

A LÓGICA DA POESIA

Prof. Dr. Raul de Souza Püschel

Doutor em Comunicação e Semiótica e Professor de Língua Portuguesa, Redação e Literaturas do Brasil e de Portugal no CEFET-SP

Neste ensaio, será mostrado de que modo a poesia segue as leis da analogia, como princípio organizador. Assim, a postura do poeta, bem como sua forma de pensar, baseiam-se nas simetrias. Complementa-na, de modo antitético, as assimetrias provocadas pela busca das inovações, das singularizações. Todavia, o estranhamento é um procedimento, não uma forma organizadora de base de sustentação lógica. Ou seja, o poeta pensa por analogias, mas buscando paradoxalmente certas diferenciações.

POESIA E ANALOGIA

Não sou o primeiro a dizer que a natureza da poesia se reveste de uma lógica diversa da existente na prosa, principalmente se pensarmos no que ocorre com o pensamento teórico que tende para um pólo completamente oposto.

A dissertação trabalha com uma espécie de linearidade, já que desdobra todas as conseqüências possíveis de sua argumentação. Não é possível apenas afirmar algo, é necessário prová-lo integralmente. Alguém pode dizer que “o sol é quadrado” ou que “o Guapira é o campeão mundial de futebol”. Entretanto, todos sabemos que tais asserções são falsas. Ou seja, o autor de tais expressões terá que arranjar argumentos e dados que, no entanto, se mostrarão frágeis e inconsistentes. Qualquer um o derrubará, da mesma maneira como se derruba um castelo de areia.

Assim, por mais complexo que seja um pensamento teórico, em última instância ele terá um encadeamento, suas explicações mostrarão cada uma de suas pregas. Aliás, é sempre bom lembrar que etimologicamente a palavra *explicar* (do latim *explicare*)

possui o prefixo *ex* (= fora de) e o radical *plicare* (= pregar). Um casaco abandonado de qualquer modo em cima de uma cadeira, um tanto amassado, por exemplo, possui uma série de dobras que devem ser desfeitas se quisermos usá-lo novamente assim que a temperatura decai. O casaco possui sua ordenação e sua inteireza que o ajustam ao uso, portanto.

Do mesmo modo, o texto teórico precisa se desenvolver em torno do eixo desejado. Por isso, se vale em geral da função referencial e da metalingüística. A exceção fica por conta da prosa ensaística que pende para o estético, como certos textos escrituráveis à Barthes, em que a metalinguagem proposta adere isomorficamente ao objeto analisado, tornando-se um tanto poética.

A prosa de ficção, por sua vez, tem a possibilidade de inventar cenários, seqüências e personagens que transcendem as limitações do mundo real com sua concretude. Todavia, se comparados com a poesia, até mesmo o romance, o conto, a novela, etc., obrigam-se a um certo encadeamento, a um desenvolvimento. De fato, obedecem a injunções muito menos severas que as impostas aos textos dissertativos e argumentativos,

mas de qualquer modo a limitação é muito mais clara do que a existente na poesia lírica, a mais analógica de todas as obras escritas. Aliás, deve-se em um pequeno parêntese aproximar a natureza da epopéia das narrativas em prosa, sob alguns ângulos, excetuando-se, é claro, aqueles em que os efeitos da analogia se mostrarem.

A poesia, diferentemente da prosa, trabalha com frases mais livres e soltas, como se muitas vezes seu processo de criação derivasse de algumas células, ou seja, de versos que serviriam como ponto de partida, e não como oração principal que estaria a exigir uma complementação. Não por acaso, insistentemente, Décio Pignatari (1991, p. 45-58) afirmou que a prosa era mais hipotática, enquanto que a poesia mais paratática. Trocando em miúdos, a poesia, e principalmente a lírica, trabalha com frases que não seguem uma lógica digital (palavra derivada do latim *digitus* = dedo).

