

QUANDO A MATÉRIA SIMPLES BUSCA A FORMA: UMA
METALINGUAGEM NO CLÁSSICO E NO CONTEMPORÂNEO

IOUCHABEL S. DE F. FALCÃO*

CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS**

RESUMO

Neste artigo analisamos dois poemas – *Transforma-se o amador na cousa amada*, de Camões, e *O Belo e o Belo*, do poeta contemporâneo brasileiro Santiago Villela Marques, convergentes na reflexão do ato poético como substância que se ergue e se singulariza (CHKLOVSKI, 1976) na *coisa*, na qual o eu lírico se conforma, consciente do *outro* (PAZ, 2012), lugar de si mesmo na imagem projetada. Nesse âmbito, os versos oferecem elementos atinentes à Estética Literária, como o Belo, a Beleza e a Arte (PAREYSON, 2001; GREUEL, 1994). Tal conjunção coloca em questão poeta e poesia, ação poética como investigação e edificação de imagem do que lhe é inerente e, simultaneamente, inatingível (JAKOBSON, 1969; COHEN, 1974; VALERY, 1991). Tal é o percurso investigativo.

PALAVRAS-CHAVE: Forma poética; coisa e singularização; o Belo e a Arte.

“Mas somente ao belo coube
este lote: o de ser o mais
manifesto e o mais amado.”

PLATÃO

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.
E-mail: iouchabel@gmail.com

** Docente do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.
E-mail: celiadr@uol.com.br

I O ATO POÉTICO ENQUANTO TEMA

Tudo que é tocado pela sensibilidade artística materializa-se, mesmo que intangivelmente, de modo particular. Chklovski (1976, p. 46) afirmou que, no processo de singularização da arte poética, o objeto é apresentado “pela proposição de mudar a forma sem mudar a essência”. Nas mãos do poeta, aquilo que aparece como imperceptível quando tocado pelo cotidiano, eleva-se a sua condição suspensa de contemplação e se expande numa demonstração sensível de captura da Beleza.

Isso também se concretiza num movimento de percepção muito explorado pela reflexão metalinguística dos artistas. No âmbito poético, Valery (1991, p. 197) destaca que o que é incompreensível em termos de emoção é atingido pela sensibilidade geral e, ao tocar as coisas, estas e “esses seres conhecidos – ou melhor, as ideias que os representam – transformam-se em algum tipo de valor”, associados de formas diferentes.

A forma que a linguagem assume tem dimensão infinita. Sendo a criação ilimitada, ela se reveste de possibilidades que transcendem a lógica, causam estranhamento, concebem realidades na esfera do “impossível verossímil” aristotélico, através de um processo de potencialização da palavra e de seus múltiplos sentidos.

Essas ideias permeiam o universo poético, são filtradas pela sensibilidade de maneira a se tornarem o substrato do impulso de criação. Do clássico à contemporaneidade, o fazer poético não é apenas explorado pela teoria, como também se realiza na expressão da forma e do conteúdo em que a atividade artística reflete sobre seu próprio ato de invenção e de organização da pulsão criativa.

Forma, *coisa*, singularização, estes são os elementos que condicionam esta análise. Sendo muito comum o diálogo entre poetas através dos tempos, encontram-se aqui, no plano lírico, dois poemas que, dentre as várias abordagens possíveis, convergem na reflexão do ato poético, fundador da forma e da imagem enquanto Poesia que se consolida e se transforma.

Esta reflexão se edifica no intertexto entre *Transforma-se o amador na coisa amada*, do poeta português Luís Vaz de Camões, e no poema

O Belo e o Belo, do poeta contemporâneo brasileiro Santiago Villela Marques. A conexão luso-brasileira evidencia, através dos continentes, que a condição estética também é fator de singularização e está associada tanto ao poeta quanto à Poesia que move uma inquietação do próprio homem na busca de si mesmo.

2 ESTÉTICA, ARTE E BELEZA NA AÇÃO SINGULARIZANTE DA “COISA”

O problema da definição de Estética, Arte e Beleza atravessa os séculos. Longe de resolvê-lo, os movimentos artísticos exploram-no até as regiões fronteiriças de sua força criadora e, no campo teórico, as especulações são várias. Aqui, expõem-se dois pontos de vistas que dialogam com a análise poética e que respeitam ao percurso de análise proposto.

