

FIGURATIVIDADE NA POESIA¹

Márcio THAMOS²

- RESUMO: Trata-se de um ensaio incipiente em que, a partir de uma comparação didática com a pintura, abordam-se, por meio de exemplos, diferentes aspectos da figuratividade na poesia. O texto pode ser lido como uma breve introdução a esse tema.
- PALAVRAS-CHAVE: Poesia; imitação; figuratividade; figuração; iconização; ilusão referencial.

Na *Poética*, Aristóteles concebe a poesia como imitação pela palavra. O poema seria a realidade recriada por meio da linguagem verbal. Essa idéia permanece como um princípio irreparável. Contudo, a questão, que se apresenta num primeiro momento com uma aparência muito simples, impõe, logo após, dificuldades teóricas que se mostram irreduzíveis. Se é possível imitar a realidade, a tarefa de conceituá-la parecerá bastante fácil; mas eis aí um grande embaraço...

O problema do referente

La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior.

(O. Paz, 1990, p.36)

A relação entre o signo e o referente é, conforme adverte com prudência Émile Benveniste, um “problema que o lingüista estará, talvez um dia, em condições de abordar com sucesso, mas que no momento fará melhor se o deixar de lado” (1976, p.57). De fato, trata-se de questão sobre a qual, parece, pouco ainda se pode dizer de verdadeiramente relevante. Contudo, ao tratar da imitação poética, é inevitável que se façam algumas especulações, mesmo que esparsas, em torno do assunto.

Fala-se freqüentemente de uma realidade à qual o signo, de algum modo, remete. Mas, que realidade é essa? A natureza que nos rodeia, os objetos fisicamente tangíveis que nos cercam? Não apenas. Essa é uma visão estreita o bastante para formar

¹ Este texto foi elaborado a partir do contato direto com as idéias dos professores Ignácio Assis Silva e Wilcon Jóia Pereira, à memória dos quais se faz aqui publicar.

² Departamento de Lingüística – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil.

qualquer definição pouco exigente. Pode-se pensar numa “realidade subjetiva”, ao lado daquela que seria “objetiva”. A questão, impassível a todo esforço, pouco se esclarece. Se é difícil decidir-se sobre o que é realidade, como determinar com certeza o que ela seja quando assim adjetivada?

Em princípio, parece haver certa diferença na relação signo-referente, a julgar por casos como:

SIGNO	REFERENTE
Cavalo, pedra.	<i>Cavalo, pedra.</i>
Ciclope, saci.	<i>Ciclope, saci.</i>
Justiça, beleza.	<i>Justiça, beleza.</i>

Pode-se apontar para um *cavalo* ou para uma *pedra*. Pode-se apontar apenas para uma representação de um *ciclope* ou para uma de um *saci*. Pode-se apontar para algo que se julgue justo ou belo, mas não para a *justiça* ou para a *beleza*. O *cavalo* e a *pedra* se encontram no mundo real; o *ciclope* e o *saci*, não; fariam parte somente do mundo imaginário da cultura. Em qual desses dois mundos deve-se procurar pela *justiça* e pela *beleza*? Dir-se-á que no mundo real. Mas a noção do que seja justo ou belo é eminentemente cultural. E como admitir que as noções de *cavalo* ou de *pedra* possam se formar fora da cultura? De modo paradoxal, deve-se notar ainda que, em princípio, tanto *ciclope* quanto *saci* são mais concretos do que *justiça* ou *beleza*.

Como diz Octavio Paz, “*El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolerancia la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido*” (1990, p. 19-20). E o mundo do sentido é a própria linguagem. A significação lingüística não depende da palpabilidade das coisas, mas “explicar uma palavra é reduzi-la a outras palavras” (SAUSSURE, [19--], p.220), e não àquilo que ela designa.

A linguagem artística vale-se muito dessa identidade especular do signo, que se pode constantemente refletir em outro signo. O exercício imaginativo tem sempre um ponto de partida na realidade do mundo natural, mas a ultrapassa, com frequência, a ponto de não ser mais possível se identificar claramente esse vínculo. De todo modo, conforme lembra o grupo *m*, “*l’art, comme on le sait depuis longtemps et comme on l’oublie périodiquement, se situe par lui-même au-delà de la distinction entre le vrai et le faux: que la chose nommée existe ou n’existe pas, cela est sans pertinence pour l’écrivain*” (1970, p. 19). Assim, a noção de referente, por necessidade operante, não se limita aos objetos do mundo “real”, estende-se às qualidades, ações e acontecimentos reais. Mas “além disso, como o mundo ‘real’ parece ainda por demais estreito, referente deve englobar também o mundo ‘imaginário’” (GREIMAS & COURTÉS, [19--], “referente”, p.377).

