
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A LINGUAGEM DA POESIA: METÁFORA E CONHECIMENTO

Ida Ferreira Alves
(Universidade Federal Fluminense)

RESUMO: Reflexão sobre a linguagem poética e o processo metafórico. A abordagem teórica se vale principalmente das teses de Paul Ricoeur, no âmbito da fenomenologia hermenêutica, para discutir o discurso poético como percurso de conhecimento. O questionamento sobre o processo poético nas obras de dois poetas portugueses contemporâneos: Carlos de Oliveira e Nuno Júdice.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; metáfora; conhecimento

*(Como, porém, levar água a um tigre
pousado numa nuvem?)*

Nuno Júdice

O Mecanismo Romântico da Fragmentação

*Já no azul aéreo das florestas,
que a idade média do luar gelou,
desabrocham as rosas manifestas
que a tua lucidez corporizou.*

Carlos de Oliveira

Terra de Harmonia

De muitos modos tentou-se explicar a especificidade da poesia, contudo essa diversidade se unifica na afirmação de que a poesia é uma atividade especial da linguagem verbal. A modernidade, ao questionar a produção da obra de arte e a especificidade do sujeito estético, provocou, nas diversas áreas da produção artística, movimentos de auto-referencialidade, iniciando-se no Romantismo um viés crítico que, a partir daí, não mais seria deixado de lado. No âmbito literário, não foi diferente e viu-se o interesse crescente de avaliar a obra literária na sua produção e mais recentemente na sua recepção. Em relação à poesia, acentuou-se nas primeiras décadas do século XX a preocupação de explicar os processos de linguagem que

possibilitam o poema, ainda mais com a maior divulgação dos estudos lingüísticos de Ferdinand de Saussure e dos debates empreendidos pelos formalistas russos, que fundamentaram o desenvolvimento de uma teoria da literatura como ciência do texto. Desde então, seja qual for a abordagem, o poema se define, a princípio, como construção verbal diferenciada que segue determinadas “regras” de transformação dos elementos diversos que constituem um sistema lingüístico específico. O poeta torna-se um “lingüista das imagens”, testando práticas discursivas, verificando na própria escrita a eficácia comunicativa de diferentes relações sintagmáticas e paradigmáticas, contrastando os sub-sistemas lingüísticos: o fonológico, o morfológico, o sintático e o semântico, para atingir grau elevado de significação. Enfim, a modernidade literária do século XX trazia à cena a matéria indispensável para exercício da criação: a língua, e os poetas, que sempre a consideraram fundamental, expressaram e divulgaram, por meio do exercício crítico ou na prática do próprio poema, as condições de trabalho com essa matéria. Sobre isso, escreveu o poeta e crítico António Ramos Rosa, nome marcante na produção poética portuguesa a partir da década de cinqüenta:

O que caracteriza fundamentalmente a poesia moderna é a recusa de uma ilusão que durante séculos dominou a literatura tradicional . . . A moderna consciência poética descobriu que o objeto que o poeta diz não é independente da linguagem que o formula. Assim, a linguagem já não traduz a realidade, pois ela própria cria uma nova realidade. (1989: 32)

O usuário cotidiano de um sistema lingüístico muitas vezes recorre a procedimentos típicos da linguagem literária como, por exemplo, a utilização de diferentes relações fono-morfo-sintáticas e semânticas que determinam tropos como aliteração, onomatopéia, hipérbato, elipse, anacoluto, antítese, ironia, hipérbole, metáfora, etc. Esses procedimentos são, por vezes, tão repetitivos e condicionados a determinados objetivos de comunicação que acabam por servir apenas ao nível denotativo da linguagem, à referencialidade de primeiro grau (RICOEUR, s.d.), perdendo parte de sua força significativa pela previsibilidade e conformação ao discurso diário, com mínimo grau de inovação. Superar esse uso, transformar o comum em particular, deslocar e reorganizar as estruturas verbais para alcançar resultados inéditos, levando à desautomatização, são formulações da função poética que Jakobson, há certo tempo, apontou nos textos centrados no desvio lingüístico e imagético, como o poético e o publicitário, por exemplo. Ora, a questão fundamental em poesia, como ele já afirmara, está “nas relações entre som e sentido” e que tudo é, “nos seus diversos níveis, significante” (JAKOBSON 1973).

