

Da teoria à prática: várias “formas” de poesia como reinvenção

Chimena Barros da Gama (FAPESP)

RESUMO: No estudo da poesia, algumas reflexões parecem opostas, quando, na verdade, a crítica pode ganhar se as utiliza de modo adequado ao que o poema pede. Propomos uma breve reflexão acerca das idéias teóricas de Paul Ricoeur sobre a metáfora e uma união destas com análises baseadas em Roman Jakobson. Refletimos, sobretudo, sobre a possibilidade de olhar o poema por todos os lados, não excluindo nenhuma das abordagens apresentadas por esses autores.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, Paul Ricoeur, Roman Jakobson, som, sentido.

De início, esclareçamos o que é considerado aqui “poesia como reinvenção”. É pensar o texto poético através do olhar profícuo de Paul Ricoeur, tomando-o como uma nova visão da realidade, na esteira ricoeuriana da *mímesis* aristotélica. Para o pensador francês, a metáfora, sobre que se debruçou exaustivamente, é a “pedra de toque do valor cognitivo das obras literárias” (2000a, p.57), assim, esse “valor cognitivo”, o dar-se como conhecimento, está relacionado à metáfora que pulsa no interior do poema, e é “viva”; inovação que nos revela “um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir” (2000b, p.350). E se a metáfora é, como também acredita o autor, uma miniatura do poema, ou de toda a sua ambigüidade (2000b, p.150), nesse sentido a poesia é reinvenção como a metáfora o é.

Cumpramos salientar que não somos seguidores de uma teoria (ou, neste caso, filosofia) ricoeuriana, e nosso contato com o autor restringe-se à *Teoria da Interpretação* (obra publicada em 1970) e *A Metáfora viva* (de 1975), o que é escasso, perto de toda obra do pensador. Somos, sim, leitores de poesia, e foi em busca de reflexão mais profunda a respeito da criação metafórica que chegamos recentemente a Paul Ricoeur.

Chamou-nos a atenção o extenso diálogo que ele empreendeu com várias ciências, da Lingüística à Psicolingüística, com a Retórica e a Semiótica. Tudo para expor o que, grosso modo, resumimos em duas premissas básicas: a metáfora é o fruto

de uma “predicação impertinente” (RICOEUR, 2000b, p.10) e, assim, funciona dentro e pelo enunciado, sendo, portanto, conseqüência de um encontro de palavras – ou melhor, de uma tensão entre elas –, e não da substituição em um único léxico; e através dessa tensão, mostra-se uma face desconhecida da realidade, cabendo no conceito de *mimesis* aristotélica, de que falaremos adiante. Das duas afirmações, o autor concluiu o que afirmávamos há pouco: a literatura tem um valor cognitivo – e ontológico. Eis as dimensões a que Ricoeur leva a poesia.

Embora no presente trabalho não olhemos, nos textos poéticos, exatamente para a questão metafórica – ou talvez até a busquemos, mas por caminho paralelo ao de Ricoeur –, é válido refazer um pouco do seu percurso teórico, a fim de que cheguemos às dúvidas e reflexões que nos trouxeram ao presente texto.

Que a metáfora se dê na instância do discurso (frase ou enunciado), pressupondo uma predicação insólita, em vez de ser um poder do signo isolado, parece-nos certo. Nos célebres versos de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente / é um contentamento descontente” (p.982, p.155), a força metafórica surge, com a menção ao amor de uma maneira até então inédita. A tópica do sentimento amoroso era então recorrente, mas o “ver como” camoniano, as associações paradoxais que faz acerca do sentimento, faz a grandeza do poema. É por isso que o poeta lusitano do século XVI permaneceu, enquanto tantos outros poetas, seguidores de uma retórica engessada, passaram¹. Tanto em Camões como em um poeta pouco conhecido do século XX, português como o autor dos *Lusíadas*, João José Cochofel, é fato que seja na junção de palavras que até então não tinham estado juntas e daquela maneira nova, que a metáfora se dá: “em ti é a **tarde** que afago / e o **sol** dos olhos e dos cabelos” (1988, p.70), diz-nos o sujeito-lírico. Há palavras no enunciado que consideramos, como Ricoeur, “focos” (para usar terminologia que o próprio autor emprestou de Max Black); no caso de Cochofel, “tarde” e “sol” surgem como os focos metafóricos, mas a invenção só se dá pela sua inserção no “quadro” – verso, frase, poema – e relação com as outras palavras; por si só, elas não têm valor metafórico. Assim, com os dois exemplos, resumimos muito brevemente como se dá a metáfora no e pelo discurso.

