

5

Conclusão

O foco desta tese incide nos processos criativos, na tensão entre o caos (ou a ruína emocional) e os recursos lingüísticos empregados pelo poeta na ordenação interior. Subjacente à não-integração psíquica, à não-ordem ou à ruína interior – os escombros da alma, como recita Milano –, existe um nível profundo que busca a ordem e confere forma. O talento poético, doador de forma, busca conjugar a palavra, de maneira íntima e sensorial, ao conteúdo ideativo e emocional, constituindo-se, assim, a forma-viva. Esta, no seu instante inaugural (como resumirei adiante), origina-se da relação mãe-bebê, a mãe funcionando como ambiente modulador e parcialmente moldador das necessidades do filho. Identificado com esses modos de ordenação e contenção, com os ritmos maternos, o poeta realiza o seu *fiat lux*. Para a realização desta tese, corroborando a hipótese inicial de que o *fiat* corresponde aos processos de integração psíquica nos momentos de perda, luto, dor e desintegração emocional, foram escolhidos e estudados alguns poetas.

Nessa linha de raciocínio, André Green¹ acrescenta que “o trabalho da escritura pressupõe uma chaga e uma perda, uma ferida e um luto, cuja obra será a transformação, com o objetivo de encobri-los pela positividade fictícia da obra. Nenhuma criação ocorre sem mágoa, sem um doloroso trabalho cuja pseudo vitória tal criação representa”. Ler e escrever são um trabalho de luto ininterrupto. O prazer do texto é o substituto de uma satisfação perdida, a qual tentamos encontrar seguindo outro caminho. Green arremata dizendo que mesmo os escritores solares, ou os que parecem escrever movidos por intensa alegria, mostram, na verdade, o triunfo sobre o luto e a veemente negação da dor, uma espécie de dança dionisíaca, como vimos nos momentos de elação de Manuel Bandeira, por exemplo, em “Pasárgada”, ou em “Bacanal”, quando o poeta propala *o desejo de beber, cantar asneiras / no esto brutal das bebedeiras*.

Isso posto, gostaria de propor um retorno às epígrafes. Bandeira e Eliot revelam poeticamente o que foi dito acima. Voltemos pois, ao que Bandeira nos diz sobre a magia da arte em “À sombra das araucárias”. Eis a sua voz:

¹ GREEN, André. *O desligamento*, p.47.

Cria, e terás com que exaltar-te
 No mais nobre e maior prazer.
 A afeiçoar teu sonho de arte,
 Sentir-te-ás convalescer.

A arte é uma fada madrinha que transmuta
 E transfigura o mau destino.
 Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
 Cada sentido é um dom divino.

Com os sentidos intensificados, podemos nos unir ao Coro de “A rocha”
 (coro IX) e, na companhia de T. S. Eliot recitar:

A alma do homem deve apressar-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 lhe
 tomam espaço,
 Afloram a seqüência harmônica da frase e a beleza das
 palavras mágicas.

Devidamente provido de palavras mágicas e da sintaxe poética, o poeta
 Dante Milano enfrenta a dor, buscando calar o sofrimento dos homens pela
 criação lírica,

a dor que não se pode exprimir em nenhuma língua.
 Talvez a exprimisse o ai da cabeça separada do corpo que rola ensangüentada.

Agora, na companhia de João Cabral de Melo Neto, podemos pensar a poesia como uma composição, uma estrutura verbal planejada e construída de fora para dentro. Trata-se, como assinala Cabral, de um trabalho esgotante e o autor escreve movido por uma necessidade imperiosa de ordenação e de forma; escreve como um meio de conhecer uma parte da poesia que é capaz de emergir de suas profundezas emocionais e vir habitá-lo em um determinado instante. “O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta” (1998), transformando-as, por meio do trabalho de arte, em poema.

Nesse sentido, a poesia implica a concreção da memória no presente atemporal. A função poética, transmudando a memória e a experiência emocional em poema, restaura e integra o mundo interior caótico, em escombros; o mundo mental não-organizado ou não-semantizado.

