

Do poema como instrumento^{*}



Darío Gómez Sánchez¹
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas. Quiero decir que sus autores escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer.

Jorge Luis Borges. In: “El enigma de la poesía”.

Resumo:

Grande parte dos enfoques teórico-críticos sobre poesia (linguísticos, sócio-históricos ou temáticos) se caracteriza por um excessivo racionalismo que converte o poema em instrumento de afirmações diversas, geralmente extra-literárias e excludentes de qualquer aproximação sensorial.

Palavras-chave: poesia moderna; análise poética; linguística; sociocrítica.

Abstract:

The majority of theoretical and critical approaches to poetry (linguistic, socio-historical or thematic) is characterized by excessive rationalism that turns the poem in an instrument of different statements, usually extraliteraries and exclusive of any sensorial approach.

KeyWords: modern poetry; poetry analysis; linguistics; sociocritics.

Resumen:

La mayoría de los enfoques teórico-críticos sobre poesía (lingüísticos, socio-históricos o temáticos) se caracteriza por un excesivo racionalismo que convierte el poema en instrumento de afirmaciones diversas, generalmente extraliterarias y excluyentes de cualquier aproximación sensorial.

Palabras-clave: poesía moderna; análisis poético; lingüística; sociocrítica.

^{*} Recebido em 30 de junho de 2013. Aprovado em 16 de setembro de 2013.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é professor Adjunto 1 do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Pernambuco.

Com o surgimento da linguística estrutural e a consolidação da semiótica textual, os estudos literários se propõem a elaboração de uma série de metalinguagens para a análise das obras concretas. Porém, tais metalinguagens se desenvolvem — cada vez mais — com relação ou por oposição a uma teoria prévia, gerando uma complexa cadeia autorreferencial na qual — não poucas vezes — a obra literária ocupa o último lugar. Nesse contexto, o discurso sobre a literatura alcança tal nível de abstração que se torna crítica da teoria ou teoria da crítica, perdendo de vista o estudo da obra *per se* e virando um discurso circunscrito a um âmbito de especialistas com escasso interesse no aprofundamento da literatura. Para comprovar isso, basta observar as referências e fontes de discussão de tais estudos: teorias e críticas na maioria das vezes, escassamente as obras literárias referidas. É como se o avanço nos estudos literários fosse inversamente proporcional ao estudo da literatura, o que acarreta consequências não só acadêmicas e pedagógicas, mas inclusive éticas e políticas.

Não é este o espaço para argumentar a referida alienação teórica de grande parte dos estudos literários, mas sim queremos chamar a atenção sobre o fato de que em seu afã de teorizar sobre assuntos cada vez mais abstratos, os estudiosos e críticos têm transformado a literatura em pretexto para demonstrações interdisciplinares diversas. Por outras palavras, a análise literária tem-se tornado lugar de complexas elaborações linguísticas, sócio-históricas ou filosóficas — entre outras muitas — que pouco ou nada dizem sobre o caráter

polissêmico, inclusive contraditório da literatura. Isso é ainda mais evidente no que se refere à poesia (melhor diremos ao poema, pois a poesia é uma condição que vai além da literatura), em que se tem imposto uma tendência analítica racional que faz do poema um instrumento para afirmações conceituais que não poucas vezes aparecem fora de lugar.

Lendo alguns artigos sobre análise e crítica da poesia no século XX, achamos — em maior ou menor medida — uma tendência ao pretexto interdisciplinar e/ou à certeza analítica. No primeiro caso, o poema é um fato linguístico, social ou histórico que o analista tem de explicar; no segundo caso, o poema tem um sentido concreto que o crítico pretende evidenciar; e em ambas as instâncias estão presentes a ideia de que a análise poética é um lugar de posicionamento sobre a realidade, seja ela coletiva ou individual. Então o poema — e até o poeta e a poesia — tornam-se instrumento para uma afirmação racional que vai à direção oposta do caráter ambíguo e sensorial que — a nosso sentir — fundamenta a criação poética.

Não pretendemos negar a importância da crítica ou da teoria literária, mas não acreditamos que deva estar sustentada numa suposta objetividade analítica ou na certeza interdisciplinar. Por isso, nas linhas seguintes, revisaremos algumas mostras do pensamento teórico crítico moderno em torno da poesia, procurando evidenciar o que consideramos um excessivo intelectualismo que torna o poema um mero instrumento para construções racionais de diversa índole, negando-lhe com isso sua natureza sensorial.

1.

