

A PALAVRA ARTÍSTICA: UM ENIGMA CONCRETO

THE ARTISTIC WORD: A CONCRETE ENIGMA

Márcio Thamos
(UNESP)¹

RESUMO: Este trabalho constitui uma introdução ao estudo do texto poético do ponto de vista de sua composição. Para tanto, procura focalizar o processo de criação de textos artísticos, ressaltando a maneira como o poeta relaciona-se com as palavras. Através de exemplos que comparam a poesia com a pintura, este estudo permite observar que: 1) ao artista importa menos o tema que a expressão, 2) a linguagem artística está profundamente relacionada à capacidade de imaginação do espírito humano, 3) a experiência poética funda-se na percepção física da existência, 4) o poeta busca dar a ver através de imagens aquilo que deseja exprimir e tende a valer-se da palavra como uma coisa concreta.

¹ Professor da Área de Latim do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara; credenciado no PPG em Estudos Literários da mesma Instituição.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, expressão, materialidade da palavra.

ABSTRACT: This paper is an introduction to the study of the poetic text from the point of view of its composition. Thus, it tries to focus on the process of creation of artistic texts, emphasizing the way the poet deals with words. Presenting examples that compare poetry with painting, this study permits observing that: 1) to the artist, the theme is less important than expressiveness, 2) the artistic language is deeply related to the human capability for imagination, 3) the poetic experience is based on the physical perception of existence, 4) the poet attempts to show as images whatever he wants to say and he is inclined to deal with words as concrete things.

KEYWORDS: poetry, expressiveness, word materiality.

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 854).

Nota introdutória

Todo homem no mundo é uma recorrência do fenômeno da vida. O modo como cada um percebe sua própria aventura existencial tem um caráter singular; contudo, em qualquer tempo a essência da experiência humana é a mesma. E o homem sempre sentiu a necessidade de comunicar ao outro suas impressões a respeito dos fatos que o envolvem; por isso pode-se entender que na arte os temas são recorrentes.

O artista não é necessariamente aquele que sente com mais vigor e profundidade, senão aquele que tem o talento raro para encontrar, através de uma técnica de composição específica, isto é, através de uma determinada linguagem que ele domina, a expressão mais vigorosa e profunda que comunica a experiência ao mesmo tempo individual e social.

Quanto a essa questão, a da sensibilidade excepcional do artista, sempre um tanto delicada para o trato da crítica, o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto (2012, p. 122) vai ao ponto quando afirma que

O poeta é apenas um artista que trabalha a palavra, assim como o músico trabalha com os sons musicais e o artista plástico trabalha com elementos visuais. O que torna um poema um bom poema é a mesma coisa que torna um romance um bom romance: palavras cuidadosamente escolhidas para realizar um determinado efeito estético.

Trata-se aí de consideração conscientemente desmistificadora sobre o fazer do artista. Sem deixar de reconhecer diferenças importantes entre a poesia e a prosa literária, nesse comentário o autor chama a atenção para o trabalho com a matéria específica de cada arte. Cada matéria específica cria naturalmente suas próprias coerções e possibilidades expressivas. No trato minucioso com essa matéria, o artista encontra os meios que lhe permitem construir sua obra. Assim como a cada golpe preciso do cinzel o escultor procura no bloco de mármore seu ideal de significação, assim como a cada exata pincelada o pintor busca na tela o perfeito valor representativo, do mesmo modo o poeta esforça-se para encontrar no arranjo caprichoso das palavras o efeito de sentido mais favorável à economia expressiva do poema.

Antes de mais nada, cabe esclarecer que, tendo em mente que tanto o poeta quanto o prosador literário trabalham com a mesma matéria para suas finalidades expressivas, em geral, o termo “poesia”

aquí se usa no sentido mais ou menos largo de “arte da palavra” – pensando principalmente em procedimentos que, com propriedade, se distinguem daqueles do uso mais acadêmico ou científico da linguagem – e não como simples oposição a “prosa”, que quando é literária faz uso em grande medida desses mesmos procedimentos.

O enigma da linguagem artística

é possível uma coisa ser figurativamente representada de tantas maneiras que pode ser dissimulada num grande número de enigmas.

Johan Huizinga (2008, p. 125).