O talento artístico do poeta permite-lhe criar com palavras, sons, ritmos e rimas, formas de sentimento dotadas de intensa expressividade, que geram, no receptor, a sensação de presença e concretude. Arte, nesse contexto e seguindo com Susanne Langer, “é a criação de formas simbólicas do sentimento humano”. A construção do poema, repito e contínuo, implica um processo simultâneo de restauração e integração do mundo psíquico do poeta. O artista não vivencia o passado como tal, mas sim a sua criação no presente, o passado sendo criado, construído e transformado no momento da composição.

A poesia é vista, nesta tese, como uma mensagem que consiste na imitação de estados de ânimo, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido; a poesia busca organização e transmissão de um conhecimento (mais emocional do que cognitivo), de aspectos da existência considerados essenciais ao homem.

Na poesia, a forma é tão importante quanto o seu significado (conteúdo). A lírica, portanto, é razão e emoção, é o pulso emocional de uma razão que enfrenta o mundo interior e o pragmático, disposta a extrair deles uma ordem (forma) e um significado. Lírico, para Merquior, “seria o poema onde, em tempo interior, se dá a consciência emocional, a revelação do mundo como *mágico*”. A própria linguagem poética revela uma vontade ordenadora, uma disciplina da emoção imposta pela razão, evidenciando-se a tensão entre influxo emocional (inspiração) e razão (ou as formas lógicas do pensamento e da linguagem).

A construção do poema, como vimos no correr dos vários capítulos desta tese, implica uma tensão e o enfrentamento do poeta com o caos das sensações e fantasias geradas pela colisão de sua realidade emocional (mundo interior) com a realidade externa. Tendo isto em mente, podemos pensar a poesia como a expressão do *eu* por intermédio de metáforas ou vocábulos polivalentes.

No processo da composição, o *eu* do poeta se divide e se volta sobre si próprio, para que ele possa sentir e intuir seus estados mentais / emocionais, pensá-los e conferir-lhes sentido, por meio da linguagem poética condensada e emocionalmente intensificada. No estado de poesia, não é propriamente a realidade factual que importa ao artista, mas a visão que tem dela, a imagem em sua mente, a imagem intuída.

A transmutação em símbolos dos dados sensoriais e emocionais que assolam o escritor é levada a efeito pelo sistema simbólico (Ernst Cassirer) inerentes à natureza humana. A simbolização é o ponto de partida para toda a inteligência.

O poeta Gilberto Mendonça Teles escreve que “o poema nasce de um impulso sombrio e emocional, que começa a ser realidade verbal quando chega à consciência e é submetido às forças estetizantes do trabalho artístico”. Inspiração, musa, intuição criadora, o que quer que emane dessa realidade psicofisiológica, são metáforas para definir o entendimento de algo que ainda foge de nossa inteira compreensão. Parece tratar-se de um impulso emocional e de um concomitante conteúdo psíquico que necessitam transmudar-se em símbolo, sentido e significação e expressar-se em linguagem. Este movimento concede ao poeta a sensação de domínio e confiança ao transitar entre a realidade referencial e o mundo interior, entre o caos e a forma, sem desintegrar-se psiquicamente.

O caos é o outro necessário, a turbulência opaca que desafia e complementa a transparência da ordem. Supõe-se que o caos exige a ordem e que os sistemas se auto-organizam em virtude de possuírem uma estrutura profunda de ordem codificada em seu âmago.

No pensamento filosófico de Ernst Cassirer, a construção da consciência e o desenvolvimento da linguagem realizam-se através de uma relação. Na perspectiva psicológica (psicanalítica), esta relação fundadora diz respeito à interação inicial da mãe com o seu bebê. Na companhia de Chomsky, vimos que o aparelho de linguagem tem uma base estrutural biológica geneticamente

determinada, que permite o desenvolvimento de sistemas cognitivos, entre eles, a linguagem. Esta se desenvolve segundo uma orientação inerente à sua estrutura psicobiológica, sob o efeito acionador e parcialmente moldador do meio ambiente, ou seja, no momento inicial da relação do neonato com a mãe.

Freud mostra-nos que *representações-palavras* 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*. A *representação-coisa* é o registro sensorial inconsciente do objeto; a *representação-palavra*, a inscrição desse objeto no universo da linguagem. Observações da relação mãe-bebê e estudos do desenvolvimento emocional e cognitivo do neonato mostram evidências de que é a mãe (ou sua substituta) a responsável pela introdução gradual do filho no universo da palavra e dos significados.