Poderíamos rastrear a origem da instrumentalização da poesia no Formalismo russo, cujos antecedentes, por sua vez, encontram-se na retórica oitocentista que concebe o poema como uma linguagem elaborada, uma série de figuras e procedimentos a identificar. Partindo da consideração da literatura como um objeto linguístico, os formalistas afirmam a diferença entre uma língua cotidiana, supostamente estandardizada, e uma língua poética, pressupostamente antipadronizada. E é sobre essa base que se constroem os conceitos de “literariedade” (aquilo que faz de uma mensagem particular um texto literário) e “estranhamento” (singularização do objeto ou da realidade por meio do uso não convencional da linguagem). A postulação da função poética consolida a perspectiva segundo a qual o poema é um enunciado autorreferencial, desautomatizado e plurissignificativo, o que implica que o poeta faz uso da linguagem de uma forma particular, diferenciada da norma padrão e com uma intenção estética evidente na forma de relacionar os eixos da seleção e da combinação para produzir significados não unívocos (cf.: Jakobson 1978:24-52).

Dentro dos mesmos pressupostos, V. Chklovsky afirma que a poesia não se reconheceria por uma suposta lei de economia criativa, nem por ser um pensamento por imagens ou símbolos, mas por gerar uma percepção singular a partir de procedimentos linguísticos:

Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação [...] O caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados a través de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética. (Chklovsky 1878:41)

Apesar de seus inconvenientes e das incontáveis revisões críticas, a proposta formalista reaparece – com novas roupagens - em estudos contemporâneos. Assim, por exemplo, a crítica Marjorie Perloff fala de “jogos de palavras” ao se referir aos *language poets* norte americanos, aproximando-se bastante dos conceitos de desautomatização e estranhamento já mencionados:

É uma poesia bem fragmentária, onde a sintaxe é todo o tempo distorcida, tornada estranha. [Os *language poets*] querem fazer a poesia mais difícil, de modo a fazer como que o leitor veja o signo, e “make it new”, fazê-lo algo fresco e interessante. Para que isso ocorra é preciso distorcer a sintaxe, desfamiliarizar. (Perloff apud Garcia 2007:6.)

Nessa linha, o poeta se apresenta como uma espécie de gramático da novidade cujo labor consiste em propor novas combinações nos eixos sintagmático e paradigmático, e o poema se reduz a um fato da língua (não da linguagem), a uma elaboração do significante, a um afastamento da norma linguística no nível sintático para produzir novos conteúdos (plurisignificação, segundo Jakobson; sentido, segundo Perloff) no nível semântico. Então, a função do

analista ou do crítico literário é evidenciar os procedimentos poéticos — fonéticos e sintáticos — mediante os quais se alcançam esses significados.

É claro que conceber o poema como fato predominantemente verbal ou como uma série de procedimentos linguísticos identificáveis tem um notável valor metodológico e didático; mas reduz a dimensão da poesia, subordinando o sentido ao sintático. O poema é palavra, sem dúvida, mas é também outra coisa, e é essa outra coisa a que fica por fora da concepção linguística que temos sintetizado.

2.

A crise do estruturalismo gera a aparição de uma diversidade de abordagens cuja principal intenção consiste em deslocar o foco de atenção do meramente verbal em direção a outras instâncias de análise. A ênfase já não estará na língua — também não na linguagem — mas no contexto, e o poema se converte no lugar de encontro de diversas teorizações, principalmente sociológicas e históricas, dentro de uma linha que poderíamos chamar de análise interdisciplinar ou contextual. Um exemplo disso é a proposta de Theodor Adorno, que em sua palestra sobre *Lírica e sociedade* afirma:

Pois o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita

individuação, o universal [...] Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. [...] Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer como o vago sentimento de algo universal e abrangente. (Adorno 1978:66-67)

A proposta de Adorno consiste em estabelecer como a sociedade — unidade contraditória — aparece na obra de arte; advertindo que não se trata de demonstrar teses sociológicas com composições líricas, mas de advertir que a exigência da individualidade feita à lírica é, em si mesma, social, e, nessa medida, o espírito lírico é um protesto: “uma forma de reação à coisificação do mundo”. Partindo desse enfoque, a leitura do poema serve para postular uma relação histórico-social entre o poeta e a sociedade. O poema é o lugar dessa relação e a crítica é o espaço onde se tem de evidenciar. Baseado num procedimento filosófico imanente e apoiado pelo caráter coletivo-individual da linguagem, o autor de *Mínima moralia* procura encontrar na subjetividade do poema “os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade”, e agrega:

Aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito [...] contém em si mesmo, quanta mais pura ela se oferece, o momento da fratura. O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade [...] O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. (Adorno 1978: 72)

Este conceito de fratura em Adorno permite-nos estabelecer relações com Walter Benjamin quando afirma que a poesia moderna está “fundamentada em uma experiência para a qual o choque se tornou a norma”. Só que para este último a ênfase no reconhecimento do choque ou da fratura não é com relação ao social, como em Adorno, mas ao histórico, porque para Benjamin, tanto o poeta quanto o poema — e o leitor — estão determinados historicamente, e é para essa relação que sua leitura aponta: “A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica. Da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal”. (Benjamin 2000:110)

Voltaremos sobre Benjamin. Por enquanto nosso interesse é anotar que, assim como o conceito de desautomatização se converte em lugar comum nas análises linguísticas, a noção de fratura ou choque- expressada em formas diversas — passa a ser o eixo de grande parte dos estudos contextuais sobre poesia moderna; isso em correspondência com uma visão marxista da arte que o circunscreve dentro de uma estrutura sócio-histórica da qual faz parte e na qual se manifesta.