Quanto ao outro princípio de Ricoeur – a questão da *mimesis* aristotélica no âmago da metáfora, também nos parece muito pertinente. Tanto nas afirmações

inseridas no terceiro ensaio da *Teoria da Interpretação* e, mais profundamente, na *Metáfora Viva*, o autor francês revela sua filiação à filosofia do autor da *Retórica*, propondo-nos, no entanto, uma reflexão e revisão da questão da imitação.

Retomando o pensador grego, o autor francês confirma o princípio da mimesis, inclusive na lírica. Explica-nos, ainda no início de seu livro de 1975 (“Estudo I”), que é na relação entre o *mythos* (“enredo” ou “fabulação”) e a imitação, na tragédia, que podemos pensar o gênero poético. Segundo Ricoeur: “Entre o *mythos* e a tragédia, já não há somente uma ligação entre meio e fim, ou entre a causa natural e o efeito, mas uma ligação de essência [...]” (2000b, p.63). Com efeito, para o *mythos* confluem outras categorias da tragédia, enumeradas por Aristóteles (2003, p. 111), e é também nele que se dão as “ações”, objetos das imitações. É expressando-se assim que o pensador grego chega à conhecida conclusão em relação à importância da “verossimilhança” (2003, p.115). Ricoeur ainda nos lembra que “não há *mimesis* senão onde há um “fazer”” (2000b, p.69) e, sob essa definição, refuta a noção de *mimesis* como “cópia”: ela não copia; faz. Para concluir suas reflexões no estudo primeiro de *A Metáfora viva*, seu autor efetua então um paralelo entre a noção aristotélica de “elevação” pela mimesis, na tragédia, que seria uma “reordenação das ações humanas” (2000,b, p.69), e a metáfora, que, enquanto renovação, traz algo novo, “reordena” de alguma maneira o mundo: “a imitação é a um só tempo um quadro do humano e uma composição original” (2000b, p.69), e é assim que Ricoeur vê também a metáfora quando “viva”.

Muitas páginas depois, já no sétimo estudo inserido no livro, as noções aristotélicas são retomadas, e desta vez em comparação com o que se dá propriamente na linguagem poética. Com efeito, comparando o *mythos* (que vimos ser essencial à tragédia) ao “estado de alma” essencial à lírica, o estudioso da metáfora chega a uma definição de “*mimesis* lírica”, que tem seu fulcro exatamente no “ver como”, ato primeiro da ação metafórica² (2000b, p.374). Mas se é próprio à definição do lírico seu caráter individual, interiorizado, podemos dizer que é na tentativa de recriar esse “estado de alma” – o *mythos* lírico – que o poeta chega à invenção metafórica – *mimesis* lírica, o “ver como” que coloca a poesia no campo do “possível verossímil”.

É preciso lembrar que, na perspectiva ricoeuriana, essa configuração da mimesis lírica é também aberta ao mundo, mas através do que o autor chama de “referência de

segundo grau”, que comporta, na economia do discurso poético, a relação com o mundo; não um mundo factual ou descrito (o da “referência lateral”), mas significado, pois toda poesia porta algum sentido. Essa questão importa para que compreendamos porque diz Ricoeur que “O paradoxo do poético reside inteiramente no fato de que a elevação do sentimento à ficção é condição de sua manifestação mimética. Somente um humor mitizado abre e descobre o mundo” (2000, p.374); na lírica, a “ficção do *mood*” é o que importa, mas voltada para o mundo (ou para o real, se a palavra não for excessivamente problemática).

Acerca do paralelo entre a *mimesis* trágica aristotélica e a lírica, ele é também feito no ensaio do crítico brasileiro José Guilherme Merquior, “Natureza da Lírica”. Para ele, “A lírica é [...] uma forma de imitação” (1997, p.17) e é pelo aspecto formal da linguagem que a poesia lírica imita o mundo externo, e, assim, ele chega à expressão “mimese interna” (1997, p.23), recorrendo aos pressupostos de Roman Jakobson, entre outros, da ênfase ou conceito de dominante da mensagem no texto poético (1997,p.24); e da questão das “equivalências” das palavras em sua seqüência no poema. (1997, p.26).Por isso, Merquior refere-se, no início do ensaio, à importância, na lírica, da “carne das palavras” (1997, p.17).