Tustin cunhou a expressão *etapa auto-sensual* para designar essa fase inaugural da vida do bebê fora do útero. Thomas Ogden criou o termo posição autista-contígua para designá-la, acentuando a característica auto-sensual de superfícies cutâneas que se tocam, a experiência da sensação do objeto mantido suavemente contra a pele, favorecendo a sensação de um continuum entre o bebê e a mãe.

Tustin sustenta que as pesquisas de Trevarthen, Tom Bower e Brazelton evidenciam que, desde os primeiros momentos da vida extra-uterina, o bebê está constitucionalmente equipado para perceber, embora escassamente, a alteridade da mãe e estabelecer um diálogo com ela. Isto nos permite dizer que o recém-nascido vem ao mundo dotado de padrões senso-perceptivos inatos que lhe permitem perceber, com o sentimento de reconhecimento, objetos com os quais nunca manteve contato anteriormente. Supõe-se que no começo da vida pós-natal os padrões sensoriais externos predominantemente percebidos são os “símbolos” primários do seio.

Quando um padrão inato (pré-concepção do seio) encontra uma correspondência no mundo exterior na situação de amamentação, o bebê tem a ilusão de que boca, língua, teta, o seu corpo e o corpo da mãe, constituem uma unidade. A sensação, digamos, é de unidade na dualidade. Neste exato instante, o bebê é o seio, pois ele tem a experiência concreta, no próprio corpo, do seio materno. Aí residem as fundações da personalidade e do sentimento de ser o que

somos, as raízes da vivência do objeto bom que alimenta e protege, os primórdios da forma.

Em resumo, neste contexto inicial, o bebê oscila entre a vivência de (ser) estar-em-um com a mãe e estar separado. Estes dois pólos vivenciais estão dialeticamente presentes a cada instante. Tustin sugere que, no desenvolvimento normal, a cesura do nascimento é cicatrizada por interações responsivas entre a mãe e o filho, nas quais as necessidades do bebê são adequadamente atendidas. Este encontro satisfatório gera, em acréscimo, a sensação de presente atemporal – os momentos sem tempo, como diria T. S. Eliot. Ted Hughes², em “Bed time story” escreveu:

Era uma vez uma pessoa
 Quase uma pessoa
 De certa forma ele mal podia ver
 De certa forma ele mal podia ouvir
 Mal podia pensar /
 De certa forma seu corpo
 Era intermitente,

– necessitando da mãe para lhe oferecer contorno, coesão e permanência, tornando maravilhoso, como escreveu Lucrecio, o início de todas as coisas. .

A mãe dotada de elevada sensibilidade às comunicações do filho bebê e, portanto, capaz de executar as funções transformadoras acima referidas, adapta-se ativamente às necessidades do lactente. Parece tratar-se de um estado alterado de consciência, designado por Winnicott, de preocupação materna primária, que se intensifica no final da gravidez e se prolonga por poucas semanas após o parto. Sugiro que nesse contexto as interações intrapsíquicas da mãe com a sua própria mãe e seu próprio pai são ativadas, determinando, numa certa medida, a qualidade de sua relação com o filho. No estado de preocupação materna primária, ocorre também uma regressão parcial da mãe ao seu momento embriônico, ou lactante, o que facilita e ativa a relação empática com o filho. O encontro materno-filial desenvolve-se, portanto, na intercessão do tempo presente com o tempo

² Os poemas de Hughes, Tennyson e MacNiece estão publicados em TUSTIN, *Barreiras autistas em pacientes neuróticos*, tradução de Maria Cristina Monteiro.

inconsciente, pré-consciente, intersubjetivo da mãe com seus objetos internos. E tudo é sempre agora, como nos ensina Eliot.

A mãe, no estado de preocupação materna primária, provê um lugar (um espaço potencial) no qual a constituição inata do recém-nascido começa a aflorar em um movimento espontâneo. Ele nasce do útero mental da mãe que o acolhe, filtra e processa as intensas descargas de excitação sensorial. Falhas excessivas e traumáticas nesta função de acolhimento provocam medo de aniquilamento, pavor de desintegração e de cair infinitamente no vazio. Tustin esclarece que, ao invés de o neonato sentir o êxtase da ilusão de unidade e de que tudo é contínuo, sente-se concretamente desenraizado do corpo da mãe, ocorrendo a emergência abrupta e precoce da percepção da dualidade no continuum boca-seio. O seio é sentido como tendo sido fisicamente arrancado da boca do bebê, que se transforma em um *buraco negro*.