Sob a perspectiva da “estética-ciência” na poética, Jean Cohen (1974) analisa o fator estético através do desvio da linguagem prosaica, sendo esta a condição necessária para toda poesia e que constitui a linguagem poética, cuja forma específica de combinações únicas de palavras mantém-nas na memória e, nelas, a Beleza. Este pensamento erige a sua definição de Arte: “arte é forma e nada mais que forma” (p. 43).

Na perspectiva filosófica, Luigi Pareyson (2001, p. 04) afirma que a Estética “tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética.” Palavras como “significado” e “estrutura” podem pressupor uma legislação artística, porém, embora haja um termo, o autor é assertivo: “A estética, pelo contrário, não tem nem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artista nem critérios para o crítico” (2001, p. 11). Assim, o caráter especulativo da estética associado à filosofia defendida pelo autor se aproxima da abordagem feita pelo poeta durante o processo de singularização que, estimulado pela criatividade, originalidade e liberdade, organiza os recursos da linguagem até atingir a forma ideal para ele, estimulado pela diversidade de combinações que se oferecem.

O uso da metalinguagem é uma demonstração de como a própria produção poética é fonte de especulação por parte do artista, que estrutura

os fenômenos que o impulsionam e cria ou abre caminhos aos significados que o movem através da linguagem poética. Desta maneira, o poeta almeja o alcance da Beleza e articula procedimentos visando atingir o Estético enquanto experiência.

Tendo a arte como *expressão* e *invenção*, assim como afirma Jean Cohen, seu principal elemento de autenticação é a *forma*: “[...] a atividade artística consiste propriamente em ‘formar’, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (1974, p. 26). Esta perspectiva, motivada pela *téchne* aristotélica e integrada à concepção criativa, destaca o critério distintivo que se edifica na suficiência da forma:

Na arte a forma não é forma se não é ao mesmo tempo um mundo, e um mundo não é tal sem ser, ao mesmo tempo forma. Isso significa que, como o ato com o qual a arte se especifica faz convergir para ela toda a vida de onde ela jorra, todo o mundo espiritual do artista, com todos os valores que ele contém e diversamente ordena e persegue, e, por isso, com todas as ressonâncias que a arte de tal modo acaba por despertar e as funções que ela vem a exercitar, assim a vida, o pensamento, as convicções e os valores não artísticos penetrados na obra estão nela presentes só como termos da arte (mas não por isso alterados na sua específica natureza), e as funções não artísticas exercidas pela obra emanam unicamente de sua realidade de arte. (PAREYSON, 2001, p. 46).

Diante disso, quando a própria forma é singularizada tem-se uma reflexão metalinguística de dupla ação: a da *expressão da forma*, através dos recursos de linguagem que refletem o *conteúdo da forma*, perseguido pelo poeta que reconhece parte de si no seu espelho ressonante no poema. É nesse caminho que se atinge o *status* de Beleza também especulativo e perceptivo pela criação poética: “o belo não é uma qualidade própria da coisa em si, mas o nome que se dá a sua capacidade de despertar o sentimento estético nas consciências” (COHEN, 1974, p. 19).

Muito embora o conceito platônico do Belo não dê importância à Arte, que considera aquele como atributo da contemplação do mundo em sua essência e esta, nociva, por desviar a verdadeira essência das coisas

(GREUEL, 1994), é nele que melhor se arquiteta o caráter contemplativo construído nos poemas em análise. Isso acontece pela consciência nas vozes líricas de ambos do inatingível representado na “coisa amada”. Divinizada, ela se apresenta numa esfera perceptiva em que o eu lírico busca a forma ideal.