Se pensarmos na já célebre formulação de Jakobson sobre a função poética, veremos que ela corresponde à sobreposição do eixo paradigmático ao sintagmático. Isto é, a linguagem tem dois eixos, o da combinação e o da seleção. Pelo da combinação, juntamos palavras num encadeamento linear. Por exemplo: O Santos foi bicampeão mundial. Tal frase é bastante simples e trivial. A preocupação é mais referencial. A informação prevalece. A palavra *o* juntou-se à palavra *Santos* que foi seguida pelas demais. Não se pensou em tirar partida de jogos sonoros e expressivos. O importante não foi a criatividade lingüística. Uma palavra acompanha a outra, tal como num encadeamento, dedo a dedo. Há apenas, então, um arranjo sintático.

No entanto, algo diferente ocorre em “O Santos sempre sambava bola sob o céu, sobre o sopro do silêncio da serra.

Cinco, seis, sete certos gols no gogue goleiro do espanto espantinho adversário”. Aqui o importante não foi informar, mas selecionar palavras que de alguma forma ricocheteassem seus sons e sentidos umas nas outras. Isto é, a frase — aliás muito parcial — segue uma orientação analógica. Quem tenta ser criativo com maior ou menor felicidade expressiva escolhe em seu dicionário mental as palavras que devem ser agrupadas para criarem efeitos, e não meras significações objetivas.

UMA FORMA DE PROCEDER E DE PENSAR

O que acontece é que a poeticidade exige outra postura de pensamento. Na prática, isso quer dizer que não faz um bom poema quem busca conceber um texto de tal ordem que tente se ajustar ao tom muito “explicadinho”. O poeta trabalha com algo mais cortante, com menos vínculos a uma sintaxe definida. Mesmo um poema conceitual, como alguns de Camões ou outros dos chamados “metafísicos” ingleses, é trabalhado para criar analogias. Quando elas não ocorrem no ritmo (vide métrica etc.), podem ocorrer sob outros efeitos sonoros (vide aliterações, rimas, assonâncias, paronomásias, anagramas, etc.), ou podem acontecer sob o império das transferências semânticas semoventes (pensem agora nas comparações ou nas metáforas).

O último caso merece uma consideração adicional reveladora. Metáforas são transportes, etimologicamente falando. Elas aproximam sentidos distantes. Na sua recepção, tal como o diz Umberto Eco (1991), provocam um curto-circuito neuronal. Ou seja, elas nos obrigam a reformular nosso pensamento, desmobilizando arranjos

lingüísticos previsíveis. O seu sentido é buscado com um saber saboroso, valendo-se do jogo etimológico celebrizado por Barthes (1980).

Quando José de Alencar (1978, p. 14) diz que seria “Iracema, a virgem dos lábios de mel”, temos o deslocamento de certos traços semânticos. Iracema é tão bela que seus lábios têm o gosto do mel e devem ser saboreados. Seus lábios não são somente vermelhos e carnudos. Possuem algo ainda mais forte, ou seja, os traços sinestésicos do paladar.

Por isso, o que temos nessa narrativa é uma prosa poética, pois a similaridade estrutura todo o romance e o eixo da seleção (o da substituição de palavras escolhidas para criar efeitos estéticos) sobrepõe-se ao da combinação. Trocando em miúdos, o lirismo que escolhe palavra por palavra avança sobre o enredo. Quem procura história em *Iracema* pode ficar decepcionado. No entanto, quem sabe ler a matriz *Iracema*, tal como foi ela concebida, delicia-se e perde tempo (no sentido mais positivo do termo) com cada charada semântica. E descobre na atraente personagem a sedução da fertilidade. Iracema é exuberante (ex: para fora; *úbere*: fértil). Essa bela mulher atrai de tal modo que há em sua natureza um certo chamamento, pleno de sensualidade e de fertilidade. Assim, Iracema é também anagrama de América. Ou seja, ela é a mãe de uma raça. A genitora do primeiro cearense, pois Moacir (etimologicamente, o filho da dor) é a junção feliz e miscigenada do europeu Martim com a índia Iracema. A narrativa se constrói com chaves de comparações. Ao final, a alegoria revela-se no anagrama, estrutura que é perseguida por poetas e matemáticos, assim como os étimos são buscados por poetas e filósofos. Isto porque o estar no mundo, as maneiras de se preocupar (pré-ocupar) e de operar

e decifrar condiz com as formas de atuar. Há uma conformidade entre sentir, agir e pensar, sob um ângulo profissional. Habitamos um hábito, tal como se nossa moradia no mundo fosse a nossa roupa-profissão.