O *buraco negro* foi o termo usado por um paciente de Frances Tustin, John, diagnosticado como autista psicogênico aos três anos e sete meses, ao entrar em contato, durante o tratamento analítico, com suas experiências aterrorizantes relacionadas com o pesar pela perda de um objeto vital que ele chamava de “botão”, equacionado ao mamilo. Quando o botão era sentido como não estando em sua boca, John o sentia como tendo sido arrancado de seu corpo. Uma vez que a boca não fora diferenciada do seio, ele sentia que a sua boca também se transformara em um buraco. Rompia-se, assim, a equação simbólica boca-teta-língua. A ausência do botão não era apenas a ausência de coisas boas, mas sim a presença física de algo mau como “uma picada ruim”, como John se expressava. Essa presença ausente representa o objeto mau, persecutório e aterrorizante. Segundo Tustin, o *buraco negro* era a experiência de John da depressão psicótica ou primordial.

É importante informar que John não sofreu nenhuma perda ou trauma visíveis. A mãe, ao relatar a sua própria infância na entrevista inicial, evidenciou a sua depressão e sofrimento pela morte de seu pai, bem como o sentimento de privação por ter vivido, a maior parte do tempo, em uma instituição longe de casa. Quando ela e o filho deixaram o hospital foram morar com uma tia do pai, com quem não mantinha um bom relacionamento e que interferia na sua relação com o bebê. O pai trabalhava em outra cidade e a mãe se sentia infeliz, solitária, insegura

e deprimida. Tustin, no contato com a mãe, percebeu que ela sentia que perdera o filho, como parte de si mesma, ao dá-lo à luz.

Podemos supor que as dificuldades da mãe ao lidar com o filho tenha, como origem, o seu desamparo pela ausência do marido que trabalhava em uma outra cidade. É provável que este desamparo tenha acionado a depressão que sentiu com a morte prematura do próprio pai, quando criança, e com o seu afastamento de casa quando foi para uma instituição. Assim, ela se apegou ao filho como se fosse parte do seu corpo, negando, desta maneira, a separação e, provavelmente, o próprio nascimento equacionado a sofrimento e perda. Alarmada e imersa em sofrimento, não pode acolher e processar os sentimentos do filho decorrentes da separação, pois coincidiam com os seus próprios.

Sobre a expectativa de um bom acolhimento materno, Tennyson recita (“In memoriam, XLIX):

Esteja ao meu lado quando a minha luz enfraquecer
Quando o sangue se arrastar arrepiando e os nervos alfinetarem
E formigarem e o coração, doente
E todas as rodas da existência se tornarem mais lentas.

Esteja ao meu lado quando a imagem sensual
For torturada por agonias que subjugam a confiança.
E o tempo, poeira maníaca dispersante,
E a vida, chama lançada de fúria.

A mãe, nessa circunstância, é a luz, o calor que acalma o sangue e impede que os nervos tensos, em desespero, alfinetem e dilacerem a pele. Ela é a imagem mnêmica presente em Bandeira que protege o poeta, um lírio frágil e franzino, nascido ao pôr do sol, movido por inconsolável mágoa. *Triste lírio franzino, inquieto, ansioso, / frágil e dolorido...*

Na etapa inicial do bebê tudo é experimentado em termos de *eu*, sendo o *eu* o fluxo das sensações físicas que constituem o primeiro *sentimento de ser* da criança. Esse sentimento de ser o leite, o seio, o mamilo-língua, de ser o criador da experiência de satisfação, precisa estar bem estabelecido como memória concreta

– memória de sensações e de sentimentos – antes que a consciência duradoura do não-eu possa ser admitida e tolerada.