Esta enigmática *coisa* amplifica a esfera imaginária, pois a ausência de um corpo, pessoa ou objeto, destaca ainda mais a busca da forma que é tida como intermediária até o ideal. Embora abrangente em seu uso cotidiano, *coisa*, sendo algo em si, “para si”:

As coisas são coisas singulares. Antes de mais, isto significa que a pedra, o lagarto, a vergôntea e a faca são, cada um deles, para si. Além disso, significa que a pedra é, precisamente, esta pedra totalmente determinada; o lagarto não é o lagarto em geral, mas precisamente este, e o mesmo aconteceu com a vergôntea e a faca. Não há uma coisa em geral, mas apenas estas coisas singulares e as singulares, antes de mais, são “esta coisa”. Cada coisa é esta coisa e nenhuma outra. (HEIDEGGER, 1987, p. 25).

reveste-se de outra especificidade em relação ao eu lírico, ao ser adjetivada como “amada”, no verso.

Em tal senso, ambos os poemas apresentam a idealização da “coisa amada” por duas perspectivas distintas: em Camões, ela aparece como imagem projetada no eu lírico num processo metamórfico que, diante da consciência de seu posicionamento platônico, designa-se a buscar a sua forma, num jogo dicotômico entre *presença* e *ausência*; em Marques, o processo é inverso e o eu lírico especula qual é a forma que corresponde à coisa amada inatingível que se sintetiza em poesia e em Beleza.

A ambiguidade da *coisa* também pode ser analisada como aspecto determinante quando projetada na função poética, segundo Roman Jakobson. A essência polissêmica da poesia, que constitui a sequência das unidades semânticas, é característica intrínseca de toda mensagem poética e a transitoriedade do símile no eixo da contiguidade converte-a em algo duradouro. Diante disso,

não somente a própria mensagem, mas igualmente seu destinatário e seu remetente se tornam ambíguos. Além do autor e do leitor, existe o “Eu” do herói lírico ou narrador fictício [...]. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida [...]. A repetência produzida pela aplicação do princípio de equivalência à sequência torna reiteráveis não apenas as sequências da mensagem poética, mas a totalidade desta. (JACKOBSON, 1969, p. 150)

Os poemas em análise apresentam a metalinguagem em sua estrutura através dos recursos responsáveis pela construção da mensagem poética e esse duplo movimento gerador de imagens intensifica as possibilidades de sentidos que podem ser atribuídas à “coisa amada”, o que destaca a perenidade da forma com a sua capacidade multiplicativa do que é singular. Buscar a forma, cantar a Beleza, são impulsos do poeta anteriores a mensagem que está sempre à procura do *lhe* falta e do que *lhe* cinde, e que, aqui, organizam-se no corpo da produção artística.

Singularizada na forma, não se pode nem é necessário definir a coisa amada. O que aqui se investiga é como a arte transforma algo indefinível na concretização do verso através da articulação das palavras e como a poesia, suficiente em si, utiliza a própria ação poética como especulação e criação da imagem daquilo que *lhe* é inalcançável e, ao mesmo tempo, seu.

3 A FACE DO POETA NA FORMA DO POEMA

Passemos à análise estrutural dos poemas sob o olhar interpretativo do jogo sintático que articula recursos de construção da imagem da “coisa amada”, coisa esta que projeta parte do eu lírico em sua essência, enfatizando o aspecto metalinguístico. Para isso, considera-se a arte poética conforme Paul Valery:

[...] entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção de conteúdo e forma. (1991, p. 210).

Partindo da forma que constitui os poemas, a primeira evidência de intertexto é o gênero lírico em sonetos que, em ambos, apresentam-se versos decassílabos e cuja estrutura estrófica respeita a premissa semântica convencional do tipo: a colocação do tema nas duas quadras e a conclusão nos tercetos seguindo a ordem dialética de tese, antítese e síntese.

Essa consciência do verso leva a refletir sobre a forma poemática como pertinente ao tema proposto, logo, que a metalinguagem se edifica na reflexão sobre o fazer artístico que reconhece, na complexidade de sua estrutura, um trabalho de seleção e combinação que busca a imagem ideal. Quando essa reflexão não é externa ao texto, ou seja, é também forma e parte da construção interna, ela passa a evidenciar a causa estética que impulsiona o poeta na busca do Belo projetado na forma da coisa amada.

