

IMAGEM E POESIA

Ricardo Araújo
Professor de Teoria Literária, Universidade de Brasília
Pesquisador da PUC-SP

A visualidade é a parte concreta da imagem. Sem a visualidade a imagem seria sempre ente fugidio, ser bem próximo da antiga retórica, batizada de selvagem por Adorno, justamente pelo fato de não possuir uma moderação significativa que lhe impunha o peso da visualidade.

A imagem desprende-se da visualidade quando impõe seu próprio movimento, ou seja, quando se arrasta em seu dinamismo puro. A forma, por seu turno, empreende uma síntese, um momento epifânico da concreção da imagem, quando consegue congelar em um lance hierofântico a rebeldia da imagem em um ente visual. Imagem e visualidade, portanto, configuram-se enquanto fenômenos que nunca encontram complementação: um cede lugar ao outro, sendo que nessa marcha nunca há o completo cerceamento para evitar uma aproximação metonímica que aponte para a presença daquele que desapareceu. Desaparecer aqui não significa deixar de existir, mas sim estar “in absentia”, não presente, ausente.

Sergei Einseistein dizia que o poeta tende a metonimia em sua fase madura. O cineasta vislumbra em sua afirmação um ponto pouco entendido em matéria de “ars poetica”. Seja: o sutil deslocamento da individualização do poeta, para marcar o território de sua responsabilidade com o seu “eu” lírico, com o seu interior, deixando assim de lado, como diria Sergio Buarque de Holanda, um capricho que pode parecer –mas não é um simples desleixo, um mundo marcado pela totalidade imagética. O poeta, dizia Octavio Paz, antes de mais nada, deve sentir suas necessidades interiores, respeitar sua poesia. Assim para Paz, os poetas românticos, que começaram como ardentes defensores da revolução e em suas poesias claramente se percebia o pendor revolucionário, pouco a pouco passaram a atacar a própria

revolução porque era a única forma de se manter fiel às suas liberdades poética. Do mesmo modo não agiu Maiakovski?

Retomando a idéia de Einsestein, poder-se-ia dizer que o poeta inicialmente procura as imagens mais vastas, os mundos mais amplos. Nesse momento o poeta quer revelar o próprio universo. Um universo em imagens de um exterior apreendido da leitura de outros poetas. O poeta então incorpora à sua poesia imagens peculiares do universo de outros poetas. E é a isto que chamamos influência. E este momento é o da analogia pura e também das “puras imagens puras” dos outros. O universo é um todo, suas cores e traçados se harmonizam e os cantos fluem em um mesmo compasso em notas perfeitissimamente harmônicas. Não há gatos pardos porque à noite e o dia formam uma coisa só como profetizou Vicente Huidobro: “vejo o dia e o dia do dia do dia seguinte”. O poeta vive então em sua linguagem, às vezes babélicas, em momentos de impurezas galimatianas, querendo como Dante, por intermédio da linguagem, vislumbrar o universo em sua extensão, e ler o universo por intermédio do livro e ver o livro como um vasto universo... o poeta vive então na festa da analogia. Todos os poetas se irmanam, um vocábulo, um livro, uma imagem, tudo parece desfilar irmanadamente, de mãos dadas. A identidade analógica das imagens, empurrada pelo ardor da semelhança que se assenta na essência do ser poeta aponta sempre para similitude.

Mas o poeta em seu contato com as imagens, nas voltas que uma imagem faz, muitas vezes em um semipériplo, da passagem de um olho para outro, de uma leitura a outra, percebe que o movimento analógico que possibilitou a semelhança, a proximidade, não aceita mais as voltas seguidas em torno da identidade. A isto se chama maturidade: quando o poeta percebe que o movimento analógico em que o todo era tudo e o tudo era todo, também o poderia levar –para quem quisesse a independência das formas- ao pressentimento de uma realidade própria, peculiar, ontologicamente presente na identidade e percebida na semelhança, mas deslocada para uma forma em que a analogia só se faz presente, paradoxalmente, em sua

existência “in absentia” que possibilita, e a aporia se duplica aqui, o surgimento da diferença, em outros termos, a presença da ironia.