As vinculações e conjugações que ocorrem na interação entre mãe e filho geram o *sentimento de forma*. As formas, nesse momento inaugural do neonato, são formas sentidas (*formas-sensações*) que surgem do toque suave e macio de superfícies que provocam impressões sensoriais na pele. Os objetos que geram essas *formas-sensações* são as partes macias do corpo do bebê em contato com o corpo materno, como também substâncias corporais macias, incluindo saliva, urina e fezes. Em uma etapa posterior do desenvolvimento essas formas-sensações (seus traços mnêmicos) serão associadas às palavras que designam, por exemplo, “conforto”, “alívio”, “segurança”, “aninhar”. Daí se dizer que as palavras transitam do corpo, como se fizessem parte dele – como o coração e o cérebro – para o espaço virtual, para a página, no momento da criação poética, tornando-se signos verbais carregados de força vital.

Um outro modo primitivo da criança conferir ordem à experiência, em situações, por exemplo, que implicam desamparo, é apegar-se a objetos designados autistas (um carrinho, uma fivela, uma chupeta ou outro objeto duro qualquer) cujas superfícies rígidas e angulosas provocam, quando pressionadas contra a superfície do corpo, a sensação de que este se transforma em uma crosta ou carapaça, tornando-o invulnerável. Com o advento da linguagem, palavras como “duro”, “crosta”, “concha”, “invasão”, “perigo”, “rigidez”, “impenetrabilidade”, ficarão associadas a esta sensação. Nesse contexto psicológico, a ansiedade ou o medo dominante do sujeito é o de colapso do sentimento de demarcação sensorial, sobre a qual estão baseadas a sensação de coesão do *eu*, gerando o sentimento de cair em um espaço sem fim ou escoar indefinidamente. Uma das possíveis defesas contra tais sentimentos é a criação de uma segunda pele protetora e inexpugnável ou de uma couraça muscular (de aço) como a do Super-Homem.

As pesquisas de Esther Bick revela-nos que, no estado não integrado infantil, o recém-nascido tem uma necessidade premente de um objeto continente (sensorial e emocional). Este impulso, quando não se conjuga a um objeto que satisfaça o bebê na medida de suas necessidades, gera a busca, por exemplo, de uma luz, uma voz, um cheiro ou outro objeto sensório, que possa prender a sua atenção e ser vivenciado como algo que mantém unidas as partes da

personalidade. O objeto ótimo, na sua opinião, é o mamilo na boca. A experiência *mamilo na boca*, dos ritmos maternos ajustados aos do bebê, do contato corpo a corpo, da voz conversando com o filho, geram a sensação de um continuum entre mãe e filho e estabelecem as fundações da personalidade. Esse alicerce permite ao bebê a segurança necessária para a gradativa percepção do outro como entidade separada. Por isso, diz-se que a vivência da unidade é a condição necessária para a percepção harmoniosa da alteridade.

Eis como Louis MacNiece expressa em “Prayer before birth” a necessidade vital de contenção e proteção:

Ainda não nasci; oh, encham-me
 De forças... contra todos aqueles
 Que dissipariam minha integridade,
 Me soprariam como lanugem do cardo para cá e
 Para lá ou para lá e para cá
 Como água segura nas
 Mãos me derramariam.

No poema “I am a rock”, Paul Simon mostra-nos dor de alguém que, movido pela carência de contenção e do acalanto acima referido, se refugia em uma construção de pedra que o protege do sofrimento, lembrando-nos da pedra inefática de Cabral e do anseio de mineralizar-se. O verso detalha-nos a defesa do *eu* contra a sensação de derramamento ou de liquefazer-se. Ouçamos a lírica pungente de Simon:

Ergui paredes
 Uma fortaleza, alta e forte,
 Que ninguém pode penetrar.
 Não preciso de amizades.
 Amizades causam dor.
 É o riso e é amar o que desdenho.
 Sou uma rocha,
 Sou uma ilha,
 Tenho os meus livros
 E a minha poesia para proteger-me.

Estou blindado em minha armadura,
 Oculto em meu quarto,
 Seguro dentro do meu útero
 Eu não toco em ninguém e ninguém me toca.
 Sou uma rocha
 Sou uma ilha.

E uma rocha não sente dor
 E uma ilha nunca chora.

