

LINGUAGEM POÉTICA

Sérgio Buarque de Holanda

NÃO é defender o relativo de interesse de nossos poetas chamados modernistas pela pesquisa verbal, aludir, fazendo carga sobre algumas das suas extravagâncias, em particular sobre um hermetismo procurado e desejado, ao amoroso zelo que ela vem merecendo dos post-modernistas. A verdade é que uns e outros pecaram neste caso por excesso.

Contudo o desinteresse dos modernistas tem sido, com o favor da distância, objeto de críticas acerbadas, que fazem parte do processo contra eles tentado pelas gerações hoje ascendentes. E estaria mais livre de culpa o fervor de tantos dos seus sucessores pela "linguagem poética", apresentada, não raro, como uma conquista nova, capaz de abrir perspectivas ilimitadas?

No ensaio do sr. Paulo Mendes Campos intitulado *Forma e Expressão do Soneto* (ed. Cadernos de Cultura, Rio de Janeiro, 1952) e já comentado em artigo anterior, escreve-se que "desprezar uma convenção é um gesto hu-

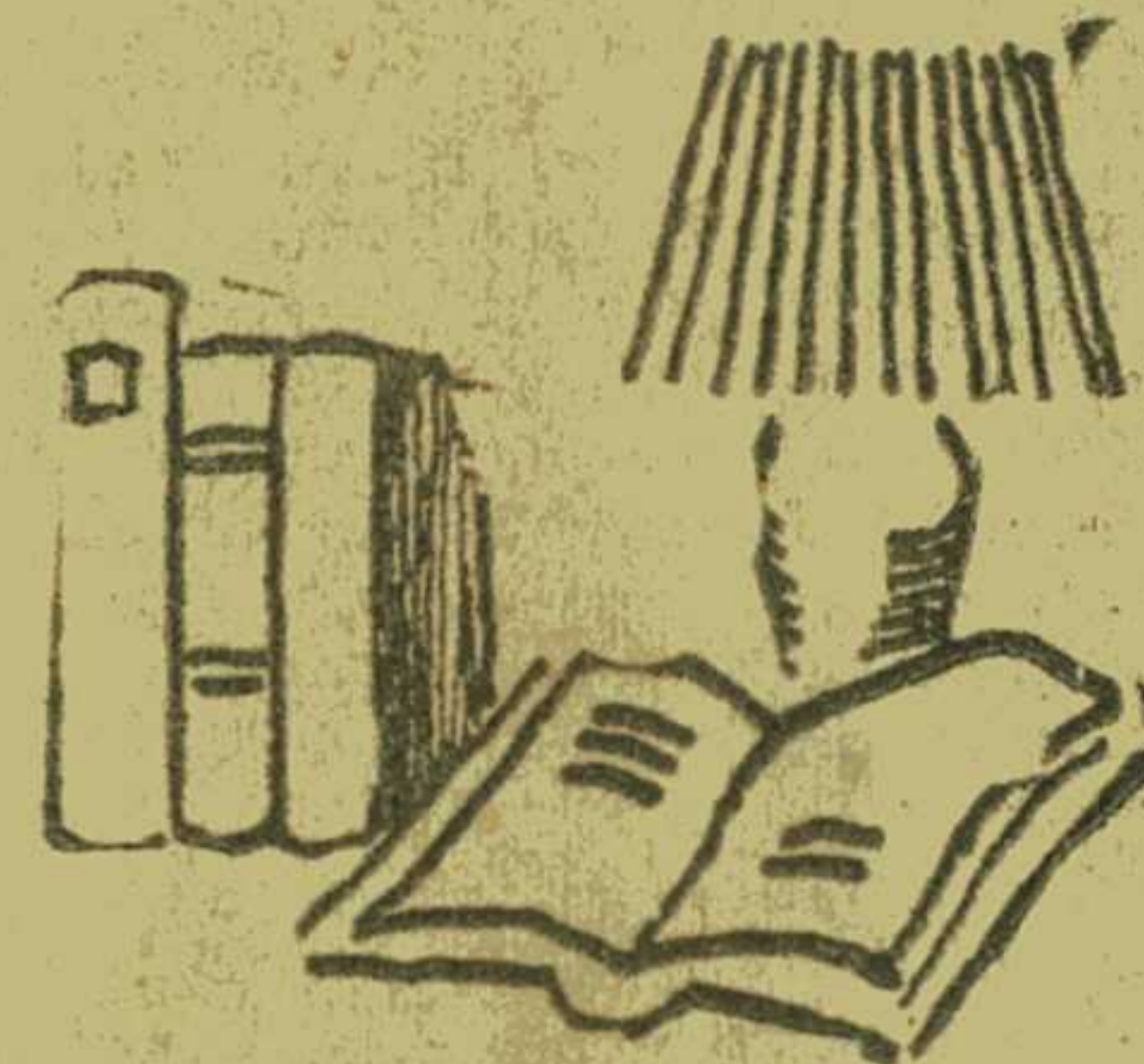
mano, não é um gesto poético". Com as mesmas razões, creio eu, poderia dizer-se que, insistir em demasia sobre o caráter específico da linguagem da poesia representa, por sua vez, um gesto crítico, não um gesto poético.

