acesso ao real; diversidade que se impõe apesar da semelhança do fim: presentificar o mundo.

A seqüência fônica articulada não tem a natureza de um simulacro, mas a de um substituto. "Um signo é algo que está para alguém no lugar de alguma outra coisa sob algum aspecto ou capacidade" (Pierce, *Coll. Pap.*, 2 228). Formando-se com o apoio exclusivo da corrente de ar em contacto com os órgãos da fala, a linguagem se vale de uma tática toda sua para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar. Dizer, como faz o poeta,

Qualquer que seja a chuva desses campos
devemos esperar pelos estios;
e ao chegar os serões e os fiéis enganos
amar os sonhos que restarem frios⁷,

nunca será o mesmo que transmitir a outrem, por meio de ícones aglomerados, a mensagem da situação global vivida e das relações internas pensadas pelo falante ao significar o período dado. O modo encadeado de dizer a experiência renunciou, por certo, àquela fixidez, àquela simultaneidade, àquela forma-dada-imediatamente do modo figural de concebê-la. A frase desdobra-se e rejunta-se, cadeia que é de antes e depois, de ainda e já não mais. Existe no tempo, no tempo subsiste. Para o emissor que a profere, para o receptor que a ouve, sílaba após sílaba.

A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito.

Mediação e temporalidade supõem-se e necessitam-se.

(6) *Teoría del Lenguaje*, Madri, Revista de Occidente, §§ 6-9.

(7) Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, XXVI.

A expressão social do pensamento depende da possibilidade do discurso. Não se pode ignorar nem baratear esse árduo e longo itinerário em direção ao ato simbolizador que o homem tem percorrido desde que lhe foi dado significar mediante a articulação sonora.

A conquista do signo verbal pode ser tida como um gesto a mais na gesta da diferenciação. Todo e qualquer pensamento, ensina Pierce, é sempre um signo, e é essencialmente de natureza lingüística (*Coll., Pap.*, 5 420). Vimos como a imagem (visual ou onífrica) já se apartava do conhecimento assimilativo do paladar, do olfato, do tacto. O olho já é mais livre do que os demais sentidos aos quais sempre se atribui maior carga de passividade e sensualidade. O fantasma, por seu turno, pode transformar-se ao longo do devaneio, embora, enleando-se sobre si mesmo, costume preservar a sua identidade. É nessa altura que Freud, Bachelard e outros mineradores do Id se põem a construir uma ponte entre a imaginação "ativa" e o poema. Mas não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem (mesmo se elaborada pelo devaneio) ao texto sem atravessar o curso das palavras, o seu discurso.

A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença.

A PALAVRA BUSCA A IMAGEM

No entanto, a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecência. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a "semelhança" de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.

Karl Bühler, falando da onomatopéia, e revendo com extrema agudez o velho problema da iconicidade da linguagem, comenta: "...o homem que aprendeu a ler e interpretar o mundo silabando vê-se, pelo instrumento mediador que é a linguagem e suas leis próprias, apartado da plenitude imediata do que os olhos

podem ver, os ouvidos escutar, a mão "apreender", e busca o caminho de volta, trata de lograr uma apreensão plena do mundo concreto, salvando o silabeio, no que é possível" (*grito nosso*)⁸.

Na poesia coexistem as sombras da matriz e o discurso feito de temporalidade e mediação.

O discurso acha meios de trazer a matriz à tona, de explorar as suas entranhas, de comunicá-la. Os meios (no caso, procedimentos) visam a compensar a perda do imediato, perda fatal no ato de falar.

A pergunta fundamental é: como a série temporal do discurso persegue o imediato, o simultâneo, o "finito" da imagem? Como se comporta o tempo à procura da matriz atemporal?

Por hipótese, a resposta seria esta:

O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências.

A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade. Implica sempre um mínimo de expansão, de diferenciação. Se assim não fosse, toda linguagem morreria logo depois de proferido o "grito original", a interjeição, a onomatopéia. Mas a verdade é que mesmo a poesia mais primitiva, do esconjuro à palavra ritual e à narração mítica, já exhibe todas as estruturas diferenciais da série fonológica, da morfologia, da sintaxe (atribuição, predicação...). Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los em uma seqüência fono-semântica.