Diante disso, temos em Camões (1998, p. 34) a seguinte construção:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assim como a alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.

Este poema apresenta um caráter dicotômico desde a estrutura ao estrato semântico. Nos quartetos, há a evidência da *presença* que começa a ser construída no verbo *transformar* que inicia o primeiro verso do soneto.

A ação reflexiva do pronome *se* que o acompanha gera o movimento de retorno que integra a imagem da “cousa” nela mesma e no eu lírico. O verbo tem maior expressão semântica devido ao hipérbato que coloca o sujeito “amador” posposto a ação, ao mesmo tempo em que o une ao objeto indireto “na cousa amada” por inversão.

A proximidade do sujeito ao objeto se converte em um jogo metonímico. O posicionamento sintático de junção do sujeito “amador” com o objeto “cousa amada” efetua a metamorfose sugerindo uma completude na união entre matéria e espírito quando colocados no espaço do “imaginar”. Assim, o eu lírico, na esfera da matéria, se desprende do impulso do desejo, pois se sente pleno mesmo sendo parte “liada” com a imagem idealizada, como nos versos do segundo quarteto “Que mais deseja o corpo de alcançar?/ Em si somente pode descansar”.

Seguindo o modelo de execução do soneto, a quebra desta completude aparece no primeiro verso do primeiro terceto, quando o eu lírico exprime em adversativa “*Mas esta linda e pura semideia*”. A conjunção opositiva *mas* introduz a figura da *ausência* no possível neologismo que transfere a *presença* da “cousa amada”, diluída no eu lírico, para a imagem da “semideia”, ou seja, esta “quase divindade”, na esfera do ideal, sugerida pelo léxico, pois, como afirma o primeiro verso do segundo terceto esta entidade “Está no pensamento como ideia”. Este verso, contudo, fecha o movimento cíclico da estrutura do texto se for projetado no segundo verso do primeiro quarteto: “Por virtude do muito imaginar”, uma vez que, mesmo marcada pela aura da *presença* nas primeiras estrofes, aqui, a imagem da idealização fica clara.

Para além desses aspetos que projetam a dicotomia *presença/ausência* suscitada pelas palavras “imaginar”, “tenho”, “parte”, “pensamento” e “ideia”, os verbos no infinitivo distribuídos respectivamente em *imaginar-desejar-alcançar-descansar* destacam o critério extensivo das ações que se encerram, em que é perceptível a gradação que os constitui. No plano da idealização, estas ações estão concretizadas em sua completude divina, conforme sugere o dêitico conclusivo “pois” nos últimos versos dos quartetos, finalizando-se, assim, em harmonia, a união das partes, o que é alcançado somente no mundo das ideias.

Da imagem à forma, a distribuição das palavras “transforma”, “transformada”, “conforma”, “forma”, também em esquema gradativo, permeia todas as partes do texto, projetando, na estrutura lírica, o processo de busca da completude da matéria. Isso se concretiza no verso que fecha o poema - “Como a matéria simples busca a forma” -, ou seja, na consciência da imagem idealizada na “coisa amada”, que aqui se distancia do eu lírico simplificado em sua essência.

Em termos de construção de imagem, um aspecto interessante conduzido pelo poliptoto da palavra “forma” é o movimento metafórico separado no poema entre os quartetos e tercetos. Nesses, a metáfora ocorre na invenção de uma nova imagem no objeto correspondente – o “amador” e a “minha alma” são a “coisa amada” – sincrônica e espacialmente, relacionando o núcleo sêmico do espaço material do eu ao do espaço espiritual da imagem idealizada.

Nos tercetos, há a predominância da metáfora por comparação evidente no polissíndeto “como”, cuja insistência demonstra a consciência do eu lírico de que o que antes estava transformado e consistente em sua substância esvaiu-se e agora busca a forma “como um acidente”, no devaneio onde antes se encontrava. Conformado até a alma, a voz do eu lírico se volta à matéria simples de sua essência, à busca da expressão formal modelar e superlativa de sua amada.

