

POESIA: UMA DECISÃO

Silvina Rodrigues Lopes
Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

O corte entre o ver e o dizer supõe a existência de dois modos incomensuráveis de constituição da realidade. No entanto, não acedemos às visibilidades nem aos enunciados senão pela ligação em que o outro se dá. É na poesia que esse processo, em que há sempre algo da ordem do fascínio ou da surpresa, se apresenta e amplia, motivo pelo qual nela o pensamento da imagem é indissociável da interrogação da linguagem, nomeadamente do que nela é potencial de destruição de verosimilhanças e capacidade de fazer sentido a partir do abismo, do instante sem espessura da decisão. No presente ensaio proponho-me pensar esse processo a partir de algumas distinções entre diferentes regimes de imagens e do modo como deles decorrem diferentes concepções da memória e do mundo como unidade que se recebe/lega em herança.

PALAVRAS-CHAVE:

visão, imagem, memória

O título deste texto pretende sugerir que a poesia é um passo para fora das aporias decorrentes da noção de imaginário, a qual – quer se integre numa perspectiva antropológica, como em Bachelard ou Gilbert Durand, quer numa perspectiva historicista, quer numa perspectiva pragmática –, na medida em que implica a separação de uma esfera autónoma da vida das imagens, acentua o corte entre o ver e o dizer, permitindo apenas que se considere um como tradução do outro, e não como dois modos incomensuráveis, mas interligados, que constituem, ao mesmo nível, as formas de vida do homem, a sua realidade, o seu possível.

Com efeito, entender o imaginário enquanto actualização de esquemas originários da gestualidade humana, ou entendê-lo como repositório de

imagens epocais susceptíveis de constituir uma memória colectiva (mais ou menos inconsciente) transformável em função da adaptação do homem ao ambiente, é desenvolver o raciocínio em conformidade com uma imagem do pensamento que dele exclui as forças disruptivas ou desorientadoras, não apenas de um sentido da evolução do humano, mas da própria funcionalidade dela. Ou se aceita essa imagem e se procura construir gramáticas ou lógicas que permitam controlar *la folle du logis*, ou se admite que pelo pensamento a vida no homem vai para além da simples orientação para a sobrevivência, e a imaginação se integra em processos complexos que implicam abertura ao inesperado.

No seu uso mais frequente e vago, a palavra “imaginário” designa uma partilha, por vezes especializada, de certas imagens – fala-se de imaginário das religiões, da literatura, do renascimento, do barroco, do autor x ou y, etc.. Trata-se de procurar elementos comuns, sectoriais, epocais ou apenas pertencentes a um estilo. Nessa medida, os estudos do imaginário são subdivisões da historiografia nas suas diversas áreas, suscitando o mesmo tipo de questões. Se, concordando com Walter Benjamin, só há história dos vencedores (e, acrescenta-se, dos vencidos, cujas imagens são construídas no próprio movimento que os vence), onde é que ficam todas as expressões do pensamento que não pertenceram nem aos vencedores nem aos vencidos? Não ficam. A história só dá conta do realizado e deixa de fora a irrealidade do real, aquilo que não deixa de se dar em formas, mas que sendo nelas a pura transitoriedade, a passagem, é algo de eterno e como tal “fora do tempo e do espaço”, irrepresentável.

O que fica na história são as cristalizações de gestos em formas imobilizadas e susceptíveis de serem copiadas sem alteração; é um conjunto de lembranças que vai sendo transmitido e vai garantindo uma possibilidade de treino e aperfeiçoamento, uma consolidação de hábitos e seus pressupostos, seus imaginários. Mas o que não fica é o que permite aos hábitos desfizem-se, o que vai contra as rotinas – o pensamento enquanto afirmação do sentido do possível.