Foram, com efeito, os críticos bem mais do que os poetas, os responsáveis verdadeiros pela generalização de um tipo de linguagem poética onde, em nítido contraste com a dicção naturalmente prosaica e corrente da prosa deveriam prevalecer sempre a conotação, o "paradoxo", o "plurissigno" a ambiguidade. A obrigação de lidar cada vez mais com certas formas de expressão que espelham em suas metáforas e em seus retorcimentos a própria complexidade da vida contemporânea, deveria determinar novos processos de abordagem crítica. Deu-se o que é lícito esperar em casos tais: no exame da poesia, um interesse hipertrofico pelos problemas da dicção que, de mero instrumento, passaria a objeto central e final de todas as preocupações.

Na crítica, um dos raros exemplares dessa hipertrofia deu-se nos países anglo-saxões, com a voga efêmera do que se convencionou

chamar a "nova crítica". Para que houvesse uma verdadeira crítica — e toda verdadeira crítica deveria ser absolutista — convinha que existissem padrões poéticos estáveis, objetivos, absolutos. Não é que o poeta exprimiu ou quis exprimir, mas unicamente seu modo de expressar e expressar-se, sua dicção, em suma, se tornam efetivamente capazes de peso, de medidas ou de confronto. O modo de expressar ou expressar-se é, por conseguinte — argumento de críticos — o que forma a essência própria do poema. E só valerá este pelo que realmente é (embora nesse sentido limitado) e não pelo que diz. O que importa, antes de tudo, é a meticolosa análise das metáforas ou ambiguidades utilizadas. Só em segundo plano, ou nem isso, valerá o que se pretendeu dizer através delas.

JA' HOJE parece inimaginável, sem dúvida, que tanto papel se tenha gasto, em tanto tempo, com tão trôpegas concepções. O extenso requisitório do grupo dos "neo-aristotélicos" de Chicago contra o *new-criticism* e sua apologia de um sistema de crítica em quase tudo oposto a esse, que publicou sob o título de *Critics and Criticism Ancient and Modern* (University of Chicago Press, Chicago, 1952, 651 páginas) tem sua explicação no papel quase decisivo que chegou, o primeiro, a alcançar momentaneamente. E por menos que convençam alguns dos postulados filosóficos fundamentais de um de seus autores é difícil não se dar razão a quem, como um deles (Elder Olson) escreve: "Para bem conhecer um poema, as palavras são certamente de grande importância; sem elas não poderíamos abster-lo. Mas quan-



do chegamos a captar a estrutura total, vemos que, na ordem poética, elas representam, de fato, o elemento menos importante e são governadas por todos os outros elementos. Em verdade as palavras, como tais, impressionam-nos bem menos do que se poderia supor: julgamo-nos abalados principalmente por elas devido à circunstância de serem as únicas partes visíveis ou audíveis da obra".