Ademais, o autor brasileiro assemelha-se a Ricoeur ao abordar a lírica em termos de “atuação da consciência reflexiva, interiorizante [...]” (1997, p.25) – lembremo-nos de que o pensador francês alude ao “estado de alma”, ou *mood*, termo emprestado de Northop Frye, constituinte da lírica. Porém, a ênfase que Merquior dá, na esteira de uma teoria Jakobsoniana, à mencionada “carne das palavras” (1997, p.17) ou à estrutura interna da lírica, tem um enfoque diferente daquele do autor francês. Para Ricoeur, a *mimesis* lírica está na invenção metafórica, na construção da metáfora viva – e não na estrutura poemática.

Entretanto, o autor da *Teoria da Interpretação* cita Jakobson em vários momentos de seus dois livros aqui estudados, mas sua perspectiva é outra: constatando que os pressupostos teóricos do pensador russo incidem sobre “a quase-corporeidade da mensagem” (RICOEUR, 2000b, p.225), e que esta é vista como uma oscilação entre som e sentido, o filósofo francês tenta mostrar o enraizamento dessa idéia numa teoria

do signo, que se opõe à sua perspectiva semântica da frase. Do mesmo modo, expondo a afirmação de que

na função poética [*jakobsoniana*] a equivalência é promovida ao plano de procedimento constitutivo da seqüência e, assim, a recorrência das mesmas figuras fônicas, as rimas, os paralelos e os outros procedimentos aparentados induzem de alguma maneira a semelhança semântica. (2000b, p.225)

Ricoeur não chega – neste momento – a opinar claramente sobre a questão sonora na poesia, mas já é previsto, para quem leu sua obra (em que ele expõe idéias, encontra seus problemas e coloca a sua, como numa dialética), que sua opinião é contrária.

Essa postura é evidenciada na abordagem da imagem. Analisando o que chama de “momento sensível” da imagem poética, o autor afirma que este se encontra na metáfora, vista através de sua teoria semântica, e sentencia: “o ato de ler atesta que o **traço essencial** da linguagem poética **não é a fusão do som com o sentido**, mas a fusão do sentido com um fluxo de imagens evocadas e ativadas [...]” (2000b, p.324), afirmação a qual faremos uma observação: o autor refere-se ao “traço essencial” – então talvez o par som e sentido tenha importância secundária no ato poético. Mas, como se dará o que ele chama de “evocação ou ativação das imagens”? Elas não podem **ser reforçadas** pela reiteração sonora? Segundo Ricoeur, “O poeta é o artesão que suscita e modela o imaginário pelo simples jogo da linguagem” (2000b, p.323). E, perguntamos novamente, ao “jogo da linguagem” não pode estar relacionado seu aspecto formal?

Ainda para Ricoeur, também a imagem associa-se ao “ver como” que faz parte do processo metafórico (é dele inseparável, na verdade): “ver como é a relação intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem” (2000b, p.324) e ele é “metade pensamento e metade experiência” (2000b, p.325). Ou seja, a imagem está já na associação primeira empreendida pelo olhar poético, e não apenas no texto pronto.

É preciso, por fim, mencionar que, não tendo em conta a solidariedade entre som e sentido no interior poemático – e, portanto, não considerando a questão do que seria uma espécie de “imagem acústica” – o autor evoca o “poder pictórico da linguagem”

(2000b, p.325); sua parte “sensível” é, então, totalmente atribuída ao sentido da visão, associada às artes plásticas e não à música e ao sentido auditivo.

