

## **S.O.S. POESIA – O papel da imaginação poética hoje**

**Cristina Henrique da Costa**  
**cristinahenriquedacosta@hotmail.fr**

### **Introdução:**

Fui convidada a participar do quinquagésimo simpósio da Abralic de 2016, e o título da proposta chamou-me a atenção: *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível no Brasil e na América Latina*. Tomei a expressão *Poesia contemporânea* em seu sentido literal, que não causa problemas: a *poesia contemporânea* é aquela que se cria no tempo em que eu vivo, no hoje da minha existência.

Considerarei de muito mais difícil interpretação a sequência do enunciado, na qual o prefixo da palavra *reconfigurações* sugere algum gesto de recomeço que tanto pode ser visto como *retorno ao ponto de partida*, de onde melhor se refaz alguma coisa, quanto pode também acenar para o *apagamento* de algum ato anterior como condição para o novo ato. Reconfigurar um texto é apagar outro, reconfigurar um projeto é melhorá-lo, reconfigurar um jogo é jogar uma nova partida. São gestos diferentes, e a *reconfiguração* pode ser tanto o exercício que dá forma a alguma matéria ou a algum suporte, quanto pode ser o trabalho ideal e abstrato da linguagem sobre ela mesma, quanto pode enfim aludir ao processo cibernético de fabricação artificial: reconfiguram-se softwares, computadores e sistemas.

Daí a importância do genitivo no enunciado, embora ele complique ainda a interpretação de seu significado, pois não só o adjetivo *sensível* é ambíguo,

oscilando entre o material, o sensitivo, o hardware, como pode ainda ser sujeito ou objeto da predicação implícita: o *sensível reconfigurado* ou o *sensível reconfigurando*. No meu ver, no genitivo está a chave do problema, pois é ele quem cria o conjunto das oscilações metafóricas da questão proposta. Mais exatamente: não seria justamente a *sensibilidade* um tipo de ideia responsável pelo sentido metafórico da poesia em geral, podendo sempre ser ao mesmo tempo o mundo *sensível* que está ao alcance da linguagem do poeta, mas também a própria atividade por ele exercida, sua *sensibilidade*? Em suma, não fora o *sensível*, haveria linguagem poética?

*Reconfigurações do sensível* é, obviamente, não um conceito claro, mas uma metáfora, onde o *sensível* é a incógnita e *reconfigurações* é um predicado verbal destinado a manter em suspensão uma possibilidade semântica polêmica, uma tensão, que poderá girar em torno das ideias de desconfigurar, de configurar, de herdar. Um predicado metafórico, portanto. Algo que vai do moldável ao dizível sem nunca esclarecer quem faz o quê. Sem nunca sequer definir os resultados da ação de reconfigurar: há/houve ou não há/não houve reconfiguração do sensível?

Num primeiro momento, vejo nisso certo problema: o termo – o *sensível* –, não é anódino, e sua literalidade convive com milênios de discussões metafísicas e ontológicas que o metaforizam, em função de sua parceria com seu oposto, o inteligível. O risco, parece-me, seria então decidir prematuramente do destino desta metáfora, entendendo, por trás da ação (re) configuradora sugerida, o outro sujeito – o inteligível –, quer como impulsor da ação de informação de uma matéria, quer como impostor da *vinda ao ser* que, por causa mesmo da ambiguidade da predicação, não vem a ser nem sujeito, nem objeto de sua própria manifestação. Ao meu ver, de ambas as concepções, o *sensível* sai ferido.

Pois ao *reconfigurar o sensível*, a poesia já estaria sendo portadora de uma carga ontológica: aquilo mesmo que é a essência de seu ato, *reconfigurar o sensível*, poderia ser apenas o semblante metafórico de uma tarefa que só se entende como linguagem outra, como decifração de uma maldição hermenêutica milenar que não chega nunca ao sensível que, no entanto, é o cerne da questão. Mas o próprio fato de compreender a expressão *reconfigurações do sensível* como metafórica já significa ser capaz de enquadrá-la no horizonte de sua dupla

referência, histórica e mundana. O importante é conectar a poesia com a materialidade do sensível, com a interpretação histórica do que seja a materialidade do sensível, e com o papel que ela, poesia, tem nessa interpretação.