Da imitação à figuratividade

Manter a denominação de “imitação” para o fazer poético pode parecer inconveniente justamente pela dificuldade de se definir o que seja seu modelo, isto é, a realidade. A discussão sobre a imitação poética na filosofia da Antiguidade estava alavancada na questão da possibilidade ou não de conhecimento da “verdadeira realidade” por meio dessa imitação. Para Aristóteles, tal conhecimento era certo. Mas, apesar de representar um grande avanço em relação às idéias platônicas, que condenavam as artes miméticas por considerá-las um simulacro muito distante do real³, não se pode deixar de notar o cientificismo da visão aristotélica, fortemente apoiada no senso comum.

Estruturada num momento histórico que permite reconhecer com mais clareza o relativismo cultural que, em grande parte, direciona a formação de “visões de mundo”, a Semiótica procura acercar-se da questão com mais cautela. Assim, não fala em imitação da realidade, mas em construção de um efeito de sentido “realidade”, a partir de uma relação intertextual estabelecida entre o mundo natural e o discurso literário, lembrando que essa relação se firma em bases positivas previamente aceitas pelo produtor e pelo receptor desse discurso.

De todo modo, Aristóteles já introduzia também o conceito de verossimilhança. Não exigia da poesia uma representação verdadeira, senão convincente. “*Il faut préférer l’impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable*” (Aristote, 1952, p.69). Refere-se assim à produção de um simulacro com aparência de verdadeiro, isto é, mais ou menos conforme à realidade. Ressaltando a qualidade sócio-cultural dessa “realidade” (que deve ser entendida não como realidade-objeto, mas como realidade-referente), a noção de figurativização pode ser vista, assim, como uma espécie de correlato teórico mais adequado que se elabora em substituição ao empirismo da velha e boa idéia de imitação poética.

Reconhecer a figuratividade leva à classificação primeira dos discursos em duas categorias: figurativos e não-figurativos (ou abstratos). Essa divisão, porém, refere-se a formas discursivas e não a discursos-ocorrências. Nestes não se verificam formas em “estado puro”. Os textos em si, individualmente considerados, se classificam de acordo com a tendência dominante que apresentam.

Os procedimentos de figurativização se estabelecem em dois níveis. O primeiro é o da *figuração*, em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo). Nota-se aí uma correspondência clara com a noção de imitação poética desenvolvida por Aristóteles. O segundo nível é o da *iconização*, em que as figuras já instaladas no discurso recebem um revestimento particularizante tão minucioso que

³ (Cf. *A República* de Platão).

teria o poder de transformá-las em imagens do mundo, provocando uma ilusão referencial. Nem todo texto figurativo atinge necessariamente esse segundo nível.

Por seu caráter eminentemente visual, a pintura se apresenta como um sugestivo ponto de partida para uma introdução à noção de figuratividade.

A representação pictórica

O pintor, de um modo geral, se obstina a criar uma representação permanente de algo fugaz, e mesmo incorpóreo. Ele projeta materialmente em sua tela, com tintas e cores, uma imagem bidimensional daquilo que em dado momento o impressionou, fixando figurativamente o que, na verdade, não se pode fixar⁴. Cria-se assim, muitas vezes, um paralelo palpável àquilo que, na realidade, é intangível. Um bom exemplo é o quadro de Francisco de Goya, *Saturno devorando um de seus filhos* (v. figura 1), que representa, dramática e cruamente, o mito de Saturno (ou Cronos), o deus identificado com o Tempo que a todos consome.



FIGURA 1. Francisco de Goya. *Saturno devorando um de seus filhos* (1820/23). 120,6 x 83cm, Museu do Prado, Madri.

⁴ Mesmo um retrato em moldes naturalistas não faz mais do que captar um instante que irremediavelmente já passou para o seu modelo. Esse instante permanece somente na tela, em que valores abstratos como, por exemplo, a juventude e a beleza podem-se eternizar.

Para explicar o caráter imitativo da poesia, Aristóteles comparava o poeta ao pintor porque na arte deste último, em virtude de sua eminência visual, a imitação é, em princípio, explícita (pelo menos na Antiguidade tal idéia podia ser aceita sem maiores problemas). A pintura permaneceu com uma face naturalista até o período do Renascimento, quando então, com o refinado aprimoramento da técnica da perspectiva, seu caráter de imitação atinge o ápice. Conforme ressalta Aguinaldo José Gonçalves, (1994, p.169)

Esse fato, de importância determinante para a história da pintura, tornou-se uma das barreiras mais sólidas para a evolução da própria pintura. Uma vez entendida e dominada pelas formas de representação naturalistas da arte clássica, passou a ser dominadora e doutrinária.