Embora concordemos com várias etapas do pensamento ricoeuriano, é a ausência do seu olhar para a estrutura sonora da lírica que nos causa certo desconforto. Não pretendemos afirmar que o som equivale ao sentido, ou o cria, mas que, em certos poemas, pode reforçá-lo, sobretudo depois do acontecimento da consciência da linguagem que se deu na história da poesia, fato relacionado à Modernidade poética. Nossa perspectiva é alimentada pela idéia de que alguns poetas podem sim utilizar certas particularidades sonoras da palavra para enriquecer o sentido do poema, sua referência segunda e até sua metafórica. Provavelmente o enfoque ricoeuriano é o do filósofo que quer, na esteira de sua filiação filosófica, pensar a poesia – através da metáfora – e, na verdade, toda a literatura, com um alcance de tonalidade ontológica e, afastado de questões estruturais. No entanto, a estrutura não pode corroborar um sentido, a construção sonora não enriquece *amímesis*?

Como se sabe, há poetas que se dedicam mais à melopéia, como lembra Ezra Pound (1997, p.63), construindo seu texto poético não apenas em termos de versificação ou ritmo, mas também atentando para cada pequena parte de seu verso, inserindo nele assonâncias, aliterações, recorrendo à rima de maneira tão rica quanto à criação metafórica. Sobretudo com o Simbolismo – corrente literária em que certamente Jakobson encontrara terreno fértil para suas observações – o “ver como” metafórico também se potencializou no som, no “ouvir como” ou na própria capacidade de, através da recorrência, criar na mente do leitor uma espécie de imagem motivada pelo som. Paul Verlaine seria o caso mais emblemático.

Não obstante, nem todos os poetas filiam-se a essa tradição da motivação sonora, sendo alguns mais imagéticos. São estilos diferentes. Em outros casos, o mesmo poeta ora é mais sonoro, e faz um “jogo com a linguagem” em que o som parece “imitar” o sentido; ora o é menos. Certo é que todo poeta busca a harmonia sonora, ainda que esta não reflita sobre a significação total. Fernando Pessoa, por exemplo:

[54]

Que morta esta hora!
Que alma minha chora
Tão perdida e alheia?

Mar batendo na areia,
Para quê? Para quê?
Na alva areia batendo?
Só isso? Não há
Lâmpada de haver –
Um – sentido ardendo
Dentro da hora – já
Espuma de morrer?
(1999, p.18)

As principais metáforas do poema, aquelas que são vivas, estão nas expressões “Lâmpada de haver” e “sentido ardendo/ dentro da hora”, que no conjunto da composição inserem o questionamento sobre o tempo, tão cantado pelos poetas, sempre de maneiras diversas. Porém, até mesmo na expressão mais corriqueira nele inserida, a repetida questão “Para quê? Para quê?” não podemos pensar que, no som plosivo do “p” e seco do “k”, está a violência do mar batendo na areia? Note-se que este verso “trunca” o ritmo que até então era fluido. E mais: a repetição não parece imitar esse reiterado movimento do mar na areia? E é, em sentido mais profundo ainda, a repetição das horas. Trata-se de uma reiteração sintática e também sonora, do som do mar que se repete cada vez que ele “bate na areia”.

Caso talvez mais emblemático do que chamamos “imagem acústica” está na obra de Camilo Pessanha, que, como simbolista, pareceu saber como quase nenhum outro poeta lusitano, o segredo de se despertar a “mímesis” pelo som. Leiamos um soneto do autor:

Foi um dia de inúteis agonias,
- Dia de sol, inundado de sol.
Fulgiam nuas as espadas frias.
- Dia de sol, inundado de sol.

Foi um dia de falsas alegrias.
- Dahlia a esfolhar-se o seu molle sorriso.
Voltavam os ranchos das romarias.
- Dhalia a esfolhar-se, o seu molle sorriso.

Dia impressível mais que os outros dias.
Tão lucido, tão pallido, tão lucido!
Diffuso de theoremas, de theorias...

O dia futil, mais que os outros dias,
Minuete de discretas ironias...

Tão lucido, tão pallido, tão lucido!
(1995, p.100)

Ao lermos o poema, percebemos um ritmo lento, como que mole. Pela sua estrutura sintática (poucos verbos), o que nos “saltam” são impressões desse “dia impressível”, como o próprio poema diz. Com efeito, as sensações que nos deixa, não se dão apenas pela metaforização, mas também pelas repetições sonoras: a importante palavra “dia”, por exemplo – foco do poema, e da atenção do eu-lírico, ressoa em nossos ouvidos não apenas por sua repetição (ela aparece seis vezes na composição), mas também pelas rimas internas que com ela formam outras 7 palavras (“agonias”, “frias”, “alegrias”, “romarias”, “theorias”, “ironias”, “fulgiam”). Assim, a reiteração sistemática do hiato “ia”, “ia”, “ia”, torna-se monótona aos ouvidos, dando a impressão do dia fútil cantado pelo poeta. O som em si, pode parecer, pela abertura do “i”, alegre, mas é sua repetição exaustiva que reforça a certa idéia de mesmice.