Entretanto, se lembrarmos que no próprio quadro de funções da linguagem reelaborado por Jakobson, a função poética pode também estar presente em um texto não literário, como, por exemplo, um anúncio ou um *slogan* político (o exemplo muito repetido: “*I like Ike.*” e o nosso bem brasileiro, “*Lula lá!*”), qual a diferença para o trabalho poético *ipsis literis*? A resposta está provavelmente na análise do objetivo de elaboração de um texto, ou, de outra perspectiva, na análise da relação entre texto e receptor. No texto publicitário, a elaboração verbal é um meio para atingir o leitor / ouvinte, despertando sua atenção para um produto que se deseja vender. O texto se projeta para o produto, para o elemento referencial fora-texto. No texto poético, a elaboração verbal é um fim em si mesmo para atingir o leitor / ouvinte, direcionando a atenção para a realização de algo que só existe no interior do poema. O texto se introjeta, ou seja, transforma-se em sua própria referência e impõe ao leitor o movimento em direção ao universo textual. Em relação a essa diferença, lembre-se a distinção feita por Heidegger entre obra de arte e instrumento: a obra de arte caracteriza-se pelo fato de se impor como digna de atenção enquanto tal; o instrumento se esgota no uso e na referência ao mundo (HEIDEGGER 1999).

A realidade significativa da escrita poética é um fato. A preocupação com o ritmo, com a tonicidade, com a ressonância ou a contraposição de dessemelhanças em diversos níveis sempre esteve presente na elaboração do poema, porém é inegável que uma dos fortes traços da modernidade literária (e pensamos essa modernidade a partir de Baudelaire) foi a afirmação e discussão de processos de dissonância na elaboração do texto poético. Tal dissonância se estabelecia nos níveis fonológico e morfo-sintático como também, cada vez mais, no nível semântico, obrigando o poeta a avaliar os limites de seu próprio trabalho imagético, especialmente em relação ao processo de metaforização, tão fulcral no tecido poético, e, portanto, exigente em sua constituição e no controle de efeitos.

Dois poetas portugueses, Carlos de Oliveira (1921- 1981) e Nuno Júdice (1949), são chamados aqui por exporem em seus trabalhos poéticos e em reflexões literárias uma consciência muito segura sobre o desenvolvimento de seu ofício criativo, com uma atenção assaz direcionada ao processo de metaforização, o que os leva a discutir, em sua escrita, como se processam as imagens no poema e como se organizam nele as metáforas. Nuno Júdice sobre isso escreve em *Máscaras do Poema* (1998) e em *O Processo Poético* (1992); Carlos de Oliveira, em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), anota reflexões sobre imagens vitais de sua poesia, além de haver, em sua poesia, principalmente *Micropaisagem* (1968), a reflexão sobre o processo metafórico como fundamento da escrita poética.

Esses poetas reafirmam o papel essencial da metáfora na escrita literária e, mais do que isso, discutem a necessidade de renovar os procedimentos metafóricos, indagando sobre a acomodação imagética que a poética moderna acabou por instituir, quando deixou de ser discurso de ruptura para tornar-se tradição. Abordam direta ou indiretamente o processo metafórico, não apenas como figura, e sim como um processo de transformação de sentidos, dependente de operações cognitivas que envolvem texto, leitor e mundo.

Sabemos bem que o estudo sobre a metáfora, já presente em *Arte Retórica e Poética* de Aristóteles, ganhou outro desenvolvimento e maior espaço de debate há poucas décadas. Sabemos que especialistas da área ainda se deparam com verdadeiros impasses para dar conta da especificidade do processo metafórico e que há, como é natural, divergências nos caminhos analíticos em relação à importância da metáfora, sua concepção semântica, sua relação com a referencialidade. Por agora, evitaremos essas divergências (SACKS 1992). Motivados pelas obras poéticas desses dois poetas portugueses contemporâneos, trabalharemos uma descrição de metáfora inserida numa teoria geral sobre a linguagem ou significação e, por isso, recorreremos à abordagem teórica de *A Metáfora Viva*, de Paul Ricoeur que defende a tese de que “a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções comportam de redescrever a realidade” (s.d.: 9). Mas, afinal, o que é a metáfora?