Ao considerar as “Origens do gosto pelas obras de arte”, Friedrich Nietzsche (1983, p. 133) nota que

Se se pensa nos germes iniciais do sentido artístico e se pergunta quais são as diversas espécies de alegria produzidas pelas primícias da arte, por exemplo, entre populações selvagens, encontra-se primeiramente a alegria de entender o que o outro quer dizer: a arte é aqui uma espécie de proposição de enigmas, que proporciona, ao decifrador, prazer por sua própria rapidez e acuidade de sentido.

Depreende-se daí que a arte em geral não “diz” de um modo óbvio, imediatamente compreensível, ou não haveria o prazer de “decifrar o enigma” que ela propõe. A ênfase do artístico, de fato, recai mais sobre o modo como do que propriamente sobre o quê se diz. A obra de arte carrega sempre uma mensagem, mas esta não é construída de forma trivial, prosaica, elementar; há um arranjo preciso e invulgar dos elementos que a compõem, de modo a torná-la uma expressão única e duradoura. É exatamente esse arranjo de elementos que a particulariza e reclama – ou sugere – uma interpretação. Em outras palavras, pode-se dizer que ao artista

importa menos o tema que a expressão. Mas, é importante perceber, não se quer com isso afirmar que o conteúdo em si não tenha importância, mas sim chamar a atenção para o fato de que, na verdade, o conteúdo “em si” não existe. Qualquer assunto aparentemente banal pode ser tema de um bom poema, dependendo do apuro alcançado no trato com os recursos da expressão. Por outro lado, um assunto tido a princípio como sério não garante a qualidade do poema. Quanto a essa questão, aliás, já nos tempos da Roma Antiga, poetas clássicos como Tibulo, Propércio e Ovídio davam clara mostra de consciência. O tópos da recusatio é frequente em suas elegias, quando, alegando fingida inabilidade, furtam-se aos assuntos graves e continuam a cantar suas supostas bagatelas.

Para lembrar as artes plásticas, a obra de Claude Monet (1840-1926) fornece um exemplo impressionante em todos os sentidos no que toca à questão “tema x expressão”. Em dada altura de sua carreira, quando já alcançara grande sucesso, o pintor começou a dedicar-se a uma série de quadros em que retratava o mesmo assunto em diferentes momentos do dia, procurando captar a variação da luz que incidia sobre o objeto. A Catedral de Rouen (1891-1895) é sem dúvida uma de suas experiências mais famosas no enalço desse ideário (CHILVERS, OSBORNE, FARR, 1988 – “Monet, Claude”). Durante o inverno de 1892-1893, Monet pintou uma série de cinquenta quadros, retomando-os depois para acabamento, tendo como tema esse mesmo edifício. Dessa série, destacam-se dezoito telas pintadas a partir de uma janela do estúdio provisório instalado no segundo andar de um prédio em frente, de onde o artista tinha uma vista oblíqua e bastante próxima da imponente catedral. Com leves alterações do ângulo de visão, o pintor registrou a transição do sol sobre a fachada gótica desde o amanhecer até o crepúsculo, passando de uma tela à outra, de acordo com a mudança da luz, para retomá-las no dia seguinte no mesmo horário (MONET, 1991). Ao pintar assim as dezoito fachadas da Catedral de Rouen, o artista, como é evidente, não estava tão interessado na catedral em si quanto na impressão

sensível que a luz sobre ela podia causar (veja uma amostra da série nas figuras abaixo²).



FIGURA 1 (tempo cinzento)

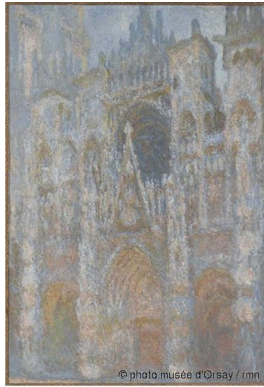


FIGURA 2 (sol matinal)

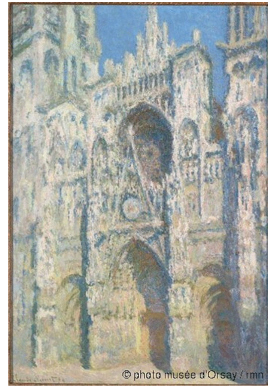


FIGURA 3 (pleno sol)

Com todo o bom humor que lhe é peculiar, Mário Quintana (1988, p. 98) escreve em tom de prosa um poema-anedota referente a esse conceito, muito difundido através da pintura, de que a expressão suplanta o tema em importância:

DA ARTE PURA

Dizem eles, os pintores, que o assunto não passa de uma falta de assunto: tudo é apenas um jogo de cores e volumes. Mas eu, humanamente, continuo desconfiando que deve haver alguma diferença entre uma mulher e uma abóbora.