Em síntese, no início da vida pós-natal, o bebê não dispõe, por si só, da força necessária para efetuar as ligações das partes da personalidade, necessitando da função integradora da mãe que o contém e envelopa. Esse envelopamento constitui a pele psicobiológica que organiza e enfeixa as partes da personalidade, dando origem à construção de um espaço interior – que contém os objetos internos e os sentimentos –, diferenciando-o, no tempo, do espaço externo no qual os objetos da realidade fenomênica se articulam.

É importante acentuar que a doação de *forma* realiza-se em uma ambiente emocional amoroso constituído de ritmos, sons, cheiros, calor da pele e da voz materna conversando com o filho. Essas experiências sensoriais / emocionais primevas ficam registradas como memórias inconscientes (imagens inconscientes, pré-verbais, não-verbais) às quais vão se ligar, posteriormente, as palavras. Revelando esses estados emocionais tão arcaicos, Tennyson recita (“In memoriam, XLIV”):

O bebê estranho à terra e céu
 Enquanto sua palma suave pressionava
 novamente o círculo do seio
 nunca pensou “Isto sou eu”.
 Mas enquanto ele cresce apreende muito
 E aprende a usar “eu” e “mim”
 E descobre “Eu não sou o que vejo,
 E sou diferente das coisas que toco.
 Então ele busca uma mente separada
 De onde a memória clara pode começar

Como se através da moldura que o limita
Seu isolamento cresce definido.

As experiências auto-sensuais (sensoriais), vividas pelo neonato na relação com a mãe nutriente, constituem as matrizes da fantasia inconsciente e do sonho. Daí se dizer que, no início, a palavra está ligada ao corpo e às emoções, de onde emerge a linguagem emocional e, posteriormente, a linguagem proposicional. Pode-se deduzir, portanto, que os “pensamentos” (pré-pensamentos, fantasias inconscientes) originam-se de sensações somáticas e não estão, nesse momento inaugural, vinculados à palavra.

A palavra é o signo que liga a fantasia inconsciente ao consciente, oferecendo ao sujeito os meios para se deslocar do ambiente auto-sensual e sensorial da palavra-coisa para o da representação de palavra, permitindo-lhe ingressar na dimensão simbólica da experiência. Em outros termos, podemos dizer que as imagens sensoriais / emocionais são acrescidas das imagens verbais correspondentes.

Mantendo-se em mente o que foi dito acima, talvez possamos afirmar que o verdadeiro criador, escritor de ficção ou poeta, procura surpreender as matrizes da fantasia por meio das metáforas que cria, dos sons que articula, dos ritmos e texturas que a sua escrita engendra.

Os fatores que propiciam ao escritor ligar as palavras às suas raízes inconscientes são (seguindo o pensamento de Eliot) a *imaginação auditiva* (“*auditory imagination*”), o *sentimento e o sentido da sílaba, do ritmo e da estrutura*, bem como o talento em criar *correlatos objetivos*, ou seja, uma seqüência de acontecimentos que expressam o equivalente emocional do pensamento, concedendo vibração emotiva à palavra, como vimos ocorrer nas composições dos autores estudados nesta tese.

Na companhia de Eliot, Poe, Dante Milano, Bandeira e João Cabral, o pensamento desenvolvido neste estudo propõe que o *correlato objetivo* é o melhor recurso formal capaz de efetivar a transformação do sentir, em *emoção pensada*, e do pensar, em *reflexão sentida*. Com este procedimento, evita-se a formação de imagens impressionistas, vagas, que dissolvem, como assinala Ivan Junqueira, a objetividade de determinados sentimentos, abstratizando-os por completo. A imagem verbal tem que conter em si e expressar, em sua forma, a emoção que é

vivida no teatro do corpo. O poema revela-nos, assim, (como João Cabral o faz em “Escritos com o corpo”) a emoção ao *olho-tato, sem intermediárias retinas, de perto, quando o olho é tato*. Como discorre Eliot no primeiro dos *Quatro quartetos*, “Burnt Norton”:

...As palavras, após a fala, alcançam
O silêncio. Apenas pelo modelo, pela forma,
As palavras ou a música podem alcançar
O repouso, como um vaso chinês que ainda se move
Perpetuamente em seu repouso.