A lição de retórica clássica, preocupada com descrição e classificação, explica que a metáfora é um tropo numa relação de similaridade abreviada. Segundo Quintiliano, seria “uma mudança bem sucedida de significação de uma palavra ou de uma locução” (PERELMANN 1996: 453) e Aristóteles, falando “Da beleza do estilo”, afirma que “De um modo geral, de enigmas bem feitos é possível extrair metáforas apropriadas, porque as metáforas são enigmas velados e nisso se reconhece que a transposição de sentido foi bem sucedida.”. Mais adiante, o filósofo acrescenta que, para elaborar boas metáforas, é necessário guiarmo-nos pela analogia (ARISTÓTELES s.d.: 211). Também na *Arte Poética*, Aristóteles fará a distinção entre imagem e metáfora, ressaltando que há pouca diferença entre elas, já que a imagem trabalha com a comparação explícita (“que se atirou como um leão”) e a metáfora resulta da transposição (“este leão atirou-se.”). Sua lição termina enfatizando o vínculo entre metáfora e analogia.

A fórmula mais comum da relação analógica é: A está para B, assim como C está para D. A metáfora elaborada a partir de uma analogia transforma a fórmula anterior para chegar à expressão “C de B” que designa A. Porém, as metáforas mais originais são as que se apresentam logo de início como fusão de A e C, silenciando os termos B e D. Devemos lembrar que, do ponto de vista da retórica aristotélica, fundem-se a preocupação com a

persuasão e a discussão sobre o verossímil, estabelecendo “sobre esta reflexão o edifício completo de uma retórica filosófica” (RICOEUR s.d.: 18). Ora, se formalmente a metáfora resulta de uma operação de transferência de sentido, funcionalmente ela é tanto um instrumento retórico quanto um instrumento poético.

Para a retórica clássica, a metáfora é compreendida como o resultado de uma operação de substituição e, dessa forma, como discute Ricoeur, “a informação fornecida pela metáfora é nula, a metáfora apenas tem valor ornamental, decorativo” (s.d.: 34). Mas o teórico francês, na sua releitura crítica da *Retórica e Poética* de Aristóteles, demonstra que está no próprio discurso do filósofo grego os fundamentos para se estabelecer uma “teoria da tensão” que supera a “teoria da substituição” segundo a qual a metáfora acaba por se reduzir a um ornamento. A tensão encontra-se no relacionamento predicativo que a metáfora mantém, fazendo a ultrapassagem da *lexis* para chegar à frase, ao enunciado, ao discurso.

O que Ricoeur deseja provar é que, no discurso literário, temos a “metáfora viva”, isto é, o resultado do processo metafórico com **função cognitiva**, pois sua constituição se dá pela percepção de semelhanças e diferenças, com o estabelecimento de uma inovação semântica que “acontece” na linguagem: “não há metáfora no dicionário, apenas existe no discurso; neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma fala viva; esta constitui por excelência uma ‘instância de discurso’” (s.d.: 148). Mas a grande diferença é que, não se falando mais de metáfora como palavra e sim como enunciado metafórico, dá-se relevo à figura do auditor ou do leitor que será o agente capaz de garantir o “acontecimento semântico”, a vida da metáfora. É a base de uma “teoria da interação”:

é necessário tomar o ponto de vista do auditor ou do leitor, e tratar a novidade de uma significação emergente como a acção instantânea do leitor. Se não tomarmos este caminho, não nos desembaraçaremos verdadeiramente da teoria da substituição. . . . prefiro dizer que o essencial da atribuição metafórica consiste na construção da rede de interações que faz desse contexto um contexto actual e único. A metáfora é então um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido. Então, e somente então, o torsão metafórico é simultaneamente um acontecimento e uma significação, um acontecimento

significante, uma significação emergente criada pela linguagem.
(RICOEUR s.d.: 150-151)