A literatura, ou a poesia, para utilizar uma palavra diferentemente equívoca, é, pelo menos desde o romantismo, pensada como uma das radicais maneiras de desfazer o imaginário, isto é, de desfazer as fórmulas susceptíveis de produzir imagens manipuláveis e redutíveis a um valor de troca. Fá-lo ao propor figuras que respondam ao ilimitado dos acontecimentos porque têm em si o poder de garantir o conflito. Esta proposta, ou esta dádiva, da poesia corresponde a um trabalho de singularização que coloca o poeta contra o imaginário, contra o mundo na medida em que ele é imaginário, ou seja, representação construída na reversibilização de imagens e conceitos. “Contra”

tem aqui que ser entendido num duplo sentido: algo que é “contíguo a”, como um corpo contra a parede que o suporta; algo que se opõe a outra coisa. Ou seja, a ligação do poeta ao(s) “imaginário(s)” dá-se inevitavelmente na medida em que ele participa de certos hábitos através dos quais aperfeiçoa técnicas que são condições do seu fazer. Mas é a sua separação, o esforço para se arrancar à indiferenciação do anónimo e se afirmar na sua insubstituibilidade, na sua absoluta singularidade, que constitui as obras que faz como potenciais, inscrições do real na sua irrealidade.

O facto de pretender arrancar-se ao “imaginário” não implica a afirmação de um “Eu” que domine as capacidades criadoras de um indivíduo e se afirme como centro e limite do mundo. Pelo contrário, o repúdio do banal ou do consensual é em si repúdio de uma lógica do sujeito uno e independente das afecções do exterior, sem que seja o cair no polo oposto, de abandono às circunstâncias. Trata-se de eleger um destino, precisamente na medida em que se está exposto a um turbilhão de ressonâncias e a passividade conduziria à anulação da relação com exterior, e por conseguinte à anulação de si próprio (*ipse*): ser receptivo é já ser activo; o sujeito é devir, multiplicidade em transformação, como pretende Nietzsche, que, negando-lhe qualquer substancialidade ou autonomia formal, o concebe como pluralidade de forças que definem um “ponto de subjectividade móvel”.

A complexidade do humano, aquilo que o situa fora de um simples processo adaptativo, decorre do seu ser múltiplo e conflitual. Por isso, a sua capacidade de criar, de multiplicar as formas, nem é cumprimento de um programa genético, nem subordinação a condições exteriores. Ela decorre do drama da memória, a qual é ao mesmo tempo continuidade e descontinuidade: participação do passado pela relação com ele, e por conseguinte pela “imposição” de um desvio, pela ruptura. É deste modo que memória e imaginação se correspondem no processo de criação de formas. Baudelaire chamou a atenção para o valor da imaginação, “a rainha das faculdades” no conjunto por estas formado. Diz ele que “ela toca todas as outras [faculdades]; excita-as e envia-as para o combate [...] É a análise, é a síntese [...] É isso e não é exactamente isso. É a sensibilidade, e no entanto há pessoas muito sensíveis, demasiado sensíveis, que dela são privadas. Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume [...] É a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das províncias do verdadeiro. Ela é positivamente aparentada com o infinito”.¹ O parentesco da imaginação com o infinito subtrai-a a uma compreensão psicologista, faz dela uma força

¹ BAUDELAIRE, Charles. La reine des facultés. In: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1976, p. 620, 621.

trans-individual, embora isso não impeça que ela seja a principal força de individualização.

O “desaparecimento ilocutório do poeta”, de que fala Mallarmé, é uma consequência da imaginação, porquanto ela constitui a memória como um drama infinito – o drama da invenção –, uma multiplicação de relações sem síntese possível que faz advir o sujeito e as formas na sua transitoriedade, no seu inacabamento. Contrariamente a um “Eu” identificado como sujeito pleno – que exprimindo-se torna manifesto um conteúdo interior, psicológico, sentimental, ou que capta, prende, representa um exterior que coloca diante de si –, o sujeito enquanto devir não pré-existe à sua criação: existe pelo que escreve e no que escreve; não é o centro ordenador de uma determinada matéria verbal, um imaginário, não é o administrador da sua experiência prévia. O seu agir é determinado pela aceitação das forças alterantes desencadeadas pela escrita, aceitação que é ao mesmo tempo passividade radical e esforço de libertação do fascínio em que se dissolveria.