Os artistas dessa fase criaram ilusões referenciais, isto é, imitações da realidade, só comparáveis à fotografia, cujo advento veio paradoxalmente libertar a pintura da ditadura icônica que ela mesma se impusera.

A pintura soube depois encontrar novos modos de expressão e descobriu os caminhos da abstração; mas, formalmente, não deixou de constituir uma “imitação”, como se pode depreender desse comentário de A. J. Greimas, (1984, p.11)

le désir de faire-semblant – de faire-croire – manifesté par tel peintre, telle école ou telle époque conduit à l'icônisation excessive; au contraire, le dépouillement des figures visant à rendre plus difficile la procédure de reconnaissance – ne laissant transparaître, comme dans l'Improvisation de Kandinsky, que des 'objets virtuels' – donne lieu à l'abstraction. L'icônisation e l'abstraction ne sont donc que des degrés et des niveaux variables de la figurativité.

Baseada em *O tocador de alaúde* (v. figura 2), quadro de Hendrick Sorgh, artista do século XVII, a composição modernista de Joan Miró denominada *Interior Holandês I* (v. figura 3), ilustra bem a idéia da figuratividade em graus variáveis de que fala Greimas. Se o pintor holandês teve a preocupação de criar um registro em moldes icônicos, manifestando assim “o desejo de fazer-parecido – de fazer-creer”, o espanhol deixou-se guiar mais pela abstração, convertendo as figuras que aparecem no modelo de Sorgh em objetos menos reconhecíveis, mais virtualizados. Contudo, ambos os artistas se apoiaram em procedimentos figurativos. Um, possivelmente, tendo como referência uma cena cotidiana real, e o outro tomando por referente a imagem criada pelo primeiro.

Uma breve comparação com a pintura será interessante para se introduzir a figuratividade poética.



FIGURA 2. Hendrick Sorgh.
O tocador de alaúde (1661)
Rijksmuseum, Amsterdam.



FIGURA 3. Joan Miró.
Interior holandês I (aprox. 1928)
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

A não-correspondência dos valores

Se um artista quisesse pintar duas estrelas no lugar dos olhos num rosto de mulher, de tal modo que – assim ele explicasse – fosse esse o retrato de sua amada “cujos olhos são estrelas”; admitindo ver e ouvir isso, quem conteria o riso?

O que fundaria o ridículo da cena, um tanto horaciana, que se imagina seria a ingenuidade do recurso com que se quisesse traduzir pictoricamente a metáfora “olhos são estrelas”. Do ponto de vista da tradução semiótica, o quadro resultante seria claramente inadequado; basta notar que a sugestão poética não se manteria, corrompendo-se o lírico em caricatural.

Mas em que consistiria a ingenuidade desse pintor, a qual o teria levado a cometer um tal equívoco metalingüístico? Em ter suposto que entre o nome “estrela” e a “imagem de uma estrela” houvesse uma correspondência exata para o sentido. Verdadeiramente, não é isso que ocorre. Nem mesmo entre as línguas naturais encontram-se termos de equivalência constante para a tradução (assim fosse, e talvez não se pudesse falar em línguas, mas em uma única língua cuja manifestação concreta, a fala, permitisse uma incrível variação fônica).

Essa não-correspondência entre termos de línguas diferentes é explicada pela noção de *valor* do signo lingüístico. Segundo Saussure, um valor é constituído:

“1.º por uma coisa *dessemelhante*, suscetível de ser *trocada* por outra cujo valor resta determinar;

2.º por coisas *semelhantes* que se podem comparar com aquela cujo valor está em causa” (SAUSSURE, [19--], p. 134).

Assim,

uma palavra pode ser trocada por algo dessemelhante: uma idéia; além disso, pode ser comparada com algo da mesma natureza: uma outra palavra. Seu valor não estará então fixado, enquanto nos limitarmos a comprovar que pode ser ‘trocada’ por este ou aquele conceito, isto é, que tem esta ou aquela significação; falta ainda compará-la com os valores semelhantes, com as palavras que se lhe podem opor. Seu conteúdo só é verdadeiramente determinado pelo concurso do que existe fora dela. Fazendo parte de um sistema, está revestida não só de uma significação como também, e sobretudo, de um valor, e isso é coisa muito diferente.

Significação e valor não são, portanto, sinônimos, embora, como o próprio Saussure admite, não seja difícil confundir-los.

A significação surge da combinação de uma imagem auditiva (significante) e um conceito (significado) – ambos de natureza psíquica, nunca é demais lembrar – “nos limites da palavra considerada como um domínio fechado existente por si próprio”

(SAUSSURE, [19--], p. 133). Mas, na verdade, o signo visto desse modo é uma mera abstração que permite apreender apenas em parte sua realidade. Para conseguir uma percepção mais completa a seu respeito, é preciso conjugar a significação ao valor, o que então possibilita a visão do signo na sua relação de interdependência com os demais.