Em consequência disso, ser um mecânico de automóvel depende também de uma postura adequada, que pressupõe a leitura correta de ignições, carburadores, embreagens, etc. Tem-se que viver rodeado por mecanismos, respeitando o automóvel não como peças, mas como uma unidade capaz de sentir os espaços, vencendo-os como ruas e esquinas. Tem de se respeitar a natureza do carro.

Também a poesia exige uma forma peculiar de percepção. O sujeito pode ser até simultaneamente um poeta e outra coisa, como Fernando Pessoa, que foi contador. Ou um vice-presidente de uma companhia de seguros, como Wallace Stevens, ou um médico, como William Carlos Williams, ou um diplomata como João Cabral de Melo Neto, ou um juiz como Régis Bonvicino. No entanto, na hora de fazer um poema, esses escritores se despojam de outras práticas e pensam em conformidade com o fazer e proceder poético.

Qualquer pessoa pode fazer poesia. Não é o caso de dizer se ela é boa ou má, inicialmente. No entanto, para fazê-la é necessário pensar como poeta e guiar-se primeiramente por procedimentos analógicos, que tentam aproximar tudo o que é diverso. Harmoniza-se, faz-se um concerto, por meio de sons, ritmos, símiles, etc. Ao se buscar analogias, deve-se, todavia, persegui-la mas sob a ótica da diferença. Ou seja, do igual diferente¹. Para não se dizer sempre o mesmo, o poeta apercebe-se do que

¹ Décio Pignatari (1991, p. 17) afirma que “em poesia, você observa a projeção de uma *analógica* sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma ‘gramática’ analógica sobre a gramática lógica.

é novo, daquilo que é inventividade. Do *eureka*, é isto! Descobri algo novo. Eis Pasárgada!

E é por isso que não é possível fazer leitura dinâmica de poesia. Ela procura o estranhamento, de acordo com Chklovski (1973, p. 39-56). A poesia resiste a uma leitura mais encadeada. O verso verte pela página e é governado por uma força centrípeta, não por uma força centrífuga.

Veja o que acontece neste poema de Fernando Pessoa. Observamos, antes de transcrevê-lo que a grafia é arcaica (português, rezaram, quer, abismo e nele estão escritos da seguinte forma, respectivamente: portuguez, resaram, quiere, abysmo e nelle — sic). Portanto, não se assuste:

MAR PORTUGUEZ

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão resaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,
Mas nelle é que espelhou o céu.

No poema, há uma personificação do mar, que é invocado logo no início (“Ó mar salgado”). Em seguida, é feita uma afirmação em tom emotivo: “quanto do teu sal/São lágrimas de Portugal!”. Já aqui, governado por uma função analógica, há a rima externa *sal-Portugal*, além do jogo especular *lágrimas-Portugal*. Como eixo de orientação, tem-se o sofrimento, elemento que adensa semanticamente o poema, ligando

lágrimas e salinidade do mar como elementos da mesma equação na história das conquistas portuguesas.

Diz-se em seguida: “Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / quantos filhos em vão resaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar!”. Depois de se indicar a finalidade em “Por te cruzarmos”, seguem afirmações sucessivas que se repetem coordenativamente através de uma estrutura simétrica: o intensificador *quantos (as) + substantivo no plural + verbo ou locução verbal, acompanhado ou não de elemento de caráter adverbial + exclamação*.