Por isso, logo em seguida, vejo a fórmula com otimismo quando considero o fato de poder tratar reflexivamente a questão. Muitas dualidades contemporâneas se constroem ou se desconstroem pelo ângulo da relação metafórica. Heidegger inaugurou o gesto, ao afirmar que o metafórico ocorria apenas como substituição do visível pelo invisível. Mas também podemos dizer que o contemporâneo é a interpretação que metaforiza o moderno e o substitui.

Gostaria de acrescentar aqui outra dualidade que muito se esclareceria pelo mesmo ângulo, e servirá como ponto de partida para este capítulo ensaístico: de que a carga ontológica da poesia provenha não só do caráter metafórico do termo, *o sensível*, como também do fato que a poesia seja hoje interpretada como a própria substituição metafórica da filosofia. Que a *usura* do conceito filosófico ponha a nu sua origem metafórica é um fato que acaba eclipsando que a origem metafórica está a cargo de um discurso filosófico, o qual mantém com a poesia uma relação de metaforicidade invertida: a metáfora está na origem do conceito porque na poesia a metáfora substitui o conceito. Ser a ilustração metafórica da própria usura faz da poesia um discurso de desvio em dívida com relação à filosofia impossível. É desta armadilha da interpretação metafórica da expressão *reconfigurações do sensível* que tenciono tentar escapar, questionando o próprio conceito de metáfora como *substituição* de uma coisa por outra.

Do *sensível* passamos então rapidamente ao ponto sensível, provavelmente não muito afastado do ponto doloroso, e que talvez surja agora de uma nova interseção, desta vez com o complemento circunstancial: *no Brasil e na América Latina*. Se menciono este ponto, é porque de certa concepção da metáfora depende igualmente a interpretação do complemento como positividade de certa produção cultural ou como negatividade de uma condição geográfica que é também histórica.

Ora, no meu ver, *Brasil e América Latina* têm vez porque é justamente com a poesia (e a literatura em geral) que se podem aprender as metáforas que

reconfiguram o sensível, e a elas devemos com especial vigor o entendimento que as *reconfigurações do sensível* não vão se esclarecer, a não ser metaforicamente. O que não significa que não precisem do discurso crítico capaz de trabalhar com um conceito de metáfora que lhes seja favorável. A esta tarefa aqui me dedico.

### ***A Metáfora viva de Paul Ricœur*<sup>1</sup>**

Embora *A Metáfora viva* seja um conjunto vasto e rico, quase sublime<sup>2</sup>, de discussões retóricas, linguísticas, semânticas e poéticas, não será equivocado dizer que a tese central do livro, que já se anuncia desde seu *Primeiro Estudo*, é filosófica: trata-se de indagar pela relação, desestabilizada hoje, entre linguagem e realidade. Filosófica, a tese o é de duas formas: porque afirma, por um lado, que a investigação geral desta relação é uma questão *in fine* filosófica (e não poética, lógica, científica, retórica ou semântica), e porque, por outro lado, a argumentação em que se diz esta verdade continua sendo, ela mesma, afirmada enquanto discurso que pode e deve ainda se definir como filosofia.

O cerne da investigação filosófica neste livro é a metáfora, e uma discussão em torno do estatuto (filosófico) da argumentação sobre a própria metáfora, que tem como principais interlocutores: Heidegger, para quem a metáfora, transposição de sentido que vai do próprio ao figurado, tem sua origem no transporte do visível ao invisível, ocorrendo sempre dentro dos limites da metafísica. E Derrida, para quem a metáfora, sob forma de *usura*, afeta a formação e os conteúdos dos conceitos filosóficos com uma suplementaridade trópica que a própria filosofia não sabe dominar, e cuja eficácia poderia, segundo

---

<sup>1</sup> RICŒUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.