Não é este o ponto para demonstrar a pertinência do conceito de choque ou fratura como fundador da poesia moderna, nem a validade de uma análise que procura estabelecer relações entre arte (poesia) e sociedade. Mas queremos chamar a atenção sobre o fato de que, nessa concepção neomarxista, o poema é um meio para um fim

além de sua singularidade: um fim histórico ou social que o analista terá de evidenciar. Tal é o fundamento dos enfoques instrumentais contextuais ou interdisciplinares que formam grande parte da tendência analítica intelectual da poesia.

Uma mostra mais próxima de como opera esse tipo de enfoque é oferecido por David Arrigucci em sua extensa análise de um poema de Manuel Bandeira. Com uma metodologia algo eclética que intercala o verbal e o contextual, o crítico brasileiro vai do histórico-social ao linguístico, esse último usado como elemento subordinado para demonstrar a hipótese inicial:

A poderosa conjunção de forças históricas daquele momento atuava tanto sobre o ideário estético, quanto sobre a nova matéria e os novos meios trabalhados pelos modernistas no processo prático de estruturação das obras. Nas mãos sábias de um artesão experimentado em todas as sutilezas da linguagem poética como já era então Bandeira, os novos temas e técnicas, ao tomarem uma configuração formal, tendiam a incorporar sob a forma de tensões estruturalmente organizadas esses fatores contextuais da experiência pessoal e histórica. (Arrigucci 2000: 14)

No estudo de Arrigucci, a demonstração de que o histórico se manifesta no formal está acompanhada de um diletante conhecimento cultural, o que geralmente caracteriza esse tipo de análise. A frequente incorporação de informações não sempre relacionadas como o poema deixa entrever que a preocupação fundamental não é a literatura, nem sequer a sociedade, mas uma espécie de exibicionismo intelectual. Tais são os extremos que a instrumentalização sócio-histórica da literatura pode alcançar.

As abordagens interdisciplinares do poema parecem ser as predominantes no pensamento teórico crítico durante a segunda metade do século XX — pelo menos são as mais destacadas no âmbito acadêmico —, o que nos permite insistir sobre a ideia inicial de que a literatura tem se convertido mais em um instrumento para fins diversos que em um lugar de reflexão sobre a ela mesma, sobre o homem e a linguagem. Não pretendemos, de modo algum, desconhecer que o poema e a arte toda estão inscritos em um contexto sócio-histórico e que esse contexto compromete o homem em sua singularidade, mas o que nos chama a atenção desses enfoques contextuais é que na maioria das vezes a literatura se subordina a algo diferente: no melhor dos casos, torna-se pré-texto para falar de outra coisa ou, em ocasiões menos afortunadas, serve para propor leituras unidimensionais que surpreenderiam ao mesmo autor e que em nada ou pouco ajudam ao leitor — a não ser a um leitor mais interessado na sociedade ou na história (ou na crítica!) que na obra — porque atomizam ou entorpecem o processo de leitura e de interpretação.

3.

No entanto, quando o conhecimento do contexto ou da língua se assume como um meio para a leitura do poema, que é o verdadeiro fim (e o começo, para melhor dizer), e o poético não fica subordinado ao sócio-histórico ou ao linguístico; então esse intelectualismo

característico da crítica moderna pode adquirir umas dimensões teórico-críticas a serviço do texto literário, e não vice-versa.

Em *Três poemas sobre o êxtase*, Leo Spitzer procura “compreender esse organismo poético” (não um “objeto verbal”, como os linguistas ou sociólogos gostam de chamar ao poema) para propor (não estabelecer) relações de sentido, articulando assim uma concepção do poema como fato verbal e conceitual:

A poesia consiste geralmente em palavras de uma dada língua, dotadas de conotações tanto racionais como irracionais, palavras que se transfiguram por obra daquilo que Shapiro chama de “prosódia” (ritmo, associações poéticas, figuras da linguagem) [...] Desse modo, por meio das palavras cotidianas, surge a possibilidade de uma lógica além da lógica humana. (Spitzer 2003: 37)

Em seu estudo, o teórico da estilística consegue incluir e superar os elementos sintáticos para vincular elementos semânticos, estabelecendo sentidos ao interior de cada poema, e inclusive relações temáticas entre autores vários. Além disso, na sua leitura acopla elementos socioculturais, como por exemplo:

Já mencionamos várias diferenças de detalhe entre os poemas do espanhol e o alemão; vemos agora que são diametralmente opostos em seu tratamento do amor [...] O universo de Wagner é pan-erótico; o mundo de São Juan de la Cruz é orientado pelo amor divino. Para os padres da igreja, o amor erótico era apenas um reflexo vil do amor a Deus, mas para Wagner, freudiano antes de Freud, o erotismo é a fonte de todos os tipos de amor. (Spitzer 2003:92)