O prefixo *trans-*, ligado à palavra “forma”, remete a algo *além de*, o que elucida o movimento do eu lírico extenso à instância contemplada na comunhão do outro espelhado em si. Sendo “além da forma”, sua presença é imagem que “acopla realidades opostas” (PAZ, 2012, p. 104): a do eu material com a figura espiritual sendo, assim, submetidas “à pluralidade do real”, concretizando a imagem sem nome na singularidade da forma, perseguida pela linguagem e irredutível a ela, sustentada em si mesma e em seu próprio sentido (p. 115). “Transformada”, a alma se reconhece no sutil laço transcendente e descansa, pois em si é plena. Eu e coisa, unos para além do espaço e do tempo.

A palavra “conforma”, presente no terceiro verso do primeiro terceto, aparece separando a *transformação* da *forma* como se, no meio do caminho,

de mãos dadas, o eu lírico fizesse um pacto *con(a)forma*, única capaz da máxima aproximação da imagem, manifestando o desejo de alcance pela poesia como aquela que conjuga o irreal inatingível na forma do poema.

Aqui a voz do poeta turba-se ao eu lírico e sua manifestação se edifica na construção poemática, na busca constante pela pureza da matéria, de seu artefato único, do que é gerado na imagem primária e simples em sua singularidade, articulada na expressão verbal através dos recursos e atribuições que apresentam a sua essência no reflexo da “coisa amada”. Nesse exercício metalinguístico, a “coisa amada” se edifica na poesia e a polissemia que a define representa a busca constante do poeta pelo Belo.

No poema de Marques (2008, p, 158) tem-se a evidência do intertexto, porém o movimento de construção da “coisa amada” é inverso:

O Belo e o Belo

É tudo ausência o nada ou dom de espaço
em que construo a sombra da presença?
É talento de sonho ou dor intensa
que alimenta a paixão no amor escasso?

Ainda é tua face esta que traço
ou imagem que o coração compensa
num fantasma forjado por descrença,
poema a alcançar teu longo passo?

Tua verdade ou poesia imaginada
- o que importa ao poeta e ao amante,
se de ambos o amor resiste ao pó?

São uma a ilusão e a coisa amada,
pois, carne ou fantasma que se cante,
nas duas a Beleza é uma só.

Se o eu lírico do poema de Camões se apresenta imerso na “coisa amada” no início do poema, em Marques a procura recebe maior destaque e é configurada na tentativa indagadora do eu lírico de nomeação,

ou seja, na busca pela forma e na dicotomia inversa *ausência/presença*. No primeiro quarteto, o processo de busca se edifica numa esfera espacial construída através dos termos constituintes das rimas “espaço”, “presença”, “intensa”, “escasso”.

A dissipação que se realiza nesta estrofe mostra um caráter conflitante no nada, ou seja, na *ausência* que o eu lírico insistentemente tenta transformar em matéria, entremeando formas abstratas nos substantivos “ausência”, “nada”, “dom”, “presença”, “dor”, “paixão”, “amor”, postas no mesmo núcleo semântico em que o “tudo” se confunde, o que gera estuacção na voz lírica. Assim, “espaço” e “presença” representam uma área de desordem onde a confusão do “tudo”, atingida pela intensidade da paixão, se esvai em escassez do amor e da imagem.

No segundo quarteto, o contraste entre matéria e espírito é acentuado quando o eu lírico coloca em contraste *face-imagem*, distanciando-se da esfera espacial anterior e se aproximando do ideal. A sequência que compõe o esquema rímico “traço”, “compensa”, “descrença”, “passo” sobrepõe o “traço” do eu lírico no conflito entre a materialização motivada por ele e a consciência do caráter imaginativo que toma forma naquilo que é compensado pelo coração e que transforma o “nada” em “tua face”, apresentada como “imagem”, “um fantasma”, “poema”.

O alcance da imagem da “coisa amada” também é explorado neste texto, porém não se efetiva, como o eu lírico do poema de Camões que se vê entregue e descansado. A consciência de um trajeto se executa no ato de traçar e, aqui, a presença da figura do poeta se apresenta quando se analisa o traço sob a equivalência do risco da escrita. Assim, ele forja imagens, “fantasma”, busca a forma que escapa no “passo” inatingível, perseguido pelo “poema”, pela poesia ainda informe que o motiva.