O conteúdo do nome “estrela” não é determinado apenas pela combinação de um significante e um significado, mas também pela relação que há entre esse signo e os outros que a ele se opõem dentro do sistema. O signo tomado como exemplo não se define apenas positivamente como “estrela”, mas, sobretudo, como não “não-estrela”.

Teria sido, portanto, uma grande ilusão supor que a imagem de uma estrela pudesse corresponder inteiramente à palavra “estrela”. Embora haja relações entre um e outro, o sistema da língua e o da pintura são semióticas distintas, que estabelecem, pois, em seu interior, valores próprios a seus elementos.

Vocação figurativa da pintura

Pode-se supor ainda outra dificuldade para o artista acima imaginado, em sua tentativa de transposição pictórica do poético verbal.

Uma metáfora se constrói ao se verificar qualquer semelhança entre dois elementos do universo do discurso e conectá-los numa relação predicativa. Essa semelhança se revela na intersecção dos semas pertinentes a um e outro elemento. Para “olhos” e “estrelas”, podem-se encontrar semas cuja expressão visual se daria com diferentes graus de dificuldade. A conotação sugerida pela metáfora permitiria que se identificassem como traços pertinentes comuns, por exemplo, /brilho/ e /mistério/. Podem-se imaginar soluções figurativas mais ou menos simples para /brilho/, mas não se vê bem como seria possível revelar o sema /mistério/ valendo-se de recurso tão elementar quanto a simples substituição de olhos por estrelas na imagem de um rosto feminino.

Dada a natureza figurativa da pintura, é de se esperar que, numa tela, traços sêmicos ofereçam maior dificuldade à expressão na medida em que tendam a ser reconhecidos como temáticos. Mas salientar a vocação da pintura para exprimir o figurativo não significa, obviamente, negá-la como sistema capaz de permitir a produção de discursos a respeito de um tema; o que se pretende, antes, é chamar a atenção para o fato de que, na pintura, este é sempre mediatizado pela figura.

Figuratividade: recurso comum ao pintor e ao poeta

O último quadro pintado por Claude Lorrain, *Paisagem com Ascânio atirando no veado de Sílvia* (v. figura 4), é um exemplo do que se acaba de afirmar. Inspirado

numa passagem do Canto VII da *Eneida*, retrata o jovem Ascânio, filho de Enéias, prestes a ferir com sua flecha um animal que, não sabia o arqueiro, era de estimação. As nuvens escuras no céu, não mencionadas no texto de Virgílio, antecipam figurativamente a conseqüência funesta do incidente, que é, em princípio, um tema: o início de uma grande guerra no Lácio. O fato de o artista ter como marca de estilo pintar céus esplendidamente ensolarados reforça ainda mais o efeito de sentido dessa cena em particular.



FIGURA 4. Claude Lorrain. *Ascânio atirando no veado de Sílvia* (1682). 1,20 x 1,50m, Museu Ashmolean, Oxford.

A famosa proposição de Horácio – “*ut pictura poesis*”⁵ – é, na verdade, uma comparação retórica e não a afirmação de uma semelhança formal entre as duas artes. Mas a sugestão de seu verso é tão forte que faz crer estivesse referindo-se a este recurso que, intuitivamente talvez, percebesse como básico para a manifestação de ambas: a figuratividade. Com efeito, desse ponto de vista, o discurso poético está muito próximo do pictórico. Na busca de expressão para determinado tema, o poeta, bem como o pintor, constrói um texto em que a primazia da figura é bastante evidente,

⁵ “Como a pintura, a poesia” (*Arte Poética*, verso 361).

o que põe em relevo seu desejo de concretude, sua necessidade de procurar dar contorno, plasticidade, palpabilidade a sua criação. A título de ilustração, veja-se este poema de Adélia Prado (1991, p.60):

SEDUÇÃO

A poesia me pega com sua roda dentada,
me força a escutar imóvel
o seu discurso esdrúxulo.
Me abraça detrás do muro, levanta
a saia pra eu ver, amorosa e doida.
Acontece a má coisa, eu lhe digo,
também sou filho de Deus,
me deixa desesperar.
Ela responde passando
língua quente em meu pescoço,
fala pau pra me acalmar,
fala pedra, geometria,
se descuida e fica meiga,
aproveito pra me safar.
Eu corro ela corre mais,
eu grito ela grita mais,
sete demônios mais forte.
Me pega a ponta do pé
e vem até a cabeça,
fazendo sulcos profundos.
É de ferro a roda dentada dela.

O texto trata de assunto bastante recorrente em poesia, e que, sucintamente, pode ser definido como “a irresistível necessidade de escrever que sente o poeta”. É notável como o tema aparece dramaticamente exposto por meio de imagens.