O poeta nasce no poema que é o seu nascer e o do mundo; esse nascimento ocorre pelo fascínio da imagem, pela colocação do exterior enquanto imagem separada e ao mesmo tempo polo de atração. Se a imagem do exterior é condição do “Eu”, o fascínio da imagem é a sua morte. Paradoxalmente, a interrupção que poria fim ao fascínio é também ela morte, separação, distância sem afecção. O destino do poeta é nascer e morrer em cada momento, ser consciência ritmizante, uma consciência que não se define pelas categorias do conhecido e do desconhecido, que não observa nem prevê, mas que se afirma como expectativa criadora, faculdade de englobar o disperso irrealizando-o, isto é, propondo uma forma-composição em que o conteúdo é a própria forma, em que não há distinção entre o real e a sua imagem. Esta capacidade de ser uma intermitência no limite do mundo, de estar no lugar em que poder e impoder se confrontam, corresponde à decisão de ser si próprio, a possibilidade mais íntima, que não a mais certa, do homem. Ela está na base da distinção entre o fazer poético em que o “Eu” afirma como jogo o seu dizer “sim” ao fascínio do exterior e o fazer prático em que o “Eu” se coloca como peça de uma maquinaria, um centro organizador das distâncias, isto é, das formas a todos os níveis, como maneira de gerar segurança, tranquilidade, conforto.

Se desaparecesse o “Eu” no limite do mundo, se o pensamento tivesse fim, ele não poderia renascer e ficaria reduzido a cinzas, a fórmulas que se tornaram cinzas porque não foram desviadas do hábito, que inexoravelmente as desgasta. Essa é, por exemplo, uma lição de *Húmus*, de Raul Brandão, que mostra que o mundo não precisa de fundamentos, mas de começos, de novas linguagens que abram passagens do grito à fala, do único insuportável ao único partilhável como único.

A um início também posso chamar uma visão. Direi por isso, utilizando duas palavras distintas para sugerir um mesmo processo, que a poesia é feita de ritmos, de visões. A palavra “visão” pode ser importante por vir complicar, e por conseguinte desdobrar, o que a palavra “ritmo” deixa como enigma extremamente condensado.

Escreve Hofmannsthal: “Porque eu creio que para o leitor, para aquele que conhece a experiência da leitura (...) há um só signo que assinala a obra poética: é que ela nasce da *visão*. Ele não espera o grande poeta. Para ele é sempre grande o poeta que faz à sua alma *o dom do incomensurável* (destaques meus)”.

A importância do *topos* da visão na poesia pode ser compreendida a partir da associação que Hofmannsthal faz entre a visão e o dom do incomensurável. A visão configurada no poema não é a mais completa, nem a mais lucrativa, nem a mais perfeita como imagem replicante de um objecto ou do mundo reduzido a objecto (como na expressão “visão do mundo”). Do que se trata na poesia é da visão que proporciona o incomensurável. Mas, poderemos falar de uma imagem incomensurável?

Maurice Blanchot distingue duas possibilidades do funcionamento das imagens, distinguindo-as como “duas versões do imaginário”:

1. A imagem pode ser usada como meio de dispormos dos objectos. Ela existe na sua ausência e, confundindo-se com a sua significação, permite conhecê-los. É um tipo de imagem que se aperfeiçoa através de processos que fazem intervir as modificações de escala e de perspectiva e que faz parte das exigências da vida prática. A arte clássica estava, em teoria, ligada a esta versão do imaginário, “ela era a negação vivificante, o trabalho ideal pelo qual o homem, capaz de negar a natureza, a eleva a um sentido superior, para a conhecer ou para contemplativamente a admirar”. A arte pretendia-se assim ideal e verdadeira, “fiel à figura e fiel à verdade que é sem figura”.² Quando hoje se fala de arte como transfiguração não podemos deixar de ligar esse ideal da arte ao de uma arte como construção do ideal.