Encampamos a tese defendida por Ricoeur sobre a *metáfora viva*, entendendo essa metáfora como relação de sentido instituída além da palavra, ou seja, implicação significativa no nível da frase. Ricoeur recolhe em Benveniste a diferença entre “uma semântica, em que a frase é portadora da significação completa mínima, e uma semiótica para a qual a palavra é um signo no código lexical”, acarretando a formulação de uma “teoria da tensão” que se opõe a uma “teoria da substituição”. Ao discutir essa oposição, o filósofo deseja delimitar o problema “da criação de sentido de que é testemunho a metáfora de invenção.” Mais adiante invoca outra problemática em relação à *referência* do enunciado metafórico na ação de *redescrever a realidade*. Citamos ainda:

Mas a possibilidade de o discurso metafórico dizer qualquer coisa sobre a realidade esbarra com a constituição aparente do discurso poético que parece não referencial e centrado sobre si mesmo. A esta concepção não referencial do discurso poético opomos a ideia de que a suspensão da referência literal é a condição pela qual pode ser libertado um poder de referência de segundo grau, que é propriamente a referência poética. É necessário então não falar apenas de duplo sentido, mas de “referência desdobrada”, segundo uma expressão recolhida em Jakobson. (RICOEUR s.d.: 6-9)

A *metáfora viva* é, portanto, a marca de diferença da poesia que se reconhece um trabalho de escrita a partir do ato de leitura, pois ler é intervir na elaboração imagética para efetivar a redescrição do mundo. Exemplificamos com Carlos de Oliveira e o trabalho de permanente reescrita de seus poemas em busca de um rigoroso controle da metáfora, rejeitando a imagem e a emotividade carregadas de tradição (repetição) em prol da metaforização originada na experiência da inovação e da concentração de sentido, com outra compreensão do que seja a referência poética e o valor da metáfora na enunciação do poético. O processo de reescrita é cuidadosamente demonstrado por Rosa M. Pereira, em sua tese (1996), mas não deixamos de registrar aqui um exemplo dessa transformação necessária, para que se destaque o resultado do processo metafórico em torno do tempo. Num poema de *Mãe Pobre*, primeira versão (1945), lemos: “Pureza experiente é ser-se forte, / mas a impiedade cabe bem na guerra: / pra sempre dobre o tempo os ciclos da morte / sobre a mesquinha escuridão da terra.” (PEREIRA 1996:

456). Na edição de 1992, *Obras* reunidas: “Pureza experiente é ser-se forte / mas a impiedade cabe bem na guerra: / para sempre dobre o tempo os ciclos da morte / no tear que tece a translação da terra.” (OLIVEIRA 1992: 54).

É o que faz também um leitor especial como Nuno Júdice em *relação* à poesia francesa e alemã dos séculos XVIII e XIX, quando se apropria da textualidade alheia e reelabora o jogo metafórico numa nova experiência da imagem perpassada de ironia, impondo uma *outra leitura* à leitura da tradição, o que significa uma ação de paródia na formulação defendida por Linda Hutcheon: “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (HUTCHEON 1989: 17). É o tom, por exemplo, de um conjunto de textos em prosa, o qual encerra sua *Obra Poética* (1991). Sob o título de *Rimbaud Inverso* e com um aviso de que “O pastiche é um pastis”, a escrita de Júdice absorve a escrita de Rimbaud e revela seus excessos imagéticos, “*Delírios do Verbo – Alquimia*”.

Outra questão relacionada à tese da *metáfora viva* diz respeito ao problema da referência e da representação - mimese. Ricoeur argumenta que a inovação semântica é uma resposta ao estaticismo das coisas e, portanto, quando ocorre a inovação, também ocorre uma “redescrição do universos das representações” (RICOEUR s.d.: .192).