Assim, a repetição marca o ritmo e também mostra o esforço coletivo. As mães *carpem* saudades, os filhos rezam pelos pais que partem e as noivas aguardam o retorno dos marinheiros. A estrofe é encerrada com duas duplicações. A primeira repete o nexos sintático de finalidade, agora com o usual *para que*, que retoma o teleológico “por te cruzarmos”. As duas orações finais emolduram as estruturas que se repetem pelo esforço de cada segmento do povo português. Ou seja, as orações com a palavra *quanto*, três vezes usada, aparecem cercadas. Inicialmente indicando o desejo de ir além (“Por te cruzarmos”), ao final mostrando algo já consolidado (“Para que fosses nosso”). O termo *nosso* encapsula de modo conciso o já referido esforço de cada grupo (mães, filhos, noivas). Ao cabo, por sua vez, o vocativo que abre a estrofe é repetido (“ó mar!”). Vê-se, então, que todo a estrofe é concebida por certas formas de simetrias estruturais ou por concepções de semelhanças. Todavia, o igual é sempre um igual diferente. Fica claro isso, quando se percebe que a segunda oração final diz algo que não é o mesmo da primeira. Ou seja, a poesia trabalha por analogias, só que a criação exige que algo difira.

A segunda estrofe traz o dístico já hoje célebre. O tom é proverbial: (“Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena”). Por ele temos outro elemento escolhido pela mente que pensa analogicamente: a palavra *pequena* contém em si a palavra *pena*. A densidade dá-se pelo estilo pergunta-resposta, de modo aforismático. É um saber que uma cultura tece e constitui, tece enquanto descobridora de rotas alternativas para a Índia e para a América.

Segue o poema com a expressão “Quem quer passar além do Bojador/ Tem que passar além da dor”. Há em tais versos a rima Bojador/dor. Isso se dá de maneira clara e evidente. Todavia todo poema mostra (eVIDEncia — do latim *videre* = ver), mas esconde, já que um poema é sempre um gesto inaugural. Vejam como as grandes civilizações, em seus momentos de fundação, tentam perpetuar-se através de fórmulas repassadas por seus cantadores, que com seus poemas orais mantêm, através de mitos e narrativas, o religamento e a coesão sociais. Dessa forma, o que se tem à nossa frente é aquilo que o poema quer abrir à recepção, os arcanos (= os mistérios) que revelam (= tiram o véu) o mundo (o universo). O que se descobre também caminhando pelo mar português, agora já contornando a África, rumo às Índias, é que necessitamos transcender a *dor* para ir além do Bojador. Passar além é provação, mas é também provocação. É seguir o imaginário.

Portanto, se como diz Wolfgang Iser (1983, p. 386) a realidade (que provém do latim *res*, coisa) é algo totalmente determinado, sofrendo as injunções do mundo concreto, a imaginação, por seu turno, é totalmente indeterminada. Você pode criar projetos (etimologicamente *lançar-se à frente*). Caso falte uma janela, alguém pode querer concretizar

(realizar) o que foi inicialmente concebido somente no plano da imaginação. Pode-se até, como o fez o prefeito carioca Pereira Passos, obrigar os moradores da antiga capital federal a higienizarem suas casas construindo estranhas portas pequenas (ou seja janelas, eis o étimo! *Sic*) em suas moradias. Aquilo que parece óbvio para nós hoje foi um construto humano. É certo que janelas não eram nem de longe novidades, entretanto as pessoas conseguiam projetar casas sem janelas numa cidade que chega a ter temperaturas próximas de quarenta graus no verão. Ou seja, a imaginação tem algo que não é dedutivo (pelo duto, pelo caminho lógico; do geral para o particular) nem indutivo (dentro do duto, do caminho; do particular para o geral). Há algo que Peirce (1977, p. 32-35) chama de abdução (afastado do duto previsível: a *eureka* de Arquimedes, o *insight* (grosseiramente falando), o modelo do átomo vislumbrado pela cobra que morde a própria cauda em Kekulé; a lendária ou não maçã newtoniana). Aliás, é a abdução o caminho criativo, é o que aproxima cientistas e artistas a quererem buscar o novo. É o *parece ser* que exige depois o ato, a comprovação do cientista e a realização do poeta. Aliás o termo grego *póiesis* significa fazer. Assim, a poesia congrega a determinação da realidade e a abertura do imaginário. É um sonho, mas é um sonho que exige concretização. Não adianta dizer que seu tio tem a alma de poeta se ele não materializou, com palavras, suas formulações. O poeta precisa sentir a dificuldade do fazer. Aliás, a palavra *técnica*, para os gregos, tanto significava produção quanto arte.