A proposta do crítico austríaco surpreende não só pelas relações de sentido que consegue estabelecer no interior de cada poema e em sua relação com outros, mas também porque, segundo ele, cada poema determina suas diretrizes de estudo. Além disso, reconhece a relatividade da análise e preocupa-se mais pela compreensão do leitor que pela lucidez do autor:

Eu sugeriria que a poesia consiste em palavras, cujo sentido é preservado e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um 'sentido-além-do-sentido' e diria igualmente que a tarefa do filólogo consiste em assinalar o modo como se deu a transfiguração. A irracionalidade do poema não precisa perder nada às mãos de um crítico linguístico discreto; ao contrário, este tem de trabalhar em consonância com o poeta na medida em que retrace paciente e analiticamente o caminho do racional ao irracional – distancia que o poeta pode ter coberto de um único salto audaz. (Spitzer 2003:39)

O conceito de transfiguração substitui o de procedimento e, ainda que igualmente instrumental, reconhece a superioridade do poema por cima da análise que se possa realizar. Por isso, além de sua pertinência crítica, o trabalho de Spitzer é uma lição de humildade, pois não se estende na exibição de um intelectualismo estéril que fala com superioridade, mas se centra na reflexão de um leitor que fala de uma possibilidade que sabe que não é definitiva. E se Spitzer logra superar parcialmente o excessivo instrumentalismo linguístico, analisando procedimentos verbais em função do sentido literário, Maurice Blanchot faz o próprio com o instrumentalismo interdisciplinar, conseguindo subordinar o contextual ao poético, e não ao contrário.

Um tipo de aproximação possível dentro do que temos denominado contextual é a psicológica, muito recorrente em alguns estudos do século XX, especialmente dentro da corrente da psicobiografia que estuda a obra literária desde o conhecimento da vida do autor. Não vamos considerar aqui nenhum exemplo dessa corrente, mas em relação a ela (ou por oposição) referimos o estudo de Maurice Blanchot porque, ainda que ‘biográfico’, deixa de lado a ênfase psicológica para construir uma espécie de ‘biografia’ ou bosquejo literário da obra a partir do autor. Em seu texto sobre *O fracasso de Baudelaire*, o contextual biográfico se desenvolve em função do literário:

Nesse poema [O abismo] reconhecemos a maioria dos movimentos a partir dos quais a vida e obra de Baudelaire podem ser compreendidas. Sentimento do abismo, consciência de que o abismo é tudo, exatamente tudo, o Todo, é abismo, esse tudo que a poesia busca e que só pode afirmar e encontrar no abismo. (Blanchot 1997:135)

Para Blanchot, a poesia (de Baudelaire) é sentimento de ambiguidade frente ao abismo, é uma conciliação dos opostos na qual se reúnem a retórica e a imaginação, a frialdade e a paixão, o cambio e a permanência, o finito e o infinito. Tudo isso está em coincidência com a noção de fratura ou choque que recuperávamos em Adorno e Benjamín, e, neste enfoque particular, se apresenta como resposta ao desespero produzido pela vida, que em Baudelaire gerou o fracasso vital frente a sua época e o sucesso na história da literatura: “[...] Como se ali onde o homem fraqueja a literatura tomasse o seu

impulso, como se ali onde a existência se torna temerosa a poesia se tornasse intrépida”. (Blanchot 1997:132)

Por se referir a um poeta em particular e como corresponde aos enfoques interdisciplinares, a leitura de Blanchot continua enquadrada dentro do sócio-histórico, mas consegue superar as concepções contextuais (e pseudoliterárias) para se centrar numa visão mais imanente do poema e da criação poética:

Baudelaire, como todos aqueles para quem a palavra poesia tem um sentido, sabe que a poesia é uma experiência vivida pela existência e pela linguagem, experiência que tende a criar o sentido de todas as coisas juntas, de maneira que, a partir desse sentido, cada coisa é mudada, aparece tal como ela é, em sua realidade própria e na realidade do conjunto (Blanchot 1997:137) .

Existência e linguagem; não só linguagem ou língua em seu aspecto formal ou semântico como querem os enfoques linguísticos; nem experiência sócio-histórica como é assumida pelos enfoques interdisciplinares. “Uma experiência vivida pela existência e pela linguagem”, achamos que isso se aproxima muito mais de aquilo que o poema é.

Tanto Spitzer quanto Blanchot (o primeiro no linguístico comparativo, o segundo no contextual biográfico e ambos em função do literário e não do linguístico ou o biográfico) articulam suas análises partindo de um tema: o êxtase em Spitzer e o vazio em Blanchot; sugerindo, assim, uma terceira linha que poderíamos chamar de análise temática, a qual consegue se superar, ao menos parcialmente, essa referida instrumentalização da tendência

intelectual que faz do poema pretexto disciplinar ou certeza semântica.