Agora que a Gramática Racional retoma o seu prestígio, explorar a serialidade básica do discurso é aceder a uma teoria da predicação. Dizer algo de alguém ou de alguma coisa supõe uma estrutura profunda que se atualiza na série verbal. Sem predicação, o discurso emperra. Sem discurso, a predicação perde o seu melhor apoio para sustentar-se. Sobreviriam o silêncio ou o gesto quase-figurativo com todos os seus limites.

Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso

(8) *Teoría del Lenguaje*. cit., § 13.

da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista.

Quanto à forma da predicação: ela se perfaz e se "vê" no desenho da frase, na sintaxe, cujo diagrama aponta para uma ordem que só "imita" o espaço do visual através da temporalidade. A disposição dos sintagmas, sobre que assenta todo discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, seqüência e estrutura, movimento e forma, curso e recorrência. A sua estratégia de ir e vir é, por força, mais lenta e mais sinuosa do que a armada pela percepção visual ou pelo devaneio.

Nessa complexidade está a força e está a fraqueza do discurso. Ele é forte, é capaz de perseguir, surpreender e abraçar relações inerentes ao objeto e ao acontecimento que, de outro modo, ficariam ocultas à percepção. Ele é capaz de modalizar, de pôr em crise, e até mesmo *negar* a visão inicial do objeto.

Mas o discurso é frágil se comparado ao efeito do ícone que seduz com a sua pura presença, dá-se sem tardança à fruição do olho, guardando embora a transcendência do objeto. A imagem impõe-se, arrebatada. O discurso pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança.

A predicação vai dando o justo relevo às diferenças que se estabelecem entre o antes e o depois, o causal e o casual, o possível e o impossível e, às vezes, o verdadeiro e o falso. Mas a imagem e o devaneio se formam aquém do juízo de verdade.

A última observação vale por um sinal de alerta quando se lida com o poema. No momento em que o discurso, fiel à sua lei interna de contínuas diferenciações, atinge o limiar da Lógica, estará ultrapassando o ponto de união franca e amorosa com a fantasia. Um passo adiante e esvai-se a substância mesma do processo mitopoético. Não é, pois, nessa via empedrada de renúncias (a diferença é sempre espinho) que devemos seguir o discurso, mas pelas sendas nas quais persegue o encanto da simultaneidade.

Ora, é forçoso voltar à natureza própria, isto é, lingüística, dessa perseguição. Não se desmancham os sulcos que a alteridade do signo verbal vem há milênios traçando e retraçando no solo dúctil do pensamento.

O discurso é sempre arranjo de enunciados que se comportam como processos integradores de níveis diferentes, cujos extremos

são o simbólico e o sonoro. Já se comparou a formação do enunciado a um trabalho de encaixamento, mas a metáfora, o seu tanto volumétrica, traduz mal o caráter a um só tempo fluido e saturado do discurso.

Roman Jakobson, grande mestre, denso, posto que ameno, disse coisas fecundas a respeito do discurso poético, e abraçou-o com uma fórmula cortante, de lingüista: projeção do eixo das semelhanças no eixo das contigüidades. Isto é: subordinação do serial às leis da analogia. É uma definição que dá conta das *reitera-ções*: do metro, da rima, das aliterações, das regularidades morfo-sintáticas, da sinonímia, da paronímia, das correspondências semânticas. Numa palavra, é o triunfo do paradigma, da matriz, a deleitação em um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias. É a imitação do Paraíso ainda não machucado pela dor da ruptura e do contraste.

A força de persuasão de que dispõem algumas leituras formalistas, nas quais tudo é espelho de tudo, provém, quem sabe, de um desejo intenso de eludir a mediatidade do discurso e gozar, sem demoras, da supressão do diferente.

Que a fórmula de Jakobson seja lida em um registro dinâmico, e não paralisada em compulsiva ecolalia. Um modo de automatizá-la é fazer certa análise ana-(para-/hipo-) gramática que me lembra um trecho das *Viagens de Gulliver*:

Mas se o método falhasse (fala-se da interpretação de certos papéis políticos), poderia haver recurso para outros mais eficientes, chamados pelos entendidos acrósticos ou anagramas.

