

Introdução

João Cabral de Melo Neto¹ nos diz que a poesia é uma construção, como uma casa; e que foi Le Corbusier quem lhe ensinou essa verdade. A poesia é uma composição, uma *coisa* construída, planejada, de fora para dentro. Cabral acrescenta que só entende o poético nesse sentido e que, por isso, há poemas seus que levaram anos para serem escritos. *Tecendo a manhã*², por exemplo, consumiu quatro anos de lenta elaboração, até ser concluído:

Tudo começou com a idéia de que o canto de um galo anuncia a aurora, mas que esse canto, para se dar de fato o anúncio, precisou se cruzar com outros cantos, formando assim o que me pareceu um tecido. É claro que não escrevi e reescrevi o poema todos os dias ao longo daqueles quatro anos. Mas da idéia até a forma que considerei satisfatória, foi gasto todo esse tempo.

Escrever requer esforço e resistência para suportar a tensão inerente aos momentos de incerteza quanto às possibilidades de se conseguir transformar o caos em cosmo - em uma estrutura dinâmica e esteticamente organizada. Cabral assinala tratar-se de um trabalho esgotante, de uma tarefa penosa. Se a pessoa volta a escrever, sabendo que vai encontrar essas dificuldades todas, é porque existe uma necessidade imperiosa. João Cabral³ declara que se sente como aquele sujeito que não tem perna e usa uma perna de pau, uma muleta. Como Eliot, pensa que a poesia é um esforço de presentificação da memória. Em *Terra desolada*, disse Eliot⁴: “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas”. A poesia tem, portanto, como um de seus objetivos, uma função restauradora e integradora de um mundo interior em escombros; neste sentido, procura levar a palavra à sua fonte, ao momento gestacional em que ela e a *coisa* representada eram equivalentes: a palavra era a *coisa*. Daí, a extrema visualidade de um poema: a criação ou reconstrução de uma cena e a sensação de magia que isto acarreta.

Borges⁵ sugere que, no início da história do homem, as palavras surgiram como mágicas. A palavra *luz* parecia lampear, brilhar e a palavra *noite* era escura. “No caso de *noite* podemos presumir que, de início, ela representasse a própria

¹ *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*, p. 20 e ss.

² *Tecendo a manhã*, em: *A educação pela pedra e depois*, p. 15.

³ Entrevista a RICCIARDI, Giovanni. Em: *Auto-retratos*. p. 160 e ss.

⁴ ELIOT, T. S. *Poesia.*, p. 89.

noite: sua escuridão, suas ameaças, as estrelas cintilantes”. Somente mais tarde passamos ao sentido abstrato da palavra *noite*. Deus disse que se fizesse a luz, e fez-se a luz. Assim, para os judeus da Torá, parecia óbvio “que na palavra *luz* houvesse uma força suficiente para fazer com que a luz brilhasse por todo mundo, uma força suficiente para engendrar, para gerar luz”. Talvez por conta dessa magia é que sentimos a beleza, o impacto estético ou expressivo de um poema, antes de pensarmos nos seus possíveis sentidos. O sentido, como suspeita Borges, é algo acrescentado ao verso. Ele acredita que sentimos a beleza de um poema antes de pensarmos em um possível significado. Parece-nos que, por meio da genialidade estética, o poeta cria com palavras as formas do sentimento, dotadas de intensa expressividade (a forma-viva), que geram no receptor a sensação de presença e concretude.

Os escritores, em geral, habitam, parcialmente, um mundo emocional não organizado ou em ruínas e, para sobreviver em meio aos escombros, põem-se a escrever. Trata-se de um impulso irreversível, até mesmo compulsivo, rumo ao ato de escrever, como revelou João Cabral.