O início da linguagem, como já foi mostrado na perspectiva psicológica (psicanalítica), se deu pelo uso das palavras concretas. Cabral as considera mais poéticas do que as abstratas, porque são sensoriais, ou seja, entendidas diretamente pelos nossos sentidos. A poesia, como assinala o poeta, é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos.

A respeito da importância do som de uma palavra, Bandeira (também na companhia de Eliot) nos diz que “cedo compreendeu que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores”. Nessa perspectiva, Helen Gardner (citada por Junqueira) considera que a principal qualidade de um poeta maior é um poder de linguagem que lhe permite uma “percepção especial quanto às conexões da palavra com o som e o significado”.

A *auditory imagination*, opera, na mente do leitor, a fusão dos valores semânticos, musicais e metafóricos do signo verbal. O leitor ouvinte, por meio de sua estrutura senso-perceptiva, ajusta e conjuga intuitivamente suas formas de sentir e pensar (cognição) à estrutura do poema, permitindo a sua apreensão criativa e emocional.

Em síntese, podemos dizer que a forma (uma imagem, uma estrutura sinótica) desperta em nós a mesma atitude emocional, intuitiva e cognitiva, a mesma constelação senso-perceptiva que, no artista, produziu o impulso criador.

Identificamo-nos com ele, artista, com as formas expressivas por ele criadas e as recriamos em nós.

A vibração dos fonemas na frase corresponde, podemos concluir, ao análogo tonal do sentimento, permitindo a expressão da emoção concomitante ao conteúdo ideativo do poema. O som das palavras ordenadas em seqüências rítmicas concede, ainda, o desvelamento de remotas sensações, emoções e sentimentos presentes nas regiões mais primitivas e esquecidas ou inefáveis da memória. Trata-se de um mergulho no passado, reificando-o no aqui e agora.

O encadeamento melódico e sintático dos vocábulos, em determinadas composições, permite-nos – nisso consiste a magia das palavras – retroceder no tempo e sentir o silêncio sonoro e indeterminado do acalanto ou o som de cordas soadas pelo vento feito música. Trata-se do momento estético, extático, em que nos sentimos imersos e plenamente ajustados a uma narrativa, música ou poema.

Christopher Bollas sugere que a experiência estética envolve uma recordação existencial do tempo em que a comunicação ocorria por intermédio da ilusão de profunda harmonia entre sujeito e objeto, reverbera naqueles momentos em que a mãe, em parte, dá forma ao mundo interior do filho. Evoca uma sensação de fusão que é a recordação emocional (*memórias em sentimentos*) do sujeito relativa aos cuidados maternos que promovem a transformação.

Como vimos no correr da tese, no início da vida pós-natal a mãe, o seio, a textura e o cheiro de sua pele, a voz, etc., são impressões proto-simbólicas da experiência sensorial que se inscrevem como marcas na memória do neonato com seu aroma, ritmo, textura e maciez, – algo que conecta, integra, envelopa e sustenta o bebê em sincronia com os ritmos e sensações maternas. Nesse contexto reside a base sensório-emocional de sustentação do núcleo rítmico do sujeito e de onde surge a noção de forma-viva.

A forma-viva é o suporte estrutural dinâmico do conteúdo emocional de uma obra de arte; ao conter e organizar o caos ou a não-integração do mundo interior do artista, ela simultaneamente o expressa com pulsante vitalidade. Como decorrência, pode-se pensar que na arte a forma-viva está para o conteúdo, assim como, na relação mãe-bebê, a função continente da mãe está para o conteúdo emocional do filho nela projetado. No instante da criação de uma obra de arte, a forma-viva deriva da projeção, pelo artista, da função continente da mãe com a qual ele, o criador, está identificado, no plano simbólico da forma.

Tendo-se o que foi dito acima como certo e apoiado pelos referenciais léxicos, sintáticos e pela estrutura poética, o escritor cria um novo andaime de sustentação psíquica e emocional, uma moldura de significados e de ordem aos impulsos, desejos e emoções conturbadas. Investida dessa função primordial e protetora, a linguagem (lembremo-nos de Dante Milano) permite ao poeta descer ao fundo das coisas e de si mesmo, permitindo-lhe descobrir, resgatar e restaurar os escombros que lhe pesam na alma, transmudando-os e concedendo-lhes vida virtual.