Em primeiro lugar, deveriam descobrir-se homens hábeis e de espírito penetrante, capazes de compreender que todas as letras do alfabeto são suscetíveis de significação política. Assim, *N* poderia significar uma conspiração, *B*, um regimento de cavalaria, *L*, uma esquadra. Ou, secundariamente, transpondo-se as letras do alfabeto, em qualquer papel suspeito, poderiam descobrir-se os mais profundos designios de qualquer partido descontente. Assim, por exemplo, se eu disser numa carta a um amigo "o nosso irmão Tomás está com um ataque de hemorróides", um homem perito nesta arte poderá descobrir que as mesmas letras, que formam a sentença, podem ser analisadas nas palavras seguintes: "Resista... conspiração em tal lugar... a hora." Este é o método anagramático⁹.

(9) Jonathan Swift, *As Viagens de Gulliver*, Terceira Parte (Viagem à Lapúcia, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbdubdríbb e ao Japão), cap. VI. Tradução de José Maria Machado, S. Paulo, Clube do Livro, 1956, pp. 267-268.

Ao poema, enquanto contínuo simbólico-verbal, não quadra a estrutura simples de espelho de uma natureza *tota simul*. E a recorrência, sonora, mórfica ou sintática, não quer dizer fusão, *synopsis*. Se assim fosse, como entender a fluidez da frase? E como entender os graus diferenciados da sensação, percepção e articulação simbólica que marcam a história do indivíduo e o desenvolvimento do *homo loquens*? Puro espelhamento é tautologia. Para desenhar a mais perfeita e mais "harmoniosa" das figuras, o círculo, não se superpõem no *mesmo* espaço pontos a pontos, mas traça-se uma linha curva que percorrerá pontos *diferentes* no plano.

De qualquer modo, só por metáfora redutora se dirá que é "círculo" um poema onde há ressonância e retorno. Frases não são linhas. São complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som-significante.

Se algum símile adere à natureza da frase, o mais justo não parece vir do desenho feito a régua e a compasso, mas de artes que dão corpo ao movimento, à ação. Assim, a dança, que, na sutil descrição de Arnheim, produz o efeito figural *mediante uma seqüência dirigida de gestos*: e um gesto só se dá por inteiro à nossa percepção quando já passou, e foi seguido de outros.

E os compassos de abertura de uma dança já não são os mesmos depois de termos visto o resto da composição. O que sucede durante a execução não é simplesmente um acréscimo de novas contas ao colar. *Tudo o que já ocorreu é modificado pelo que ocorre depois* 10.

Depois que o enunciado se compôs e chegou a termo, no poema, pode-se, em tempo de análise, abstrair a duração e espacializar o texto. Basta ir à cata de reitarações e simetrias, traçando uma linha que una todas as ocorrências de algum modo afins (quanto ao som, à função, à posição, ao significado). A idéia de estrutura espacial ganha, nessa fase do trabalho, uma solidez imponente. Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que ela se torcesse, se contraísse e se dobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sobras ao estrato ósseo das

(10) *Arte y percepción visual*. B. Aires, Eudeba, 1962, p. 305.

correlações. Mas não foi bem isso o que aconteceu. O metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que foi adensando com a pressão acumulada dos signos. E enquanto o poema prosseguia, ia-nos desvendando novos perfis e novas relações da existência. A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre a sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de *operações* mediadoras e temporais.

Em outros termos: a frase parece resultar de um processo antropológico novo de significação. Como diz Wittgenstein, ela é um modelo da realidade "como nós a imaginamos" (*Tractatus*, 4.01); como nós, sintaticamente, podemos concebê-la.

Toca-se aqui um ponto essencial: o da "imagem" frásica como um momento de chegada do discurso poético. O que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito (*ex-factum*) de um longo trabalho de expressão, e a diferença do ícone, do fantasma, imagens primordiais por excelência.

É em face desse processo inteiro de significação que se deve repensar o sistema das repetições e os paradigmas que a análise descobre no poema. O sistema cumpre uma função eminentemente estética, é a marca que leva à forma nítida. Arma da memória, conforto da sensibilidade (*bis repetita placet*), imagem da imagem, *elígie* remota do eterno retorno, a recorrência faz o que pode para nos distrair das penas que inflige a consciência do tempo e da contradição.