Esse verdadeiro "monismo materialista" (pois as palavras seriam a "matéria" da poesia) dos que, à maneira, por exemplo, de um Cleanth Brooks, escolhem a linguagem, não o tema da poesia, nem sua finalidade, como base única de todas as investigações, procede de vários motivos: entre outros da mórbida obsessão que empolga certos escritores empenhados no afã de justificar e querer preservar a poesia nesta era da ciência. "A questão das diferenças existentes entre poesia e ciência é tão velha quanto os gregos, mas ao passo que, para os críticos de antigamente se tratava, aqui, apenas de um problema entre muitos outros — e, para a grande maioria, de um problema simplesmente liminar da crítica, propriamente dita — para outros mais recentes converteu-se em problema central e crucial, de cuja boa resolução dependeria o destino da poesia e mesmo o das humanidades em geral".

Estas observações pertencem ao professor R.S. Crane de Chicago. Mas as palavras mais judiciosas sobre o assunto são de outro eminente colaborador do mesmo simpósio, para quem são inexistentes as diferenças entre a dicção poética e quaisquer outros tipos de dicção. "Não existem", escreve ainda Olson, "recursos de linguagem que devam apresentar-se como especificamente poéticos; todas as outras espécies de composição, podem utilizar a metáfora, as imagens, o ritmo, a rima ou os demais "recursos da linguagem poética". Por isso mesmo poderemos adequadamente falar em dicção "poética" — seja qual for o significado atribuído à poesia — não quando a abordamos como a um determinado tipo de dicção, mas quando a abordarmos como a um em sua utilização poética. É claro que em certas obras de poesia a expressão é acentuadamente diversa da linguagem empregada em funções não poéticas; mas em toda obra devidamente realizada as diferenças não são sugeridas por alguma lei fixa, perene, da linguagem poética, mas pelas funções a que serve a linguagem. Numa das passagens destes ensaios onde se preserva a terminologia do Estagirita ainda se acrescenta: "Quer se trate das formas de poesia didática, mimética, ou outras, a linguagem não poderá ser o único objetivo; não poderá, mesmo, ser o objetivo principal. A linguagem é apenas um meio, um veículo, um material, nunca uma forma".

O QUE há de singelo nestas verdades explica-se pela própria singeleza, levada até ao absurdo. (Conclui na 6.ª página)

Continua no verso

Linguagem Poética

(Conclusão da 3.ª página)

das teorias que advogavam até recentemente uma aplicação exclusiva aos problemas formais, à "linguagem" da poesia. Mas bem antes de se fazer necessária tal reação, um dos adeptos do chamado "formalismo" russo, V.M. Zirmunskij, que eu evoco aqui, não sem pedantismo (contudo há tradução italiana e alemã de alguns dos seus escritos), podia notar em 1923 como o defeito fundamental de certas teorias poéticas vinha da preferência dada, conscientemente ou não, às questões de composição, opostas às da temática. Esta preferência seria perfeitamente legítima, como predileção individual, em face de determinado número de problemas, diz, mas perde seu direito de existência quando busca justificar-se como teoria estética. E ajunta: "Não se pode pretender que, com os problemas da matéria, instrumentação, sintaxe e composição se esgote o campo da poética: o intento de estudar uma obra de literatura do ponto de vista estético só será realizado de modo exaustivo quando no campo de estudo entrem também os temas poéticos — o chamado "conteúdo" — considerados como elemento que age artisticamente".