Quanto à relação sintática, os hipérbatos que evidenciam os verbos no início das orações destacam o critério de ligação que há entre as partes contrárias postas em conflito gerado no movimento que a conjunção “ou” executa por todo poema e intensificado pelas interrogativas. Sob o critério da alternância, as imagens vão sendo movidas de um termo a outro e vão sendo questionadas sobre a sua proximidade com o que é idealizado e

distanciando-o cada vez mais do eu lírico. O verbo *ser* fortalece a imagem da busca da essência que se edifica na esfera metafórica de transferência sintagmática das palavras pertencentes a núcleos semânticos diversos, na procura de *o que é* também presente na polissemia de “coisa amada”.

A síntese iniciada no primeiro terceto ameniza o conflito e apresenta um eu lírico resignado que posiciona “poeta” e “amante” em planos nivelados e sobrepõe a resistência do amor ao “pó”, o último elemento material. Assim, a distância que inicialmente impulsiona a reflexão, aos poucos se dissipa. As rimas em “poesia imaginada/coisa amada”, além da semelhança nas palavras no fim dos versos, também apresenta uma aproximação assonante nos fonemas [i] e [a] entre as palavras “poesia” e “coisa”, o que destaca o sentido da ação poética sobre a imagem quando aquela busca pela forma necessária para a materialização do objeto desejado.

Ao conflitar “Tua verdade ou poesia imaginada”, o eu lírico interrompe sua reflexão na digressão sinalizada pelo travessão no início do próximo verso “– de que importa ao poeta e ao amante”. Esta trava expressa de maneira significativa um limite na sucessão de transferências metafóricas até então presentes nos quartetos. A dúvida entre ser uma verdade – que é do outro – e ser poesia, encerra o processo de busca construído, anulando a necessidade de transparência material da imagem procurada, que se converte na polissemia da palavra poética elevada a uma alta percepção, após as especulações iniciais, e ordenada na plenitude da arte.

Na estrofe final, sintetizam-se as imagens em “São uma a ilusão e a coisa amada”. Neste verso, conclui-se metaforicamente a fusão dos diversos motivos que impulsionaram a procura pela imagem do que foi até então idealizado. Materializada na palavra, aparece a “coisa amada” em intertexto com Camões em processo inverso, conforme exposto anteriormente. A consciência da ausência de definição, ou seja, do nome que identifique o que foi sendo projetado em metáforas diversas, se efetua na ação determinante do verbo *ser*.

Ao contrário do poema camoniano, que explora a forma como a busca pela “coisa” idealizada, o eu lírico do poema de Marques resigna-se ao indefinido e aqui o recurso metalinguístico se evidencia. O caráter

conclusivo se constrói na conjunção “pois” que concebe a fusão entre a matéria e o espírito e atribui os seus critérios elementares ao canto do poeta, à verdade da imagem criada, à Beleza da ação poética. Assim, a “coisa amada” que, para o artista, pode ser qualquer elemento tocado pela sensibilidade e transformada em imagem, sintetiza a força da forma e o poder metamórfico da palavra na construção poética.

Em ambos os poemas, é perceptível o traço do poeta que se confunde na voz do eu lírico devido ao percurso articulado no processo de construção de imagens desprovidas de qualquer referente, pois é edificada na polissemia da “coisa amada”, genérica na linguagem cotidiana, singularizada na linguagem poética. Os meios pelos quais se utilizam os recursos de expressão erigem um duplo movimento da função poética: a criação como forma e como mote.

Como forma, a “coisa amada” passa por transposições metafóricas em diferentes esferas num jogo constante de palavras, projetada em outras imagens e até metamorfoseada naquilo que a projeta; como mote, a metalinguagem expressa-se no que há de mais “vivo e puro” no poeta: a arte para transformar o que é mais intangível em algo efetivamente único através da poesia. Sendo pleno, infinito, o poeta coleta em seu mundo espiritual imagens, sons, ritmos e os atribui a formas, cria possibilidades.