Para perceber a mudança de registro na abordagem do mesmo tema, veja-se o que diz o escritor Luiz Vilela, num pequeno trecho de uma de suas entrevistas: “eu só escrevo quando a necessidade de escrever é tão imperiosa como a fome, a sede, o sono” (1989, p. 4). A linguagem foi empregada aí de maneira mais usual, não havia a preocupação de fazê-la notadamente figurativa: também não se pretendia fazer poesia.

É interessante observar que mesmo o censor do “santo ofício” que examinou *Os Lusíadas* houve por boa e natural a figurativização em poesia, o que salvou milagrosamente Camões e a língua portuguesa dos ferros quentes da “santa & geral inquisição”, como atesta este trecho do parecer que introduz a edição de 1572:

Vi por mandado da santa & geral inquisição estes dez Cantos dos Lusíadas de Luis de Camões, dos valerosos feitos em armas que os Portugueses fizeram em

Asia & Europa, e não achey nelles cousa alguma escandalosa nem contrária â fe & bõs costumes, somente me pareceo que era necessario aduertir os Lectores que o Autor pera encarecer a difficuldade da nauegação & entrada dos Portugueses na India, usa de hua fição dos Deoses dos Gentios. [...]. Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretende mais que ornar o estilo Poetico não tiemos por inconueniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal, & ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios. ([19--], p.25)

De todo modo, a figuratividade não é recurso exclusivo da poesia. A prosa artística o emprega largamente. O poeta Rainer Maria Rilke, por exemplo, empunhando a pena do prosador, para exprimir com maior ênfase uma idéia abstrata, refere-se ao movimento de “um gato que torna o silêncio ainda maior quando se esfrega nas fileiras de livros, como que apagando as lombadas” (1979, p.28). Na prosa artística, a fábula talvez seja o exemplo mais claro do uso de temas e figuras: “quem despreza com palavras aquilo que deseja mas não pode conquistar comete um ato ridículo” é uma mensagem direta, que constitui um discurso temático. Uma contrapartida em termos figurativos para esse discurso poderia ser uma estória sobre certa raposa que, um dia, estando faminta, pulava desesperadamente tentando, sem sucesso, alcançar as uvas de uma parreira...

O contexto figurativo

A figurativização se caracteriza pela especificação de um discurso abstrato, a partir da instalação de personagens (atores na terminologia semiótica) e figuras, além da introdução de índices espaço-temporais. Nesse processo, o texto vai tomando contorno, tornando-se mais concreto ao ter recoberta sua estrutura profunda. A particularização pode variar do genérico (*o menino*, *a cidade*, *um tempo no passado*) ao específico (*Tistu*, *Mirapólvora*, *contemporaneamente*).

Um mesmo tema pode ser figurativizado de inúmeras maneiras. No entanto, a opção por uma figura determinada requer a atualização de algumas, a ela relacionadas, e impede a inclusão de outras no encadeamento isotópico que cria um percurso figurativo. Em *Sargento Getúlio*, há uma transposição (isto é, uma imitação...) do célebre solilóquio de *Hamlet* (“*To be or not to be*”...), cujo tema é o medo da morte, pela incerteza do que ela reserva a cada um⁶. O príncipe da Dinamarca pondera sobre qual o motivo de o homem suportar as vicissitudes da vida “*When he himself might his quietus make/ With a bare bodkin?*”⁷ (SHAKESPEARE, 1969, p. 99, versos 75-6). O sargento do sertão, por sua vez, também se pergunta por que é que se agüenta

⁶ Cf. *Sargento Getúlio*, cap. V, penúltimo parágrafo, e *Hamlet*, ato III, cena I, versos 56-91.

⁷ “Quando ele poderia dar-se a paz/Com uma adaga apenas?”

tanta contrariedade, pois bem vê que “a gente mesmo pode se despachar, até com uma faca” (RIBEIRO, 1993, p.99). No texto de Shakespeare aparece a figura da “adaga”; na transposição de João Ubaldo, ocorre a figura da “faca”. Ambos os objetos encontram-se investidos de um mesmo valor, representam a possibilidade de se dar cabo a si mesmo, findando-se assim (?) todos os sofrimentos pessoais. Apresentam-se, contudo, figurativamente revestidos da maneira mais adequada ao contexto particular em que se inserem: a adaga, artefato mais delicado e nobre, está em consonância com o mundo do príncipe; a faca, instrumento mais rude e ordinário, refere melhor o mundo do jagunço.

Metáfora e criatividade lingüística

*bien faire les métaphores c'est
bien apercevoir les ressemblances.*
(ARISTOTE, 1952, p. 65)

A metáfora é um recurso comumente empregado no nível da figuração do texto. Em geral, se estabelece pela aproximação de um termo em sentido próprio, ou denotado, e outro, que assume um sentido figurado, ou conotado. Essa aproximação é possível quando se percebe certa relação de semelhança entre um termo e outro.