Ruínas emocionais escoradas pelo poema (T.S.Eliot); fazer versos para não morrer e se sentir útil na vida pela aceitação pública de seus poemas (Manuel Bandeira); a poesia como linguagem encantatória que resgata as coisas que não percebemos no cotidiano, que nasce de um impulso sombrio e emocional; a luta do poeta para entrar dentro da palavra, dominá-la e se tornar linguagem (Gilberto Mendonça Teles); a realização do poema como um movimento emocional / cognitivo de busca do mistério maior do sol e da saúde (João Cabral de Melo Neto); a criação do Belo e do tom triste e melancólico como a província mais legítima do poema e o seu efeito no leitor (Edgar Allan Poe); o poema como canção da vida, da verdadeira vida, aquela que não é vivida, a que é perdida, sonhada, a realidade irrealizada (Dante Milano) – esses temas, suas variações e efeitos, são o que se pretende estudar, *tendo como referência o fato de que são movimentos que derivam da criatividade artística inata do poeta, ou seja, do seu impulso ordenador e gerador de forma estética*.

Em resumo, a tese que pretendo desenvolver segue as seguintes linhas de investigação:

⁵ BORGES, Jorge Luiz. *Esse ofício do verso*, p. 86 e ss.

1. Tentar mostrar como uma situação emocional depressivo / melancólica (o mundo interior em ruínas), ou o mundo psíquico não organizado (o caos), se transformam em canção e que fatores emocionais da personalidade do poeta são articulados, em um dado momento e num determinado contexto, para motivar o processo de criação poética.

2. Mostrar o que os poetas, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Poe, T. S. Eliot, Gilberto Mendonça Teles, Dante Milano e Borges, registraram, ou afirmaram em entrevistas, a respeito da criação e da construção do poema. Como corolário, estudar os poemas que tematizam a criatividade do poeta, a linguagem, o fazer poesia, a construção do poema.

3. Acompanhar a evolução do conteúdo das idéias, das imagens, bem como o desenvolvimento técnico na construção dos poemas. Estudar a tensão entre forma e conteúdo, bem como o efeito estético no leitor / receptor. Estaremos, portanto, atentos ao plano de expressão do poema (aspectos fônicos, lexicais, semânticos), ao plano do conteúdo (temas, alusões, ideologia) e ao plano retórico (imagens e técnicas de construção).

4. Desenvolver a formulação de Susanne Langer⁵, em *Sentimento e Forma*, de que: “Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano”. Cabe então indagar: o que induz um artista a compor um poema? E ainda, como questiona Langer, o que fazem ou significam as obras de arte, a poesia, por exemplo, em relação a nós?

Sendo a arte uma criação de formas simbólicas do sentimento, podemos propor um ligeiro acréscimo e dizer que o processo criador da arte é uma forma simbólica pela qual a consciência organiza e expressa a experiência emocional.

O foco a ser desenvolvido nesta tese incide no processo criativo, na tensão entre o caos emocional e os recursos empregados pelo artista na ordenação dessa atmosfera interior. Penso que, subjacente à não integração psíquica, existe um nível profundo que ordena e dá forma ao caos interior. O artista deve atuar sobre sua experiência, senti-la, vivê-la e, simultaneamente, separar-se dela; separar o sujeito que sofre do sujeito que reflete sobre a experiência existencial, transformando-a em obra de arte. No curso desse empreendimento, o artista vive não apenas no presente, mas no momento presente do passado, consciente do que

está morto, perdido, não-formulado e que necessita ser revivido na dimensão estética da experiência.

O escritor, o poeta, o artista não vivenciam novamente o passado, mas sim o passado sendo criado, recriado, construído e transformado no momento da composição. Esta implica ordenação das várias vivências - experiências vividas e imaginadas – sentidas pelo sujeito no contato consigo mesmo, com o seu imaginário em confronto com o contexto social em que vive. Várias vezes parecem acudir ao poeta no instante da ordenação estética. A voz / escritura de seus antepassados literários, a voz dos escritores mais queridos que o ajudaram a significar a experiência vivida durante o seu desenvolvimento pessoal. A voz de sua mãe, a voz de seu pai. Com T. S. Eliot ouviremos essas vozes que fazem emergir e sustentam o processo criativo. O que foi referido em teoria será visto, por conseguinte, diretamente nos textos dos poetas em pauta nesse estudo.

O texto desenvolve-se em quatro partes.

Na primeira, ouviremos o que alguns poetas estudados nesta tese nos dizem sobre o processo da criação.

Na segunda, seguindo com Ernst Cassirer, a criatividade é conceituada nas suas variadas formas simbólicas de conferir ordem, sentido e significação à experiência. Tentaremos surpreendê-las (as formas simbólicas), transitando da dimensão expressiva e mítica ao plano estético e abstrato.