Na análise temática, o foco está num motivo a partir do qual podem ser reconhecidos alguns procedimentos linguísticos ou traços contextuais, mas sempre articulados ao redor de um conteúdo que funciona como eixo da leitura de um poema, de um conjunto de poemas (como em Spitzer) ou de um autor (como em Blanchot); tendo presente que esse “conteúdo” não é exclusivamente semântico, mas que também pode se manifestar na forma sintática, na distribuição dos significantes ou na intenção pragmática, e sempre na relação com o leitor. Uma proposta desse tipo é a que desenvolve Hugo Friedrich na sua arguição sobre a poesia moderna:

Pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poetar moderno. Ela domina na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado. Mas ela determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido, mas sim alarmado. É verdade que a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, de ser comunicação [...] Na segunda metade do século XIX, resultou daí uma radical diversidade entre a língua comum e a poética, uma tensão desmedida que, associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação. A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, melhor, só então criam o significado. (Friedrich 1978: 17)

Friedrich logra desenvolver uma análise poética apoiando-se em rasgos linguísticos e em elementos sócio-históricos (a ruptura

ocorrida a meados do século XIX), mas, como Spitzer e Blanchot, fazendo ênfase na consideração dos temas ou motivos literários. A intenção evidente desses estudos é falar do poema com um enfoque semântico, abrangendo elementos formais e contextuais. E ainda que tais estudos permaneçam dentro de um enfoque instrumental — pois seu fundamento é a explicação racional do poético —, eles conseguem superar a subordinação do literário às categorias linguísticas ou interdisciplinares, centrando-se na análise do temático.

4.

É importante aclarar que esta classificação de textos teóricos em linhas ou enfoques instrumentais só pretende ser procedimental e não categórica. Ou seja, o ‘linguístico’, o ‘contextual’ e o ‘temático’ são só classificações parciais que permitem organizar nossas leituras ao redor de uma hipótese de trabalho, em este caso com relação ao que consideramos um excessivo racionalismo das análises poéticas. A classificação metodológica da teoria e da crítica poética é só uma forma — discutível, relativa, parcial em qualquer caso — de assumir uma posição frente aos enfoques teóricos referidos, pois cada texto em si mesmo pode incluir elementos de enfoques diversos e sua classificação só depende de ênfases particulares.

Encontramos exemplos de como um mesmo texto pode desenvolver abordagens diferentes nos referidos artigos de Benjamin e Friedrich sobre Baudelaire. Já dizíamos que Benjamin centra seu

estudo no contexto histórico, e mais exatamente no leitor: “O leitor, para quem havia se preparado [Baudelaire], ser-lhe-ia oferecido no período seguinte [... quando] as condições de receptividade da poesia lírica se tenham tornado mais desfavoráveis”. (Benjamin 2000:103). Mas, para desenvolver sua consideração histórica e conseguir evidenciar a experiência de choque que inaugura a modernidade, Benjamin faz um interessante estudo intertextual pelos temas ou motivos da obra de Baudelaire e de autores afins: a memória, a multidão, a automatização, o jogo e o tempo, entre outros assuntos, são evidências de uma abordagem temática da criação poética.

Pela sua parte, Friedrich, que temos contemplado no enfoque temático pela sua consideração do tempo, da despersonalização, do cristianismo, do feio e do mágico, não pode deixar de apreciar elementos contextuais: “Este é o problema específico de Baudelaire [a beleza misteriosa da modernidade], ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada dominada pela técnica”. (Friedrich 1978:35). Assim sendo, ambos os autores apresentam coincidências nos desenvolvimentos temáticos e nas considerações contextuais, envolvendo enfoques diversos em suas análises; mas a diferença fundamental está dada — em nossa classificação — pela forma em que cada um deles se centra numa ênfase determinada.

Outro exemplo — esta vez local — de um enfoque múltiplo — ou da relatividade da classificação apresentada — é encontrado na abordagem de José G. Merquior, que propõe uma aproximação

filosófica ao literário e que poderia ser incluída dentro da linha que temos denominado interdisciplinar:

Se a lírica é, realmente, significativa, deve conter razão, um movimento organizado de apreensão. Em certo sentido, a lírica, sendo razão, é domínio. Mas concretamente, domínio do mundo, é posse dele, propriedade e manejo ativo e direto, por meio de representações mentais. O caráter ativo-concreto da poesia nos leva a negar o predomínio, no terreno lírico, de três funções: “sentimento”, “sensação”, e “fantasia”. Nosso ataque a esses três tradicionais ingredientes da lírica não pretende negar a sua existência na formação da poesia, mas apenas reduzir os seus resultados a uma posição de inferioridade frente ao elemento racional. (Merquior 2006:189)

A definição de Merquior não deixa de ser inquietante, pois se algo tem caracterizado o ‘pensamento’ poético é a (suposta) renúncia ao racional, e ele o reconhece: “A razão poética, integrada por elementos emotivos e sensíveis, não é exatamente a mesma razão conhecida como lógica, abstrata e puramente conceitual. Mas é razão”. E ainda que não defina qual ‘razão’ seja essa que não a lógica, justifica sua proposição desde a linguagem: “Não é possível haver linguagem sem conceito e sem atitude intelectual” (Merquior 2006:190). Mas, é que precisamente a linguagem poética se caracteriza pela fundação de um novo sentido, não intelectual, não preconcebido, como ele mesmo afirma: “O que na lírica se percebe é o nascimento de uma significação.” (Merquior 2006:200). Tal seria o assunto a desenvolver dentro de uma aproximação filosófico-instrumental ao poema.