Pois bem, isso é fundamental para a compreensão das obras poéticas de Carlos de Oliveira e Nuno Júdice. Com propostas diferentes, com linguagens diversas, os dois questionam os “enunciados semânticos” e realizam na prática a tese de Ricoeur: “É provável que a referência ao real deva ser abolida para que seja libertada uma outra espécie de referência a outras dimensões da realidade” (s.d.: .222). Com essa perspectiva, podemos dizer que a obra de Carlos de Oliveira configura-se, principalmente, como uma *teorização da escrita* e, a de Nuno Júdice, principalmente, como uma *teorização da leitura*, já que, se no primeiro há exatamente a discussão e a prática de uma escrita que deseja ultrapassar o referencial (de 1º grau) para libertar outra espécie de referência (de 2º grau), conforme nos demonstra o magnífico conjunto de poemas intitulado *Micropaisagem*, 1968, na obra do segundo, o poema se dá como “objeto de leitura”, seguindo Marcus B. Hester e, como “abertura activa ao texto”, de acordo com Ricoeur (s.d.: 313). Como exemplo direto disso, podemos lembrar textos de Júdice que impõem ao leitor a ação ativa de compreensão do que vai lendo, principalmente por expor uma série de referências literárias que precisam ser recuperadas, para que o sentido do texto ganhe unidade. Um exemplo radical disso é o texto em prosa “Gênese e explicação do poema “Interrogação a uma Amiga Morta”, em que o poeta faz a desconstrução do processo de leitura necessário para a compreensão do poema, mostrando a relação entre as metáforas que estão no texto e as

referências que estão fora dele. Vejamos fragmentos dos textos, primeiro – do poema; segundo, da explicação:

Pergunto o que queres:
a rosa que não abriu sob o céu de abril?
Um túmulo branco no centro da terra?
Os seios de fogo da rapariga matinal?
Os dedos sem mancha dos amantes?
(JÚDICE 1997: 102)

Soube da morte da Margarida Vieira Mendes na Sexta-feira, 7 de fevereiro de 97, a meio da tarde. O poema é uma resposta a essa situação.

É um poema que parte de uma reflexão antropológica. Há uma interrogação a uma amiga morta, que se refere ao próprio enigma da morte, que é inacessível aos vivos. O poema abre com uma pergunta: Pergunto o que queres — nessa sua nova condição.

A rosa que não abriu sob o céu de abril? É uma metáfora da vida: abril é o mês do regresso de Proserpina, que vem restituir a vida à natureza. Por isso a morte é um momento transitório dentro desse ciclo natural. Quanto à flor, surge nesta sequência, embora remeta também para uma tradição literária, dado que a notícia súbita e brusca da sua morte me evoca Malherbe, na sua “*Consolation à Monsieur du Périer*”: “*Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, / l’espace d’un matin.*”

Um túmulo branco no centro da terra? Trata-se novamente de uma referência à ligação com a terra. O branco, por outro lado, é a cor do luto para os romanos. Também o centro da terra se refere à idéia de Ísis: a deusa branca, de que fala Robert Graves, a que associo a sua figura depois da morte. (JÚDICE 1997: 150)

Muito coerentemente, *A Metáfora Viva* será seguida por *Tempo e Narrativa*, obra na qual o filósofo francês desenvolveu e aprofundou a questão da mimese, além de ter discutido em profundidade a relação real – obra – leitor.

Mas, por ora, voltemos ao problema da referência. Ao fazer a avaliação crítica de diversos estudos sobre a metáfora, Ricoeur, em determinado momento de sua reflexão, seguindo estudo de Frege, afirma que “A produção de discurso como ‘literatura’ significa, muito precisamente, que a relação do sentido com a referência é suspensa. A literatura seria esse tipo de discurso que não tem já denotações mas, simplesmente, conotações.” (RICOUER s.d.:

329). Entretanto, é contrário à idéia de Frege de que o discurso literário não teria denotações, as quais só seriam possíveis no discurso científico, afirmando que o discurso literário manifesta uma denotação de segunda ordem, graças à suspensão da denotação da primeira ordem do discurso (RICOUER s.d.: 330). Assim, a relação entre metáfora e referência expõe que a metáfora é esse processo de suspender a referência literal para recompor outro grau de referência:

Se é verdade que é numa interpretação que sentido literal e sentido metafórico se distinguem e se articulam, é também numa interpretação que, graças à suspensão da denotação de primeira ordem, se liberta uma denotação de segunda ordem, que é propriamente a denotação metafórica. (RICOUER s.d.: 330; LIMA 1974: 22)

Isso nos interessa vivamente para compreensão das escritas poéticas que ora estudamos. Carlos de Oliveira tensiona a relação referencial entre a linguagem poética e o mundo, coerente com o projeto da arte neo-realista, como também vai progressivamente transformando essa relação para demonstrar que o poético cria mundos autônomos que constituem seus próprios jogos de referência. Nuno Júdice, no que podemos considerar a primeira fase de sua obra poética, debruça-se sobre a própria linguagem literária, principalmente sobre aquela que, no final do século XIX, implodiu a ilusão da referencialidade, a subordinação a um projeto de descrição do real, buscando uma linguagem tão livre quanto a linguagem musical, cujo sistema referencial é interno e independente do mundo concreto e objetivo. Na segunda fase, continua a exploração dos limites da linguagem poética, tensionando igualmente a relação poesia e realidade, para se efetivar um discurso poético que assume na sua interioridade a sua autonomia. Para ambos, a escrita poética compreende o processo metafórico como desencadeador de estratégias de produção e recepção textual. Por isso, a tese de Ricoeur de que o discurso poético faz a “suspensão de referência” e impõe uma ação interpretativa em “busca de um outro modo de referência” (RICOUER s.d.: 341), tendo uma função cognitiva, são formulações constantes na obra desses dois poetas portugueses quando fazem interagir sujeito, mundo e leitor, para desencadear o processo de redescritção do mundo, reescrevendo mundos (os textos).

Desse modo, a obra de arte que aí se defende é, em termos heideggerianos (e Ricoeur é leitor atento de Heidegger), *ontológica*, ou seja, “a obra de arte não exprime nem dá testemunho de um mundo constituído fora dela ou independentemente dela; ela própria abre e funda um mundo”

(HEIDEGGER 1999). Outro leitor de Ricoeur, Karsten Harries, em estudo sobre a metáfora, “A Metáfora e a Transcendência” (SACKS 1992: 77-93), unindo exatamente a reflexão de Heidegger sobre a obra de arte à reflexão do filósofo francês, sobre a metáfora, escreve: ‘Compreender um texto é, portanto, colocar-se ‘ante o mundo da obra’, estar aberto para aquele mundo e permitir que aumente a compreensão que se tem do mundo. A metáfora é discutida no contexto dessa interpretação ontológica.’”

Portanto, o processo metafórico se amplia no discurso poético e se transforma numa abordagem cognitiva do mundo real e do mundo do texto. Agora, é perguntar: que tipo de conhecimento a poesia possibilita? Para responder é necessário precisar a noção de conhecimento. Desde Hegel e o domínio da razão como princípio fundamental, o homem é fascinado pelo cientificismo e a sua busca de verdade, o que seria o caminho contrário à arte, palavra de ilusão. Entretanto, a verdade é também um conceito relativo, e, se a ciência busca encontrá-la universal e comprovável, a arte configura verdades particulares, sempre mutáveis. De fato, a ação da obra de arte não muda o mundo físico e biológico, no entanto, a obra de arte afeta a percepção humana, transformando perspectivas e levando à compreensão diversa do mundo circundante. “As invenções estéticas alargam directamente a consciência humana, com novos modos de viver o universo, e não com novas interpretações objectivas.” (KUBLER 1977: 95).