Na terceira parte, o capítulo 1 detém-se no estudo das formas do sentimento, na análise do processo de transformação simbólica da experiência sensorial / emocional em poema. Tentar-se-á estabelecer as fundações do sentimento de forma, como se iniciando na relação primeva da mãe com o filho, desde o início da vida. Na interação materno-filial, a mãe, através de sua psique, sensibilidade e empatia, promove a transmutação das impressões sensoriais e emocionais do filho (conteúdos sensíveis) em linguagem. As formas geradas nesse momento inicial são formas-sensação e formas-continente, que não envolvem o conceito de objeto, mas apenas a sensação provocada pelo contato com ele. No capítulo 2, intitulado “O momento presente do passado”, tentaremos surpreender o passado presentificado, virtualmente, na forma poética.

A quarta parte enfoca, mais detalhadamente, a análise do percurso criativo de Poe, Dante Milano, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, com o

⁵ LANGER, S.. *Sentimento e forma*, p. 15 e ss e p. 52.

objetivo de surpreender e desvelar os momentos de tensão psíquica que marcam o início do processo de criação poética.

O enfoque deste trabalho apresenta um viés psicológico, em virtude da natureza da investigação. Sempre que se fez necessário, conceitos foram buscados na Psicologia da Gestalt, como o isomorfismo, bem como esclarecimentos sobre a apreensão e organização perceptiva, sobre a relação entre percepção, cognição (razão) e intuição, visando esclarecer a experiência poética.

O fato da tese trabalhar com o conceito de criatividade, conduz ao pensamento complexo, no qual, como assinala Eliana Yunes⁶,

Importam mais as disjunções que coexistem, as singularidades que não se reduzem ao universal, as leituras plurais que dialogam, do que as versões impositivas do modelo único. [...] Sua metáfora favorita é a do homem ambidextro, um outro até então excluído e descategorizado.

Nesta conjuntura, os vários saberes emergem como um tecido complexo, de fios diversos entre si, tramados a princípio como um corpus pouco claro para as mentes lógicas em que nos convertemos. Por quase dois milênios, o sentido da poesia, da profecia, do irracional ficou confinado como a-científico, nas esferas do metafórico, do alegórico, do subjetivo, enquanto pensares errantes, destituídos de aplicação aferível. No entanto, Castoriadis nos lembra que nossa relação com o real é basicamente mítica e imaginária e que, na memória coletiva das lendas e de outras oralidades, seguem, como substrato, saberes apreendidos pela intuição e pela sensibilidade caídas em desgraça desde o *cogito* cartesiano.

A poesia é a ciência liberta da lei fatal... via paralela de perscrutar o ser, porque o que as coisas são está mais claro ao luar da inspiração que à claridade fria da razão.

Nas conferências sobre o *Ofício do verso*, Borges⁷ disse que uma biblioteca é um tipo de caverna mágica cheia de mortos. E que esses mortos podem ser ressuscitados, podem voltar à vida, quando se abrem suas páginas. O poeta acrescenta que “o gosto da maçã não está nem na própria maçã – a maçã não pode ter gosto por si mesma – nem na boca de quem come. É preciso um contato entre elas. O mesmo acontece com um livro ou com uma coleção deles, uma biblioteca”. O livro é um objeto físico em um mundo de objetos físicos, um

⁶ YUNES, E. Poiesis. In: *Estudos de complexidade 2*, p. 277.

⁷ BORGES, J. L. Op.cit., p. 12.

conjunto de símbolos mortos, necessitando o aparecimento de um leitor atento para que as palavras e a poesia por trás delas saltem para a vida, ocorrendo a ressurreição da palavra. *Então aprendemos que as palavras não são apenas um meio de comunicação, mas símbolos mágicos criadores de realidade palpável, ilusoriamente concreta.*