Esse pequeno texto encerra com fina ironia uma crítica justa aos excessos teóricos que muitas vezes, por força de certo intelectualismo hermético, acabam por artificializar ou desumanizar a arte. Mas convém aqui perceber que não se deve aceitar ingenuamente a espirituosa blague do poeta. Com efeito, em termos plásticos, numa tela de pintura, a diferença nada sutil entre “uma mulher e uma abóbora” não se pode fazer apreensível senão a partir exatamente de “um jogo de cores e volumes”. Não se pode deixar

de sublinhar que, nesse caso, não se trataria realmente de uma mulher e de uma abóbora, mas da representação pictórica, ainda que em moldes realistas, de uma mulher e de uma abóbora – o que são coisas de natureza completamente diferente.

Os temas da poesia incansavelmente se repetem; no entanto, há sempre textos novos, isto é, obras que sintetizam numa elaboração original, sensivelmente interessante, um assunto concernente à experiência humana. A despeito da insistência quase infantil dos poetas, sempre haverá mais um poema de amor capaz de ainda surpreender e emocionar. Se os temas se esgotam com certa facilidade ao longo da história literária, deixando de constituir-se propriamente numa novidade, as possibilidades de sua variação expressiva, ou seja, os poemas em si mesmos considerados, garantem vida longa à poesia.

Seja qual for o tema de sua obra, o pintor terá que decidir em minúcias de cores e formas como irá representá-lo na tela. Do mesmo modo, uma ideia, por mais geral, abstrata que seja, só se realiza literariamente através de uma representação concreta e particular, num contexto definido e único, a partir de uma ordenação específica de determinadas palavras e não de outras. O poeta, em seu exercício lúdico de imaginação, manipula a linguagem com precisão e rigor, buscando dar a ver aquilo que deseja exprimir. É assim que se pode entender, com Octavio Paz (2012, p. 31), que “O artista é criador de imagens: poeta”.

A criação de imagens é o recurso geral que se encontra em toda a literatura artística. Albert Camus (apud LIMA, 1995, p. 72) afirma que “Um romance nunca é mais do que uma filosofia posta em imagens. E num bom romance toda a filosofia é confiada às imagens”. Entende-se assim que um texto literário só poderá ser reconhecido como tal uma vez que a filosofia a ele inerente não se sobreponha de maneira prosaica à poesia, ou melhor dizendo, à sua literariedade. Um romance não é um tratado de filosofia, seu caráter próprio não é dissertativo, ou seja, não tende à abstração, mas narrativo, isto é, tende à figuração.

Na composição de uma peça de arte verbal, a filosofia e sua natureza abstrata devem-se manifestar através de imagens, quer dizer, na medida em que as ideias, de um modo geral, tenham encontrado uma expressão figurativa, concreta, no contexto da obra. Note-se que não se trata de querer opor de maneira irreconciliável a poesia ao pensamento abstrato. A observação de A. Camus pressupõe justamente uma íntima relação entre a filosofia e a arte da palavra; no entanto, traz em seu bojo a consideração de que uma e outra têm seu modo mais próprio e conveniente de se fazer enunciar. Uma vez que o pensamento filosófico pretende expandir continuamente a compreensão da realidade, seu discurso, por excelência e por princípio, será de ordem abstrata, vale dizer, constituído predominantemente por termos generalizantes. Assim é que, por exemplo, ao ler Emílio ou da educação de Jean-Jacques Rousseau (1979), chega-se a pensar “mas isto não seria um romance?”. E trata-se de dúvida legítima, uma vez que o filósofo se vale largamente do processo artístico-literário da transfiguração de ideias em imagens, chegando mesmo a construir uma trama repleta de situações complexas e bem definidas em que atuam personagens que estão longe de constituir meros tipos de ficção ordinária, como é o caso principalmente de Emílio, mas também o de Sofia.