Pablo Neruda, lembrando a infância, lembra o desejo de seu pai – jamais cumprido – de ter em casa um piano, e diz “*Las goteras son el piano de mi infancia*” (1977, p. 34). As goteiras, golpeando o fundo das caçarolas que a mãe do poeta espalhava pela casa a fim de apará-las, com efeito, podiam produzir um som comparável ao timbre metálico extraído das cordas de um piano. Mas, deve-se perguntar: comparável em que sentido? Quantos se lembrariam de associar o som das goteiras ao do piano? Na verdade, de semelhante entre um e outro há pouco mais do que a percussividade que produz uma nota numa região média de frequência. Tudo o mais são diferenças. No entanto, ninguém questionará a pertinência da comparação.

Depreende-se daí que a semelhança metafórica não é necessariamente uma semelhança de fato, apreciável em termos físicos. Trata-se, antes, de uma semelhança apreendida psicologicamente. A semelhança que interessa ao poeta se verifica menos nas coisas do que no olhar que se põe sobre elas. Em outras palavras, os dados da percepção são lingüisticamente processados e, depois, reordenados de uma tal maneira que permite a aproximação inusitada de termos.

A criatividade metafórica é, por assim dizer, um processo ulterior ao da inteligência comparativa. Esta pressupõe o uso ordinário do sistema da língua, em que os termos se relacionam dentro de limites mais ou menos lógicos (como, por exemplo, piano e cravo e violino etc.; goteiras e chuvas e infiltrações etc.); enquanto aquela vai além

desse uso restrito. O poeta, liberando os termos para relações menos rigorosas (como piano e goteiras), chega a resultados incomuns, cria novos efeitos de sentido, compreensíveis, porém, a quem domine o uso ordinário do sistema.

Sinestesia figurativa

Além disso, pode-se notar que, na construção metafórica, há um processo de sinédoque. O som do piano é apenas parte do todo “piano”, assim como o som da goteira não é a “goteira” por inteiro. Esse exemplo mostra uma característica importante da figuratividade em geral: a parte tem o poder de revelar o todo. Muitas vezes, um único traço, ligado a um sentido específico da percepção, sugere as demais qualidades sensíveis que compõem o referente. O som do piano traz ao espírito não só a imagem do todo mas, também, por exemplo, a memória tátil da maciez das teclas, uma vez que se possua a experiência de tê-las tocado, ou, ainda, essa maciez poderá ser “deduzida” da lisura visual do teclado. A respeito desse fenômeno, Teresa Keane comenta:

En effet, d'un côté, on remarque une sorte de détachement de termes par rapport aux images sensorielles qu'ils sont censés recouvrir mais, de l'autre côté, ce fait semble s'expliquer aussi par une tendance des termes sensoriels à la polysémie, qui ressemble beaucoup à ce qu'on appelle la synesthésie, avec cette tendance à confondre les phénomènes relevant de la sémiotique des langues et ceux du monde naturel. (1991, p.28)

Metáfora e metonímia como processos figurativos

O provérbio “o homem é o lobo do homem” constitui uma metáfora que parte da idéia de que “o homem é cruel para com o próprio homem”. Constrói-se assim, pela substituição de um termo por outro: o adjetivo “cruel” pelo substantivo “lobo”. Observa-se a crueldade no homem e no lobo⁸. Desse modo, ambos se aproximam: o homem é cruel assim como o lobo. Um traço comum os assemelha: a crueldade. A partir de então, a fim de ser enfático, pôde-se afirmar, revelando inventividade imaginativa: “o homem é o lobo do homem”, empregando-se o termo figurativo em lugar do temático. A metáfora, assim compreendida, é um processo de figurativização.

⁸ Culturalmente o lobo é tido como um animal bastante cruel (haja vista a maldade com que trata o cordeirinho da fábula). Note-se que o lobo do mundo real nada tem a ver com isso. A crueldade é um juízo de valor, uma característica objetivamente imputável apenas ao homem pelo próprio homem. Os animais, não possuindo a faculdade da razão, guiando-se somente pelo instinto, estão naturalmente dispensados de qualquer dever moral.

A metonímia, outro recurso normalmente usado por prosadores e poetas, pode também constituir um processo figurativo. Na metonímia, um termo é substituído por outro devido, em geral, a uma relação de implicação (causa e efeito) ou de inclusão (a parte e o todo) entre os termos. Assim, a metonímia abrange a sinédoque. Na frase dirigida a Adão, quando de sua expulsão do jardim do Éden, “Com o suor de teu rosto comerás teu pão” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1993, p.36)⁹, embora de mau humor, Deus não perde o estilo. empregam-se expressões figurativas, mais particularizantes, em substituição a temáticas, mais generalizantes. Do mesmo modo, para não deixar de citar um exemplo de Camões, “Os lenhos em que o Gama navegava” ([19--], p. 277), é um verso figurativo para referir-se à frota portuguesa na primeira expedição à Índia.