Borges acredita que Platão, ao escrever os *Diálogos*, buscava criar a voz de Sócrates – “o que Sócrates diria sobre essa minha dúvida específica?” – “Imagino”, assim se expressa o poeta portenho, “que o seu principal objetivo era [criar] a ilusão de que, a despeito do fato de Sócrates ter bebido sicuta, o mestre ainda estava com ele”. A escrita platônica representa, nessa circunstância, um trabalho de luto, a criação da presença / forma-viva de Sócrates no espaço interior, mental de Platão. O mesmo parece ocorrer, como veremos mais tarde em outro capítulo desta tese, com a imagem de Lenora, corporificada na completude de sua beleza no tabernáculo poético de Edgar Allan Poe. Lenora e Sócrates consubstanciam-se na dimensão virtual como a presença de uma ausência dolorosa. Por isso a palavra é vista como mágica, como um *fiat lux*, principalmente na criação poética. Trata-se da criação / recriação de experiências vividas e da fixação, no poema, das pessoas amadas que se foram, dos momentos que passam, no aqui, agora e sempre do presente atemporal.

Esse caráter mágico da arte também é pontuado por Stravinski ao comentar e elogiar a escrita instrumental de Bach; ele observa que podemos sentir o cheiro da resina de seus violinos e provar a palheta de seus oboés. Como sentimos a presença de Lenora na carnadura das palavras e dos versos de Poe.

Nesse contexto de luto e depressão que estou examinando, o sujeito lírico retira os investimentos afetivos das pessoas amadas que se foram, das circunstâncias concretas em que transitavam, do que foi perdido ou se foi, e reinveste os afetos nas imagens mentais correspondentes construídas e preservadas na memória. Na perspectiva psicanalítica dizemos que o objeto amoroso foi introjetado (incorporado) e agora *o tenho em mim como imagem, como lembrança e não o perderei jamais*. O sucesso desse processo psíquico depende da força do amor suplantar a mágoa, a dor, o ódio à pessoa que se foi e ao que foi perdido. Sob o “guante atroz da dor” e da prevalência da mágoa ressentida, o objeto amoroso é introjetado com ódio, constituindo-se uma relação intrasubjetiva sado-masoquista, que oscila entre o amor e o ódio (ambivalência),

entre o desejo de manter o objeto amoroso íntegro e vitalizado na memória, ou eliminá-lo.

Na melancolia o ódio ao objeto perdido não é suplantado pelo amor^{8, 9}, ocorrendo a cristalização de um processo de desvitalização e de auto-acusações que, em última instância, são agressões ao objeto do amor com quem o melancólico está identificado. Nesse contexto, atormentar-se e matar-se, seria desferir-lhe, vingativamente, o golpe definitivo, tornando-se, o agressor, livre para se reencontrar com o objeto idealizado em outra dimensão da existência.

Kristeva¹⁰ assinala que a perda, a ausência, a falta, desencadeiam o ato criativo, o imaginário, e o nutrem permanentemente. Ela acrescenta que o artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, (e isto é uma questão de sobrevivência física e psicológica), o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o seduz como término radical de sua dor. O depressivo-melancólico sente-se deserdado de um bem supremo não nomeável, de algo irrepresentável.

As criações de Poe, Milano, Bandeira, Eliot e João Cabral, nos permitem estudar, em detalhe, a oscilação depressivo-melancólica, bem como o empenho criador e vital, a composição do poema, que contém, organiza, expressa e sublima, em forma estética, a dor e o impulso destrutivo. A poética de Gilberto Mendonça Teles, trabalhando com as possibilidades semânticas da palavra, nos permite acompanhar o empenho estético ao formular a experiência em poema, concedendo ao poeta o sentimento de coesão interior e de domínio ao suplantar a dor e impor ordem, harmonia e forma às emoções tormentosas ou caóticas. Na companhia de Borges, veremos o desdobramento (ou divisão) do eu-lírico, conforme será configurado mais adiante, em outro parágrafo, por Massaud Moisés.

Trabalhando com isto em mente, estaremos atentos à função sêmica das emoções, ou seja, ao fato de que as emoções cumprem, por si mesmas, uma função informativa. Na linguagem articulada e na poesia, as emoções estão contidas, presentes, incrustadas na linguagem inusitada dos poetas e nos recursos retóricos utilizados que, no ato da leitura, são acionados para gerar a experiência e a emoção estéticas.

⁸ ABRAHAM, K. A short study of the development of the libido, viewed in the light of mental disorders. Em: *Selected papers on psychoanalysis*, p. 418 e ss.