Apenas como exemplo didático em contraponto, note-se que *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (1981, p. 126) acaba de um tal modo que trai, por assim dizer, a impressionante arquitetura figurativa do romance, ao explicitar o que então já estava implícito: “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos”. Esse desfecho não deixa de ser empobrecedor do ponto de vista poético, pois subtrai ao leitor o prazer de interpretar por si mesmo aquilo que a sucessão de imagens já sugeria. Adiantando-se, o narrador “explica” o enigma proposto pela estrutura figurativa do texto, que começara do mesmo modo como termina, com os retirantes em marcha, em busca da própria sobrevivência. Soa assim como falta

de fé na capacidade de o leitor compreender a circularidade dramática e reiterativa que esse final constrói.

Johan Huizinga (2008, p. 148-149) observa que “A linguagem artística difere da linguagem vulgar pelo uso de termos, imagens, figuras especiais, que nem todos serão capazes de compreender. O eterno abismo entre o ser e a ideia só pode ser franqueado pelo arco-íris da imaginação”. A preocupação fundamental que se coloca diante de um texto artístico é, pois, captar o significado das imagens que ele cria. Ao ser interpretada, a obra de arte se completa e se revivifica. Nesse ato de interpretação, faz-se uma reimaginação da obra. Conforme O. Paz (2012, p. 51), “O gozo poético não se dá sem superar certas dificuldades, análogas às da criação. A participação implica uma recriação; o leitor reproduz gestos e experiências do poeta”. Sendo o poema a expressão criativa de uma experiência, para compartilhá-la com o poeta, é preciso que se refaça imaginativamente seu percurso inventivo. Assim, deve-se estabelecer entre autor e leitor uma sintonia psicológica mediada pelo texto, entendida da forma como sugere Manuel Bandeira ([19—], p. 114) ao afirmar: “a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê”. Portanto, para que haja poesia, nunca é suficiente a simples decodificação ou leitura maquinal do poema; será preciso percebê-lo em sua totalidade, experimentá-lo como realidade objetiva e subjetiva ao mesmo tempo, a fim de que se possa decifrar-lhe o enigma.

Experiência e imaginação na criação poética

Ter um corpo é como fazer poemas.
Adélia Prado (1991, p. 392).

Na época em que morava na França, Naná Vasconcelos, percussionista de renome mundial, recebeu um convite do psiquiatra

Tony Lane para desenvolver um trabalho com crianças excepcionais. A música era associada ao tratamento dos estímulos da criança, e Naná improvisava intuitivamente, de acordo com a reação desta. Ele conta que foi então que sentiu a necessidade de criar a “percussão corporal”, pois, como explica,

Tudo que é feito com o corpo a gente não esquece. Se você fizer o seu corpo aprender a andar de bicicleta, daqui a vinte anos você vai tentar andar e consegue. Pode titubear, mas consegue. Agora, se você ler num livro como andar de bicicleta, depois de um tempo você esquece, daí a importância do aprendizado do corpo e não só da cabeça. (1997, p. 21).

Esse depoimento informal do músico brasileiro serve para ilustrar um dado importante que se deseja aqui ressaltar: uma experiência autêntica é, antes de tudo, apreendida pelos sentidos, isto é, vivenciada através do corpo. São eles, os cinco canais que ligam o homem à realidade, que, em última instância (ou, nesse caso, talvez se devesse falar em “primeira”), permitem todo conhecimento. Os poetas parecem estar convencidos, como Joseph Brodsky (1994, p. 172), de que “Quaisquer noções que tenhamos acerca de qualquer coisa baseiam-se na experiência”, pois certamente compreendem, como Alceu Dias Lima (1985, p. 4), que “A poesia é um problema de expressão, de fidelidade ao corpo e não à pura racionalidade”.

Também os grandes prosadores costumam dar testemunho de sua crença em que toda elaboração do espírito criativo necessita de um mínimo de base empírica. Luigi Pirandello, através das elucubrações d’O Falecido Matias Pascal, formula a seguinte consideração:

Nada se inventa, é verdade, que não possua alguma raiz, mais ou menos profunda, na realidade; e até as coisas mais estranhas podem ser verdadeiras; aliás, nenhuma fantasia consegue conceber certas loucuras,

determinadas aventuras inverossímeis que se desencadeiam e que explodem, partindo do seio tumultuoso da vida; ainda assim, como e quanto a fantasia parece diferente das invenções que nós podemos extrair, com base na realidade viva e palpitante! De quantas coisas substanciais, miúdas e inimagináveis, precisa revestir-se a nossa invenção, para transformar-se naquela mesma realidade de que foi extraída, ou em que esteve baseada; de quantos fios ela precisa, para se realinhar na complicadíssima trama da vida – fios que nós cortamos, para fazer com que a fantasia se transforme numa coisa em si! ([19—], p. 102).

Esse parágrafo do escritor italiano, ao cogitar sobre as raízes da invenção humana, toca no ponto fundamental da criação artística a partir da experiência com a realidade, reconhecendo o necessário processo de transfiguração por que deve passar essa invenção para que possa representar a mesma realidade da qual se origina. Explora-se aí, em termos digressivos da narrativa, uma ideia que se aproxima do conceito de figuratividade, desenvolvido pela Semiótica greimasiana. Conforme esclarece Denis Bertrand (2003, p. 154), a figuratividade

Sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas.

A linguagem artística está profundamente relacionada à capacidade de imaginação do espírito humano. E imaginar, no sentido básico de criar imagens que representam alguma coisa, envolve sempre a necessidade de optar entre diferentes maneiras de conceber concretamente essa representação. Se se compreende que a arte está essencialmente voltada para a expressão da subjetividade

humana, admite-se que ela procura de algum modo traduzir os sentimentos e as paixões, representando, portanto, coisas que dizem respeito ao estado ou condição psicológica dos indivíduos, isto é, coisas que fazem parte de uma realidade interior. Portanto, é preciso conceber a realidade como um conceito muito amplo, que abrange também o mundo da imaginação e suas manifestações, que afetam sensivelmente nossa percepção.

Na Estética, Hegel (1954, p. 99) considera que

a arte, em geral, no que concerne ao sentimento, consiste em concebê-lo e percebê-lo mediante a imaginação; esta, na poesia, traduz a paixão em imagens, e nos agrada por esta manifestação exterior, seja liricamente, ou em acontecimentos épicos ou em ações dramáticas. Mas para expressar tudo isso na pintura, a boca, os olhos e a atitude não bastam. É preciso que haja ali também um conjunto de formas visíveis, concretas, capazes de representar a situação interior.

Compreende-se que a manifestação artística prende-se à representação concreta ou particular daquilo que é essencialmente abstrato ou geral. Numa pintura, a fluidez de gestos e movimentos pode expressar a leveza e alegria do espírito, que assim se revela no corpo. A imprecisão de traços e a tonalidade fria de uma paisagem podem sugerir a incerteza e angústia que se vive intimamente. E mesmo numa tela de caráter não figurativo, pode-se reconhecer, na aparente arbitrariedade de pontos e linhas ou formas abstratas orgânicas, a representação concreta de uma realidade interior, que assim se faz apreensível aos sentidos numa existência objetiva, tornando-se um ser no mundo. Do mesmo modo, a poesia recorre às imagens, manifestando seu fundo filosófico em representações de caráter particular.

Na Poética, Aristóteles (1973, p. 451) considera que

a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-

se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens.

Essa afirmação do antigo filósofo procura ressaltar o aspecto indutivo do conhecimento poético, que seria capaz de revelar o geral no particular. Deve-se com isso compreender que, apesar de ser uma experiência de caráter particular, a poesia atinge uma dimensão universal na medida em que expressa aquilo que pode ser vivenciado pelo espírito sem esgotar-se em circunscrições determinadas do espaço-tempo – e é isso o que a torna filosófica. Entenda-se aí que, sem ser filosofia, a poesia não deixa de guardar o sentido básico de perscrutação da vida, isto é, não deixa de procurar penetrar no segredo das coisas que dizem respeito ao humano.

Para O. Paz (2012, p. 198-199), a revelação da palavra poética

é um ato só explicável por si mesmo e que nunca assume uma forma abstrata. Não é uma explicação da nossa condição, mas uma experiência em que a nossa condição, ela mesma, se revela ou se manifesta. E é também por isso que está indissolivelmente ligada a um dizer concreto sobre isto ou aquilo. A experiência poética – original ou derivada da leitura – não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade se expandindo para tocar em algo e assim realizar, por um instante, o homem. A infinita diversidade de poemas que a história registra é consequência do caráter concreto da experiência poética, que é experiência disto e daquilo; mas essa diversidade também é unidade, porque em todos estes e aqueles está presente a condição humana.

A condição humana é primeiramente a do embate com a realidade física do mundo; toda possibilidade de conhecimento advém desse fato inexorável. Portanto, a revelação poética dessa condição não se pode dar sem a vívida experiência das coisas. A poesia é uma manifestação da essência do homem, de sua consciência

como ser no mundo; mas essa consciência não se pode desenvolver – na verdade, nem sequer existir – sem a percepção do que está fora dela mesma.

N^os Cadernos de Malte Laurids Brigge, Rainer Maria Rilke (1996, p. 17) registra a seguinte reflexão:

versos significam muito pouco se escritos cedo. Devia-se esperar, reunir sentido e doçura numa vida inteira, se possível bem longa, e depois, bem no fim, talvez se conseguissem dez versos bons. Pois versos não são, como as pessoas imaginam, sentimentos (a esses, temos cedo demais) – são experiências. E por causa de um verso é preciso ver muitas cidades, pessoas e coisas, é preciso conhecer bichos, é preciso sentir como voam os pássaros, e saber com que gestos flores diminutas se abrem ao amanhecer.

A experiência poética está fundada na percepção concreta da existência (de onde deriva, direta ou indiretamente, toda a possibilidade de imaginação). Viver é mover-se num mundo repleto de objetos particulares – isto é, de seres outros, com sua constituição própria – e interagir com eles em condições e em situações concretas todo o tempo. Viver com intensidade é redescobrir as coisas a cada dia, descobrindo-se a si mesmo continuamente através delas; é chegar a suprimir talvez esse “através” e ser capaz de entrever uma contiguidade universal em que noções como sujeito e objeto se conjugam e se completam. A poesia nos oferece essa possibilidade. Ao provocar incessantemente suas analogias sinestésicas, ela testamos os sentidos, excita-os, causa impressões novas ou renovadas que, ao menos por um instante, nos despertam da inércia letárgica do dia-a-dia, em que tudo pode-se tornar mecânico à força da rotina, e nos prova que estamos vivos. O poema é o testemunho da sensibilidade ávida, da percepção ativa e criativa, que não se deixa embotar pela aparente monotonia das coisas, no desejo humano de vislumbrar o infinito. Se escrevesse seu Discurso sobre o método, o poeta, parodiando o filósofo, diria: “Sinto, logo existo”.

A palavra concreta

eu aprendera que as imagens pintadas com palavras eram para se ver de
ouvir.

Manoel de Barros (2006, III, “Pintura”)

A realidade nos chega sempre pelos sentidos. É só através do corpo físico que se vai aos poucos tomando consciência do eu. A percepção é o que torna o homem um ser em si e no mundo e o que lhe permite expandir a própria consciência. Se se acredita que a arte seja, em princípio, a expressão mesma da condição humana revelada a partir de uma experiência particular, é compreensível que todo artista sinta necessidade de trabalhar com algo mais ou menos palpável, a matéria com que forjará sua obra.

Conforme Thomas Ramson Giles (1980, p. 176),

A expressão estética não é um ato do espírito “puro”, mas um processo de descoberta progressiva, através da manipulação de uma matéria real. Portanto, a expressão artística só será completada quando se manifestar como um todo em uma matéria. Esse todo é a obra de arte.

O poeta, o artista literário, procura na palavra esse elemento material, concreto, de que necessita; fala sempre através de imagens e tende a valer-se da palavra como uma coisa em si. Este trecho de uma entrevista de João Cabral de Melo Neto (1989, p. 26) nos dá uma ideia de como o poeta procura lidar com a face mais sensorial das palavras:

A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que você atinge pela inteligência. Eu tenho a impressão de que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos. Uma palavra concreta é muito mais sensorial que uma palavra abstrata. Se eu disser “tristeza”, cada um de nós aqui

tem uma idéia de “tristeza”. Se eu disser “Coca-cola”, “copo de coca-cola” ninguém vai pensar que eu estou falando em “xícara de chá”. Eu tenho a impressão de que é muito mais fácil eu dar a ver com palavras concretas que se dirigem aos sentidos do que usando palavras abstratas.

A espontaneidade transparente na fala do poeta – que com certeza não pretendia fazer propaganda de refrigerante mas apenas, pode-se imaginar, aproveitou um exemplo que tinha literalmente à mão – reforça a naturalidade com que ele encara e utiliza o recurso aí exposto de maneira simples e imediata. As palavras de sentido concreto são mais particularizantes, figurativas, em oposição às de sentido abstrato, mais generalizantes, temáticas; por isso o poeta privilegia as primeiras.

A palavra concreta, ao evocar psiquicamente uma imagem, atinge de forma mais direta a inteligência, através dos sentidos. Mas a poesia busca ainda mais concretude. O poeta, de certo modo, se ressentido da arbitrariedade do signo e, inconformado, tenta negá-la. Para Roman Jakobson (1978, p. 177), quando a poeticidade, a função poética em caráter dominante, se manifesta em um texto,

A palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor.

Na linguagem não literária, as palavras remetem a alguma coisa fora delas mesmas quase de imediato, sem terem sua própria presença pressentida. Nesse caso, o valor das palavras reside exclusivamente na possibilidade de serem substituídas pela ideia que carregam, cumprindo assim seu papel social como instrumento de comunicação; ao serem compreendidas – ou “ao

dizerem o que têm a dizer” –, é natural que sejam em si mesmas descartadas. Na poesia, isto é, numa obra literária em que se manifesta a poeticidade, as palavras, ultrapassando os limites desse uso convencional, não deixam de representar algo, mas são percebidas, ao mesmo tempo, como um outro algo cuja presença, além de possibilitar a mensagem, confere-lhe um interesse estético peculiar. O artista literário agrega um outro valor à mensagem, não alheio a esta, que faz do poema um ato de linguagem insubstituível, ao evocar a palavra em sua plenitude, tornando-a necessária em si mesma. Talvez não seja demais citar aqui a célebre frase que Paul Valéry (1991, p. 208) conta ter ouvido várias vezes do pintor Degas. Quando este um dia se queixara a Mallarmé da dificuldade que encontrava em fazer versos, apesar de não lhe faltarem ideias, o poeta lhe teria respondido: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras”.

Sendo o elemento fônico da linguagem a substância mais palpável de que dispõe, o poeta naturalmente tende a dispensar-lhe grande atenção (e, ainda que em menor grau, sendo a palavra escrita, não se desconsidera também seu aspecto gráfico). A plasticidade da palavra tem sempre uma enorme relevância para o trabalho do artista literário. A palavra poética nunca deixa de ser uma coisa em si, e o sentido do poema estará sempre impregnado pelas sugestões da materialidade da substância que o compõe – de acordo com o contexto em que se insere – nunca é demais frisar.

Lembre-se ainda outra breve passagem de O arco e a lira, em que O. Paz (2012, p. 113) chama a atenção para o fato de que “Uma paisagem de Góngora não é o mesmo que uma paisagem natural, mas ambas têm realidade e consistência, embora vivam em esferas diferentes. São duas ordens de realidade paralelas e autônomas”. Com efeito, não é de outro modo que se constitui o texto poético. A palavra e aquilo que ela refere possuem sua realidade própria. A palavra significa uma coisa ao mesmo tempo que é outra: a palavra pedra não é uma pedra. Entre o significar e o ser há uma distância

intransponível que o poeta parece tentar desfazer. Mas se houvesse um poema cujas palavras, uma a uma, se pudessem trocar pelas coisas que designam, quando muito, outro poema seria criado, e não o mesmo; pois, ainda que os sentidos básicos se mantivessem, se perderia a “coisidade”, por assim dizer, própria das palavras, aquilo que as torna insubstituíveis num texto literário. Terá sempre razão A. D. Lima (1985, p. 4), para quem “A verdade que nos atinge por meio de um plano de expressão poeticamente elaborado (no sentido jakobsoniano), o dizer simbólico, o que envolve o sensório, ainda que por aproximação, é muito mais, é o único eficaz”.