Sendo o “homem a medida de todas as coisas”¹, cada verso desses poemas é uma medida do poeta.

4 O HOMEM É A MEDIDA DE TODAS AS COISAS

A relação que se estabelece entre o eu lírico e a “coisa amada” nos poemas, leva-se a refletir sobre a importância da representação artística para o ser humano. O cotidiano reflete o automatismo das ações e os seus mecanismos dificultam o contato do homem com a essência dos objetos que o cercam. A superficialidade dos contatos distancia os envolvimento

¹ “O homem é a medida de todas as coisas; das existentes enquanto existem, das não existentes, enquanto não existem”. (HEIDEGGER, 1987, p.52)

sensíveis, porém isso possibilita o abalo que ocorre diante do que se apresenta como visão através do procedimento artístico (CHKLOVISK, 1976).

Sendo arte a criação através da forma, ela aproxima a essência do ser, pois propicia o surgimento daquilo que é primeiro, portanto único, puro, revelador. Octavio Paz atribui a isto uma necessidade humana de resgate da imagem perdida do mundo ocorrida no processo de fragmentação através dos tempos que fez com que o homem se buscasse em cada elemento. A origem presente no ato poético permite o encontro do que está dissipado e a isso o autor determinada como “outridade”, ou seja, a presença do outro em mim, a presença de mim no outro, como a essência de uma experiência de plenitude:

O homem é o inacabado, embora seja cabal nessa inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se conclui sem nunca se concluir totalmente. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser por completo e realizando-se assim em seu não acabamento. (PAZ, 2012, p. 275).

Sendo outro e estando em outro lugar sem deixar a si mesmo, o ato poético possibilita processos de construção que desafiam a racionalidade do mundo materializado e, por isso, seus recursos são associados à reconstrução e à transformação: “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso faz fronteira com a magia, a religião e com outras tentativas de transformar o homem e fazer ‘deste’ e ‘daquele’ o ‘outro’ que é ele mesmo” (PAZ, 2012, p. 119).

Partindo desse conceito, nota-se nas vozes poemáticas de *Transforma-se o amador na cousa amada* e de *O Belo e o Belo*, um processo de autorreconhecimento que se constitui através da forma poética. O conflito entre o material e o espiritual nos poemas se edifica na ideia da dupla função da linguagem apresentada por Paz quando define que a poesia é a tentativa de convergência do *eu* do diálogo – plural e que fala consigo mesmo ao falar com os outros – e o *você* do monólogo – identitário, em que nunca sou eu e sim *outro* quem ouve o que digo (PAZ, 2012).

A contradição entre *presença* e *ausência*, no que tange ao alcance da “coisa amada”, caracteriza uma presença iminente através de signos

“que buscam o seu significado e que só significam na busca” (p. 270): o eu lírico, na busca de sua completude, funde-se à imagem do ser contemplado e reconhece sua materialização na forma poemática. Este pensamento justifica o caráter formal idealizador do poema de Camões e interrogativo inicial do poema de Marques, no Belo cantado pela voz lírica.

Na “percepção do cintilar da ‘outridade’” (p. 272), o poeta converte-o em imagem da “coisa amada” que configura a pluralidade da sua própria imagem, diluída no amplo espaço do seu ser que se essencializa no outro, aqui formalizado sob o critério especulativo da estética que permite a criação de uma realidade própria, dotada de sua própria verdade construída poeticamente.

Os percursos do poeta e do amante se sincronizam na forma poética possibilitando o exercício de identificação mútua da Beleza como ponto de outridade: “A imagem poética é a outridade” (p. 267). Transformando-se no outro através da imaginação, o eu lírico se encontra conformado e pleno, ao mesmo tempo consciente do outro lugar de si mesmo projetado na imagem idealizada. É a figura do mundo disperso em fragmentos que o poeta restaura na imagem primária da “coisa”, singular em sua forma, comportando todas as formas existentes.