Desse modo, tanto a metáfora quanto a metonímia revelam uma preferência pela expressão através de imagens concretas e provocam o movimento interpretativo do espírito que procura apreender o significado dessas imagens.

É interessante notar que metáfora e metonímia, apesar de serem tradicionalmente tratadas pela retórica como recursos bastante distintos, se tocam em um ponto essencial. O que permite tanto uma quanto outra é, de algum modo, sempre uma relação de semelhança percebida entre os termos que se aproximam. Na metáfora essa semelhança seria de ordem mais subjetiva, enquanto na metonímia, mais objetiva.

A ilusão referencial

*le signifiant sonore – et, dans une moindre mesure, graphique –
entre en jeu pour conjuguer ses articulations avec celles du signifié,
en provoquant de ce fait une illusion référentielle et en nous invitant
à assumer comme vrais les propos tenus par le discours poétique
qui voit ainsi sa sacralité fondée sur sa matérialité.*

(GREIMAS, 1972, p.7)

Ilusão referencial é a expressão com que normalmente se designa a segunda etapa dos procedimentos de figurativização na arte literária. Essa etapa é a da iconização, uma espécie de ênfase figurativa do discurso, um expediente de criação de imagens mais típico da poesia. É quando, relacionando o som com o sentido, o poeta procura dar a ver aquilo de que fala, manifestando o desejo de fazer que o poema se identifique concretamente com o próprio referente. É por isso que, para Octavio Paz, “*el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende – y a veces lo logra – recrearla*” (1990, p.112). A iconização se dirige mais diretamente aos sentidos

e está assentada num pressuposto de representação realista assumido tanto pelo produtor quanto pelo receptor do discurso figurativo. Aos críticos mais céticos, o poeta pode sempre responder que a palavra “cão” não morde, mas pode latir: —
Cão, cão!

A ilusão referencial representa uma espécie de clímax estético do texto, quando é mais nitidamente possível dar-se conta do fato de que “Assim como no cinema toda a superfície da tela ocupada pela projeção é significativa, da mesma forma, toda a massa sonora do poema é viva do ponto de vista criativo” (LIMA, 1970, p. 81). Um exemplo singelo e claro:

PESCARIA

Cesto de peixes no chão.
Cheio de peixes, o mar.
Cheiro de peixe pelo ar.
E peixes no chão.

Chora a espuma pela areia,
na maré cheia.

As mãos do mar vêm e vão,
as mãos do mar pela areia
onde os peixes estão.
As mãos do mar vêm e vão,
em vão.
Não chegarão
aos peixes do chão.

Por isso chora, na areia,
a espuma da maré cheia.

Nesse poema de Cecília Meireles (1990, p.10), é impossível deixar de notar a insistência na repetição do fonema chiante [ch] e do sibilante [s], com o propósito de evocar o marulhar das ondas, metaforicamente visto como o choro sentido da espuma da maré cheia pela impossibilidade de se resgatarem os peixes levados do mar.

Um outro exemplo:

CAJUÍNA

Existirmos – a que será que se destina?
Pois quando tu me deste a rosa pequenina
Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
Do menino infeliz não se nos ilumina

⁹Gênesis, I, 3, 19.

Tampouco turva-se a lágrima nordestina
 Apenas a matéria vida era tão fina
 E éramos olharmo-nos, intacta retina:
 A cajuína cristalina em Teresina.

Nesse texto, letra de uma canção de Caetano Veloso (1989), o sentido denotado não parece claramente inteligível. No entanto, percebe-se nos versos a intenção de afirmar e reiterar a fragilidade da existência humana. A repetição do fonema [i], que se destaca sobre todos os outros – principalmente como vogal tônica –, tem uma função iconizante. O timbre agudo, aliado à percepção do estreitamento da passagem do ar pela garganta, na fonação, sugere a “finura” da “matéria vida”. Nesse exemplo, o grafismo do -i-, fino como uma linha, também corrobora com o significado, de acordo com a epígrafe de Greimas.

Aliteraões e assonâncias¹⁰ são o recurso de iconização mais comum que se verifica em textos poéticos. A repetição fônica explora as potencialidades expressivas da substância acústica em sua dimensão mais natural, isto é, a da temporalidade, o que aproxima a poesia da música. Guimarães Rosa confirma que “O ritmo, a rima, as aliteraões e assonâncias, a música ‘subjacente’ ao sentido valem para maior expressividade” (apud NASCIMENTO & COVIZZI, 1988, p.32).