O que agora nos interessa é chamar a atenção sobre o fato de que talvez a insistência de Merquior no racional como elemento definidor do poema tenha função com relação a sua intenção de estudar o contexto sócio-histórico da moderna poesia brasileira. E então já não estamos no plano de uma aproximação filosófica imanente, que nesse caso se concebe como proposta do racional, mas no campo de uma aproximação contextual, na qual o objetivo último não é a poesia, mas o contexto da criação; no caso de Merquior, o Brasil de meados do século XX. No entanto, como acontece nesse tipo de enfoques, a consideração do poético passa a um segundo plano e se subordina ao reconhecimento de elementos históricos ou filosóficos.

Pela mesma linha filosófica (inicial) de Merquior e partindo da expressão de Wordsworth, segundo a qual a poesia é “emoção recordada em tranquilidade”; T.S. Eliot propõe que o material do poema não é a emoção, mas a elaboração do sentimento:

A tarefa do poeta não é procurar novas emoções, mas usar as comuns e, ao transformá-las em poesia, exprimir sentimentos que não figuram de todo nas emoções originais. E as emoções que ele nunca experimentou servirão ao seu fim tão bem como as que lhe são familiares. (Eliot 1997:29)

Essa ênfase nos sentimentos como elaborações literárias por cima das emoções como realidades vivenciais coloca em questão a ‘verdade’ poética, ou seja, a possibilidade de que o poema trate das atitudes vivenciais do poeta como sujeito e como indivíduo; atitudes

susceptíveis de ser psico-sócio-históricamente analisadas, tal e como pretendem alguns enfoques interdisciplinares. Eliot adverte: “A crítica honesta e a apreciação dirigem-se não para o poeta, mas para a poesia.” (Eliot 1997:26). Contudo, de novo, o que nos interessa destacar é a mistura do enfoque filosófico ou interdisciplinar com o enfoque temático como forma de análise.

Em nossa elaboração, consideramos o enfoque temático como o mais pertinente dentro dos enfoques instrumentais porque propicia uma reflexão sobre ‘de que’ falam os poemas, e não sobre ‘como’, ‘onde’ ou ‘quando’, ‘para quem’ ou ‘por que’ falam os poetas – preocupações próprias dos enfoques linguísticos, históricos, sociais ou biográficos. A proposta de Eliot coloca a ênfase nesse elemento temático, mas também apresenta um forte componente filosófico que deixa entrever esse intento de racionalização excessiva, de intelectualismo estético, que tem caracterizado grande parte da elaboração teórica ao redor da poesia nos últimos anos; desconhecendo —achamos— aquilo que, precisamente, faz do poema um poema e não um manifesto social, um jogo linguístico ou um dado biográfico.

Acreditamos que, a pesar de seus logros, nos enfoques apresentados a grande ausente é a poesia, pois o poema se reduz a um procedimento verbal, a uma proposta temática, a uma materialização conceptual o a um exercício de pensamento. Por isso falamos de intelectualismo estético ou instrumentalização do poema, não pretendendo com isso negar a pertinência, e inclusive a importância

que possam ter algumas análises poéticas. No entanto, duvidamos de que o objetivo de um estudo sobre o poema seja evidenciar os procedimentos verbais ou a realidade coletiva ou individual que o constituiria.

A propósito da criação poética moderna, Hugo Friedrich afirma:

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (Friedrich 1978:16).

Tendo presente essa inquietante complexidade do poema, temo-nos perguntado o tempo todo como é possível reduzir tal heterogeneidade a um conjunto de procedimentos linguísticos ou de evidências sócio-históricas. Até porque em todos os enfoques mencionados achamos uma intenção evidente de deixar de lado qualquer concepção sobre o caráter transcendente ou metafísico do poema, sobre sua origem mágica ou sobrenatural, ou, se desejar, sobre sua natureza 'irracional'. Essa intenção está em correspondência com a tendência cientificista do pensamento racional que, aplicado à poesia, tenta trivializar o transcendente,

objetivar o relativo, concretizar a ambiguidade para apaziguar a sua ignorância, para estimular a presunção de sua esterilidade.

5.

O intelectualismo teórico crítico que faz do poema um instrumento para o exercício racional fundamenta-se na afirmação e se impõe ao texto. No entanto, achamos que a leitura de um poema é um acontecimento sensorial, ou seja, algo que se realiza com todo o corpo e não só com a cabeça; é uma experiência mágica — e mágica não necessariamente no sentido alucinatório ou metafísico, como costuma descartar o pensamento racional, mas no sentido do inefável, do não intelectual. Acreditamos que o poema (no sentido da poesia encontrada e não do verso procurado) é o lugar do sensorial mais que do intelectual, do ambíguo mais que do racional, do prazer, da revelação e da dúvida mais que da reflexão, do método e da certeza, espaço da contradição e da transcendência.