5 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

O intertexto no estilo semântico entre a estrutura clássica e a contemporânea evidencia a busca incondicional do poeta: a imagem perfeita que se constitui em *forma*. Embora haja este elemento comum, que atravessa os séculos, sua força se perpetua na capacidade de singularização da imagem poética. Se a busca da forma é o que impulsiona o ato poético, o exercício metalinguístico mostra que, no infinito alcance das coisas do mundo, tudo é único quando tocado pela poesia.

Os conflitos que a Arte encerra em sua técnica são o impulso no movimento poético, gerado nas alternâncias, na aproximação e distanciamento dos opostos, no dinamismo das trocas, no que está oculto e no que é revelado. Isso só é possível devido à *forma* tão explorada nos poemas

aqui analisados e a única que tem poder de ser além de si mesma, de *transformar*, propiciando a especulação estética e a apreciação da Beleza naquilo que há de único e verdadeiro que arquiteta: a Poesia.

O valor que as inúmeras possibilidades assumem no corpo do poema é o resultado do exercício de sensibilidade do artesão, estimulado pelos limites de sua criatividade e originalidade. Sendo assim, não importa a definição enigmática da “coisa amada”: ela é o poema e o poeta, a presença e a ausência, a forma e o conteúdo, e suas inúmeras faces dignificam a ação poética como a criadora da singularização do que é plural.

.....

WHEN *THE SIMPLE MATTER SEEKS FORM*: METALANGUAGE IN THE CLASSICAL AND IN THE CONTEMPORARY

ABSTRACT

In this article we analyze two poems - *Transforma-se o amador na cousa amada*, by Camões, and *O Belo e o Belo*, by the contemporary Brazilian poet Santiago Villela Marques. These poems converge to the thought of the poetic act as a substance that stands out and is singled out (CHKLOVSKI, 1976) in the *thing*, to which the speaker conforms himself/herself, conscious aware of the *other* (PAZ, 2012), whereby he/she takes place in the projected image. In this context, the verses offer elements related to Literary Aesthetics, such as the Beautiful, Beauty and Art (PAREYSON, 2001, GREUEL 1994). Such connection puts at stake the poet and poetry, poetic action as investigation and image building of what is inherent and simultaneously unattainable (JAKOBSON, 1969; COHEN, 1974; VALERY, 1991). Such is the investigative path herein followed.

KEYWORDS: Poetic form; thing and singularization; the Beautiful and Art.

CUANDO *LA MATERIA SIMPLE BUSCA LA FORMA*: UN METALENGUAJE EN CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO

RESUMEN

En este artículo se analizan dos poemas - *Transforma-se o amador na cousa amada*, de Camões, y *O Belo e o Belo*, del poeta contemporáneo brasileño

Santiago Villela Marques, con reflexiones convergentes del hecho poético como la sustancia que se eleva y singulariza (CHKLOVSKI, 1976) en la *cosa* en el que yo lírico si ajusta, consciente del *otro* (PAZ, 2012), como un lugar de sí mismo en la imagen proyectada. En este conte los versos proporcionan información relativa a la estética literaria como el Bello, la Belleza y la Arte (PAREYSON, 2001; GREUEL, 1994). Esta combinación pone en cuestión el poeta y la poesía, acción poética como la investigación y la creación de imagen que es inherente y al mismo tiempo inalcanzable (JAKOBSON, 1969; COHEN, 1974; VALERY, 1991). Esta es la ruta de investigación.

PALABRAS CLAVE: forma poética; cosa y singularización; lo bello y del arte.

6 REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís Vaz de. *Para tão longo amor tão curta a vida: sonetos e outras rimas*. São Paulo: FTD, 1998.

CHKLOVISK, Viktor. A Arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et. al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

GREUEL, Marcelo da Veiga. Da “Teoria do Belo” à “Estética dos sentidos”: reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, n. 2, p. 147-155, jan. 1994. ISSN 2175-7917. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5362/4757>>. Acesso em: 20 jul. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/5362>.

HEIDEGGER, Martin. *O que é uma coisa?* Tradução Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARQUES, Santiago Villela. *Outro*. Sinop: Edição do autor, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

VALERY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 195-210.

Submetido em 30 de março de 2017

Aceito em 10 de maio de 2017

Publicado em 25 de agosto de 2017