Lembramos ainda que os estribilhos – repetições de versos inteiros, que são 3 – dão-nos a mesma impressão sonora que a outra repetição descrita; e a escrita das palavras “Dahlia” e “molle”, num mesmo verso, quase nos impulsiona a lê-las com mais vagar, beirando a inércia do “dia”. Aliás, essa alteração ortográfica tão freqüente na Clepsidra, além de ressaltar certa “raridade” da palavra, torná-la incomum, reflete na pronúncia, no som, dando-lhe importância. E o que dizer da aliteração em “l” nos versos em que surgem “Dahlia”, “esfolhar-se”, “molle”, consoante líquida que soa “languidez”? A salvação para essa quase liquidez do dia, essas “inúteis agonias”, talvez estivesse na lucidez, nos versos em que surgem as expressões “tão lúcidos” (aqui, cheios de luz), mas, confrontando ao termo a palavra “pálido” (na composição, sem acento e com dois “l”s), que lhe segue, o poeta mostra-nos uma alternância semântica entre luz (lucido) e falta de cor (pallido), oposição que também parece nos ser sugerida na alternância de vogais acentuadas, cujos sons são tão distintos, nas palavras: “lucido/pallido”, ambas proparoxítonas.

Sobre este e vários poemas de Pessanha, é certo dizer que o som parece tanto motivar a significação – “impressiva”, neste caso – quanto o enunciado metafórico; não o som de uma palavra, ou de várias que se juntam a esmo, mas de palavras que dependem umas das outras, constituindo um discurso – poético – que se apresenta

inseparável de sua matéria sensível: o som. E não podemos mesmo dizer que é possível se chegar a uma “imagem acústica” desse “dia” cantado pelo autor de *Clepsydra*?

Sentimo-nos então tentados a afirmar que todo poeta, quando se atém às minúcias da potencialidade sonora das palavras combinadas, parece querer mesmo aproximar som e sentido, e metaforizar a significação total de sua composição também pela matéria auditiva – tanto quanto pela construção da metáfora pulsante. O que não saberíamos dizer é se somos condicionados a relacionar assim o som com o sentido pelo fato de o sentido nos surgir primeiro, ou se foi a própria estrutura sonora que o reforçou, que nos impulsionou a pensar o poema como ele nos parece, conforme o pensa Jorge L. Borges: “suspeitei muitas vezes que o sentido é, na verdade, algo acrescentado ao verso” (2000,p.89).

E não acontecerá o mesmo com a seqüência (dividida em dois versos) de Augusto dos Anjos “A lâmpada a estirar línguas vermelhas / Lambe o ar.” (1978, p.138), em que a aliteração da consoante líquida “l”, aliada às nasais “m” e “n”, nos dá uma impressão do movimento sinuoso da “luz/língua”, e a assonância em “a”, aberto, a extensão dessa língua, nesse “quarto minguante” em que lucidez e loucura se misturam?³. Os versos estão no longo poema “Tristezas de um quarto minguante”, e esse é um momento raro ali, em que o autor do Engenho Pau d’Arco “imita” pelo som, o que destaca os versos dentro da composição.

Outro não é o exemplo da nossa Cecília Meireles, cujos versos são, em vários momentos, música para os nossos ouvidos, e, em alguns deles, a escolha das palavras – aparentemente pela sonoridade das consoantes e vogais e pelos acentuação – sugerem as imagens que as metáforas criam. Exemplos são muitos, mas podemos citar alguns versos de “Madrugada no campo” (*Mar Absoluto*), com suas imagens de um arrozal particularmente poético, que nos passa a impressão de suavidade não só devido à presença repetida de palavras como “doçura”, “seda” e “cristal”, mas também pela festa sonora de fricativas (“f”, “v”, “s” e “z” – sibilantes) e vogais “a”, “e” e “i”, que dominam os versos: “Com que doçura esta brisa penteia / a verde seda fina do arrozal / [...] Com que doçura a transparente aurora / tece na fina seda do arrozal / aéreos desenhos de orvalho [...] Com que doçura as borboletas brancas/ prendem os fios verdes do arrozal”; “suspiro de cristal”, “íris de cristal”, “anis em cristal”; harmonia suave