É por isso que estarmos na procura de uma análise que não negue ou reduza esse espaço. Não, uma análise não, melhor dizer uma aproximação, uma leitura, uma possibilidade de saber que o poema não é apenas um instrumento para comunicar uma realidade, mas um acontecimento sobrenatural no qual, ao se expressar o mundo constrói-se o mundo. O que denominaremos aproximação poética tem ênfase no emocional, reconhece no poema um texto que gera uma

experiência particular, se desenvolve a partir da dúvida e se reconhece subordinado ao texto até o ponto de se saber desnecessário.

A ideia fundamental subjacente a esse tipo de aproximação é de que a leitura de um poema é uma experiência sensorial mais que racional, e por isso o componente intelectual não é definitivo. A propósito, J.L. Borges afirma: “Acredito que a beleza é uma sensação física, algo que sentimos como todo o corpo. Não chegamos a ela por um processo racional, nem por intermédio de regras. A beleza é uma coisa que sentimos ou deixamos de sentir”. (Borges 1983:44). Mas esse tipo de experiência parece inexistente dentro dos enfoques intelectuais a que temos referido.

Uma demonstração empírica da preeminência do sensorial é quando ouvimos a leitura de um poema numa língua desconhecida — ou inclusive, às vezes, em nossa própria língua —: nada entendemos, mas tudo sentimos. Borges confirma:

He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se le añade al poema. Sé a ciencia cierta que sentimos la belleza de un poema antes incluso de empezar a pensar en el significado. Hay versos que, evidentemente, son hermosos y no tienen sentido. Pero, incluso así, tienen sentido: no para la razón, sino para la imaginación. (Borges 2001:108)

Essa irrelevância do significado aproxima a poesia da música mais do que da história, da sociologia ou da filosofia, e poderia servir de base para questionar grande parte do aparato crítico instrumental que tem se construído ao redor da poesia.

Ratificando nossa afirmação inicial de que o avanço nos estudos literários parece inversamente proporcional ao estudo da literatura, chama a atenção a escassa referência às fontes literárias e a abundância de citações teóricas ou críticas em grande parte dos enfoques referidos. Na leitura ou aproximação poética não intelectual, em cambio, as referências são às obras literárias mesmas. E precisamente Borges é um bom exemplo da aproximação poética que se sustenta nos textos literários, fundamentalmente porque ele é um leitor de literatura, e não um sociólogo, filósofo ou historiador que se aproxima da literatura para demonstrar suas teorias.

Robert Louis Stevenson ha hablado de la naturaleza supuestamente dual de la poesía [...] habla de las palabras como si fueran simples piezas destinadas a resolver necesidades prácticas. Y se admira ante el poeta que, con esos rígidos símbolos destinados a propósitos cotidianos o abstractos, es capaz de articular una estructura, a la que Stevenson llama «el tejido». Si aceptamos lo que Stevenson dice, tenemos una teoría de la poesía: una teoría de cómo la literatura transforma las palabras para que sean útiles más allá de su finalidad y uso. (Borges 2001:98)

Essa ideia de Stevenson poderia ser lida como uma síntese adequada da proposta formalista e, mais ainda, do delineamento geral do instrumentalismo que considera o poema como uma série de procedimentos. Mas, paradoxalmente, Borges agrega:

Creo estar de acuerdo con Stevenson, pero pienso que quizá podríamos demostrar que se equivocaba [porque] encontramos que las palabras no son en un principio abstractas, sino, antes bien, concretas (y creo que «concreto» significa exactamente lo mismo que «poético» en este caso). Consideremos una palabra como «dreary»

('triste'): la palabra inglesa «dreary» significaba «bloodstained» ('manchado de sangre'). De modo semejante, la palabra «glad» ('alegre') significaba «polished» ('distinguido'), y la palabra «threat» ('amenaza') significaba 'muchedumbre amenazadora'. Esas palabras que ahora son abstractas tuvieron una vez un significado material [...] Por lo tanto, al hablar de poesía, podríamos decir que la poesía no hace lo que Stevenson pensaba [...] Más bien devuelve el lenguaje a su fuente originaria. (Borges 2001:98)

A ideia da palavra poética como palavra concreta e originária é fundamental em nossa intenção de ler o poema por fora dos enfoques instrumentais. Segundo a consideração linguística da palavra como signo, trata-se da articulação arbitrária entre um significante e um significado: não tem nada no significante que nos remeta ao significado e precisamente por isso o signo é arbitrário. Mas, na palavra poética, ao contrário, se estabelece uma relação motivada (não arbitrária) entre o significante e o significado. No texto de Spitzer sobre o êxtase, ele faz referência ao poeta Shaphiro que diz que o poema é “não-palavra”; em nossos termos, falaríamos que o poema é palavra, mas não é signo. Esse é –consideramos – o maior inconveniente do instrumentalismo: o tratar a palavra poética como signo linguístico.