Na própria estilística, mais aparentemente voltada para os aspectos externos, formais, da linguagem, não seria indiferente essa consideração do "conteúdo" onde se manifesta o que há de mais individual no indivíduo, menos suscetível, pois, de classificação e comparação. Que uma noção puramente exterior do estilo é inadequada ao seu exame acurado mostrou-o largamente Dámaso Alonso, em estudo recente e bem conhecido entre nós, quando à dimensão conceitual atribui papel nada inferior ao que associa às dimensões afetiva e imaginativa. E isso é certo até onde o elemento afetivo parece empolgar tudo, como em tal ou qual soneto de Dante. Não foi, ao cabo, o autor de *Vita Nuova* quem, através de extensos comentários, apontou para o pensamento presente naquêles breves poemas — expressão, em miniatura do tema de sua obra máxima — como ingrediente necessário de seu mesmo estilo? E caberiam êsses comentários, tantas vezes parafrásticos, se cada poema valesse só em si e por si mesmo, comparando-se a uma espécie de urna bem torneada?

A opinião de que a palavra é um elemento só artisticamente significativo e fora disso uma coisa incolor e neutra, vai abrindo, todavia, seu caminho e fazendo suas devastações, entre nós, na crítica literária e sobretudo na poesia. Na poesia ela é responsável pela proliferação de uma linguagem onde o hermetismo se torna antes um elemento decorativo do que uma necessidade. Não é o que vão fazendo, cada vez com mais fervor e pugnacidade, os autores da geração chamada de 45 e, na cauda dêles, alguns dos mais velhos? Na crítica, a maior precisão que requereria o trato com êsses elementos ponderáveis, que são as palavras, converte-se, ao contrário, numa irresponsabilidade e num subjetivismo a tôda prova, uma vez que a palavra, valendo apenas pela sua sonoridade, pela variedade de suas conotações, pela sua posição no contexto, suporta, em maior ou menor grau, tôdas as interpretações.

Assim, quando um daqueles autores "de 45" em um dos últimos números do *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro examina solenemente as supostas fontes orientais e indica do poema *Anabase* de St. John Perse, e na frase "...j'augure bien du sol ou j'ai fondé ma loi", dá à palavra "sol" uma interpretação estritamente fonética em português, referindo-se, por exemplo, a princípio, solar, oposto ao lunar, não sei se seu desdem verdadeiramente alarmante pelo francês ensinado no ginásio, chega a afetar grandemente o essencial das considerações.

Exemplos, entretanto, bem me-

nos escandalosos do que êsse, não faltam na crítica moderna, e mesmo em meios literários mais ilustrados do que o nosso. Em volume ultimamente publicado sobre o conceitismo do John Donne — *The Monarch of Wit*, Londres, 1951 — J.B. Leihman, "senior lecturer" de Oxford e colaborador de um poeta que recentemente nos visitou, Stephen Spender, numa tradução inglesa das *Elegias de Duino* de Rilke, fala-se, a propósito de uma das peças de Donne nos "famélicos seguidores de Sanserra" — "Sanserra's starving followers" — dando a entender qualquer coisa como um cabo de guerra chamado Sanserra, onde o poeta, ao falar nos "Sanserra's starved men" quiesera referir-se certamente à gente da comuna protestante de Sancerre, sobre o Loire, assediados pelos algozes da noite de São Bartolomeu.

O MOTIVO mais plausível para a obscuridade na poesia — e não só na poesia — está, a rigor, nisto, que o número de objetos, ou de ações ou de paixões que hão de exprimir-se é infinitamente maior do que o dos símbolos verbais próprios para exprimi-los. Levadas porém às suas consequências extremas certas doutrinas que ainda há pouco procuravam imperar na crítica e na teoria literária e que hoje, e cada vez mais, imperam entre alguns adeptos de nosso post-modernismo, a palavra há de valer por si só, por sua carga poética especial, independentemente de tudo quanto pareça ter simples valor fiducitário. Assim o êrro, mesmo vulgar, mesmo crasso, poderá converter-se em adubo necessário da grande poesia.

Remessa de livros:

Rua Haddock Lobo, 1625 — São Paulo.