<sup>2</sup> Proponho aqui a conclusão do seguinte pacto de leitura: percorrerei *A Metáfora viva* (com exceção do *Oitavo Estudo*) sem pretender dar conta do número gigantesco de discussões que o livro fomenta. *A Metáfora viva* implementa um método de investigação hermenêutico que se baseia na leitura de muitos autores dos quais Ricœur extrai dialeticamente os argumentos de sua própria tese. Para o leitor de Ricœur, restam três possibilidades (ou algum misto dessas atitudes): proceder sinteticamente, ou concentrar-se nos detalhes de cada diálogo por ele instaurado, ou ainda indagar pelos motivos que o levaram a discutir com determinada tradição e não com outra. Em suma, a tarefa total de leitura parece infinita, ou pelo menos, ultrapassa as dimensões do atual texto. Tentarei proceder com algum grau de síntese, ainda que isto me conduza às excessivas simplificações e omissões que este capítulo carrega, e das quais tenho consciência.

Ricœur, arruinar o discurso filosófico, revelando sua gênese inteiramente metafórica.

1 - A estratégia de Ricœur é mostrar que existe um conceito implícito de metáfora auto-implicado no reconhecimento do processo de metaforização do conceito, processo que pode então ser analisado a fim de refutar pela via argumentativa a tese da metaforização generalizada do discurso da filosofia. A ideia do livro, portanto, parece ser a do eventual destino da relativa autonomia filosófica, o qual depende de esclarecer aquilo mesmo que chamamos de metáfora – uma investigação que aos olhos de Ricœur teria a virtude de restituir um proscênio de onde se ergueria a possibilidade do discurso acerca da metaforização da filosofia<sup>3</sup>, e conseqüentemente, de onde se ergueria também a possibilidade de outro discurso sobre a metáfora e sua relação com a filosofia.

2 - A estratégia filosófica do livro parece exigir também um longo desvio: ao investigar o conceito implícito de metáfora que domina nossa tradição, e ao refletir sobre o uso da própria palavra “metáfora” para falar dela, usa-se o discurso conceitual que está *fora da filosofia* como estratégia de resguardo das fronteiras da *filosofia*. Tudo se passa como se a crítica da metáfora fosse antes de tudo o ato de tornar primeiro visível os trâmites de um conceito aristotélico de metáfora que se tornou extra-filosófico, de maneira a tornar em seguida manifesta a adoção desta concepção pelo discurso filosófico contemporâneo que teria de certa forma “importado” uma ideia de metáfora que se pretende neutralizar: os pressupostos, os erros e os acertos destas teorizações *externas* servirão, ao fim, à filosofia.

O que justifica, então, que usemos o grande texto ricœuriano no campo da teoria literária e da crítica poética? Curiosamente, o fato de pensar sobre a metáfora leva Ricœur a implementar um longo e ramificado diálogo com

---

<sup>3</sup> Para uma discussão filosófica em torno dos acordos e desacordos entre Ricœur e Derrida, remeto a AMALRIC, Jean-Luc. *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*. Paris, PUF, 2006. Neste livro, o autor localiza uma série de mal entendidos entre o autor da *Metáfora viva* e o da *Mitologia branca*, remonta à tese de Heidegger (*Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1986): “Le métaphorique n'existe qu'à l'intérieur des frontières de la métaphysique”, e discute as interpretações divergentes dos dois filósofos franceses a respeito do papel da *usura* da metáfora na formação do conceito filosófico.

diversos campos de estudos (linguística, semântica, poética, retórica, estética). A estrutura muito complexa destas discussões promove a metáfora à condição de tema pluridisciplinar na própria medida em que corresponde à necessidade de assegurar à filosofia seu espaço de singularidade diante das ameaças de generalização de outras disciplinas da linguagem (especialmente a semiótica e a *Nouvelle Rhétorique* de Chaïm Perelman).