A referida oposição entre palavra e signo não é nova, já tinha sido delineado por Platô nos termos de arbitrariedade ou motivação. Na nossa intuição, a palavra poética é motivada (e a impossibilidade da tradução poética poderia nos ajudar a desenvolver essa intuição) porque busca restabelecer a unidade entre o significante e o significado, ou melhor ainda, entre a coisa e a palavra, que no poema

são a mesma coisa. Borges (outra vez Borges) tem um verso que resume o assunto:

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'. (Borges 1982:45)

No poema, a palavra é a coisa e não sua referência. Quando o poeta espanhol Luís Cernuda diz: “Una rosa es una rosa es una rosa”, não está (somente) fazendo um jogo verbal ou assumindo uma posição social; está seguramente cultivando, regando, e até podando a rosa. Como a música, o poema tem uma ênfase no fonético sintático, mas não só como um procedimento formal (desautomatização ou jogo da linguagem), especialmente como um intento (desesperado) por restabelecer — recuperar — a relação motivada entre o significante e o significado, a unidade original. É isso o que desconhece a aproximação intelectual: a magia fundadora da palavra poética.

A propósito da rima e do ritmo, em seu estudo sobre a origem mágica da poesia, R. Musch demonstra que nos povos primitivos a repetição de um segmento sonoro cumpre funções curativas, mágicas ou extáticas:

Las tribus africanas realizan sus danzas de acuerdo a una prescripción antiquísima [...] una y otra vez las gargantas de los hombres lanzan gritos agudos y graves susurros, a veces

una nueva modulación recorre el grupo, pero enseguida vuelve el vendaval de interminables letanías. Se trata siempre de los preparativos para un acto sagrado, para un holocausto o para la cacería [...] Un horror al abismo del ser nos aleja a nosotros, europeos, de estas exaltaciones. (Munsch 2004:13)

Assim, na origem da rima e do ritmo está o sensorial e o mágico; mas esta perspectiva tem sido anulada por nossa concepção racional (europeia) do universo que tenta reduzir tudo a procedimentos ou métodos, causas ou efeitos; não só desconhecendo, mas também negando qualquer possibilidade à contradição e ao mistério. Diz Octavio Paz:

Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Esse primeiro desenraizamento—porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constitui o fundamento de nosso pensar. Sobre essa concepção construiu-se o edifício das “ideias claras e distintas”, que se tornou possível a história de Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O desenraizamento tem sido indizível e constante. As consequências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. (Paz 1982:123)

Na origem, a palavra foi a coisa e não tinha abstração possível, só referência imediata. A poesia é a linguagem originária, o retorno à fonte, a comunicação numa esfera além do contextual e do linguístico. Renovação do homem pela revelação do mundo. Ao fundar a realidade o poema contém a dimensão sagrada do humano:

o divino expressado no idioma dos arquétipos. Só que sua mensagem já não se ouve porque quando a criação se reduz à razão, fala mais forte a geringonça intelectual do instrumentalismo.

Referência bibliográfica

- ADORNO, Theodor. 1978. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura 1*. São Paulo Duas cidades, pp. 65-89.
- ARRIGUCCI JR., Davi. 2000. *O cacto e as ruínas. A poesia entre outras artes*. Duas cidades, São Paulo, pp. 1-86.
- BENJAMIN, Walter. 2000. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, pp. 104-149.
- BLANCHOT, Maurice. 1997. “O fracasso de Baudelaire”. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, pp. 131-150.
- BORGES, Jorge L. 1982. *Antologia poética*. Bogotá, Bruguera.
- _____. 2001. “Pensamiento y poesía”. In: *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona, Crítica, pp. 97-117.
- _____. 1983. “A poesia”. In: *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 125 p.
- CHKLOVSKI, V. 1976. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre, Editora Globo, pp. 39-56.
- ELIOT, T. S. 1997. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa, Guimarães Editores.
- FRIEDRICH, Hugo. 1978. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas cidades, p.15-58.
- GARCIA L., Rodrigo: *Marjorie Perloff, a detetive das letras norte-americanas* (entrevista). In: paginas.terra.com.br/arte/PopBox/perloff.htm
- JAKOBSON, Roman. 1978. “Linguística y poética”. In: *Ensayos de lingüística general*. Madrid, Gredos, pp. 24-52.
- MERQUIOR, José G. 2006. “Crítica, razão e lírica”. In: *A razão do poema*. Rio de Janeiro, Toopbooks, pp. 187-228.
- MUSCH, Roger. 2004. *El origen mágico de la poesía*. Bogotá: Universidad Nacional.
- PAZ, Octavio. 1982. “A imagem”. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 119-138.
- SPITZER, Leo. 2003. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo, Cossac & Naify.