2. O outro tipo de imagens corresponde àquelas que não são suportadas por nada, por nenhum sentido, e se constituem como puro aparecer, acontecimento absolutamente indecifrável.

Segundo Blanchot, na passagem de uma para outra das versões do imaginário, passa-se do desinteresse implicado na serenidade da contemplação

² BLANCHOT, Maurice. Les deux versions de l'imaginaire. In: *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955

da imagem ideal para uma passividade em que se é tomado pelo exterior, mesmo quando é o mais íntimo que se torna exterior, definindo-se assim aquilo que se pode definir como a duplicidade da imagem. Uma duplicidade que não pode ser resolvida pela alternativa e que por conseguinte não constitui uma ambiguidade ao nível do mundo, que tenha no seu horizonte a compreensão, mas uma ambiguidade de um outro nível, a de um perpétuo duplo sentido. Escreve Blanchot: “aqui o que fala em nome da imagem ora fala ainda do mundo ora nos introduz no meio indeterminado do fascínio, ora nos dá o poder de dispor das coisas na sua ausência pela ficção, retendo-nos num horizonte rico de sentido, ora nos faz deslizar para lá onde as coisas estão talvez presentes mas na sua imagem”, “numa distância que é profundidade indisponível”, para o longe tornado “potência soberana e última das coisas”. A duplicidade da imagem significa então a hipótese de um “movimento que implica infinitos graus” entre dois pólos: o da posse e o da despossessão.

A poesia como *visão* que permite a *imagem incomensurável* engloba em si o vazio de sentido, como o dos objectos retirados ao mundo do seu uso, e é isso que faz com que ela seja ao mesmo tempo acontecimento e eminência do acontecimento, intensidade efectiva e suspensão do sentido.

Quando se usa a expressão “imagem literária” é já em sentido figurado; as imagens literárias não são directamente visíveis, elas resultam da substituição da significação literal por um processo que não seja alheio ao efeito sensível da percepção, ou seja, supõem a substituição de um termo próprio por outro dito figurado que tem o poder de evocar uma apresentação. Ao prescindir de uma concretização plástica, a imagem literária deixa de supor uma relação ao visível e revela-se sobretudo como figuração do não-visível. Por isso a capacidade do vidente, como a do poeta, aparece muitas vezes associada à cegueira, indicando desse modo a relação da imagem verbal com o não-visível, o não-reconhecível das imagens e dos conceitos.

O que é interessante na imagem literária é que a relação entre o sentido próprio, ou literal, e o impróprio, ou figurado, é uma tensão, um equilíbrio divergente entre o emocional e o intelectual, entre a visão única que lhe desfaz os contornos, suspendendo o espaço e o tempo e os sentidos partilháveis que a convocam para o actual da leitura. Desse modo ela nega tanto um destino sublime da poesia que a definiria pela elevação à ideia, como a ausência de compromisso com o tempo que seria a das puras formas encerradas em si; afirma tanto a dor da perda como a alegria da criação; a dor de ser o passado e não dominar o passado, a alegria de ser por esse não-domínio que se abre o futuro na sua imprevisibilidade. Entre a aparição-desaparição das coisas e o seu retorno na lembrança há um hiato que a visão poética apresenta através da construção de imagens complexas, imagens que desfazem a alternativa

entre o sistema de signos e a sua apropriação pelo sujeito, constituindo um espaço outro, que Lyotard designa como figural, e do qual diz: “É preciso supô-lo oculto, ele não se dá a ver nem a pensar, indica-se de modo lateral, fugitivo, no seio dos discursos e das percepções, como o que os perturba”.³

O facto de as imagens nascerem da memória não significa que a memória seja equivalente a um depósito, um arquivo (“o imaginário”). Pelo contrário, nascem porque a memória é a possibilidade de passar do indecifrável à significação infinita, de transportar as afecções para o campo das interpretações. Isso não se pode confundir com a recordação que nos orienta o agir quotidiano, pois esta é já a conversão da energia criadora em fórmulas que visam uma finalidade prática, fórmulas adequadas aos processos de sobrevivência como simplificação da vida.