apenas quebrada na última quadra, quando a imagem do pássaro caído no arrozal traz uma seqüência da vogal fechada “u”: “- Caído céu, flor azul, estrela última/ súbito sussurro e eco de cristal”. (MEIRELES, 1985, p.227)

Em outros casos, poetas criam uma espécie de paradoxo entre o som e o que dizem, e o extrato sonoro evidencia o que está escondido no poema, como no verso do autor português Carlos de Oliveira: “mulheres da monda mondam na maré” (1992, p.34), em que, embora a imagem, descritiva aqui, nos mostre um movimento brusco, com freqüência, rápido e repetitivo (mondar é cortar ervas ou ramos), os sons nasais aliterados em “m” e “n” dão ao verso certa moleza e languidez. Porém, essa sonoridade explorada ao máximo antecipa o sentido proposto pelo poeta, pois, em seguida, tanto a terra – a “planície” por ele cantada – quanto as “mulheres” do poema, surgem como cansadas, sonolentas: aquela “aquieta-se em modorra”, enquanto estas têm olhos que “gotejam de sono”. O movimento de “mondar”, portanto, aparece no verso citado em tensão com o som das nasais, talvez exatamente porque a imagem, demasiado descritiva, não queira ser tão fiel ao quadro, mas sugere já seu efeito (mondar/ cansar).

Por fim, tomamos outro exemplo de um poeta português do século XX: António Gedeão. Em seus três primeiros livros, são vários os momentos em que o autor recorre à cadência sonora, ao ritmo e a figuras como aliteração e assonância, o que também por vezes nos parece causar uma imagem acústica. Ficamos com os versos “duros”, “secos” do poema “Escopro de vidro”. É uma composição que metaforiza, toda ela, a luta do poeta com as palavras e sua atividade, que parece passar despercebida. Na última estrofe, lemos os seguintes versos:

Cantando entre dentes
um refrão anidro
abro linhas quentes
com um escopro de vidro
Abro linhas quentes
sem tremer a mão,
com um escopro de vidro
de alta precisão.
(1996, p.102)

A métrica é curta – são redondilhas menores – e aproxima os sons, concentra-os, de um verso a outro. E esta concentração acontece, sobretudo, nos muitos encontros

consonantais em “r”: “entre”, “refrão”, “anidro”, “abro”, “escopro”, “vidro”, “abro” (novamente), “tremar”, “escopro”, “vidro” e “precisão”, que parecem até mesmo dificultar a leitura do poema – a mesma dificuldade que o eu-lírico encontra para “abrir as linhas quentes”, manejar o “escopro” e conseguir cantar esse “refrão” (que é “anidro”: sem água). Assim, essa concentração de sons nos sugere a mesma dificuldade que o poeta tem ao manejar o poema. Notemos ainda que, para que a estrofe não se apresente totalmente “seca”, ele alterna os muitos encontros consonantais com sons nasais, que lhe dão um pouco mais de leveza, e afastam a pronúncia da dificuldade de uma espécie de “trava-línguas”.

Pois bem: com os exemplos, constatamos que essa espécie de “imitação” pelo som pode não se dar no poema todo (por isso Pessanha se nos apresenta com tanto êxito), encontrando-se, porém, em momentos importantes das composições. E, embora tenhamos exemplificado principalmente com casos de assonância e aliteração, a própria alternância de sílabas tônicas e átonas em um poema pode indicar semelhança com aquilo que o poeta nos expressa, bem como a rima faz-se um poderoso modo de aproximações significantes e significadas.

O som, então, “imita”? Não: é a lírica que é mimética, em todos os seus “níveis” (fônico, sintático, semântico, etc.) Mas o som harmoniza a estrutura, e esta é uma parte importante da composição, que reforça seu sentido, e é também reforçada por ele. Diríamos que o estrato fônico contribui para a economia do poema, e para sua inteligibilidade.