⁹ KLEIN, M. O luto e suas relações com os estados maníacos depressivos. Em: *Amor, culpa e reparação*, p. 385.

¹⁰ KRISTEVA, J. Sol negro, p. 15.

Seguindo com José Guilherme Merquior¹¹, a poesia é vista como

O tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido. [...] Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*), e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade. [...] À diferença de outras mensagens, a forma é nelas tão importante quanto o seu significado.

A lírica, arremata Merquior¹², é

O pulso emocional de uma razão que enfrenta o mundo disposta a extrair dele um significado; o objeto da lírica é, não diretamente a consciência reflexiva de uma emoção, mas, antes de tudo, a pura significação nascente. O que na lírica se percebe é o nascimento de uma significação. Tudo o que nela vibra, fundamentalmente, nos vem dessa atitude palpitante da consciência, ao descobrir um novo sentido e ao manejar, em palavras, o novo sentido. [...] Compreender e significar, eis o processo e o termo da lírica.

“Lírico”, ainda com Merquior¹³, “seria o poema onde, em tempo interior, se dá a consciência emocional, a revelação do mundo como *mágico*”. O fato de que na própria linguagem reside uma vontade ordenadora, uma disciplina da emoção imposta pela razão, leva-nos a pensar que a lírica, sendo razão, é domínio, domínio do mundo, posse dele por meio de representações mentais. O lírico, portanto, “é a expressão da consciência reflexiva de uma emoção”.

A construção da lírica implica tensão e enfrentamento do poeta com a realidade exterior e com o mundo interior, mental, por intermédio da cognição e intuição, para que possa refletir, pensar a experiência e transformá-la em poema. A poesia, portanto, é a expressão do *eu*, por intermédio de metáforas ou vocábulos polivalentes.

¹¹ MERQUIOR, J. G. Natureza da lírica. Em: *A astúcia da mimese*, p. 17.

¹² MERQUIOR, J.G. *Razão do poema*, p. 197 e 200.

¹³ MERQUIOR, J. G. Crítica, razão e lírica. Em: *Razão do poema*, pp. 188-9.

No processo de realização do poema, como assinala Massaud Moisés¹⁴ e veremos em detalhe em “Borges y yo”, o *eu* do poeta, matriz do seu comportamento como artista, se volta para si próprio, adota não só a categoria de sujeito que lhe é inerente, mas também de objeto; portanto, introverte-se, auto-analisa-se, faz-se espetáculo e espectador ao mesmo tempo. No *estado de poesia* não é propriamente a natureza que importa ao artista, o que lhe interessa é a visão que tem dela, a imagem em sua mente, a imagem intuída. Nessa perspectiva o ser contempla o próprio *eu*, como se desdobrasse em dois. “Visão egocêntrica do mundo, a poesia se organiza em torno de um único personagem: o *outro*, quando muito resulta da duplicação narcisista do próprio *eu*; o *outro* não é um terceiro, mas um outro *eu*, como se o *não eu* humano se diluísse num *eu* cósmico e centrípeto”.

Na tese que lhes apresento, *processo* diz respeito “à maneira por que se realiza uma operação [um poema, por exemplo], segundo determinadas normas, métodos, técnicas” (Aurélio). Nesse estudo, refere-se às estratégias mentais, psicológicas e retóricas que promovem a criatividade poética.

Em síntese, criar é conferir forma. É propiciar forma a algo novo em qualquer campo de atividade. O homem é um ser formador: estabelece relações entre os variados eventos que ocorrem na realidade fenomênica e no seu mundo interior, buscando sentido e significação. O ato poético objetiva, pois, enfeixar e compreender um conjunto de emoções e de impressões senso-perceptivas, em uma estrutura dinâmica (poética) que ordena e expressa a experiência. *Esse processo doador de forma e integração é convocado pelo poeta como o elemento essencial na elaboração do luto e da depressão-melancólica, como espero demonstrar na análise dos poemas escolhidos para ilustrar esta tese.*

Ouçamos, agora, o que os poetas nos têm a dizer sobre o que é um poema, realizá-lo, trabalhar com a palavra.

*

¹⁴ MOISÉS, MASSAUD. *Dicionário de termos literários*, p. 405.