Nesse sentido, o conhecimento que a obra de arte possibilita é o desenvolvimento de outra capacidade de experimentar e expressar o mundo, contrastando experiências adquiridas. Ela não traz uma fórmula que aplicada possa se dizer: eis a verdade!, mas formula esse espanto de que falam os filósofos frente à vida e diz: eis uma verdade que só existe aqui. A obra de arte, portanto, exige uma compreensão, que diríamos, com Bakhtin (1997: 382), dialógica, ou seja, frente à obra, o receptor reage com o desejo de compreender e isto se realiza quando ocorre uma modificação e um enriquecimento recíproco, portanto, efetiva-se um novo conhecimento.

Em relação à poesia, o conhecimento poderia estar simplesmente no reconhecimento de informações veiculadas por elementos referenciais; isto, se o poema fosse apenas cópia do real. Porém o que os filósofos e os “poetas-pensantes” dizem é que o conhecimento que a poesia possibilita é o conhecimento da própria linguagem no seu fazer-se, no seu acontecer. Assim, discutir conhecimento na área do poético é discutir a especificidade da linguagem da poesia e sua relação com o sujeito e o mundo. Se aceitarmos as hipóteses formuladas por Manuel Gusmão, em três comunicações apresentadas no âmbito de um seminário que se repetiu por três anos, com o tema *Poesia da Ciência, Ciência da Poesia*, o poema talvez seja fonte de conhecimento por a) mostrar *a linguagem como construção antropológica*; b) por

mostrar *o mundo de mundos em que vivemos historicamente* e c) conduzir o sujeito à interpelação de si (GUSMÃO 1991: .209-212).

Gusmão fala de hipóteses e parece-nos que não podemos realmente chegar a teses nesse campo de discussão. Mas cada poema traz essas indagações e talvez seja a sua função cognitiva provocar no leitor o desejo de questionar o real, o sujeito, a própria poesia. Parece-nos que conhecimento e criação são indissociáveis, pois, quando algo que não existia passa a estar presente, essa presença nos convoca a participar de sua existência, modificando-se o nosso próprio modo de estar no mundo. Portanto, a participação significa transformar a obra de arte que contemplamos, ao mesmo tempo que nos transformamos ao conhecê-la. Citemos Bronowski, quando discorrendo sobre a relação entre pintura e conhecimento, escreve: “Chamei a esta conferência ‘O Acto de Reconhecimento’ porque, quando apreendemos o sentido da imagem e o eco que em nós produz, reconhecemo-nos no artista, reconhecemo-nos identificados com a sua criação e, reciprocamente, reconhecemos toda a raça humana dentro de nós próprios” (1983: 150).

A linguagem poética definiu-se como capacidade ou habilidade de recriar o existente, de registrar ou assumir o desejo de deter sua passagem e fragilidade, provando a liberdade da criação. Essa linguagem, tal como a prática religiosa ou filosófica, permite o conhecimento antropológico de que fala Gusmão, ou seja, através dela, o homem examina sua humanidade e põe em cheque a superação de limites e da perenidade da matéria física. Através da poesia, esse conhecimento se processa, é transmitido e vivenciado: conhecer o homem e o mundo, praticar o permanente exercício de busca do abstrato, do incerto, do imaterial, do que flui por entre nossas mãos carregadas de tempo. Escreve Fernando Guimarães ao indagar sobre a natureza do discurso poético:

O pensamento analógico e simbólico, a sedução pelas formas sensíveis e espirituais do imaginário, a revelação intuitiva do saber, a confrontação com o próprio sistema da linguagem serão as linhas fundamentais que permitem traçar o perfil do que a poesia é essencialmente. Dir-se-ia que esse perfil traz consigo o segredo de não pertencer a ninguém, sem que - importa notá-lo desde já - o espaço que se forma a partir de tal ausência acabe por irrealizar a poesia. É nesta ambiguidade que assenta um dos seus maiores poderes, o qual muitos não lhe reconhecem: o de ser um forma de conhecimento. Tem este conhecimento uma característica especial, pois ele diz respeito a uma realidade cuja configuração deriva do próprio acto criativo do homem, se

admitirmos que ao homem esse poder de criação lhe é facultado pelo exercício de uma linguagem instauradora. Esta deixa de ser um intermediário entre as coisas e o homem, o real e o concebido, a matéria e a voz. Da palavra se serve o poeta para que já não haja aquele hiato, aquela separação entre o que se nomeia e o acto de nomear. Reside aqui, sem dúvida, a razão por que a imagem desempenha um papel tão importante na poesia. Ela é o conhecido. (GUIMARÃES 1992: 62-63)