Tudo se passa também como se às ameaças internas de implosão da filosofia, representadas pelas figuras de Heidegger e de Derrida, fosse necessário acrescentar as não menos ameaçadoras pressões teóricas das demais disciplinas humanas que, por influência do estruturalismo e do modelo linguístico, prometem colonizar *por fora* a filosofia, através do domínio de um discurso exclusivista sobre a relação da linguagem com a realidade.

Ora, aquilo que Paul Ricœur vê como tarefa filosófica fundamental, ou seja, a preservação de um espaço filosófico para falar de realidade, *produz* um conceito de metáfora original e útil para pensar hoje a relação das obras de literatura com a realidade, e fornece ferramentas teóricas e críticas que permitem defender certa concepção do fenômeno poético, especialmente enquanto fenômeno singular e resistente à sua própria teorização. Neste sentido, *A Metáfora viva*, aos meus olhos, acaba resultando também numa poderosa argumentação contra certo uso abusivo da teoria no campo do conhecimento da literatura, seja pelo ângulo da teorização filosófica estética, seja pelo ângulo da teorização linguístico-estrutural.

Quero desdobrar estas justificativas: não nos enganemos, o objetivo de Ricœur é mesmo filosófico, justamente porque a discussão concreta com diversas teorias, ao apontar falhas, erros e acertos, produz os limites da teorização que garantem ao homem falante o acesso à realidade. O aparente paradoxo de uma concepção de realidade que, para ser dizível, não se deixa totalmente teorizar, Ricœur o resolve em parte distinguindo cuidadosamente a metáfora usada da metáfora poética, deixando com esta última certa tarefa de inovação semântica que *produz* uma visão de segundo grau da realidade. Ao contrário de Derrida, tais limites do teórico, ao serem claramente críticos, permitem afirmar a participação do processo metafórico na constituição de

realidade sem afetar totalmente a delimitação conceitual dos campos poético e filosófico.

Há, portanto, na *Metáfora viva*, algo além do resultado filosófico da argumentação, e que consiste no caráter inventivo da própria definição de metáfora poética proposta por Ricoeur. Se o percurso argumentativo do filósofo, poderoso e complexo, está voltado para a preocupação de pensar sobre o papel da filosofia, é justamente esta orientação aparentemente diversa de nossas preocupações artísticas, estéticas ou literárias, que irá produzir, *suplementarmente*, uma ferramenta positiva para pensar a relação da criação poética com a realidade na contemporaneidade. A *Metáfora viva* é uma incansável faca de dois gumes - ou são dois livros em um -, conforme se lê exclusivamente no horizonte do *Estudo* final ou na perspectiva interdisciplinar dos *Estudos* antecedentes. Em todo caso, é um livro que investiga dialeticamente como se podem conciliar as pretensões do poético em referir o real - ainda que se ausentando dele -, e as pretensões filosóficas em definir o real - ainda que problematizando-o.

#### **Aristóteles versus Platão:**

A leitura de Aristóteles com a qual Ricoeur inaugura sua investigação sobre a metáfora no *Primeiro Estudo* do livro já virá indicando a tônica de sua atitude de recusa por interpretar o significado do conjunto da história do ocidente como resultado generalizado da metafísica ocidental<sup>4</sup>. Neste sentido, localizar uma discussão sobre a metáfora que de certa forma já vem determinada pela divergência ontológica de Platão e Aristóteles é já entrar rompendo com a lógica do discurso redutor sobre o próprio conceito de metáfora.