Durante a execução de um texto, o autor sente que está escrevendo sobre coisas que não pode mais ver, tendo, contudo, que apresentá-las em termos puramente visuais, sentindo a experiência como uma alucinação que parece salvá-lo do desastre ou da queda no vazio abismal. Trata-se de uma quase alucinação; de fato, o que ocorre é a transformação de intensas lembranças, de fantasias plenas de desejo em devaneio, narrativa ou poema.

Paul Auster revela-nos que, no exato instante da criação, o escritor sente nada mais do que prazer, uma sensação maníaca, sublime, de realização; as palavras fluem como se ele estivesse ouvindo um ditado, transcrevendo frases de uma voz que fala na linguagem cristalina dos sonhos e dos pesadelos. E então sente-se que os pensamentos são reais, que as palavras são reais e mágicas em virtude desse poder encantatório. E chega-se a sentir que a realidade criada é mais real que o mundo dos objetos sólidos e dos seres humanos de carne e osso. E isso o consola na dor e desconsolo do luto. Tudo, portanto, está presente ao mesmo tempo em seu pensamento, como se cada elemento refletisse a luz de todos os demais e, ao mesmo tempo, emitisse seu inextinguível brilho singular. Nesse estado de mente, o autor percebe ainda, que não existe nenhuma divisão entre o ato de escrever e o de olhar, tocar, sentir no coração, pois nenhuma palavra, como vimos anteriormente, pode ser escrita sem antes ter sido vista e sentida como parte de nossa própria carne.

Criar, nessa perspectiva, consiste na recriação de um objeto outrora amado, íntegro e que foi perdido. À maneira de Proust, podemos dizer que o artista é compelido a criar pela necessidade de recuperar o seu passado perdido, junto com as pessoas relevantes de seu contexto emocional. Pela renúncia, luto e superação da dor depressiva-melancólica pode-se recriar o que se ama, como Bandeira fez em sua viagem vertical ao mais íntimo de si mesmo, cingindo com a linguagem os

personagens queridos de sua infância – Tomásia, Totônio Rodrigues, o avô, o pai, a mãe –, fixando-os no poema.

O movimento retrospectivo também ilumina as imagens líricas que se escondem na memória, como a da moça surpreendida nuíinha no banho, lá longe, no sertãozinho de Caxangá, traz aos ouvidos o som das cantigas de roda que as crianças politonavam (*roseira, dá-me uma rosa / Craveiro dá-me um botão...*) e aos olhos, a imagem da Rua da União, Rua do Sol, Rua da Saudade.

Essas imagens – tão plenas de luz – amparam o artista criador no enfrentamento com o seu núcleo melancólico-depressivo acima aludido, buscando transformar o desespero, a solidão, angústia e depressão profundos em amor, alegria, paz e harmonia. A ânsia desesperada de poesia é sentida, ainda, como salvação do suicídio ou como um projeto de sobrevivência pela criação literária. A função terapêutica da literatura reside nesse confronto entre amor e ódio, criação e destruição, Thanatos e Eros, na sublimação e superação, enfim, da destrutividade pela força do amor e da criatividade que conduz à narração ou à realização do poema.

O que está sendo vivido pelo poeta no instante da criação do poema é o momento presente do passado, ou seja, o continuum temporal que enfeixa a presença da dimensão mítica, onírica, histórica, pessoal e psicológica do artista. O poeta não vivencia novamente o seu passado, mas sim o passado sendo criado, recriado e transformado no momento da composição. Esta implica ordenação das várias experiências vividas pelo sujeito na intimidade com seus sonhos e fantasias em tensão com o contexto social em que vive. Como decorrência, podemos dizer que várias vozes acodem ao poeta no instante da construção do poema: a voz / escrita de seus antepassados literários, a voz dos escritores mais queridos que o ajudaram a significar a experiência vivida, a voz de seu pai, a voz de sua mãe, com seus modos de sentir e pensar. *E tudo é sempre agora.*

O tempo presente e o tempo passado
 Estão ambos presentes no tempo futuro
 E o tempo futuro contido no tempo passado.
 Se todo tempo é eternamente presente
 Todo tempo é irredimível.

T. S. Eliot, Burnt Norton, *Quatro quartetos*