É preciso entender na prática dos retornos o desejo de recuperar, através do signo, o que Husserl designava como a *camada pré-expressiva do vivido* (*Ideen*, I, § 124). Esse estrato, que tem o seu lugar na sensação anterior ao discurso, é perseguido pelo trabalho poético que, no entanto, opera na base de um distanciamento em relação à mesma camada. O paradoxo do instinto, que, para melhor realizar-se humanamente, se nega ou se sublima (para Freud, o superego desentranha do Id), está na sabedoria do camponês que poda a árvore para obter melhores frutos. O discurso, inflectindo-se para apanhar a figura da vida, tenta perfazer a quadratura do círculo. Os radicais do Imagismo, impacientes com as tardanças do pensamento, hostis a todo processo que levasse ao conceito, clamavam pelo retorno ao ícone ou pelo

silêncio. A visão do relâmpago que tudo iluminasse em um átimo, ou a entrega ao Nirvana do não-discurso seriam as opções coerentes de renúncia à expressão verbal.

Lendo Octavio Paz extrai-se o sumo desse desespero em face do enunciado — "los objetos están más allá de las palabras" — sem que se perca a lucidez ao admitir a necessidade do verbo. Que este, porém, se reduza à *música callada* de San Juan de la Cruz e ao haikai diáfano e veloz de Bashô, é a concessão e o projeto estético do escritor mexicano.

Na verdade, ver o discurso como um obstáculo no interior do poema é dar à relação entre o vivido e o expresso a fórmula do impasse. *Aut imago aut verbum*. Então, a poesia, que é feita de *verbum* e só de *verbum*, deveria negar a sua estrutura ôntica para ser realmente poesia? "La expresión poética es irreductible a la palabra y no obstante sólo la palabra la expresa."

Que o paradoxo não empoce em morta conclusão. Sirva, antes, de acicate ao pensamento. Um caminho é procurar entender a razão de ser estética daqueles procedimentos que a análise tem valorizado como inerentes à mensagem poética. *A recorrência e a analogia*.

A ANALOGIA

Pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras.

A crítica de língua inglesa costuma designar com o termo *image* não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar, sol, pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopéia à comparação.

Tal uso, extensivo, do termo "imagem" supõe claramente que se admite um caráter motivado nos processos semânticos em jogo. Será um critério válido para acentuar as virtudes miméticas ou expressivas da onomatopéia e da metáfora, mas sempre discutível enquanto parece confundir a natureza lingüística das figuras com a matéria mesma, visual ou onírica, da imagem.

Analogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado.

Uma das mais agudas teorias da metáfora, a proposta por Max Black¹¹, vê na *interação de signos diversos*, e não na analogia em si, o traço distintivo dessa figura-chave, tantas vezes definida em termos de enlace de palavras que já teriam algo em comum.

Max Black analisa a metáfora "homens são lobos". O enunciado não supõe uma equivalência prévia, dada, entre os termos postos em relação (caso em que a figura seria "natural"), mas institui uma notação semântica nova pela qual a ênfase que a nossa cultura dá a certos atributos do lobo, como a violência e a ferocidade, se transporta para o comportamento humano.

Transferência, palavra que traduz literalmente o grego *metaphorá*: eis a operação constitutiva de uma figura que se tem reduzido à mera semelhança.

Aristóteles: "A metáfora consiste em dar á uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, vindo a ser a transferência ou de gênero a espécie, ou de espécie a gênero, ou de espécie a espécie, ou na base da analogia" (*Poética*, 1457b, 6-10). O núcleo da definição é o conceito dinâmico de transferência. O fator de analogia, o último a ser citado, e que, nos exemplos dados pelo filósofo quer dizer *proporção*, entra apenas como *um* dos alvos a que visa o transporte da predicação. Ex.: se a vida é um dia, a velhice é o entardecer. Vida : dia : : velhice : entardecer. Estava na mente de Aristóteles que a metáfora analógica, simulacro da identidade, resulta de um trabalho estético sobre dados reais heterogêneos: "Uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes" (*Retórica*, II, 7-10; II, XI, 5).

É necessário não perder de vista a distinção entre efeito imagético e procedimento semântico. Enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como *imagem*; mas enquanto enlace lingüístico de signos distantes, ela é atribuição, modo do discurso.

(11) *Models and Metaphors*, Cornell University Press, 4.^a ed., 1968, pp. 38 e segs.

A semelhança aparece como efeito de um movimento pelo qual a linguagem produz um contexto comum a palavras que, até então, eram proferidas em contextos separados.