Mas a referência aristotélica traz ainda outras conquistas: pois a questão é que, justamente, em Aristóteles, não existe “a metáfora” e sim (além da

---

<sup>4</sup> O último *Estudo* do livro discutirá o adágio heideggeriano que interpreta a metáfora como substituição do visível pelo invisível. Para Ricoeur, a própria tese que limita a metáfora à metafísica está baseada numa concepção redutora da metáfora como substituição de um termo por outro. Segundo Ricoeur, a metáfora poética, e não a catacrese, pode e deve ser definida como ato de predicação. E a predicação metafórica (do tipo *isto é aquilo*) fundamenta-se na própria metaforicidade do verbo *ser*.

classificação das 4 espécies, que não vem ao caso aqui) dois usos dela, na poesia e na retórica.

O que é a retórica, para Aristóteles? Ao contrário do que parece pensar Platão<sup>5</sup>, ela não se reduz à captação da potência perigosa da palavra, e tem o papel positivo de praticar a união da argumentação, da composição e da elocução das partes de um discurso, articulando o conceito lógico do verossímil com a arte de persuadir, fazendo por esse meio bom uso da palavra pública. Apesar disso, ao contrário do que ocorreu posteriormente, a metáfora não se reduz para Aristóteles ao seu uso retórico, e é até na *Poética* que ela está por ele definida<sup>6</sup>.

Segundo Ricœur, alguns elementos desta definição passarão praticamente intactos para a posteridade e modernidade: é o caso do transporte (*phora*) do nome que designa uma coisa em direção de outra coisa, e que ainda ressoa nos conceitos figurais modernos de *écart* (desvio), e de *emprunt* (empréstimo). No transporte germinará posteriormente o mistério da ausência de referência da linguagem: a palavra metafórica, embora se refira a uma coisa, pode ser transportada e vinculada a outra coisa. Ressoa também a metaforicidade da definição: o *transporte* é desde já uma metáfora que serve para descrever o processo metafórico. Ressoa enfim a importância genérica da metáfora no conjunto da teoria das figuras: ver a metáfora como uma *substituição* que ocorre em função de certa *semelhança* é preparar o terreno de uma generalização possível do processo metafórico a todas as figuras trópicas da linguagem.

A estratégia de Ricœur consistirá em mostrar que o fenômeno histórico de assimilação desta concepção da metáfora, tanto quanto sua posterior crítica moderna, ambas assentam na ideia de que a metáfora é uma *substituição* (de uma palavra ausente por uma palavra presente):

Il semble pourtant qu'Aristote ait lui-même commis ce glissement de sens, donnant ainsi raison aux critiques modernes de la théorie rhétorique de la métaphore: le mot métaphorique vient à la place d'un mot non métaphorique qu'on aurait pu employer. (RICŒUR, 1975, pp. 28-29)

---

<sup>5</sup> *Gorgias*. O retorno a Aristóteles possui uma tripla vantagem para a argumentação de Ricœur: 1 - inscrever-se no movimento de renovação moderna da retórica implementado por Chaïm Perelman, mas 2 - preparar uma divergência em relação à *Nouvelle Rhétorique* que assegure o lugar próprio da filosofia, explicitando a diferença entre metáfora retórica e metáfora poética, e 3 - mostrar o uso possível da definição poética de Aristóteles hoje.

<sup>6</sup> 1457 b 6-9.



Esta é a ideia principal à qual se pretende retornar para criticar conjuntamente certa concepção de metáfora e a crítica da metáfora que nela se baseia. Todo o livro de Ricœur se nutre do argumento crítico de que a ideia de *substituição* prejudica a renovação do conhecimento de realidade e não explica o processo metafórico. Mas primeiro é preciso dizer que a definição da metáfora viajou no tempo na condição de sua dupla amputação: constando também da *Poética*, foi considerada como retórica (primeira amputação); considerada sob seu aspecto retórico, sobreviveu numa retórica ela mesma amputada de sua dimensão dialética e argumentativa. Em pleno classicismo, foi inserida numa fútil ciência da elocução, ou teoria dos tropos. É esta metáfora reduzida que iremos encontrar integrada ao conjunto do aparato da Retórica clássica<sup>7</sup>, cristalizada sob a forma e a ideia de um ornamento da linguagem, inquestionada em suas bases teóricas inclusive na modernidade.