Por isso entendemos a poesia, na concretude dos poemas, como um trabalho sobre a linguagem que se oferece ao leitor / ouvinte e que não cessa de interagir com ele.. Sob essa perspectiva, a importância da ação metafórica não pode deixar de ser pensada. Seguimos as reflexões de Paul Ricoeur que vem, no âmbito da hermenêutica, tensionar a categorização da metáfora, defendendo o seu teor cognitivo, já que produz sentido novo, é um *ato de predicação*, que possibilita re-conhecer o mundo.

Poetas-pensantes como Carlos de Oliveira e Nuno Júdice interrogam-se sobre o lugar do poema e, contemplando o próprio fazer poético, oferecem cada texto como um gesto de reescrita do mundo ao qual o ato de leitura, com liberdade, poderá se aliar, numa prática transformadora da linguagem, o que se pode compreender como uma partilha de conhecimento por meio da poesia:

O bico do compasso, que
marca o centro que não se vê,
não canta como o bico
da ave que é o centro do canto que a ocupa. No
entanto, roda o compasso
como se o movessem
asas; e desenha, no papel,
o círculo que, no ar, a ave sugere.

(JÚDICE 1996: 64)

Caem
do céu calcário,
acordam flores
milénios depois,
rolam de verso
em verso
fechadas
como gotas,

e ouve-se
ao fim
da página
um murmúrio
orvalhado.

(OLIVEIRA 1992: 242)

BIBLIOGRAFIA:

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. Coleção Universidade. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRONOWSKI, J. *Arte e conhecimento – ver, imaginar, criar*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- GUIMARÃES, F. *Conhecimento e poesia*. Porto: Oficina Musical, 1992.
- GUSMÃO, M. “Da poesia como razão apaixonada 1.” M.-A. Graff, org. *Poesia da Ciência. Ciência da poesia*. Lisboa: Escher, 1991. p.197 – 216.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAKOBSON, R. O que fazem os poetas com as palavras. *Colóquio/Letras* (mar.1973): 12.5-9.
- JÚDICE, N. *Obra poética (1972-1985)*. [*A Noção de poema, O pavão sonoro, Crítica doméstica dos paralelepípedos, As inumeráveis águas, O mecanismo romântico da fragmentação, Nos braços da exígua luz, O voo de ígitor num copo de dados, A partilha dos mitos, Lira de líquen e Rimbaud inverso*]. Lisboa: Quetzal, 1991.
- . *Meditação sobre ruínas*. Lisboa: Quetzal, 1996.
- . *A fonte da vida*. Lisboa: Quetzal, 1997
- KUBLER, G. *A forma do tempo. – observações sobre a história dos objectos*. 2.ed. Lisboa: Vega, 1977.
- LIMA, L. C. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- OLIVEIRA, C. de. *Obras*. [*Trabalho poético (Turismo, Mãe pobre, Colheita perdida, Descida aos infernos, Terra de harmonia, Ave solar, Cantata, Sobre o lado esquerdo, Micropaisagem, Entre duas memórias e Pastoral), O Aprendiz de feiticeiro, Casa na duna, Pequenos burgueses, Uma abelha na chuva e Finisterra. Paisagem e povoamento*]. Lisboa: Caminho, 1992.
- PEREIRA, R. M. M. F. *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. Tese. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996.
- PERELMAN, C., e L. Olbrechts-Tyteca,. *Tratado da argumentação – a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés, s.d.

ROSA, A. R. “A alteridade na poesia moderna.” *Jornal de Letras, Artes e Idéias*
(14 fev. 1989) 32.

SACKS, S., org. *Da metáfora*. São Paulo: Pontes, 1992.