Quando se percebe a ação mútua entre os significados (homem \rightleftharpoons lobo), entende-se melhor a natureza sintático-semântica, e não só imagética, da metáfora. O espaço novo em que se movem as duas flechas (do homem para o lobo, do lobo para o homem) não é um lugar de ícones que convivem e se parecem desde sempre, mas é o *topos* onde o ponto de vista do falante traçou um novo liame entre os dois signos. "A metáfora do lobo suprime alguns detalhes, acentua outros — em suma, organiza a nossa visão do homem"¹². O efeito é figural; o trabalho é de seleção e de combinação predicativa.

Vico, ao definir a linguagem poética dos tempos heróicos, precisou usar de uma fórmula dupla: ela teria sido "um tanto muda, um tanto articulada". A expressão de coexistência vale muito bem para a metáfora, onde a caça é imagem, o discurso o caçador.

A VOLTA QUE É IDA

Essa distinção formal reponta com a maior clareza no caso da *recorrência*, outro modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade.

Re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva.

Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo estritamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório.

(12) Max Black, *op. cit.*, p. 41.

Convergem para esse critério de perfeição formal boa parte das poéticas maneiristas, e, em outro nível, o Formalismo e o Estruturalismo literário da década de 60.

Mas a verdade dessa posição — ou desse “gosto” — é uma meia verdade. O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-para-frente do discurso. Re-iterar, re-correr, re-tomar supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir. A partícula *re* vale não só para indicar que algo se refaz (1.º grau), mas também para dar maior efeito de presença à imagem, e conduzi-la à plenitude (2.º grau). No primeiro caso, estão, por exemplo, “re-atar”, “re-ver”, “re-por”. No segundo: “re-clamar” (clamar com mais força), “re-alçar” (levantar mais alto), “re-buscar” (buscar com insistência), “re-generar” (gerar de novo, salvando)... , verbos nos quais o sentido que se produz é antes de intensificação que de mera recorrência.

Entre a primeira e a segunda aparição do signo correu o tempo. O tempo que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor.

Os pousos se parecem uns com os outros. São necessários ao fôlego do viajor, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo.

Amor é um fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;
É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É um não contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;
É um estar-se preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É um ter com quem nos mata lealdade.
Mas como causar pode o seu favor
Nos mortais corações conformidade
Sendo a si tão contrário o mesmo Amor?



No soneto de Camões, a reiteração do verbo conectivo (é... é... é...), por dez vezes, não se esgota no procedimento retórico de volta a uma palavra-chave. Também impele o período para adiante, clareia a exploração semântica do sujeito comum, Amor, e repuxa em direções novas o paradoxo inicial do Amor que é fogo e que arde sem se ver.

A repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora agora. Ao contrário da visão fulmínea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento da expectativa. Linguagem, agonia. A repetição me preme a conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso.

Em outro plano: a anáfora põe e repõe continuamente diante do nosso espírito a intencionalidade que anima todo o poema de Camões: o querer-dizer-o-que-é-Amor.

A essa dupla face do procedimento (a repetição em si; a repetição no todo) aplicam-se com justeza as palavras que, em outro contexto, Gilles Deleuze escreveu sobre o *co-senso*:

A organização da superfície física não é ainda sentido. Ela é, ou melhor, ela *será* co-senso. Isto é: quando esse sentido for produzido sobre uma outra superfície, haverá também aquele sentido¹³.

A "organização da superfície física" é a matéria significante do poema com todos os seus jogos de figuras e retornos, é o conjunto dos procedimentos. A "outra superfície" é a que se nos dará quando apreendermos o sentido pleno do texto. Mas então, será preservado, no nível da memória e da sensibilidade, também aquele primeiro e volteante co-sentido.

Abro a *Divina Commedia* e leio a primeira tercina:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la via diritta era smarrita.

(*Inf.*, I, 1-3)

Posso começar pela rima, retorno obrigado. *Smarrita* rima com *vita*. É um acorde. Um pouso onde descansa, sonoramente, o terceto.

"Amor é um fogo que arde sem se ver."

(13) *Logique du sens*, Ed. de Minuit, 1969, p. 272.

