

## **Parte III**

### **Formas do sentimento**

## 1 Formas do sentimento

A seguir, estudaremos os processos de transformação das impressões sensoriais em símbolo, linguagem e pensamento. Sugere-se que a linguagem e o aparelho de linguagem têm uma base biológica que permite o desenvolvimento de sistemas cognitivos. Esse processo origina-se na relação mãe/bebê desde o início da vida, a mãe vista, nessa perspectiva, como agente transformador das impressões em linguagem articulada. A mãe é o *fiat lux* do filho. Nesse contexto inicial instaura-se o sentimento de forma, de encadeamento rítmico e de harmonia: as raízes da forma-viva. Dois poemas de Augusto Frederico Schmidt são analisados. Tentar-se-á mostrar, ainda, o equilíbrio dinâmico da estrutura poética, constituída de imagens verbais e visuais dotadas de intensa força emocional, os análogos verbais e pictográficos do sentimento.

No livro *The Life of Forms in Art*, Henri Focillon<sup>1</sup> nos diz que a forma, no momento exato de sua criação é um fenômeno de ruptura. A forma plástica, segundo ele, não é primariamente linha e cor, mas sim a organização dinâmica que põe em relevo a textura concreta do mundo, como o conjunto das reações do corpo e da alma às coisas que nos cercam. A forma apresenta uma espécie de fissura através da qual uma multidão de imagens que aspiram nascer podem ser introduzidas em uma dimensão indefinida – uma dimensão que não é nem física, nem puro pensamento, mas o reino das formas vivas.

Assim que se liberta do medo da não-forma, do caos, o semideus criativo do artista tateia, ao seu redor, à procura de matéria em que possa insuflar seu espírito. Esse momento é uma situação complexa na qual uma multiplicidade de sentidos e de polaridades são colocados lado a lado, podendo colidir ou não, acarretando a ruptura acima referida. Observa-se, então, a realização de uma estrutura dinâmica dotada de múltiplas camadas de tempo, podendo gerar, no sujeito da recepção, a sensação do presente atemporal e de concretude da experiência, plástica, ficcional ou poética.

---

<sup>1</sup> FOCILLON, Henri. *The life of forms in art*, pp. 11, 15 e 19.

O estudo de Focillon renuncia à antiga oposição filosófica entre forma e conteúdo ao afirmar que a obra final resulta de uma troca incessante entre eles. Dir-se-ia que o conteúdo está encarnado na estrutura e que portanto o conteúdo fundamental da forma é o conteúdo formal.

A consciência humana está constantemente em busca de uma linguagem e de um estilo. Assumir consciência é simultaneamente assumir forma, constituir imagens, mesmo nos níveis mais baixos de definições e claridade. A mente está em constante fluxo, em atividade incessante; transforma as impressões sensoriais que lhe chegam pela senso-percepção em algo seu, que lhe é próprio, confere-lhe uma forma, confere-lhe uma mente.

A tradução da massa de informação e de impressões em linguagem, em símbolos, é realizada pelo que Ernst Cassirer<sup>2</sup> designou de sistema simbólico, que já foi objeto de nossa atenção na parte II, 2.1. Na pesquisa que empreendeu sobre esse sistema, Cassirer, partindo do modelo teórico do biólogo Johannes von Uexküll, propõe, como característica fundamental do homem, além do sistema aferente e deferente, o sistema simbólico. O estudo propõe que sem a cooperação e o equilíbrio entre esses três sistemas o organismo humano não pode sobreviver.

O sistema receptor acolhe os estímulos externos e o sistema efetuator (deferente) reage a eles por meio de medidas adequadas à sobrevivência: encontrar fontes de energia; incorporar e transformar energia; manter no interior do organismo um equilíbrio químico compatível com a vida; defendê-lo de processos de doença e de lesão física<sup>1</sup>. Cassirer situa, entre esses dois sistemas, a existência, no homem, de um terceiro, o *sistema simbólico*. Trata-se de uma característica exclusiva do homem, que lhe propiciou o desenvolvimento de um novo método de adaptar-se ao meio ambiente. O sistema simbólico permitiu-lhe não apenas viver numa realidade mais vasta, como também numa nova dimensão de realidade: o universo simbólico.

Existe, nessa dimensão, “uma diferença inconfundível entre as reações orgânicas e as respostas humanas. No primeiro caso uma resposta direta e imediata é dada a um estímulo externo; no segundo, a resposta é diferida. É interrompida ou retardada por um lento e complicado processo de pensamento”. A linguagem, o mito, a religião, a ciência e a arte são partes desse universo. Nessa perspectiva,

<sup>2</sup> CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaios sobre o homem*, pp. 48/49.

<sup>1</sup> DAMÁSIO, António. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*, p.37.

A realidade física parece retroceder, proporcionalmente, à medida que avança a atividade simbólica do homem. Envolvermo-nos de tal maneira em formas lingüísticas, em imagens artísticas, em símbolos míticos ou em ritos religiosos que não podemos conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial <sup>3</sup>.

A filosofia das formas simbólicas define a natureza ou essência do homem a partir de sua funcionalidade ou realizações. No pensamento de Cassirer

Não podemos definir o homem com base em qualquer princípio inerente que constitua a sua essência metafísica – nem podemos defini-lo por qualquer faculdade ou instinto inato que possa ser verificado pela observação empírica. A característica destacada do homem, sua marca distintiva, não é a sua natureza metafísica ou física, mas o seu trabalho. É esse trabalho, o sistema das atividades humanas, que define e determina o círculo da humanidade. Linguagem, mito, religião, arte, ciência e história, são os constituintes, os vários setores desse círculo. Uma filosofia do homem seria, portanto, uma filosofia que nos proporcionasse uma compreensão da estrutura fundamental de cada uma dessas atividades humanas, e que, ao mesmo tempo, nos permitisse entendê-las como um todo orgânico.<sup>2</sup>

O símbolo genuíno apresenta variabilidade, versatilidade. Não é rígido, nem inflexível, é móvel. A consciência dessa mobilidade foi uma conquista tardia no desenvolvimento intelectual e cultural do homem.

Na mentalidade primitiva [conforme vimos anteriormente] o símbolo ainda é considerado propriedade da coisa, à semelhança de outras propriedades físicas. No pensamento primitivo, mítico, o nome de um deus é parte integrante de sua natureza; se não for invocado pelo seu devido nome, a fórmula mágica ou a oração se tornam ineficazes. O mesmo ocorre com as ações simbólicas. Para que surtam efeito, o rito religioso, o sacrifício, deverão sempre ser executados da mesma maneira invariável e na mesma ordem <sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ibid., p.50.

<sup>2</sup> Op. cit., p.115.

<sup>4</sup> LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave*, 1971, p. 50.

O processo simbólico é um ato essencial ao pensamento. O cérebro transforma ativamente as experiências em símbolos. As idéias são feitas a partir de impressões. O material fornecido pelos sentidos é transformado em símbolos que são nossas idéias elementares que podem ser manipuladas, combinadas, relacionadas, raciocinadas, encaixadas em sonhos ou devaneios.

O processo de transformação simbólica é anterior ao pensamento, essencial à sua ocorrência. Langer sugere que a mente acolhe mais do que é comumente denominado pensamento; apenas certos derivados do cérebro formador/transformador de símbolos são usados segundo os cânones do raciocínio discursivo. Em toda mente, acrescenta Langer<sup>6</sup>, “existe um enorme depósito de outro material simbólico (arquivado na memória, provavelmente como pictogramas) que é aproveitado, para diferentes usos ou mesmo deixado sem uso nenhum – um mero resultado da atividade cerebral espontânea, um fundo de reserva de concepções, um excesso de riqueza mental”.

Pode-se dizer, em síntese, que a função transformadora do sistema simbólico traduz as impressões sensoriais/emocionais em elementos simbólicos inconscientes cuja combinação pode, quando necessário, se tornar pensamento consciente. A imaginação e a criatividade artística se alimentam dessa fonte originária.

## 1.1

### **O processo de transformação simbólica e o pensar**

No estudo de 1891 sobre as afasias Freud<sup>7</sup> elabora um aparelho de linguagem inato que se forma e se desenvolve paulatinamente, elemento por elemento, na relação com outro aparelho de linguagem<sup>8</sup>. O mundo, como sugere Garcia-Roza em sua leitura de Freud, não é capaz por si só de produzir um aparelho de linguagem ; a interação com uma pluralidade de aparelhos de linguagem é fator fundamental e necessário para que uma nova estrutura dinâmica

---

<sup>6</sup> Ibid., p., 21.

<sup>7</sup> FREUD, S. *On aphasy*. SE,

<sup>8</sup> GARCIA-ROZA, L. A. *Metapsicologia freudiana*, v..2, p. 30 e ss.

de linguagem, a linguagem proposicional, possa surgir. A relação entre duas pessoas, no mínimo, é determinante desse processo de desenvolvimento. Como corolário e seguindo com Chomsky, podemos pensar que o aparelho de linguagem e a linguagem têm uma base estrutural biológica geneticamente determinada, que permite o desenvolvimento de sistemas cognitivos, entre eles a linguagem. A essa propriedade de base biológica Chomsky chama de *gramática universal*.

Nos comentários à obra de Freud, Garcia-Roza mostra-nos que as palavras (ou *representações-palavra*) “adquirem seu significado pela relação que a imagem acústica do complexo *representação-palavra* mantém com a imagem visual do complexo formado pelas *associações de objeto*”. No modelo freudiano a percepção recebe do mundo (ou da pessoa com a qual interage) imagens elementares (visuais, táteis, acústicas, cinestésicas, etc.) que vão ser responsáveis pela construção das *associações de objeto*.

Essas associações de objeto, por si mesmas, não formam uma unidade, não formam *um objeto*; é apenas na relação com a representação-palavra que essa unidade (esse um) vai surgir. É a palavra que constitui o objeto como objeto, e é este que fornece à palavra seu significado. Portanto, o que fornece ao objeto seu significado, e *a fortiore* sua unidade, não é a coisa externa, mas a articulação das associações de objeto com a palavra.

No início da vida pós-natal a mãe (ou sua substituta) é a responsável por esse processo de introdução gradual do bebê no universo da palavra e dos significados. A linguagem se desenvolve, portanto, na interação materno-filial, a mãe funcionando como agente transformador das impressões sensoriais-emocionais em linguagem articulada. Essas experiências vividas na fronteira psicobiológica constituem os primeiros traços mnêmicos responsáveis pela formação da memória. Como decorrência, podemos dizer que a memória é a responsável pela constituição do aparelho anímico. Não há mente, psíquico, sem memória. Como acentua Garcia-Roza<sup>9</sup> a faculdade da memória pode ser vista como “um aparelho que articula de forma necessária representação e linguagem, isto é, imagens visuais, acústicas, táteis, etc., e palavras (ou representações-palavra, para ser mais exato). Trata-se, portanto, de um aparelho concebido não

apenas como um aparelho de memória, mas também como um aparelho de linguagem”.

O conteúdo da memória é constituído de traços mnêmicos resultantes da experiência do neonato com a mãe. Todo traço é traço de impressão, sendo o traço “a forma pela qual a impressão mantém seus efeitos”. As impressões que resultam em traços e efeitos benéficos e propiciadores de desenvolvimento mental, são aqueles gerados em uma relação materno-filial sob o domínio do amor, na qual a mãe se adapta ativamente às necessidades do recém-nascido.

Gostaria de enfatizar um ponto importante desenvolvido nesta tese: a linguagem cria e recria a realidade; a cada fala as coisas e os acontecimentos são recriados. E mais: quanto maior a força ou o ímpeto emocional com que se realizam as impressões e conseqüentemente os traços, tanto mais poder de evocação eles terão, por exemplo, no momento da criação e da composição poética. No instante inicial do desenvolvimento os traços são intensamente investidos de afeto, o que confere suporte ao desenvolvimento da linguagem emocional.

No encontro do neonato com a mãe, desde o início da vida, o sistema simbólico é posto em ação. Do ponto de vista psicológico, a função materna, designada de *preocupação materna primária*<sup>10</sup>, acolhe as intensas descargas de excitação do bebê buscando conferir-lhes significado, ordenação e satisfação, para que se restabeleça o equilíbrio e o bem estar do filho. Esse processo foi descrito por Winnicott (pediatra e psicanalista inglês) como um estado alterado de consciência que se desenvolve gradualmente até alcançar um ponto de alta sensibilidade no fim da gravidez, cuja duração estende-se por poucas semanas após o nascimento do bebê.

No contexto normal, a mãe, no estado de preocupação materna primária, provê um lugar (um espaço potencial) no qual a constituição potencial do recém-nascido começa a emergir e aflorar num movimento espontâneo. Winnicott enfatiza que é somente neste estado de elevada sensibilidade que a mãe pode colocar-se lugar do bebê e responder empática, intuitivamente e de modo sincrônico, às suas necessidades; inicialmente necessidades corporais, sensoriais e emocionais brutas, coisas-em-si, que progridem para a elaboração imaginativa e

---

<sup>9</sup> Op. cit., p.52.

<sup>10</sup> WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*, 1975.

simbólica da experiência. Em síntese, a função da mãe consiste em acolher e conter as intensas descargas de excitação sensorial e emocional do neonato para que ele se sinta integrado, ou para que a sensação de integração se potencialize e desenvolva. Estas descargas fisiológicas e psicológicas estão além da capacidade do bebê de suportá-las, e a necessidade da mãe receptora-processadora é vital para que ele não se desintegre<sup>11</sup>.

Nesse processo interacional a sensação que se instala é de acoplamento, de fusão, de unidade na dualidade, sendo o fluxo e o ritmo das sensações físicas do neonato ordenadas e coordenadas com os ritmos e sensações maternas, que constituem as fundações do *sentimento de ser* da criança. Outra ocorrência simultânea e fundamental é a constituição das formas auto-sensuais. Estas se caracterizam pela forma particular de relação do bebê com a mãe, na qual esta última é vivida como uma experiência predominantemente sensorial, particularmente na superfície da pele. Neste momento inicial a percepção da separação é incipiente; o bebê encontra-se predominantemente imerso na sensação de fusão com a mãe, de ser um com ela<sup>12</sup>.

A experiência de ser contido pela mãe numa relação empática e amorosa resulta na sensação profunda existência de um lugar, o corpo/mente da mãe, em que o bebê se instala e que o envelope. Essa experiência é sentida como que conectando as partes da personalidade que ainda não têm força de integração. A função acima referida provoca um *imprint*, uma marca, um traço mnêmico que é incorporado pelo bebê como memória, formando-se dessa forma um espaço interior que contém objetos internos, memórias, vivências, etc. Nesse contexto é que se constitui a base da sensação estética, a sensação de uma forma-viva e dinâmica que contém e significa (no tempo) a experiência emocional.<sup>13</sup>

Na investigação que empreendeu sobre o processo de pensar, W. R. Bion<sup>14</sup> sugere a existência de uma função, designada de função alfa, que converte os dados sensoriais-emocionais brutos, coisas-em-si, em elementos alfa, unidades

<sup>11</sup> GAMA E SILVA, J. F, Relações iniciais de objeto: uma abordagem teórica. Trabalho apresentado na Primeira Jornada de Psicanálise promovida pela Sociedade de Psicanálise do Rio de Janeiro. Setembro, 1998. Este assunto foi tratado clinicamente no artigo apresentado na V Jornada de Psicanálise promovida pela mesma entidade em outubro de 2002.

<sup>12</sup> TUSTIN, F. *Barreiras autistas em pacientes neuróticos*, 1990.

<sup>13</sup> BICK, E. A experiência da pele em relações de objeto arcaicos. In: *Melanie Klein hoje*, v.1, 1991.

<sup>14</sup> BION, W. R. Uma teoria sobre o processo de pensar. In: *Estudos psicanalíticos revisados*. Rio de Janeiro: Imago, .....

que constituirão os pensamentos oníricos. Ele nos diz que a personalidade do bebê não é capaz, por si só, de fazer uso dos dados sensoriais, tendo, portanto, que transferi-los para a mãe, fazendo com que ressoem em sua sensibilidade, confiando que ela faça o que for necessário para transformá-los em elementos alfa, que são a matriz de onde evolui o pensamento simbólico.

Em síntese, podemos dizer que em situação normal o recém-nascido transborda e flui para a unidade, enquanto a mãe, em virtude da preocupação materna primária, adapta-se ativamente para acolher essas sensações que ele sente em relação a si mesmo. Como se ela se transmudasse nele, emprestando-lhe o seu corpo/mente para abrigá-lo, contê-lo e significá-lo. Eu disse significá-lo e explico: o movimento sincrônico e sintônico da mãe, o contato pele a pele, o seu rosto, riso e fala promovem o desenvolvimento da comunicação do polo sensorial-emocional, sígnico, para a dimensão verbal e simbólica. Nesse sentido, como já foi ressaltado anteriormente, a mãe funciona como uma provedora e processadora de símbolos.

Situações traumáticas nessa etapa inicial da vida pós-natal, como frustrações vividas além do limite de tolerância do filho, ou a falta de ressonância empática da mãe em seus cuidados maternos, podem resultar em desastre, pois conduzem o bebê à percepção prematura e doloroso da separação sem que as fundações de sua personalidade estejam devidamente alicerçadas. Esses eventos podem gerar no bebê a sensação de perda irreparável, a sensação de que algo (o corpo da mãe, a teta, o seio) se desgarrou de sua boca e de seu corpo, ficando-lhe a sensação de um buraco, de um vazio inominável e aterrador por onde a sensação de vida se esvai.

As fundações da personalidade (do *eu*) consistem em marcas mnêmicas derivadas da relação mãe-filho. São traços que se inscrevem no ego-corporal, na fronteira psicobiológico e constituem os alicerces de onde as fantasias mais primitivas se originam.

O incessante processo de transformação da experiência em pensamentos possíveis de serem pensados nos conduz à criação das idéias e dos sentimentos a ela relacionados e ao imperioso desejo de comunicá-los. Seguindo a trilha cultivada por Cassirer, Langer<sup>15</sup> considera a palavra o nosso mais importante

---

<sup>15</sup> LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave*, p. 54.

instrumento de expressão, a marca distintiva da humanidade, e o símbolo, o veículo para a concepção de objetos.

Conceber uma coisa ou uma situação não é a mesma coisa que falar acerca de coisas; “temos concepções a seu respeito, e não as próprias coisas; são as concepções e não as coisas que os símbolos significam diretamente”<sup>16</sup>. O símbolo representa a coisa simbolizada.

Citei anteriormente o conceito de Susanne Langer e repito: “arte é criação de formas simbólicas do sentimento humano”. O poema, nessa perspectiva, é a expressão de um sentimento inerente a um padrão concentrado de palavras, de sons, rimas, ritmos e de imagens que constituem a estrutura poética. O poeta cria a aparência de experiência, “a semelhança de eventos vividos e sentidos e os organiza de modo que constituam uma realidade pura e completamente experimentada, uma peça de vida virtual”.<sup>16</sup>

A ilusão de vida, de vitalidade, de força emocional, de forma viva, nos é dada desde a primeira sentença pela maneira como são manipuladas as palavras constituindo as imagens, os sons, a acentuação métrica, o ritmo. Ao se revelar, a forma poética nos dá a oportunidade de conhecer algo que não conhecíamos antes, uma emoção, um sentimento do mundo que nos é descortinado pela primeira vez, a íntima experiência de algo que se transforma e evolui em nosso mundo anímico.

As formas artísticas têm um conteúdo especial que é o seu importe vital. O importe vital (termo cunhado por Susanne Langer<sup>17</sup>) consiste no conjunto das idéias e dos sentimentos que uma palavra, expressão ou forma artística despertam, além do que designam literalmente, ou seja, o conjunto das associações que elas suscitam no receptor.

Dizemos que uma forma está viva, da mesma maneira, como sentimos e dizemos que uma espiral está intrinsecamente crescendo, que uma escultura de Rodin se movimenta ou que uma linha está subindo ou descendo no espaço; uma forma de vivência é expressa na pura determinação espacial; “a forma em si mesma se oferece a nós como uma totalidade animada, como manifestação independente de vida”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup>Ibid., p. 70

<sup>17</sup> Ibid., p. 70

<sup>18</sup> Ibid. p. 34.

A arte é totalmente expressiva – cada linha, cada som, ritmo e rima, articulados, ressoam na sensibilidade gerando, no receptor, evocações congruentes com o importe vital. Essas evocações são associações imagéticas do receptor que constituem uma forma de apreensão de complexas redes de relações na constituição de representações mentais. Essa qualidade sensorial – evocativa está a serviço do importe vital.

A congruência da forma simbólica e da forma de alguma experiência vital deve ser percebida diretamente apenas pela força da gestalt. Daí a importância de abstrair a forma, eliminando as irrelevâncias que possam obscurecer sua lógica ou organicidade, bem como os significados usuais de modo que a forma possa estar aberta a novos significados.

A experiência estética do receptor ocorre por um processo seu de identificação com o trabalho artístico como um todo, com a totalidade do mundo interior do artista representado na obra de arte. Todo prazer estético inclui uma revivência inconsciente, pelo sujeito da percepção, da experiência de criação do artista. Como Freud escreveu no artigo sobre o Moisés de Michelangelo, a obra suscita em nós a mesma constelação mental responsável pelo ímpeto criador do artista.

No tocante à lírica, pode-se dizer que o poema ainda possui uma característica fundamental na transmissão do importe vital – a musicalidade e o ritmo. A frase poética parece corresponder, numa certa medida, ao fraseado musical, como se houvesse uma linha melódico / rítmica harmonicamente ajustada que toca a sensibilidade do leitor/ouvinte, ressoando em níveis emocionais não-verbais de sua mente. Por isso, o poema transmite a impressão de transbordamento emocional que escoar, como falou Focillon, pela fissura da forma. Esta estrutura poético-musical, digamos, expressa as formas da experiência vital que estão além da linguagem articulada. O universo semântico é muito mais amplo e profundo do que a palavra comporta e a poesia, pela sua estrutura dinâmica, cria meios para que este universo de significados, provavelmente infáveis, sejam intensamente vividos. Sendo a música um análogo tonal da vida emotiva – tendo, portanto, uma íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos –, podemos dizer que a musicalidade da poesia é a expressão da emoção inerente ao conteúdo. A forma e o conteúdo são elementos de um

continuum em tensão. Numa obra de arte realmente de peso a tensão está presente na sua totalidade.

Forma viva. Sentimento, emoção, tristeza, finitude radical das coisas e desespero contido; canção de despedida pela proximidade ou possibilidade da separação ou da morte; desejo do poeta de permanecer iluminado e vivo na memória da amada ao partir para a longa viagem sem termo; desejo cantado, reiterado, insistente e intensamente vivido – tudo isto e muito mais está presente no canto do poeta Augusto Frederico Schmidt; ouçamo-lo em *Poema*<sup>21</sup>:

Repousarei na tua memória  
 A minha imagem  
 Quando chegar a noite  
 E o vento me arrastar para os largos espaços.  
 Repousarei na tua memória a minha imagem  
 E estarei em ti pousado,  
 Como a cor na superfície dos mares;  
 E estarei em ti como a emoção nas lágrimas;  
 E estarei em ti como a saudade nos olhos imóveis.  
 Irá da minha imagem  
 Para a tua compreensão  
 O sentimento do meu mistério,  
 O ignorado segredo dos movimentos de meu ser.  
 E ficarei em ti iluminado  
 E distante,  
 E serei como a luz inútil,  
 Como a lanterna balançando  
 Nas pequenas estações passadas,  
 Nessa longa viagem sem termo.

Uma possibilidade de se pensar o poema é senti-lo como a expressão de um amor tão apaixonado, radical e profundo, que a simples possibilidade da separação imposta pelo cotidiano é vivida como se morte fosse. Em razão disso, o poeta se remete e se projeta para dentro do corpo da mulher amada. Há uma sensação de êxtase e de confinamento dual numa unidade, alcançável somente na paixão de

---

<sup>21</sup> SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia completa*, p. 201.

corpos que se unem e se interpenetram, nos estados místico-contemplativos ou sob intenso impacto estético.

A tensão do poema, que se adensa pesadamente no sexteto final, reside no entrechoque do desejo de perenidade inquebrantável da relação apaixonada e o sentimento de morte resultante da separação. Ao desejo onipotente de fusão com o objeto amoroso, contrapõe-se a negritude mortífera da separação.

O movimento do poema é todo interior, expressando o desejo do poeta de, como imagem, permanecer na memória da amada, iluminado; como se ele jamais fosse apagar-se nela como lembrança permanente.

O espaço/tempo ora se alonga, ora se compacta. Os versos largos e suavemente acentuados, os sons predominantemente abertos geram a sensação de algo etéreo, a alma/imagem do amante se deslocando em um halo de luz para a memória da amada. Esse procedimento poético (retórico) ecoa vozes místicas, talvez bíblicas, nos alertando de que algo sublime está ocorrendo no poema, a comunhão das almas.

Sente-se uma quase invasão do corpo/memória da amada. Dir-se-ia que o gesto violento é contido e transformado pela delicadeza das imagens e pelos sons das palavras que se encadeiam em frases plenas de emoção e em ritmos levemente acentuados, gerando uma sensação de fluidez e de derramamento, uma atmosfera mística, bíblica no colorido tonal dos versos.

Repare-se que os sons em *m* de *memória*, *minha imagem*, *mares*, *mistério*, *movimento do meu ser* atravessam o poema do primeiro ao último verso, encerrando-se em *termo*, cuja primeira sílaba é um som pesado, plúmbeo, apagando a radiância do poema, encerrando-o.

Ocorre, a partir desse instante, uma mudança radical no tom profético. Há uma queda. A voz gloriosa decai do plano divino – *e ficarei em ti iluminado* – concluindo, no verso seguinte, já no plano fenomênico: *e distante*. O *enjambement* presente nesse verso veicula a sensação de queda, de ruptura. Ao afirmar-se a possibilidade do sublime, impõe-se a queda, o vazio, a melancolia, o sinistro – frágil luz fantasmagórica de lanternas de estações que passam. O trem continua o percurso inexorável para dentro da noite. A visão onírica, diáfana, se transforma em luz inútil. Não há saída. A possibilidade de realizar o desejo apaixonado no

sonho e no espaço virtual do poema chega ao seu termo. Pois, como vaticina Schmidt<sup>22</sup> em *Noite de amor*,

Esta noite de amor é uma única noite.  
 Não nos encontraremos nunca mais,  
 Não seremos nunca mais os mesmos,  
 Com o mesmo ritmo e as mesmas incertezas deste instante.

Mais um dia e nascerão coisas novas em nós,  
 E nossos corações serão diferentes,  
 Habitados por outros sentimentos, mais ricos e talvez melhores.  
 Mas esta noite de amor é única entre todas

[...]

É uma noite que não se repetirá mais no tempo.

[...]

Alguma coisa acontecerá em nós de novo  
 E nos transformará  
 Há um perfume de despedida nessa noite de entendimento e de paz.

Na verdade, somos como uma lanterna inútil; ficamos para trás com nosso desejo insatisfeito, como a lanterna balançando / nas pequenas estações passadas /, em profunda e irredimível solidão.

Frustrado no seu desejo de perenizar o amor divino e apaixonado pela mulher amada, acossado pela depressão melancólica, o poeta vive para cantar a impossibilidade de viver o grande e eterno amor. Ao proferir o brado de dor, ele afirma o triunfo do canto. E ao afirmá-lo, impõe no espaço virtual, por meio de um ato ficcional poderoso, a vida contra a morte.

## 1.2 Forças perceptivas: tensão/distensão

Ao observarmos um disco deslocado do centro de um quadrado não há necessidade de medirmos para constatar o fenômeno. Contemplando a figura

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 198.

como um todo, percebemos a posição assimétrica do disco como uma propriedade visual do padrão. Rudolf Arnheim sugere que vemos o disco e o quadro separadamente. “Sua relação espacial dentro do todo faz parte do que se vê”. Tais observações relacionais constituem um aspecto indispensável da experiência comum em muitas áreas sensoriais”<sup>23</sup>. Não se percebe um objeto como estando isolado. Não estabelecemos simplesmente tamanhos, distâncias, direções, para em seguida compará-los parte por parte. Todas essas características são vistas como pertencentes ao campo visual total.

Um outro ponto importante: as várias qualidades das imagens apreendidas não são estáticas. O disco, por exemplo, não está deslocado apenas em relação ao centro do quadrado. Há nele próprio, disco, uma certa instabilidade, como se ele quisesse voltar para o centro ou afastar-se dele ainda mais. Ocorre entre o disco e as bordas do quadrado, uma tensão, um jogo de atração e repulsão. Por isso dizemos que a experiência visual é dinâmica. O que percebemos não é apenas um arranjo de objetos, cores, formas, tamanhos e movimentos, mas sim um conjunto de tensões e interações dirigidas. Arnheim sugere que estas tensões possuem magnitude, ou seja, intensidade e direção e podemos descrevê-las como forças psicológicas. Assim, o disco movendo-se para o centro é algo apenas presumido, sentido, uma vez que o centro não está marcado na figura. O centro do quadrado é um foco invisível de força. É induzido como uma corrente elétrica pode ser induzida em relação a outra. Um outro exemplo de estrutura induzida é o desenho de um círculo incompleto. O modo como o apreendemos é como se fosse um círculo completo com uma falha. Em um quadro executado em perspectiva central, como *A última ceia* de Leonardo da Vinci, o ponto de fuga, o ponto de convergência das linhas é “palpável” ao nosso olhar, embora seja uma mera abstração.

Fayga Ostrower<sup>24</sup> mostra-nos que “o artista usa o espaço geométrico para assegurar o equilíbrio mecânico da forma, e as ordenações perceptivas para o equilíbrio dinâmico, ou seja, para articular os espaços expressivos das vivências”. Às vivências, aos sentimentos, às emoções, correspondem formas expressivas que se oferecem a nós como uma totalidade animada, como manifestação independente de vida. Podemos então dizer que as ordenações perceptivas no

<sup>23</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visul.*, p. 3 e ss.

<sup>24</sup> OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar*, p. 176-177.

espaço pictórico geram, no receptor, sentimentos e sensações; são os análogos pictográficos do sentimento.

Vejamos *A última ceia* :

nesta composição predomina a grande horizontal da mesa, com Cristo ocupando o centro, e ainda, dentro da subdivisão simétrica do espaço de profundidade, predominam seqüências horizontais convergindo na figura de Cristo. Assim, o quadro de Leonardo transmite um sentimento de harmonia e de paz transcendental.

Toda a harmonia centra-se em Jesus e emana Dele. Ele é o centro, o fulcro agregador dos opostos, dos sentimentos antagônicos de amor, ódio e traição. Há duas massas humanas gravitando à sua direita e esquerda. A harmonia será sublevada e advirá o caos. Ao fundo, a porta ladeada por duas janelas apontam para a luz, para a transcendência e reunião na Santíssima Trindade.

A expressividade, ou mais precisamente a forma expressiva, independe de formas figurativas. Tomemos um quadro de Mondrian. Ao psicólogo/analista versado no teste de Rorschach, a pintura parece enquadrar-se na categoria FC, ou seja, na apreensão formalmente contida (F) de um influxo emocional (C). A expansão emotiva parece contida ou comprimida pela frieza indiferente da geometria. Mondrian, à maneira de João Cabral de Melo Neto em relação ao verso, submeteu a emoção, a cor, ao rigor do traço, confinando-as nos espaços geométricos ideais constituídos de linhas retas, ângulos, formando retângulos de tamanhos variados. A emoção está ali condensada, elegantemente expressiva, etérea nas cores primárias, azul, amarelo, vermelho. Ostrower assinala que Mondrian encontra este espaço não como um matemático, um geômetra, e sim como um místico, “traduzindo em formas visuais suas aspirações à pureza do ser. Em Mondrian constata-se a domesticação ou a contenção dos impulsos e dos sentimentos, tanto da força centrífuga, expansiva (o amarelo, o vermelho), quanto de sua força centrípeta, introspectiva (o azul). A emoção paira, espiritualizada, no espaço virtual.

Na música, essa mesma espiritualidade se expressa. Kandinsky<sup>25</sup> fala-nos que Richard Wagner, com o emprego do *leitmotiv*, caracterizava o herói não apenas pelos acessórios teatrais, como maquiagem, figurino, iluminação, mas

<sup>25</sup> KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*, p.50.

principalmente por um procedimento puramente musical. O tema musical, o “leitmotiv”, cria uma atmosfera espiritual que precede o herói e, quando este surge, “envolve-o em uma irradiação invisível”. Com Parsifal, por exemplo, sentimo-nos presente no momento da transubstanciação e transcendência. Sentimos como se as portas da catedral celestial, banhadas por um halo de luz esbatida e diáfana, se abrissem, permitindo-nos transpor o portal a caminho do Divino.

Em síntese, pode-se dizer que a forma estética instaura um mundo harmonioso; contém a multiplicidade das emoções e dos sentimentos, articulando o inaudito, o não-formulado; tenta desvelar e expressar os sentimentos que ultrapassam as possibilidades semânticas da palavra. Ao criar um objeto estético, um drama, uma tragédia, um poema, o sucesso do artista depende de sua capacidade de reconhecer e expressar plenamente o mundo interior, suas alegrias, tristeza, seu desespero ou a sua melancolia, como vimos Schmidt realizar em *Poema*. Expressando-as, recria um mundo formalmente contido e harmonioso, projetado em sua obra de arte.

### 1.3 Fundações do sentimento de forma

A forma estética deriva do uso de uma série de técnicas, cujo manejo pelo artista permite a contenção do conteúdo dramático e sua comunicação. A Forma é o andaime do núcleo emocional. Na perspectiva psicológica (psicanalítica), talvez possamos dizer que na arte a forma está para o conteúdo, assim como na relação mãe/bebê a função continente da mãe está para o conteúdo emocional do bebê nela projetado.

Christopher Bollas<sup>26</sup> sugere que a experiência estética ocorre como um evento no qual o tempo se espacializa. Sentimo-nos como que presos, tomados por uma determinada emoção ou cena, em um estado de *reverie*, de sonho. Essa experiência pode se dar ao lermos/ouvirmos um texto de ficção, um poema ou uma *Variação Goldberg* de Bach. Um encantamento nos envelopa em solitária simetria e comunhão com o outro, como se o tempo houvesse se cristalizado no espaço, no presente atemporal, evocando uma memória existencial. Bollas

sustenta que o momento estético é anterior à cognição representacional, induzindo-nos a uma lembrança existencial arcaica, anterior à palavra, onde a comunicação ocorria por meio da reverberação emocional de um profundo e intenso encontro entre o sujeito e o outro. O sublime prazer de sermos tomados por um poema ou uma peça musical, reside no prazer que sentíamos ao sermos tomados ao colo materno, e então sentirmos a sensação de contorno e de limite, a sensação de um lugar onde se está em dinâmico sossego.

O recém-nascido ingere o alimento materno e muito mais: ele internaliza, simultaneamente, a imagem da mãe, a sua forma, os seus modos de atender desejos não satisfeitos e suas maneiras de se conjugar aos ritmos do filho. O cuidado materno, o idioma, a linguagem que ela vai acoplando a cada experiência vivida em consonância com o bebê, constitui a primeira experiência estética do filho. Este é o momento mais íntimo e mais profundo no qual um conteúdo do *eu* é formado pelo ambiente materno. A mãe, por conseguinte, desempenha uma dupla função: ela recebe, acolhe e enfeixa em sua mente as impressões sensoriais/emocionais brutas, coisas-em-si, sentidas e comunicadas pelo filho, ao mesmo tempo que se empenha em transformá-las em elementos passíveis de serem transformadas e estocadas como memória (as matrizes do pensamento), conforme foi referido anteriormente. Assim, o sublime prazer que sentimos ao sermos tomados por um poema, por uma composição musical ou pintura, ressoa nesses momentos inaugurais do eu.

Bollas assinala que a primeira experiência estética informa o desenvolvimento do caráter pessoal, ou seja, os modos de ser do *eu (self)*, suas procuras ou buscas anímicas não-formuladas, - predispondo o sujeito a todas as futuras experiências estéticas, aos modos de estabelecer contato subjetivo com o objeto ou com o outro sujeito da interação. Ele enfatiza que toda experiência estética é transformacional; o objeto estético transformacional propicia ao sujeito uma experiência na qual as partes não-integradas ou não-semantizadas do *eu* encontram integração e formulação. Caso a tendência estrutural e inata não encontre uma mãe facilitadora de transformações, o ego incipiente, nascente, sofre danos provavelmente irreparáveis.

Da mesma maneira como a estrutura senso-perceptiva é programada para os tipos de apreensão e organização mostradas na seção anterior (1.3), a mente do

---

<sup>26</sup> BOLLAS, Christopher. The aesthetic moment and the search for transformation, p.40.

neonato o é para o encontro objetual, mais precisamente para o encontro com um objeto maternal que o acolhe e o significa. Até que a criança desenvolva o pensamento e a capacidade gramatical e lingüística, a função provedora de significados reside no psicossoma materno. Com o advento e o domínio da palavra a criança conta com um novo recurso transformacional que facilita a transição de sua privacidade enigmática à dimensão da cultura<sup>27</sup>. O ponto de ênfase desse novo momento é a busca da palavra para dar voz ao *eu*. É importante termos em mente que o fator essencial não é o conteúdo da comunicação apenas, mas o modo como esse conteúdo é enformado, ou seja, a maneira como é esteticamente organizado.

#### 1.4 A forma-viva

Kandinsky<sup>28</sup> sugere que o som musical tem acesso direto à alma, porque o homem tem a música em si mesmo; nele, a música encontra um eco imediato. O timbre do violoncelo, sozinho, exerce em muitas pessoas um verdadeiro domínio visceral. A frequência de certas palavras em um autor (a palavra “pedra”, por exemplo, na poesia de João Cabral de Melo Neto), revela-nos estarem dotadas de ressonâncias de uma qualidade completamente diferente nele e, em conseqüência, de uma força positivamente criadora que normalmente não possuem. Certas palavras soam em nós, entre todas as outras, como homônimos de nossa natureza mais profunda<sup>29</sup>. Em João Cabral a palavra “pedra” corresponde, com sua mineralidade indiferente, à integral da poética cabralina com sua pretensão racional de geometrizar a emoção.

Uma obra de arte geralmente é uma expressão espontânea do sentimento, um sintoma, dir-se-ia, do estado de espírito do artista. São sentimentos enfeixados e contidos em uma forma.

Langer assinala que a arte, como a ciência, é uma atividade mental, um processo simbólico pelo qual trazemos certos aspectos do mundo para o campo da cognição. E é função da arte fazê-lo em relação aos aspectos emocionais do

<sup>27</sup>Ibid, pp. 41 e 43.

<sup>28</sup> KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*, p.73.

<sup>29</sup> VALERY, Paul. *Variedades*, p. 190.

mundo. A função precípua da arte não é dar a quem percebe alguma espécie de prazer, mas sim o conhecimento de algo que não conhecia antes, usando, para tanto, o pulso emocional da razão. Nesse sentido, o receptor recria ativamente o objeto da percepção, realizando um trabalho de síntese; esta síntese é uma função derivada da estrutura dinâmica imanente de nossa natureza senso-perceptiva<sup>31</sup>.

Arnheim assinala que não se pode descrever um organismo vivo realizando-se um relatório de sua anatomia, como também não se pode descrever uma experiência visual através de medições de tamanho, distância, graus de ângulos ou comprimento de onda de cor.

Estas medições estáticas definem apenas o estímulo, ou seja, a mensagem que o mundo físico envia para os olhos. Mas a vida daquilo que se percebe – sua expressão e significado – deriva inteiramente da atividade de forças perceptivas. Qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da ação. Por esta razão os psicólogos falam de forças psicológicas.

Arnheim prossegue sugerindo que estas forças não estão contidas nos objetos que observamos. É claro que as forças moleculares e gravitacionais são ativas nestes objetos, mantendo unidas as micropartículas, impedindo que se desintegrem. Mas não existem quaisquer forças físicas que tenderiam a empurrar uma mancha de tinta descentralizada, para que se aproxime de uma das bordas ou do centro do quadrado. Essas forças existem no sujeito da percepção, nos seus modos de ver e de enformar os estímulos que lhe chegam por meio da senso-percepção.

Da mesma maneira que a percepção visual está impregnada de ação, de movimento, de atração e repulsão (o círculo ora se afastando, ora se aproximando do centro geométrico do quadrado), a linguagem também se apresenta impregnada de movimento e emoção. As palavras que usamos não são meros signos semânticos, - elas estão carregadas de imagens e de emoções específicas. Elas falam não apenas visando a nossa compreensão, mas aos nossos sentimentos. Na obra de arte literária, na poesia, a interpretação da natureza e da vida ocorre

---

<sup>31</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*, p.8.

através da intuição e não de conceitos; realiza-se pelo emprego de formas (sensoriais, sensuais) e não de signos abstratos<sup>33</sup>.

Wordsworth definiu a poesia como o transbordamento ou o fluir de sentimentos poderosos. Todavia, não é o fluir ou o desaguamento de sentimentos que dão origem ao poema. O aspecto meramente emocional é apenas um de seus elementos, não constitui sua essência. O que a caracteriza, fundamentalmente, é a forma, ou seja, o poder estético do poeta de transformar e recriar a linguagem em novos modos de conferir sentido e significação à existência. Ao fazê-lo, revela-se um campo de tensões opostas. Segundo João Cabral de Melo Neto, o caminho a seguir na realização dessa tarefa é aquele afirmado em “Catecismo de Berceo”:<sup>34</sup>

Fazer com que a palavra leve  
pese como a coisa que diga,  
para o que isolá-la de entre  
o folhudo em que se perdia.

Fazer com que a palavra frouxa  
ao corpo de sua coisa adira:  
fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
capaz de chocar com a contígua.

Nem deixar que a palavra flua  
como rio que cresce sempre:  
canalizar a água sem fim  
noutras paralelas, latente.

Percebe-se que o campo semântico do poema está impregnado de opostos e de tensões. À corrente dos sentimentos líricos, opõe-se a forma, a estrutura. A palavra precisa se despojar de seus significados cotidianos para que, leve, adira à coisa que diga, conferindo-lhe a sensação de concretude. Esse projeto poético-educacional é obsessivamente desenvolvido pelo poeta, que se vê constantemente às voltas com a insuficiência da palavra para flagrar e apropriar-se da realidade e do mundo interior.

<sup>33</sup> Ibid., p. 157.

<sup>34</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Catecismo de Berceo*.

Ernst Cassirer<sup>35</sup> fala-nos que

na totalidade da linguagem cada significação está ligada ao seu contrário, cada sentido ao seu inverso, - e somente a união de ambos nos permite uma expressão adequada do ser. A síntese espiritual, a união que se realiza na palavra, assemelha-se à harmonia do cosmos e assim se expressa, na medida em que constitui uma harmonia de tensões opostas.

Cada conteúdo lingüístico revela e simultaneamente encobre a verdade do ser, é pura significação e mera ilusão. A linguagem encerra um sentimento oculto a ela própria, que podemos apenas decifrar por conjecturas, através da imagem e da metáfora. Nas palavras de Archibald MacLeish:

Um poema deve ser palpável, silencioso,  
como um fruto redondo.

Mudo  
como os velhos medalhões ao toque dos dedos.

Como a lua que sobe,  
um poema deve ser imóvel  
no tempo,

deixando, memória por memória, o pensamento,  
como a lua detrás das folhas de inverno;

deixando-o como, ramo a ramo, a lua solta  
as árvores emaranhadas na noite.<sup>36</sup>

Kandinsky<sup>40</sup> escreve que o mundo, cheio de ressonâncias, constitui um cosmo impregnado de energia espiritual, de ação espiritual. “A matéria morta é espírito vivo. [...] A forma é a expressão exterior do conteúdo interior. A forma

<sup>35</sup> Cassirer, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. V 1, “A linguagem”, p.84.

<sup>36</sup> MACLEISH, Archibald. “Ars poética”. In: *Poesia dos Estados Unidos : antologia*, p.197.

<sup>40</sup> Ibid. p.142 e 156.

traz o selo da personalidade”, uma vez que o espírito de cada artista se reflete e se consubstancia na estrutura constituída. A força de sua expressividade, a sua dinâmica e vitalidade depende dela nascer, ou não, de uma necessidade interior.

## 1.5 O som da emoção

O preto, para Kandinsky<sup>41</sup>, tem ressonâncias trágicas, quase maléficas, é o silêncio sem esperança, o luto, a perda. Por contraste, o branco parece abrir espaço e sugerir a possibilidade de expansão da cor: do vermelho, do azul, do amarelo. O branco é o silêncio cheio de promessas e de possibilidades de transformação, como em um quadro de Mondrian. Os quadros de Mondrian lembram o que Wordsworth falou a respeito da criação poética: “*Poetry is emotion recollected in tranquility*”. Na sua produção artística, a emoção parece estar contida e sustentada pela geometrização do espaço pictórico, como em Cabral é enformada pela armação geométrica do verso. Talvez possamos dizer que aspectos da emoção de Mondrian e de João Cabral estão objetivados em suas produções artísticas por meio dos recursos lingüísticos, poéticos, pelas imagens criadas na tela e pelas imagens verbais, visuais, rítmicas e sonoras realizadas no poema. Do ponto de vista psicológico, pode-se dizer que as emoções, trabalhadas e transformadas pelo empenho composicional, foram projetadas e alocadas tanto no verso quanto no quadro. Ambos aguardam - o poema, o quadro -, um leitor atento para que assumam vida, animação, emoção e voz.

A palavra é um som interior. Como sugere Kandinsky<sup>42</sup>, o emprego de uma palavra (segundo o sentido poético), de sua repetição duas, três, várias vezes seguidas, além de amplificar sua ressonância interior, revela outros poderes dessa palavra, que terminam por desvelar novos sentidos e possibilidades de significação. O valor abstrato daquilo que é designado desaparece e subsiste apenas o som da palavra, sua reverberação e ressonância. Esse som exerce uma impressão direta sobre a alma. “A alma recebe uma vibração pura ainda mais complexa, [...] mais sobrenatural do que pode propiciar-lhe o badalar de um sino,

---

<sup>41</sup> KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*, p. 139.

<sup>42</sup> *Ibid.* p.49.

o som de uma corda tensa, a queda de uma tábua.” Nessa circunstância, a palavra parece transitar no limiar da dimensão espiritual e do concreto. Pelo som, atravessa os sentidos e reverbera na alma.

O essencial, como escreve Kandinsky, “é que a forma nasça de uma necessidade interior, do conteúdo, e que as formas escolhidas tenham uma ressonância interior, isto é, sejam organizadas com o intuito de expressar esse conteúdo de maneira eficaz”. O movimento expressivo, emocional, antecede e prepara a ação para o processo de transformação no plano cognitivo, onde ocorrem as armações retóricas para a realização do poema. A composição *en toute lucidité*, como sugeriu Valéry, refere-se ao empenho do poeta em transmutar os sons da emoção e da exaltação em som puramente significativo, transmitindo-nos a sensação de vida. Ele desata as palavras da sintaxe cotidiana e procura o momento inicial de um novo sentido e significação. Como acentua Drummond,

as palavras não nascem amarradas,  
elas saltam, se beijam, se dissolvem,  
no céu livre por vezes um desenho,  
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.<sup>46</sup>

[Portanto, cabe ao poeta] :

Penetra(r) surdamente no reino das palavras.  
lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Marion Milner<sup>47</sup> considera que o artista faz tabernáculos para abrigar o espírito, permitindo que possamos partilhar suas experiências, que terminam por serem nossas também. Com a realização do poema temos o registro permanente desses momentos depois que o instante da transfiguração encerrou-se.

<sup>46</sup> DUMMOND DE ANDRADE, C. Considerações do poema. In: *A rosa do povo*.

<sup>47</sup> MILNER, M. *A loucura suprimida do homem* p. 226.

Tendo em mente o que foi dito acima, podemos dizer que a criatividade psíquica consiste na capacidade para se fazer um símbolo. Nas artes a criatividade consiste em fazer um símbolo para o sentimento; na ciência, um símbolo para o conhecer<sup>48</sup>. “E como a vida interior é a vida de um corpo com toda a sua complexidade de ritmo, tensões, liberações, movimento, balanço, - então o essencial a respeito dos símbolos é que mostrem, em si mesmos, através do padrão formal, um tema semelhante de tensões estruturais”<sup>49</sup>. Esse processo composicional cria a ilusão de que o poema possui uma voz viva que fala diretamente ao leitor.

Merquior<sup>50</sup> assinala que “na literatura uma espécie de ‘astúcia da mimese’ extrai, da riqueza concreta das figurações do imaginário, significações persuasivamente verdadeiras e universais”. Em poesia, “o sentido das frases se encarna no som das palavras. As palavras refletem-se mutuamente; e antes mesmo de haver, no poema, a imitação de uma situação qualquer, realiza-se uma que ‘mimese interna’, que não é senão o sistema das correspondências entre os vários elementos do significante”.

Talvez seja válido dizer que a malha dos significantes e seus possíveis sentidos e significações correspondem ao que Freud, no trabalho sobre os sonhos, denominou de conteúdo latente do sonho. O som e o ritmo da lírica como que ressaltam a iluminância emotiva do poema; constituem, como já foi referido em outro capítulo, o análogo tonal do sentimento que está sendo enformado e comunicado. Trata-se, na poesia modernista que enfocamos, de um ritmo, de um som e de uma emoção racionalizados, subordinados ao pensamento mais *lógico* do que *musical*. Essa nova lírica, segundo Merquior<sup>51</sup>, “tende mais ao seco, áspero ritmo do raciocínio. As galas sonoras, tanto quanto o fluxo da imagem, serão controlados por essa preeminência do discurso, da razão do poema.” A razão traz para o poema as formas lógicas da linguagem, “faz da poesia um ato de compreensão do mundo, de domínio do homem, pela incansável fundação de

<sup>48</sup> Ibid., p. 216.

<sup>49</sup> Ibid., p. 225-6.

<sup>50</sup> MERQUIOR, José Guilherme. O lugar de Rilke na poesia do pensamento. In: *A astúcia da mimese*, p. 35.

<sup>51</sup> MERQUIOR, J. G. Crítica, razão e lírica. In: *Razão do poema*, p. 214.

novos significados. [...] Compreender e significar, eis o processo e o termo da lírica”.<sup>52</sup>

Admitida a importância da razão na realização do poema, a tese que proponho, em acréscimo, é de que o processo reflexivo, criador, tem, como fundamento, o poder intuitivo do poeta de flagrar o caos emocional em um ato sintético imediato. Na relação poeta / realidade social / caos emocional / não-forma, o eu lírico mantém o poder reflexivo, integrador da experiência vivida, transformando-a esteticamente em uma estrutura virtual, cognitiva/emocional de alta voltagem lírica. Gostaria de acrescentar, ainda, que mesmo no poeta mais racional e geometrizado como João Cabral de Melo Neto, a própria ocultação do sentimento pelas estratégias textuais empregadas, terminam por revelar a tensão entre conteúdo e forma. Na verdade, como mostrou Kandinsky, a forma é a parte visível do conteúdo; é a pele vibrante e tátil, que enfeixa e mantém coesos a emoção, o som e os sentidos presentes na carne das palavras. O que sucede, nessa circunstância, é o aumento da tensão poemática que pode atingir o máximo de lirismo) e de emoção; esta, em determinadas composições líricas, nos dá a sensação de um êxtase vivido no limiar da explosão apaixonada, como parece ocorrer em “Estudos para uma bailadora andaluza”, de João Cabral, como também na composição “A palo seco”, que é o canto sem guitarra:

o cante sem; o cante; o cante sem mais nada,

que exige o ser-se ao meio dia, sem sombras, para que a canção brote e extravase seca, mas de profundo e intenso apelo emotivo. Seca, mas silenciosamente geradora de vozes polifônicas que tecem uma atmosfera sonora tensa e obsedante.

A receita para atingir esse ideal compositivo modernista andradiano será: “o máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão”.<sup>53</sup> O poema, portanto, não se forma contra a inspiração, mas esta só é válida quando acolhida ativamente pelo poeta e transformada conscientemente em arte. Cabral<sup>54</sup> mostra-nos, em “A palo seco”, de *Quaderna*, esse som enxuto, seco,

<sup>52</sup> Ibid., p. 201.

<sup>53</sup> ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura* p. 203.

<sup>54</sup> Todos os poemas de João Cabral estampados nesse texto estão publicados em *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

exaustivamente trabalhado, como que emitido pela lâmina da voz à procura de expressão e significação:

se diz a palo seco  
a esse cante despido:  
ao cante que se canta  
sob o silêncio a pino

[...]

a palo seco canta  
o pássaro sem bosque,  
por exemplo: pousado  
sobre um fio de cobre;

a palo seco canta  
ainda melhor esse fio  
quando sem qualquer pássaro  
dá o seu assovio.

[...]

a palo seco cantam  
a bigorna e o martelo,  
o ferro sobre a pedra,  
o ferro contra o ferro

[...]

eis uns poucos exemplos  
de ser a palo seco,  
dos quais se retirar  
higiene ou conselho;

não o de aceitar o seco  
por resignadamente,  
mas de empregar o seco  
porque é mais contundente.

Porque expressa, de modo claro e nítido, através de imagens de precisa visualidade, “avessas à retórica da melodiosidade e do entorpecimento”<sup>55</sup>, os sofrimentos, dores e alegrias anímicas.

O imagismo da poética de João Cabral refere-se à proposta composicional de T.S.Eliot do *correlato objetivo*\*, que propõe, segundo Ivan Junqueira<sup>56</sup>, que tanto a emoção quanto o pensamento poéticos se objetivem como tais a partir de equivalências e reciprocidades que transformam o sentir em emoção pensada e o pensar, em reflexão sentida. Nessa perspectiva, as imagens poéticas, semelhantes a um pictograma, contêm em si, imanentes, as formas expressivas do sentimento, os análogos imagéticos do sentimento.

Podemos ainda acrescentar que à escassez melódico / sonora impõe-se o *sentimento da sílaba e do ritmo*, ( a “*auditory imagination*” de Eliot) que penetram abaixo do nível consciente do pensamento e da emoção, atingindo camadas sensorceptivas situadas além das possibilidades semânticas da palavra. Deriva daí o empenho do poeta em “*dar a ver ao olho tato*” o poema para que sintamos a concretude de sua presença. Praticamente cego, nos últimos anos de sua vida, Cabral escreve:

Pedem-me um poema  
um poema que seja inédito,  
poema é coisa que se faz vendo,  
como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz se vendo,  
um poema se faz para a vista,  
como fazer o poema ditado  
sem vê-lo na folha inescrita?

Poema é composição,  
mesmo da coisa vivida,  
um poema é o que se arruma,

<sup>55</sup> SECCHIN, A. C.. *João Cabral: a poesia do menos.*, p. 154.

<sup>56</sup> JUNQUEIRA, I. Eliot e a poética do fragmento. In: *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*, p. 116.

\* O “correlato objetivo”, segundo Eliot, corresponde “a uma seqüência de projetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que constituirão a fórmula dessa emoção particular”. O conceito será estudado no próximo capítulo.

dentro da desarrumada vida.

[...]

Poema é coisa de ver,  
 é coisa sobre um espaço,  
 como se vê um Franz Weissman,  
 como não se ouve um quadrado.<sup>57</sup>

A lírica, em síntese, é uma poesia em vibração emotiva: trata-se de uma forma simbólica, de um modo de conferir sentido e significação à experiência, um meio de intuir e formular esteticamente o *sentimento do mundo*. No processo da composição atuam, simultaneamente e em intensidade variável a cada passo da realização do texto, o sentimento, a intuição, a percepção e o pensamento.

O sentimento deriva do confronto do sujeito lírico consigo mesmo, com a realidade exterior e com outros sujeitos. A intuição pode ser definida como uma propriedade particular da percepção, ou seja, “a sua capacidade de apreender diretamente o efeito de uma interação que ocorre em um campo ou situação gestaltista”.<sup>58</sup> Arnheim sustenta a tese de que a percepção e o pensamento não operam separadamente. “As capacidades normalmente atribuídas ao pensamento – diferenciação, comparação, classificação, etc. – atuam na percepção elementar.” Todo pensamento requer uma base sensorial e intuitiva. Para Arnheim, a intuição partilha de todo o ato cognitivo, seja este mais marcadamente perceptivo ou mais semelhante ao raciocínio. O poema, como uma síntese perceptiva, intuitiva, é dotado de forte poder evocador e imagético. As imagens constituídas são visuais, sonoras, táteis, carregadas de um intenso apelo fônico e rítmico expressivos. Os sons das palavras e os ritmos dos versos encadeados resultam do empenho do poeta de dar som e voz à emoção; o que o torna maior “é um poder e uma percepção especial de linguagem, uma percepção especial quanto às conexões das palavras com o som e o significado”<sup>59</sup>. O que o distingue e lhe confere força é o poder poético de intuir e lidar com o amor e a maldade, com a criatividade e

<sup>57</sup> Publicado no jornal O Globo, Domingo, 9/1/2000

<sup>58</sup> ARNHEIM, R. A duplicidade da mente. In: *Intuição e intelecto na arte*, p. 14 e 21.

<sup>59</sup> GARDNER, H. *The art of T.S.Eliot*. Londres: The Cresset Press, 1961, Citada por JUNQUEIRA, I. In: *Baudelaire, Eliot e Dylan Thomas*, p. 122,

destrutividade humana, com os “*homens partidos e ociosos*”, apontando-nos como salvação a criatividade e a transcendência.

T.S.Eliot<sup>60</sup> em *Coros*, de *A Rocha*, seção IX, nos diz a esse respeito, que

A alma do Homem deve aprestar-se rumo à criação.  
 Da pedra informe, quando à pedra se conjuga o artista,  
 Surgem sempre novas formas de vida, da alma do homem à  
     alma da pedra unida;  
 Das formas funcionais e carentes de sentido de tudo o que  
     palpita e jaz sem vida,  
 Se o olho do artista as ilumina, afloram vida nova, novas  
     Formas, cores vivas.  
 Do oceano do som emerge a vida da polifonia,  
 Do viscoso lodo das palavras, do granizo e da nevasca das  
     imprecisões verbais,  
 Das idéias e dos sentimentos inexatos, das palavras que lhes  
     tomam o espaço,  
 Desvela-se a seqüência harmônica da frase, e a beleza das  
     palavras mágicas.

Que geram o sentimento de vida, de estar vivo em um mundo de harmonia no meio da desarrumada vida; “Após muita porfia, após muito obstáculo”,

Agora verás o templo concluído;  
     [...]  
 A pedra já talhada, o crucifixo visível,  
 O altar paramentado, a radiante luz  
 Luz  
 Luz  
 O visível indício da Invisível Luz.

Referindo-se a Octavio Paz, Gilberto Mendonça<sup>61</sup> Teles nos diz que o poeta mexicano emprestou dimensões novas ao dizer “que Deus pôs ordem no caos, transformando-o em cosmo (uma coisa ordenada), operação que o poeta

<sup>60</sup> ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira, p. 191

<sup>61</sup> MENDONÇA TELES, G. *Fiat Lux: ecce poesis*. In *A escrituração da escrita*, p. 343.

tenta repetir diariamente na organização de seu cosmo particular, isto é, de seu poema”. Para Paz, “o caos provém do conflito entre as suas intuições e a língua que ele não criou, que ele recebeu como herança cultural, já pronta”. Como já vimos alguns parágrafos acima, o poeta cria quando reorganiza os elementos da língua, quando lhe dá formas originais, inusitadas, significações especiais na linguagem do poema; cria ao dar forma *arquitetônica* ao templo, à estrutura poética que contém, no seu âmago, a intuição da forma, a pulsação da vida.

A tese sobre a qual este texto discorre enfatiza que esse movimento ordenador verifica-se tanto na mente do poeta no instante da composição, quanto na mente do receptor no ato da leitura . Isto quer dizer que a mente criadora movimenta-se em direção à constituição de formas e estruturas complexas, dinâmicas, harmoniosas, estéticas, formando-se, simultaneamente, a si mesma.

\*