A materialidade da palavra, seu aspecto mais palpável, é imprescindível na construção do efeito de sentido poético e concorre para fazer do poema uma espécie de enigma concreto. Na materialidade da palavra, o poeta encontra sempre novas possibilidades para a formalização do(s) sentido(s). Por isso, a própria Semiótica, que chegou a sustentar que a análise do plano da expressão não fazia parte de suas preocupações (cf. BARROS, 2002, p. 81), voltando-se quase exclusivamente para a investigação do plano do conteúdo, sob a forma de um percurso gerativo do sentido, encontra-se hoje interessada em rever essa noção. O reconhecimento dos chamados sistemas semissimbólicos – que se atualizam com frequência nos textos poéticos, procurando obter efeitos de recriação da realidade – evidencia a necessidade de a Semiótica assumir cada vez mais a tarefa de estudar os procedimentos da expressão com todas as consequências que daí decorrem para a significação. Nesse sentido, os recursos da figuratividade precisam ser analisados no seu papel de engendramento do sentido sob a perspectiva de uma poética da expressão, uma vez que os procedimentos de iconização, etapa final da figurativização do texto, que têm como objetivo criar uma ilusão ou impressão referencial, quando levados às últimas consequências na manipulação artística da linguagem, coincidem com os recursos atualmente considerados como próprios do semissimbolismo.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentários Eudoro de Souza. In: _____. Os pensadores: vol. IV (Aristóteles). São Paulo: Abril, 1973, p. 439-502.
- BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: _____. **De poetas e de poesia**. Ministério da Educação e Cultura (Serviço de documentação), [19—], p. 107-124.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a segunda infância**. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Planeta, 2006.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.
- BRODSKY, Joseph. **Menos que um**. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; FARR, Dennis (ed.). **The Oxford dictionary of Art**. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- GILES, Thomas Ransom. **Introdução à filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Epu/Edusp, 1980.
- HEGEL, G. W. F. **Estética** (tomo II). Trad. de la edición francesa de Charles Bénard por H. Giner de los Ríos. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JAKOBSON, Roman. O que é a poesia? In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Trad. Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 167-180.

LIMA, Alceu Dias. Apresentação. In: _____ (org.). **Latim: estudos de textos** (vol. 1). Araraquara-SP: ILCSE-UNESP, 1985.

LIMA, Alceu Dias. **Uma estranha língua?**. São Paulo: Edunesp, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. (Entrevista). **Revista 34 letras**, n. 3. Rio de Janeiro, 1989, p. 8-45.

MONET, Claude. In: **Degas, Toulouse-Lautrec, Monet**. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 53-76. (Col. Os grandes artistas).

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. In: _____. **Obras incompletas**. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 83-151. (Col. Os pensadores).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Matias Pascal**. Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Livraria Martins, [19—]

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

QUINTANA, Mário. **Os melhores poemas de Mario Quintana**. 4ª ed. São Paulo: Global, 1988.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 47ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.

RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-220.

VASCONCELOS, Naná. Berimbau bateu, camará! Salve Naná! (artigo de D. A. Neves a partir de entrevista). *Modern drummer Brasil* (publicação da Bass Art Editorial). São Paulo, n. 12, 1997, p. 18-27.

Ilustrações

Figura 1: MONET, Claude. A Catedral de Rouen. A fachada, tempo cinzento.1892 (óleo sobre

tela, alt. 1.002 x larg. 0.654). Museu D'Orsay, Paris. Disponível em <<http://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em 17 de novembro de 2014.

Figura 2: MONET, Claude. A Catedral de Rouen. A fachada, sol matinal. 1893 (óleo sobre tela, alt. 0.922 x larg. 0.63). Museu D'Orsay, Paris. Disponível em <<http://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em 17 de novembro de 2014.

Figura 3: MONET, Claude. A Catedral de Rouen. A fachada e a torre Saint-Romain, pleno sol. 1893 (óleo sobre tela, alt. 1.07 x larg. 0.735). Museu D'Orsay, Paris. Disponível em <<http://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em 17 de novembro de 2014.

Nota

² Fotos disponíveis no *site* do Museu d'Orsay (confira as referências completas no final do artigo).