Mas *smarrita* não dá apenas um eco agradável a *vita*. *Smarrita* é predicativo de *via diritta* (*che la via diritta era smarrita*), expressão que se opõe, pelo som e pelo significado, a *selva oscura*, e remete à locução englobante *cammin di nostra vita*, que, por sua vez, compreende tanto *via diritta* quanto *selva oscura*.

A palavra *vita* não está só: é determinada por *nostra*, coletivo do qual se recorta e se destaca o sujeito singular em *mi ritrovai*, expressão verbal que informa ao mesmo tempo a perspectiva da enunciação (*cu*, 1.ª pessoa) e o significado de estranheza (*encontrei-me, dei por mim*), sentimento que *smarrita* adensa com a forte conotação de desvio e de perda: simbolicamente, confusão, pecado, extravio.

Por outro lado, *smarrita* predica *via* mediante uma forma verbal no passado imperfeito, *era* (*la via diritta era smarrita*), ao passo que o ato de dar acordo de si (*mi ritrovai*) vem construído pelo passado remoto: de onde, a distância que se cava entre o tempo da perdição (*era smarrita*) e o tempo da consciência (*mi ritrovai*).

Voltando agora ao fato da reiteração fônica inicial: *smarrita* rima com *vita*, não há dúvida, mas o faz através de uma estrada rolante cheia de desdobramentos e nexos dos quais se mencionou apenas uma pequena parte.

() que fez a linguagem de Dante com o mundo da imagem? Com o meio do caminho, com a selva, com a reta via? Deu-lhes ato de presença, uma unidade de tom, um ponto de vista. E submeteu a matriz imagética a uma bateria de relações que excitaram os poderes diferenciadores do enunciado. Relações de modo, tempo, número, pessoa, causa; inclusão, oposição, contradição...

Sem a potência expansiva do discurso, que tudo permeia, a imagem, absoluta, poderia dar a sensação de algo empedrado: o meio do caminho o meio do caminho o meio do caminho a selva a selva a selva.

Mas na corrente do texto nada existe de já feito, tudo está-se fazendo. Abre-se em cada imagem um vazio — cheio de desejo ou de espera — que reclama a plenitude da relação. E *dopo il pasto ha più fame che pria*.

O fundo, aparentemente concreto, de uma imagem solitária (*mezzo del cammin ou selva oscura*) é um fundo falso: se nos

contentamos com ele, o que nos resta nas mãos é um fetiche ou, pior, uma pesada alegoria. É preciso empurrar a parede desse fundo, fazê-la abrir-se para o terreno móvel da frase, e o processo reviverá. O caminho passará pelo meio da nossa vida e a selva escura marcará o lugar onde um homem se perdeu e se reencontrou.

A imagem que, quando só, remetia a si mesma — e era ídolo, enigma, autofruição — revelará no processo verbal um poder terrível de antecipação.

E, junto com a analogia, a recorrência e o cruzamento dos sons (rimas, assonâncias, paranomásias) exercerão, ao longo de todo esse processo, uma função mestra de apoio sensorial. Ao lado das imagens do caminho e da selva, os sons lastreiam com um peso maior a dicção poética: o peso do corpo que se mostra e cai sobre si mesmo.

A carne do signo poético nos aparece quase-em-substância nas imagens da selva e do caminho. Aparece menos espessa, musical quase, no eco *vita-smarrita*. Afinada, vazada e transformada pelas operações predicativas que se atualizam nos laços da frase.

As imagens, quando assumidas e recodificadas pelo discurso, dão a este uma textura complexa cujos modos de base, as fantasmas, se põem "entre o puro pensamento e a intuição da natureza" (Hegel). Ao pensamento ("sem imagens") devem-se as operações, algumas narrativas, outras conceituais; à intuição, os materiais substantivos que as imagens trazem à fala: o caminho, a selva, a reta via...

O discurso, fiel às relações, contém em si uma tão alta dinâmica que, se deixado a si próprio, poderia abafar, senão abolir a imagem. O pensamento *puro* é negatividade. Mas o dano não se consuma jamais, de todo, no discurso poético. Neste a imagem reponta, resiste e recrudesce, potenciando-se com as armas da *figura*. E como se essas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som. Que o som e todos os seus ecos venham adensar a face concreta do poema.

Se no fim do trajeto a imagem parece ter ultrapassado o discurso, a transcendência se fez também em sentido contrário: para levar a figura à plenitude, foi necessário desatar a corrente das palavras. Goethe: "A idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível."