

Linguagem e criação: constituintes singulares do conhecimento humano / *Language and Creation: Singular Components of Human Knowledge*

Vera Bastazin*

RESUMO

O estudo pretende destacar a maneira como a palavra poética pode ser uma forte aliada para a diversidade do saber na busca de novas formas de ver, entender e interpretar o homem e o mundo. No artigo, nosso propósito é articular recortes teóricos e textos ou fragmentos poéticos que despertem, prioritariamente, para a experiência da língua, como organismo vivo em permanente transformação, e da literatura como espaço desautomatizador da percepção e do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Língua; Linguagem; Diversidade do saber

ABSTRACT

This study aims at highlighting how the poetic word can be a strong ally for the diversity of knowledge in its search for new ways of seeing, understanding and interpreting humankind and the world. In the article, our goal is to articulate theoretical approaches with texts or poetic fragments that, as a priority, give rise to the experience of language as a constantly evolving living organism, and of literature as space for non-automatic perception and knowledge.

KEYWORDS: *Langue; Language; Diversity of Knowledge*

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil; vbastazin@uol.com.br

A literatura, na sua perspectiva de resgate da tradição e de espaço projetivo para o imaginário, propõe-se como um campo de possibilidades do saber; é um fenômeno de linguagem e, como tal, responde de certa forma ao homem na busca de conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo. No traçado do percurso humano, é preciso lembrar que a linguagem constitui uma realidade tão reveladora quanto desestabilizadora. Ela permite perceber, entender e expressar o mundo, da mesma forma como pode negar tudo que vemos e somos, ou seja, tudo aquilo que nos constitui como seres capazes de produzir sempre novas formas de representação. Criar deuses ou negar a existência de um grande Criador são realidades e linguagem coexistentes nas várias mitologias, filosofias, seitas religiosas ou mesmo em simples agrupamentos sociais.

Pensar no grande poder da linguagem significa enfrentar paradoxos: as limitações humanas, como ser animal, colocam-se em contraponto à capacidade ilimitada do homem em produzir formas de expressão para aquilo que vê, sente e pensa. No sistema linguístico, encontra-se disponível uma vasta gama de opções para a expressão da interioridade perceptiva e intelectual do *ser*, todavia, a criação permanente de palavras e expressões é um fato que rompe com as opções oferecidas pela língua e cria novas alternativas que passam a fazer parte da realidade da linguagem, seja da criança, do adulto, seja, de forma muito especial, do poeta.

Papai no mel foi a maneira como uma criança reproduziu o nome do *Papai Noel*, quando este termo ainda não fazia parte de seu repertório, ou seja, nos seus primeiros anos de vida. Compor a expressão implicou, neste caso, uma criação associativa entre o que lhe era familiarmente conhecido – *papai* e *mel* – e o nome ainda desconhecido do velhinho que surge na noite mágica do Natal. Nesse caso, som e significado articularam-se e fundiram-se na mente infantil, abrindo espaço para uma expressão perceptiva que inova e desautomatiza no âmbito da língua.

Para o adulto, por sua vez, já usuário de um amplo repertório que a própria vida em sociedade lhe oferece, a criação também abre espaço para se realizar. A expressão, por exemplo, “uma foto amarelecida” compõe a articulação semântica de duas realidades de percepção: uma relacionada à cor *amarela* e outra ao adjetivo *envelhecida*. A composição simultânea dos dois fenômenos percebidos gerou, espontaneamente, uma palavra cujo potencial significativo foi ampliado, rompendo o sistema dicionarizado da língua sem, contudo, comprometer a comunicação, que, ao contrário, foi reforçada

exatamente pelo entrelaçamento de uma informação antiga com um elemento novo: a palavra inexistente no dicionário.

Em situações linguísticas inesperadas e originais, quando a criança produz palavras e/ou expressões que fogem ao convencional, seria interessante que o professor ou o educador em geral – aqui se inserindo também a figura dos pais, cujo convívio com a criança é intenso – ressaltasse a “criação linguística”, mostrando abertura para a aceitação daquilo que não é convencional, além de sua habilidade como educador e perspicácia na observação e apreensão do novo.

Cabe lembrar, nesse contexto, as palavras do poeta: “A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.” (PESSOA, 2000, p.28). Esse enunciado abre espaço para se tentar entender o que é esse poder da linguagem, ou seja, o redimensionamento da própria vida. É preciso dizer mais; dizer para além do que as regras linguísticas e sociais nos ensinam; dizer, sim, as possibilidades que nossa condição humana nos permite como seres de linguagem – seres pensantes, criativos e sempre insatisfeitos no confronto com o que nos cerca.

Frente à capacidade de projetar possibilidades, o poeta alimenta e reforça, *com e pela* palavra, sua capacidade de romper com as barreiras do universo. A começar pelo cerceamento da língua que, como um sistema social pré-definido, impõe formas *de dizer* e, por que não, até mesmo de *perceber* e *pensar* os fatos e fenômenos. Palavras, sons, ritmo, sintaxe, significados, tudo que faz parte do sistema linguístico pode tornar-se, nas mãos do homem e, em potencial do poeta, objeto de contravenção. A rebeldia é uma manifestação de todos aqueles que se sentem insatisfeitos, seja com os fatos da vida, seja com o sistema da língua, quando apresentado de forma autoritária e restritiva. Nas artes em geral e na literatura em particular, existe sempre um espaço aberto para a manifestação da palavra ou do gesto insubordinado.

No caso da palavra em sua relação com o objeto, quando ela é pura convenção, não encontra respaldo em nenhuma lógica perceptiva. Vejamos a tensão possível que se pode estabelecer entre a palavra em seu uso linguístico e literário. Se *Margarida* é um nome de mulher, é uma escolha tão arbitrária quanto ela designar um fenômeno da botânica que resulta em flor. Para o poeta, essa realidade-palavra pode ser diferente, então encontramos: “a margarida/ [...] amarga a vida”. Esses dois versos de Paulo Leminski (1985, p.118) trazem um esvaziamento dos significados da palavra

margarida, que deixa de ter como referente um nome feminino ou uma flor, para decompor-se em outras possibilidades criadas pela realização sonora: /amarga/ e /vida/. Contrapõe-se *certa tensão* ao se deixar em aberto a possibilidade de se associar o sentimento ou a *ação de amar* com a sensação amarga da vida, na medida em que a palavra *amarga* contém em si o verbo *amar* e a expectativa pré-estabelecida de que o sentimento do amor estaria associado a algo bom e não ruim/*amargo*.

Neste jogo de significado/significante, tem-se um exemplo do percurso possível entre o que as palavras dizem e o que elas poderiam dizer quando rompem com o convencional e propõem um novo significado despertado pelo jogo sonoro e semântico.

A criação da palavra é, portanto, uma ação contínua do homem que ocorre tanto para poder expressar com mais exatidão o que se pretende dizer, quanto para revelar o poder da palavra em *não dizer*, ou seja, negar ou ocultar. Nesse caso, restringimo-nos ao universo da poesia, ou seja, da *contracomunicação*¹, como diz Décio Pignatari (1971), ou da *não-palavra*², no dizer de George Steiner (1993). Detenhamo-nos um pouco nessas questões.

Falar em *contracomunicação* é caminhar em direção oposta àquela que propõe o encontro dos homens *pela* palavra, pelo ato de se aproximarem, conhecerem-se e trocarem informações e experiências de vida, utilizando-se da palavra como objeto da integração social. No processo da *contracomunicação*, o que ocorre é o contrário: a hipótese de que é sempre necessária a construção de um ruído, de uma interferência inesperada no processo de construção da palavra ou texto. Ou seja, a repetição banal seria uma forma de ineficácia comunicacional. Todo *encontro* entre os homens deveria pressupor um mínimo de informação que fosse em forma de obstáculo, de desconhecimento, de enigma a ser decifrado. Nessa perspectiva, o que permanece como informação e/ou experiência é apenas aquilo que, de imediato, se coloca como barreira, resistência, dificuldade.

Conforme Pignatari (1985), a mera redundância na comunicação não teria significado e tenderia a desaparecer. Seria preciso sempre acrescentar, introduzir algo que se apresentasse como novo, desafiante e desafiador, propondo uma parada para a

¹ *Contracomunicação* é um conceito associado à poesia, assim como o próprio título da obra de Décio Pignatari (1973). Ver referência bibliográfica completa apresentada ao final deste artigo.

² A *não palavra* é um dos argumentos trabalhados por George Steiner, no capítulo Pacto Quebrado (1993, p.55-123).

reflexão e a decifração. Assim, toda informação verdadeiramente eficaz seria o resultado de um choque entre o previsível e o imprevisível, o conhecido e o desconhecido, ou ainda, o resultado desse *desencontro* que permaneceria na mente como enigma a ser decifrado, ou informação a ser conquistada e absorvida.

Avançando nessa perspectiva, e arriscando em termos mais rigorosos, pode-se dizer que a *contracomunicação* é uma das realidades da linguagem poética. A palavra na poesia, diferente da maneira como se manifesta em nível coloquial, não se apresenta para explicar, mas para *desexplicar*:

um poema
que não se entende
é digno de nota

a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota

(LEMINSKI, 2013, p.71)

Observemos como se dá o percurso de leitura e interpretação que se desloca do nível linguístico-referencial para o poético-metalinguístico. Referencialmente, o ato de caminhar pelo traçado da rota marítima deve conduzir a algum lugar previamente determinado. Sem surpresas ou novas informações, o caminho é previsível e, portanto, sem desafios. Por outro lado, perder a rota exige busca e determinação, é preciso procurar e investir em alternativas que conduzam a uma direção desejável. Os resultados poderão surpreender. Positiva ou negativamente, o sabor da descoberta se fará presente. Seja em termos denotativo ou conotativo, não se (a)nota o que já se sabe; o que se registra é o que se quer guardar, porque representa algo novo dentre o já conhecido da memória. Abre-se a perspectiva da interpretação: o poema, tal como o navio, deve ser entendido como um risco no oceano, cujo movimento das águas pode trazer surpresas e descobertas. A ideia do erro não tem espaço na poesia. Como expressa Leminski (1987, p.285), o poeta é a própria “expressão do erro na programação genética”. Sua poesia desconcerta ao afirmar que não se “erra [apenas] uma vez”, mas

Erra uma vez

Nunca cometo o mesmo erro
duas vezes
já cometo duas, três

quatro cinco seis
até esse erro aprender
que só o erro tem vez
(LEMINSKI, 1985, p.118)

O jogo sonoro, sintático, rítmico e semântico propõe uma dança de significados que desdiz normas e valores linguísticos. Cria-se uma subversão; um texto poético em relação à narrativa dos contos de fada, exatamente, pela temporalidade do presente em versos. A narrativa do *era uma vez*, erra; tropeça no /r/, multiplica-o, produz o erro que desdiz, mas reafirma: na poesia o jogo das controvérsias traz prazer ao poeta – e ao leitor. Não se erra uma vez, mas várias. Aliás, conforme afirma o poema, não há um sujeito que erra, mas é o próprio erro que se torna agente e aprende que ele tem espaço e vez na poesia. Abre-se assim o espaço para a discussão sobre a riqueza da língua e de seu potencial poético. O leitor tem a sua disposição o espaço para refletir sobre o significado do erro no uso da palavra: uma interessante arena de tensões e destaques para tudo que pode ser adequado ou inadequado no terreno das possibilidades linguísticas e poéticas.

Nesse sentido, *comunicação* e *contracomunicação* seriam conceitos inspiradores para interessante reflexão em diferentes níveis de aprendizado. Eficácia, imediatez, objetividade regem os espaços na comunicação. Em movimento contrário, a contracomunicação desestabiliza a zona de conforto intelectual e a economia das sensações. A literatura e a *contracomunicação* revelam-se como significados de um mesmo universo, peças de um mesmo jogo, diferentes nomes para conceitos que se contaminam.

Se o jogo da palavra poética é um movimento de *contracomunicação*, o que significaria para George Steiner (1993) a ideia de um tempo do *pós-palavra*? Como entender seu pensamento sobre algo que se coloca para além da palavra, que é o principal objeto definidor do homem como ser social, comunicativo e inovador?

Steiner, considerado um dos críticos mais sofisticados do século XX, tem usado sua cátedra e seus inúmeros livros, editados tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos, para expressar pontos de vista que instigam à reflexão sobre o fenômeno da linguagem, o poder da palavra na transmissão das ideias e o da literatura, mais especificamente, no âmbito da poesia contemporânea.

A partir do espanto do homem frente à consciência de que tudo pode ser dito ou desdito, construído ou negado pelo uso da palavra, Steiner (1993) vai enfrentar o desafio de propor uma reflexão sobre o fenômeno da linguagem fora do espectro da representação. Para tanto, o percurso do autor passa pela arbitrariedade do signo linguístico, buscando evidenciar que a relação entre a palavra e o objeto ou fenômeno da realidade é uma convenção vazia, ou seja, despida de qualquer sentido que possa dar suporte a uma compreensão lógica de relações. A consciência da arbitrariedade da palavra dicionarizada leva à irreverência do poeta. Amante do objeto sígnico, o poeta passa a criar com a palavra novas relações – sentir a textura do som, a concretude de seu traço. O convite que ela (palavra) realiza para *o despertar* de outros significados é estímulo suficiente para navegar sem rumo nas suas dimensões poéticas. Seria esta, talvez, a atração para se pensar não em um tempo para o qual a palavra perdesse seu valor, mas, ao contrário, uma contemporaneidade que suscitasse o descolamento da palavra de seus significados imediatos pautados numa realidade que lhe é exterior e, portanto, até certo ponto, estranha.

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
[...]
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor
(CAEIRO, 2005, p.78).

Em Alberto Caeiro/Fernando Pessoa, essa consciência sígnica se inscreve lado a lado à pluralidade dos heterônimos. Afinal, explorar a dimensão poética da palavra abre possibilidades que a própria razão desconhece: a multiplicidade de pontos de vista é uma realidade tão densa de energia poética, quanto é densa, socialmente, a força do signo para significar.

No poema de Caeiro, *a borboleta* sofre um esvaziamento sígnico até chegar a sua negação como *ser* de representação “a borboleta não tem cor nem movimento/ as flores não têm perfume nem cor” -, isso acontece quando ela é reafirmada apenas por sua qualidade de desenho gráfico e sonoro: “apenas borboleta” ou no caso da flor, “apenas flor”. O poeta realiza, nesse caso, uma *varredura* de significados para poder tocar na *ossatura*, ou materialidade da palavra. Para o leitor, o que fica é o embate da

procura e da ausência: como a “borboleta não tem cor nem movimento”, e a “flor nem perfume nem cor?” De que *flor* e de que *borboleta* fala esse poeta?

A proposição sobre a quebra do pacto entre criação e representação no universo poético é, para Steiner, uma realidade artística que se firma na contemporaneidade. O pacto entre palavra e mundo - ampliado pelas relações *logos* e *cosmos* - desenvolve-se e se fortifica, conforme Steiner (1993), pela intersecção que o pensamento ocidental estabelece, ao longo de sua constituição, com as mais diversas áreas do saber, dentre as quais se destacam a filosofia, a arte, a história e as religiões. É dessas possíveis e substanciais conexões que se confere sentido ao mundo e à existência do próprio homem como *ser* pensante e interativo.

Se o conhecimento científico, tecnológico e artístico representa hoje não algo meramente cumulativo, mas, acima de tudo, um comportamento do homem pautado pelo dinamismo e interação em busca de articulações com a natureza, então a arte nos parece, sem sombra de dúvida, uma das áreas de maior absorção e recriação do conhecimento. No bojo da produção artística e particularmente literária, encontra-se o discurso – base de toda construção sistemática do conhecimento – que é capaz de tudo arriscar, não só porque pluraliza a voz, mas, sobretudo, porque possibilita a criação-e-recriação, permanente, do presente e do passado na projeção de hipóteses de tudo que está por vir, mesmo como mera especulação.

Leitura como experiência do conhecimento

Textos de Manuel de Barros (Cuiabá, 1916-2014) foram motivações para o nosso processo reflexivo.

Desobjeto

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem era uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco dos seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo. O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele

desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente [...] (2003, III³).

O texto, de imediato, pode despertar indagação, mas o que é um *desobjeto*? Estranha forma essa de falar sobre as coisas quando elas deixam de ser *a coisa primeira, imediata*.

A leitura do texto propõe, na verdade, a vivência de um processo de *desreferencialização*, pois o pente apresenta-se como um *ser textual* em decomposição, seja como objeto em referência, seja como palavra. Na natureza – ou *no meio de um quintal* próximo a qualquer menino; não um menino qualquer, mas *o menino que era esquerdo* – o pente se decompõe e passa a suscitar imagens das mais inusitadas. Os verbos flexionam-se, enfaticamente nas diferentes temporalidades do pretérito, estabelecendo um jogo de deslocamentos entre o presente e o passado, registrando momentos alternativos de aproximação entre o sujeito (menino) e o objeto (pente): “o menino...viu...um pente [...] Estaria mais perto de ser uma folha dentada [...] Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque/ O pente perdera sua personalidade/ [...] naquele estado já teria incorporado a natureza/ Eu acho que. [...].

A cada linha, no processo de leitura, o pente se afasta do referente de representação mimética - objeto para pentear os cabelos – e se torna uma *coisa nova: folha dentada, pedra, caramujo, sapo, organismo sem costela, leque, rio, osso, lagarto*. Há similaridades entre as formas? - Talvez, mas a realidade exterior pouco importa quando entra em cena a imaginação. A partir de então, tornam-se válidas as comparações e as metáforas; as afirmações e as negações; as simples sugestões, [...] *a perda de personalidade* [...]..., tudo reverte-se em argumento para uma *poética da desreferencialização*. Exercício associativo exemplar na construção do conhecimento.

O olhar traz a memória das experiências e mistura-se a terra-texto que fertiliza as formas e as camadas de areia; as formigas roem o organismo. Aliás, para que servem as formigas senão para transportar substâncias que justifiquem seu trabalho incansável de

³ A obra *Memórias Inventadas* – A infância não traz numeração nas páginas. Os poemas, reunidos em uma caixa, apresentam-se em folhas soltas e são antecidos por uma indicação em algarismos romanos.

deslocamento e transformação? – As fábulas mais antigas já nos falavam sobre isso, não?

Com o tempo e a areia sobrepostos, a cor muda de tom e a transformação se realiza. Da matéria dura e clara do *chifre* à fragilidade do *musgo esverdeado*, tudo indica a passagem do tempo-texto. Nos olhos do poeta, modificam-se as formas. Se o estado do pente é *terminal*, o mesmo não se pode dizer das ideias do escritor - ser inquieto e inquietante que faz viver consigo (*nos cacoetes do poeta*) o leitor que se entrega à natureza do rio, águas que passam como um lagarto em movimentos lentos ou rápidos e abrem espaço para o sabor da imaginação.

Se as “árvores colaboravam para a solidão daquele pente”, o mesmo não é verdade para a solidão do poeta quando esse passa a ser objeto de indagações - *Mas, então, isso é poesia?* E onde está o amor de que falavam os poetas? Onde está a amada inacessível? Caberia então outro tipo de indagação: o que é?/ como se faz?/ como se lê e como se entende poesia?

A busca do um *eu lírico*, marcado pelo romantismo, parece persistir na expectativa de boa parte de leitores. Mas a descoberta de um novo sentido para a poesia parece algo que desperta abruptamente na percepção de cada um. Um fenômeno de linguagem se manifesta e anuncia um novo gesto verbal. Não é mais preciso homens que amem, nem musas intocáveis para *se fazer* poesia. O que temos em mãos, em mente, em letras e sons são palavras, concomitantemente presentes e fugidias, palavras que gritam e se ocultam - duplos que se deslocam entre o visível e o invisível.

Aqui, parece-nos que é tempo para lembrar Merleau-Ponty (2002, p.89):

O que é insubstituível na obra de arte [...] é que ela contém, melhor do que ideias, “matrizes de ideias”; ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, ela nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode descobrir em um objeto outra coisa senão o que nele pusermos. O que há de arriscado na comunicação literária, o que há de ambíguo e irreduzível [...] é o preço que se deve pagar para ter uma linguagem conquistadora, que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas.

Nessa perspectiva, podemos então nos perguntar: que pente é esse que nos desperta o texto? O ilógico, o descabido objeto já deixou de ser ou ter sentido, ao perder

a função para a qual foi criado. Na lógica discursiva, torna-se o *ser* sem referência exterior que passa a compor o universo do louco ou da criança, na sua banalidade de existência. - Camaleão furtacor e multiforme que surpreende, assusta, encanta e deixa em aberto uma multiplicidade de vozes. Na física, a ação do tempo sobre os objetos transforma-os até o aniquilamento – *o que resta do pente?* Na biologia, os minerais e vegetais comunicam-se entre si constituindo um cenário do qual faz parte a *pedra* e a *areia*, a *folha*, o *musgo esverdeado*, *as árvores*, o *rio*. Dentre os seres vivos, lá está também, no desenho do poema, *o caramujo*, *o sapo*, *as formigas*, *o largato*, ... *os bichos*. Articulando toda a composição estético-textual, tal como um pintor sensível e sagaz, está o *animal pensante*, escritor *primitivo* em sua espontaneidade de olhar poético, registrando a palavra: o homem textual não é um ser qualquer, mas aquele dos *cacoetes* singulares, aquele que vive *esquerdo* na vida.

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai Carlos! ser *gauche* na vida
(DRUMMOND DE ANDRADE, 2010, p.58)

Na primeira estrofe do Poema de sete faces, “[...] um anjo torto/ *gauche* na vida”, Drummond (1902/1987) *prepara* o leitor para Manoel de Barros (1916-2014) que, por sua vez, lança novas luzes à memória a partir de sua criação: “o menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta” [...]. Afinal, a identificação do poeta como aquele cujas palavras não são claras e, por isso, nos atrapalham vem na contramão da lógica de nosso pensamento, é voz comum em todos os tempos. O poeta (um louco!), de fala desconcertada, nos confunde, é um ser que caminha à margem - não diz *coisa com coisa*; vive sempre em desacordo com a própria vida, busca alternativas para a criação de um mundo outro. Ele só poderia mesmo *ser gauche na vida!*

O poeta diz e não explica. Está sempre em busca de novas formas de dizer: cria anacronismos, metáforas, ironias, contradições, analogias... Em que isso tudo ajuda ao leitor? Antes de qualquer resposta, ainda uma nova pergunta: caberia mesmo a ele explicar?

Ao poeta faz bem
Desexplicar -
Tanto quanto escurecer acende os vagalumes.
(BARROS, 1989, p.55)

A literatura constitui uma área de conhecimento que expressa ações sensíveis e cognitivas do ser humano na busca de seu (auto)conhecimento. Ela se constitui no seio da língua com a qual se torna objeto uno e de tensões opostas. Ser controverso. Atrai e repulsa; encanta e enigmatisa o mundo.

Se, como já vimos, a literatura é espaço de abertura para *desexplicações*, cabe ao leitor, ao enfrentar o *desentendimento* da palavra, construir significações que o texto apenas lhe sugere. O conhecimento são fios-em-palavras que aguardam para serem tecidos. A trama quem escolhe somos nós. Na leitura do texto, cores e texturas se multiplicam: queremos a forma convencional que corre ao réis do chão ou o percurso acidentado das pedras no meio do caminho?

A decifração específica do literário envolve um sujeito em ação reveladora – o leitor – e um objeto revelado – o próprio texto. Nesse sentido, ao falarmos de literatura e operações textuais, estamos falando não apenas de uma sintaxe peculiar, mas também de um sujeito agente que opera o texto, construindo com ele um universo novo de significações.

É no âmbito da experiência perceptual que o homem tem acesso à latência do mundo e, conseqüentemente, experimenta as formas de olhar e (re)conhecer esse mundo. Isso porque, como nos *diz* a literatura, a cada novo olhar do homem, abre-se a possibilidade de se estabelecer um novo conhecimento sobre o objeto para o qual se olha. Aqui, literatura e fenomenologia se tocam; o movimento de ambas, ao contrário do que ocorre nas ciências em geral, se desloca em direção a resultados inesperados, sem teorizações prévias para a recolha de resultados. Cada experiência seria uma realidade particular e insubstituível.

O binômio visível/invisível, apreendido tanto pela Literatura quanto pela Fenomenologia, habita os fenômenos e, conforme Merleau-Ponty (2002), está impresso em tudo que constitui o mundo. É no entrelaçamento desse duplo que reside a essência dos objetos e fenômenos. Toda verdade possível não seria um fato consumado, mas apenas um fenômeno do *aqui e agora* a ser recolhido e preservado como conquista de um conhecimento que se quer *guardar*.

Mas o que essa *preservação* representa na poesia? Seria o valor da tradição ou o inevitável da evolução? Deixemos claro, por princípio, evolução é palavra que não existe no âmbito da arte. Toda forma estética de representação tem seu valor na sua

contemporaneidade, mas projeta-se também no tempo futuro, tanto quanto lança luzes para o passado mais remoto. Isso significa que falar em arte em geral ou literatura em particular é o mesmo que falar em um tempo sem tempo. Na consciência do tempo, tudo é presente em tríplice dimensão: é o *aqui-e-agora*; é o passado no instante presente da memória; é o futuro como mera projeção do presente – complexidade de todo grande fenômeno (Santo Agostinho⁴). A linguagem fala do homem como fala de si mesma. Haveria linguagem sem o homem? Muito menos o homem sem a linguagem! Coisas da consciência e da potência da linguagem. Mas voltemos à questão da temporalidade em sua articulação com a preservação de valores na arte. O que significa reter o valor na arte? Guardar como? Esconder, preservar, difundir, multiplicar?

Antonio Cícero (Rio de Janeiro, 1945), reconhecido como um dos nomes de grande expressividade da geração de poetas contemporâneos, registra sua experiência poética sobre o significado e a ação de *guardar* alguma coisa. Na tradição das palavras ou na inovação das ideias, a constituição do ser se faz no desafio da projeção de um tempo que carrega consigo tudo que é passado ou que se instala no presente. A língua como ser vivo, se expande e consolida; como ser da tradição, ela está sempre resguardando seus valores e preservando seus mistérios.

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar
por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro
Do que um pássaro sem voos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se
declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.
(CÍCERO, 1996, p.26)

⁴ A partir de leituras do Livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho.

Ler esse poema parece quase uma ação de se colocar às claras o nu artístico da palavra: “então, guardar não é...?” Coloca-se por terra tudo que já estava constituído em nosso universo cognitivo. Passado o momento de espanto, inicia-se o esvaziamento do signo/palavra: “guardar” não é, então, o que sempre pensamos que fosse?

Ao distanciar-nos do texto, manifesta-se nossa admiração pela descoberta: faz todo sentido! Se guardar é uma ação que nasce da consciência de valor e admiração, será preciso subverter a compreensão automatizada da palavra. O ato de guardar, então, deixa de ser associado ao ato de encobrir para, ao contrário, deixar que a luz invada o objeto, permitindo-lhe a visão de sua beleza. Afinal, o esplendor nunca deve ser encoberto!

O poema desconstrói o conceito já sedimentado. Aliás, o que é sedimentado não tem espaço na arte. Oxigenar os significados é lançar outros olhares, tatear o objeto com outras mãos, deixar a pele absorver as novas sensações - os sentidos que ainda não nos habitam, que nos parecem desconhecidos.

Como fixar conceitos na leitura do literário? Se houve a intenção, é porque houve também desatenção. A estética desloca o olhar, lança-o para espaços desabitados. Obriga-o a enxergar o que os olhos não querem ver. É preciso um novo espaço de conhecimento no qual as ideias se abram para a *ação de guardar* junto ao movimento de admiração que exige, esse sim, a aproximação e o convívio, nunca o distanciamento ou a separação.

Para iluminar é preciso buscar a luz. Aqui emerge, também, o sentido humanístico do literário. Não deve haver heróis solitários. Aquele que descobre deve trazer à luz o objeto descoberto, buscando nesse ato a comunhão com o outro. Se guardar para si é uma atitude egoísta e solitária, compartilhar é a divisão do prazer e da conquista. Aprendizado estético para a descoberta do conhecimento.

No jogo metafórico, nasce também a relação com o outro: guardar *o voo de um pássaro* é fazê-lo voar na plenitude da sua potência para compartilhar o ato de liberdade; guardar um *pássaro sem voo* seria, então, um aprisionamento múltiplo: invalidação das asas e aprisionamento do ser em dupla dimensão. Não é pra isso que existem os homens, mas para viver como o pássaro o sabor de cada voo.

Construção, desconstrução, reiteração de ideias é a dança proposta pelo poeta. Por isso, *se escreve*, por isso *se diz*, por isso *se publica* [...] *por isso se declara e declama um poema* – lance de dados ao acaso da imaginação.

Paul Ricoeur (1969) afirma em seus escritos que o papel da literatura parece ser o de destruir o mundo; nessa linha argumentativa é possível resgatar-se a proposta poética de Antonio Cícero e estabelecer um diálogo entre ambos. Para o poeta, é nítida a necessidade de se desconstruir o que, pacificamente, já está estabelecido. Seu texto é uma escrita coerente de proposições que subvertem o sentido da ação de “guardar” para propor uma nova carga significativa ao verbo que agora se torna mais *claro* e propositivo.

A questão hermenêutica que se coloca é não apenas metodológica – interpretação de duas versões/significado antigo, já sedimentado *versus* significado proposto pelo poema – mas, acima de tudo, de uma hermenêutica que se propõe a rever, repensar e repropor interpretações dentro de um campo que se coloca sempre em aberto: o literário. Não há dúvida de que o texto é uma provocação: – e então, faz sentido isso que entendemos como *guardar*? Não seria esse um sentido equivocado? Em direção contrária, poder-se-á ver como significados que se fortalecem. O texto é realmente revelador. O leitor percebe, admira-se, declara com certo êxtase de descoberta: mas, então, guardar é... ; realmente parece que faz *mais* sentido, ou seja, o sentido excede a palavra, abre-se para novos significados. Nosso dicionário cria novos verbetes!

A nova postura hermenêutica e o olhar inquieto frente à subversão dos significados coloca em questão o quanto a literatura, a nosso ver, pertence ao universo da fenomenologia. Vertente do conhecimento marcada pelo final do século XIX e início do XX, esse movimento filosófico-intelectual prega a compreensão do mundo como experiência perceptual, que exige uma nova postura para observar e interpretar o que se coloca a nossa frente. Toda verdade do mundo não é um fato consumado, mas um fenômeno em movimento. É nesse sentido que a palavra é um ser inapreensível, camaleônico e traiçoeiro.

tem os que passam
e tudo se passa
com passos já passados

tem os que partem
da pedra ao vidro

deixam tudo partido

e tem, ainda bem,
os que deixam
a vaga impressão
de ter ficado

(RUIZ, 1988, p.47)

Do que fala o poema de Alice Ruiz? Há um referente escondido, ou apenas obliterado? O que se esconde ou se anuncia nas linhas desses versos? O texto prevê um leitor em interatividade que se marca no texto para a construção do sentido? As questões se multiplicam e incitam o movimento de ir e vir pelos espaços dos versos, procurando-se alternativas que respondam as indagações. Afinal, como caminhar?

Desde o primeiro terceto, a leitura traz a reverberação de sons oclusivos /p/, que explodem entre os lábios, e são seguidos da fricção dos /s/, sons que se prolongam pelos versos: os que passam/ se passa/ com passos já passados/. Do ouvido ao cérebro, apenas intuições. Não é possível querer explicitar significados. O barco está à deriva. Compor referentes, se isso for possível, exigirá o tempo da dúvida e das indagações.

Alice Ruiz (Curitiba, 1946) é uma escritora que deixa nos poemas o rastro de sua prática com haikais. Os textos curtos, tal como cápsulas poéticas, têm o poder da síntese e da concisão das ideias; associam-se a uma agudez verbal cujo domínio é próprio a bem poucos escritores. Passam os versos, passam as palavras, passa tudo que já virou passado. Precisão e imprecisão se enovelam nos versos. Por um lado, é evidente a ausência de referentes, por outro, a palavra *tudo* é síntese de uma totalidade da qual nada ficaria de fora.

Os versos criam espaços de indefinição. Mas, da mesma forma como “tem os que passam” tem também “os que partem”, adentramos o segundo terceto do poema enfrentando a mesma indagação: quem parte? Todavia, nova surpresa: não é apenas o verbo partir que se apresenta no verso. A ambiguidade se faz também presente: há os que *partem* em deslocamento – de um lugar para outro – e os quem */partem (d)a pedra/ (a)o vidro/* e “deixam tudo partido”. Partir como quebrar o vidro ou a pedra é outra possibilidade nessa leitura. Novamente a indefinição se coloca: Tudo se parte! Reitera-se a hipótese do verbo partir como deslocamento, acompanhado de uma certa satisfação que se manifesta na interjeição subentendida /ainda bem/ ! / e “tem/ os que deixam/ a vaga impressão/ de ter ficado”.

O poeta brinca com as palavras, construindo uma semântica lúdica que abre espaço para interpretações, mas não há interrogativas no texto, elas apenas se realizam na mente do leitor. Afinal, para que foram feitos os poemas senão para desexplicar!

Na magia da composição, o texto mais sugere do que afirma, mesmo porque, em poesia, a verdade do texto é a sua própria realidade – ou seja, espaço de indefinição e imprecisões. Mas diriam os leitores: isso é uma nova poesia! Parece um ser rebelde que não quer ser compreendido. Para que foram feitas as palavras senão para nos compreendermos e cultivarmos a paz, a harmonia, a ilusão da certeza? ... Será mesmo?

A utopia poética desenha-se tal como o sonho da felicidade – espaço onde não haveria desencontros. Mas, isso é possível? Sonho dos homens com ilhas do prazer; sonho dos poetas com as palavras que tudo poderiam dizer. Novamente o paradoxo, mas quereria o poeta dizer o todo ou apenas fragmentos acessíveis à nossa compreensão? De forma impar, o poeta constrói seu texto e, com ele, a possibilidade de dizer o mundo.

O suspense, o terror, o insólito, o extraordinário não deixam de ser efeitos utópicos, desejos do poeta para construir com o pincel/palavra a realidade da arte: magia e regeneração da vida. Caberá ao leitor, na interação com a palavra, construir a sua parte, ou seja, o texto em interpretação, o texto a partir de seu repertório e de sua habilidade no ato de lidar com a própria língua.

Me procurei a vida inteira e não me achei-
pelo que fui salvo
(BARROS, 2011, p.357.)

REFERÊNCIAS

BARROS, M. *Memórias Inventadas: a infância*. São Paulo: Planta do Brasil, 2003.

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art, 1989.

_____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2011.

CAEIRO, A. *Fernando Pessoa – Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CÍCERO, A. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Alguma Poesia*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2010.

LEMINSKI, P. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

- MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2000.
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Informação, linguagem e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- RICOEUR, P. *Le conflit des interprétations*. Essais d'herméneutique I, Paris: Seuil, 1969.
- RUIZ, A. *Vice versos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões - Livro XI*. São Paulo: Paulus, 2002.
- STEINER, G. O pacto quebrado. In: STEINER, G. *Presenças reais: as artes do sentido*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1993, p.55-123.

Recebido em 11/04/2015

Aprovado em 03/09/2015