Mas, ao se valorizar a relação de posição entre termos, no verso, a espacialidade começa a se insinuar dentro do domínio temporal da poesia. A materialidade da expressão, sempre de natureza acústica, passa a sugerir uma visualidade não só imagética, mas também “palpável”. Vejam-se estes versos de “Mar português”, de Fernando Pessoa (1963, p.70):

Quem quer passar além do Bojador
 Tem que passar além da dor.

Ir além do Bojador (cabo da costa africana), no início das grandes navegações, significava penetrar no desconhecido. Para tanto, certamente era preciso ser capaz de superar a dor física e espiritual que sobrevinha dessa aventura “por mares nunca dantes navegados”. Mas uma interpretação desse tipo não é mais do que uma metalinguagem bastante tacanha diante da riqueza lúdica da mensagem do poeta. O leitor mais aventureiro, que se deixa levar pelos sentidos, desliza por esses versos como um autêntico desbravador dos reinos de Netuno, cortando os mares com sua quilha afiada. Ainda que o desprendimento de espírito não chegue a tanto, é sempre possível notar que o segundo verso, de certa forma, interpreta o necessário movimento

¹⁰ A rigor, denominações desnecessariamente específicas que a tradição consagrou para um mesmo fenômeno discursivo, o da recorrência fônica mais ou menos insistente, conforme esta recaia sobre consoantes (aliteração) ou vogais (assonância). De todo modo, a divisão elementar entre sons vogais e consoantes já se trata de “uma primeira abstração intuitiva do espírito humano em face da realidade física” (CÂMARA JÚNIOR, 1991, p.33).

de olhos e ouvidos na leitura do primeiro, quando, para se passar além da palavra “Bojador”, é preciso, naturalmente, passar além da sílaba “dor”.

A radicalização na exploração das potencialidades espaciais da palavra, com a adoção explícita de recursos gráficos, afasta a poesia de sua natureza musical, instaurando assim a poesia visual propriamente dita, que já se aproxima mais da pintura.

THAMOS, M. Figurativity in poetry. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 101-118, 2003.

- **ABSTRACT:** *This is an essay on the different aspects of figurativity in poetry, which will be approached by means of a didactical comparison between some literary examples and painting. The following essay may be read as a tentative introduction to this theme.*
- **KEYWORDS:** *Poetry; imitation; figurativity; figuration; iconicity; referencial illusion.*

Referências

- ARISTOTE. **Poétique**. 2^e éd. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1952.
- BENVENISTE, E. **Problemas de lingüística Geral**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- BÍBLIA de Jerusalém. Tradução de E. M. Balancin et al. São Paulo: Paulinas, 1993.
- CÂMARA JÚNIOR., J. M. **Estrutura da língua portuguesa**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Círculo do livro, [19--].
- GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**. São Paulo: Ed. USP, 1994.
- GREIMAS, A. J. et al. (Org.). **Essais de sémiotique poétique**. Paris: Larousse, 1972.
- GREIMAS, A. J. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. **Actes Sémiotiques: Documents**, v.6, n.60, 1984.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [19--].
- HORACE. Art poétique. In: _____. **Épîtres**. Paris: Les Belles Lettres, 1955. p.179-226
- KEANE, T. Figurativité et perception. **Nouveaux actes sémiotiques**, n. 17, 1991.

- LE GROUPE μ . **Rhétorique générale**. Paris: Larousse, 1970.
- LIMA, A. D. Elementos métricos e sua projeção significativa: estudos de semiologia aplicada a alguns versos de Virgílio. **Revista BACAB: Estudos Semiológicos**, São José do Rio Preto, n.1, p. 61-87, 1970.
- MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- NASCIMENTO, E. M. F. S.; COVIZZI, L. M. **João Guimarães Rosa**: homem plural, escritor singular. São Paulo: Atual, 1988.
- NERUDA, P. **Antologia poética**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- PAZ, O. **El arco y la lira**. 3. ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PESSOA, F. **Mensagem**. 7. ed. Lisboa: Ática, 1963.
- PRADO, A. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- RIBEIRO, J. U. **Sargento Getúlio**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- RILKE, R. M. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- SAUSSURE, F. de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, [19--].
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. London: Longmans, 1969.
- VELOSO, C. Cajuína. In: _____. **Cinema transcendental**. Rio de Janeiro: Polygram Philips, 1989. 1 CD (Faixa 9; Encarte).
- VILELA, L. **O violino e outros contos**. São Paulo: Ática, 1989. p.3-5.

Reproduções feitas a partir de:

- DELACROIX, Constable, Goya. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PICASSO, Modigliani, Miró. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- DAVID, Ingres, Lorrain. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