Então o poeta desce do mundo metafórico da eterna presentificação, da completa identidade e da totalidade das imagens de toda a poesia, para a sua própria imagem. Aqui acaba a influência, restando apenas aquilo que se poderia chamar de “leituras”, para marcar ainda que “in absentia” a tênue ligação desse ser poeta com a tradição da poesia e dos seres poetas. Para resumir, o poeta tem o início de experimentação com as imagens, pautadas pela metáfora, pela ampliação, e, por isso, sua ambição ditatorial de não vislumbrar, não atentar para as partes; depois passa a visualizar, no movimento da analogia absoluta, a diferenciação existente na identidade, na semelhança, pois pode-se ser o igual, semelhante e idêntico, mas não o mesmo; finalmente passa para metonimização, para o conhecimento de suas próprias imagens através das imagens dos outros. Nesse momento, o poeta tem sua individualização e sua concepção própria de poesia e reconhece em sua poesia a poesia dos outros, ou seja, a presença da poesia dos outros em sua imagem poética. Isto é o que se chama geralmente de “projeto de poesia”, ou seja, quando o poeta consegue desenvolver em sua linguagem poética as imagens encapsuladas em sua visualidade, ou em seu conjunto “mórfico”.

A imagem da herança poética estará deflagrada na poesia desse poeta em sua essência, isto porque a imagem é única, é una, prístina, original, genesíaca e, nesse sentido, será sempre analógica, mas é no arranjo peculiar dessa imagem para moldá-la, conduzi-la, para sua nova forma que ela se individualiza e se reverte, ironicamente, em visualidade. É neste momento que a imagem única ou de todos se transforma na visualidade da imagem de um poeta. Aqui tem-se o princípio pitagórico do “arithmós”: a imagem, ou o “eidos” platônico. A imagem ou o “eidos” não é uma coisa, mas sim aquilo que doa sentido ou forma à alguma coisa. Este conceito primariamente pitagórico permite entender ainda mais a distinção entre “imagem” e “visualidade”. A forma é o conjunto perfeito do equilíbrio conseguido do ajuste de uma

imagem em uma visualidade. Assim, para Pitágoras, o “arithmós” é aquilo que é intrínseco, como proporcionalidade, dos seres ou coisas. As formas então seriam no fundo imitações dessa imagem prístina que se basta em si mesma. Para citar um exemplo: a imagem do triângulo seria aquilo que permite que um triângulo “de” ferro, ou “de” madeira possa ser visualizado pelo suporte material ferro ou madeira. Abstraindo o “de” do ferro ou “de” da madeira ter-se-ia o triângulo em sua essencialidade imagética ou o “eidos”.

Dessa forma, pode-se pensar a imagem como aspecto preponderante na história da linguagem e do pensamento. Se partirmos, pois, da proposição saussuriana de que um signo implica um referente significante e uma projeção em direção a um significado, que pressupõe, por um lado, uma imagem preenchida, no sentido ingardeano, pelo som e pela visualidade, teremos, de forma resumida, o início de nossa questão. Em primeiro, lugar deve-se retomar as distinções que deliberadamente fizemos em relação a “imagem” e “visualidade”. A imagem não deve ser confundida com visualidade, a imagem é o aspecto dinâmico da linguagem, uma forma de exposição gestáltica do pensamento. Por outro lado, a visualidade é a forma sígnica, material, da imagem. A visualidade é o invólucro que envolve uma parte da imagem, um “still”, um momento. Se a imagem pudesse ser alcançada em sua totalidade, o homem comum se encontraria muito provavelmente diante dos mesmos dilemas dos povos que criaram a imagem que se prende à palavra “tabu”: cairiam mortos, carbonizados pelo poder da imagem dinâmica e ocorreria a mesma desgraça de Sêmele: desafiou o poder da imagem em exercício, ou seja, quis visualizar Zeus em sua epifânia. Ambição demais quis Sêmele e os mortais devem se acostumar a extrair as imagens originais do poder diminuto da visualidade.