O fato é que concordamos com Paul Ricoeur quando ele afirma que a “fusão do som com o sentido” não é o “traço essencial” da linguagem poética, em afirmação já citada. É uma possibilidade da lírica, pois se lhe fosse essencial, teríamos que renegar obras de autores em que esse tipo de poética não é notória. Da mesma forma, a palavra, por si mesma, independente, não tem poderes sonoros-imagéticos, mas apenas no todo poemático, combinada a outras, promove tais acontecimentos.

Parece-nos, pois, que a própria teoria da metáfora como originada e significada na totalidade do discurso é reforçada pelos exemplos, porque, de fato, a tentativa de regulação entre som e sentido só se dá em mais de uma palavra, e não num único signo.

A contribuição sonora para *amímesis* está mesmo na totalidade do enunciado, como defende Ricoeur.

Enfim, pensamos que até mesmo das definições jakobsonianas da poesia, no tocante às **recorrências**, tão importantes para a concentração de sentido que o poema nos dá, a idéia de referência ricoeuriana não se afasta totalmente, posto que a elaboração formal também traz à tona esse “mundo do poema”, que não é fora da realidade, nem espelho desta, mas sua recriação, renovação. O próprio filósofo francês afirma, na introdução de seu estudo reflexivo sobre a metáfora, que não refuta as teorias lingüísticas, mas vai além dos seus limites (2000b, p.10). E, como críticos de poesia, interessa-nos encontrar o que de melhor os dois nos deram: de um lado, pensamos que o metaforizar, no poema, pode estar em todas as escolhas formais também (na configuração estrófica, nas recorrências sonoras, no tom, etc), e não apenas na metáfora em si; por outro lado, tais escolhas não se separam do mundo, mas criam um mundo em que a referência é possível – configurando, assim, a *mímesis* lírica a que se refere o autor de *A Metáfora Viva*, retomando perspectiva aristotélica.

Nesse sentido, o autor Alfredo Bosi, em seus estudos sobre o “ser” da poesia, parece conjugar bem alguns postulados relacionados ao formalismo ou ao estruturalismo com idéias semelhantes às de Ricoeur, posto que, assim como o autor de *Teoria da Interpretação*, o crítico brasileiro pensa o poema em termos de predicação (BOSI, 2000, p.32) e de discurso, de elaboração frasal e não atualizador de potências lexicais, fazendo jus, no entanto, à contribuição de Jakobson para a apreciação do poético: “Que a fórmula de Jakobson seja lida em um registro dinâmico, e não paralisada em compulsiva ecolalia” (2000, p.35), escreveu o autor; e que, acrescentamos, se transforme em uma forma de avaliar a poesia como reinvenção: é o que nos parece possibilitar as aproximações de Jakobson e Ricoeur. E a apreciação crítica do poema só tem a ganhar com isso.

NOTAS

¹ E citamos Camões não por acaso: pode haver uma tendência a se pensar que a “metáfora viva” é invenção ou êxito moderno, mas o próprio Paul Ricoeur recorre a exemplos de Shakespeare para referir-se a ela.

² Para Ricoeur, o processo de criação da metáfora não está em uma simples substituição, como acreditaram vários retóricos e outros estudiosos, mas na intuição poética e no “ver como” – expressão que ele empresta do próprio Aristóteles. Assim, o metaforizado não deixa de ser o que é, mas “fica como”. Por isso a metáfora é a gênese de uma comparação que, por sua vez, é uma metáfora desenvolvida, e não o contrário como também se vê em estudos vários.

³ Retiramos o exemplo do longo poema “Tristezas de um quarto minguante”.

Referências bibliográficas:

- ANJOS, A. dos. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos. E um estudo crítico de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.138-140.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, A. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMÕES, L.de. *Lírica*. São Paulo/ Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1992.
- COCHOFEL, J. J. *Obra poética*. Lisboa: Caminho, 1988.
- GEDEÃO, A. *Poesia Completa*. Lisboa: Sá da Costa, 1996.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MEIRELES, C. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- OLIVEIRA, C.de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.
- PESSANHA, C. *Clepsydra*. Edição crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio d’Água, 1995.
- PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RICOEUR, P. *A Metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000b.
- _____. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000a.