A memória-interpretação-invenção é uma memória carregada de emoção precisamente porque nela se procuram os indícios do que nunca foi vivido; ela não é um produto, mas uma operação, um engendramento de imagens sempre enigmáticas, que detém na capacidade de ilusão a verdadeira força, a força criadora. É o que acontece na “visão” poética, imagem incomensurável porque imagem-aparição, algo como um relâmpago que pelo excesso de luz fulmina, uma exclamação que não se transforma em discurso, mas é nele que persiste, em excesso, expressão do inexprimível.

Propor uma imagem para um acontecimento, como figuração, analogia ou semelhança é antes de mais fazer face ao que se retira, ignorá-lo sob pretexto de o reconhecer. Essa imagem-máscara é uma barreira face ao vazio de sentido, mas não deixa de ser o índice de uma dissimulação intransponível, por detrás dela não se encontra nada. Convocada pela escrita, uma palavra-imagem não se converte como tal em revelação. Na configuração dramática em que se integra, ela toma um valor que nada tem a ver com um destino traçado previamente ao poeta, mas com um desígnio da própria escrita: a apresentação do irreal como intensidade libertadora no limite do mundo.

O passado não é irrecuperável apenas por ser passado, mas porque o que nele vive é o que nunca se viveu. Diz Vergílio Ferreira: “a saudade é isso, a súbita transposição do passado para um tempo suspenso, não o sonho impossível de se regressar ao que não volta. Não está essa impossibilidade apenas na irreversibilidade do tempo, mas em que o passado que se evoca é o presente que nunca foi. A saudade não o reconduz – reconduz apenas o milagre da sua beleza”.⁴ A evocação não garante o acesso ao passado como acontecimento potencial. Como ficção, que necessariamente sempre é, ela

³ LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 135.

⁴ FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Bertrand, 1969, p. 95

apenas pode ser uma espécie de método. Evocar as imagens do passado é como evocar as musas: trata-se em ambos os casos de uma disposição para a perda, trata-se de atingir um ponto de crise dos ritmos e das visões comuns para sobre eles erguer novos ritmos, novas visões.

Escreve Pascoaes: “Eu? Pelo menos isto a que chamamos eu – este sobressalto iluminado, preso a uma forma indecisa, de momento, que lhe não pertence! Sim, sou eu, este delírio que me cria, a todo o instante, que me desenha [...] como o fogo desenha as suas chamas. Este delírio a si mesmo sucedendo-se, com tal rapidez, que não permite ver os grandes intervalos que o dividem”.⁵

Para concluir, se a experiência poética não é um processo de rememoração que vise a construção de um “Eu” como mesmo, através da sua persistência na continuidade temporal ela não deixa de nos colocar a hipótese de um “Eu” como decisão: uma decisão indeterminável porque pertence ao próprio poema, o qual faz dom da existência a quem não existe ainda. Esse “Eu” persistirá no poema como uma voz potencial, uma fuga à História.



⁵ PASCOAES, Teixeira de. *Senhora da Noite, Verbo Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 149.

ABSTRACT

The cut between seeing and telling presupposes the existence of two incommensurable modes of constituting reality. However, we do not accede to visibilities or statements other than through the bonding by which the other is given. It is in poetry that this process, always tinged by some fascination or surprise, presents and amplifies itself, and that is why in poetry the thought of the image is inseparable from the interrogation of language, especially of what in language is potentially destruction of verisimilitudes and ability to create sense out of the abyss, out of the gistless instant of decision. In the present essay, I intend to think over that process on the basis of some distinctions between different regimes of images and the way they breed different conceptions of memory and world as unity received/handed over as heritage.

KEY-WORDS:

vision, image, memory

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao Meu Corpo*. Lisboa: Bertrand, 1969.
- TEIXEIRA DE PASCOAES. *Senhora da Noite, Verbo Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.