Depois dessa longa série de considerações, terminemos a análise do poema, retomando os dois últimos versos: (“Deus ao mar o perigo e o

abysmo deu,/Mas nelle é que espelhou o céu”). De novo há o especular. O espelhamento estrutura a seqüência final. Dessa feita, no eixo horizontal, o penúltimo verso abre e fecha de modo quase igual na forma *Deu(s) — deu*. Só o *s* é que difere. No sentido vertical, por seu turno, a cor do mar é apresentada como tendo sido, explicitamente dessa vez, espelhada na do céu. Se, por um lado, o mar é abissal, por outro ele é o paraíso, edênica região avistada ao se buscar Eldorados.

CONCLUSÃO

O poeta é movido pela exploração de formas. Mesmo em um poema, no qual estão inseridos diversos conceitos, há a preocupação com a busca de equivalências. Entrementes, como todo ser criativo, o poeta tenta fugir do intumescimento da cultura. Assim, seu cérebro prefere pensar em células que imantem outras células, ou seja, segmentos que por alguma razão assemelham-se a outros, mas, ao seguir tal procedimento, não deixa de perquirir o novo, aquilo que Merleau-Ponty (1974, p. 26-29) chama, por ser vivo e *queimar como fogo*, de linguagem falante (em oposição à linguagem falada, isto é, a já amplamente conhecida e sedimenta por convenções). A linguagem falante nos ensina. No momento mesmo em que estamos formulando algo nos surpreendemos com sua força.

Quando o poeta enriquece a língua, usa uma linguagem falante, pois entranha-a com singularidades, com novas percepções. Por isso, seu trabalho é civilizatório, porque oferece “um sentido mais puro às palavras da tribo”, tal como diria Mallarmé (cf. CAMPOS, A.; CAMPOS, H. e PIGNATARI, D., 1980, p. 67)

Desse modo, em conformidade com Paul Schrecker (1975), em sua classificação estrutural das civilizações, pode-se dizer que há seis setores em uma cultura (o econômico, o político, o científico, o religioso, o lingüístico e o estético). Em muitas manifestações concretas na história, os dois últimos setores foram preponderantes para a edificação de uma civilização. Por isso, a poesia é alguma coisa — apesar de aparentemente inútil, no sentido de não ter aplicação direta — que move montanhas, percepções, compreensões e formas de estar no mundo. Ela também problematiza e povoa o mundo, pelo menos o de nossa imaginação.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. 8.ed. São Paulo, 1978. 94 p.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980. Tradução da conferência *Leçon*.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. 220 p.
- CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. In: TOLEDO, Dionísio (org). *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. 2ª reimpressão da 1.ed. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- ECO, Umberto. Metáfora e semiose. In: *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Ática, 1991, p. 141-194.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução: Heindrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org) *Teoria da literatura em suas fontes*, 1983, v. 2, p.

384-416. Tradução de: Akte des Fingierens oder was ist das Fiktive im fiktionalen Text.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix [s.d]. 162 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação*. A prosa do mundo. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch, 1974. 160 p. Tradução de La prose du monde.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977. Título do original: Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 342 p.

PESSOA, Fernando. “Mar Portuguez”. In: *Mensagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 33.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, 64p.

SCHRECKER, Paul. *La Estructura de la civilizacion*. Tradução de Blanca Pascual Leone e Elsa Cecilia Frost. 1ª reimpressão da 1.ed. México: Fondo de Cultura, 1975, 397 p. Tradução de: Work and history; an essay on the structure of civilization.

Para contatos com o autor

puschel@uol.com.br