As falhas do processo, argumenta Ricœur, podem ser procuradas hermeneuticamente, numa atitude de leitura do texto aristotélico, e a partir da restituição da situação precisa da metáfora no conjunto da *Poética* de Aristóteles.

Ricœur observa que em Aristóteles a ideia de *substituição* (de uma palavra por outra) não significa uma fusão. Na medida em que é preciso que haja *dois* para formar a metáfora, deduz-se que o fenômeno está tanto no desvio lógico do sentido original de uma palavra (considerando aqui que os polos dos gêneros e espécies que categorizam as coisas da experiência já se estabilizaram e mantêm relações reguladas entre si), quanto está no seu avesso, isto é, na produção do sentido propriamente dito, que faz com que entendamos a metáfora, ou que ela queira dizer alguma coisa. Em outras palavras, a costura da metáfora tem dois lados, e a transgressão categorial com as palavras só se torna interessante quando a metáfora, ao ser enunciada, reduz parcialmente a transgressão, embora Aristóteles reconheça que não há regras para aprender a metáfora. As regras precisam ser postuladas, mas não são concretamente cognoscíveis: certos graus de semelhança entre coisas diferentes tornam possível tanto transgredir um uso de palavra quanto retificar um sentido.

---

<sup>7</sup> O livro de referência para Ricœur é: FONTANIER, Pierre. Les Figures du discours. Introduction par Gérard Genette. Paris, Flammarion, 1977.

Numa atitude de hermenêutica do texto – estou falando da *Poética* - de Aristóteles, três elementos da filosofia peripatética vão se tornar esclarecedores: a definição da *lexis*, a articulação entre *muthos* e *mimesis*, e por fim a diferença entre *phusis* e *poiesis*<sup>8</sup>.

Trata-se, na *Poética*, de definir o poético como um fazer por oposição a certo ser natural, e ao lado de outros fazeres humanos. Ricœur observa que a *Poética* define a poesia como articulação de um *muthos* e de uma *mimesis*. Ou seja, na poesia, o discurso exterioriza uma fábula que “imita”. Mas para entender do que se trata, é preciso saber que só há imitação onde há fazer, e mais exatamente quando a causa do movimento de um ser é exterior a esse mesmo ser, ficando excluído da imitação o modo de ser da natureza (*phusis*), cuja causa do movimento é interna<sup>9</sup>. A natureza, portanto - a flor que desabrocha e o cavalo que nasce - , não imita, daí decorrendo que, inversamente, o fazer poético não é imitação de uma natureza que seria ela mesma imitação, como no caso de Platão. Paralelamente, não se imitam ideias, pois fazer é sempre produzir algo singular. Como esclarece então Ricœur, a proposição “a arte imita a natureza” vem a significar, justamente, que a poesia difere do movimento natural, ao mesmo tempo que é capaz de criar (e não de copiar), isto é, de pôr-se em movimento, a exemplo de uma natureza vista ela mesma como criativa (e não como imitação de ideias). E é por isso mesmo que, quando, na *Poética*, chega a hora de definir normativamente a imitação, falta a ciência absoluta do modelo, tanto quanto a afirmação de que ele exista separadamente das obras onde se produz, e no lugar disso, Aristóteles contentar-se-á com enumerar as espécies de imitação. Ricœur conclui: “é a própria construção do *muthos* que constitui a *mimesis*” O *muthos* compõe e constrói o que ele imita<sup>10</sup>, e por esta razão, embora seja sempre obra singular, a poesia eleva-se ao universal:

---

<sup>8</sup> Ricœur insiste na definição aristotélica do fazer contingente, por oposição ao movimento natural, mas no caso da poesia este fazer se define como *poiesis* e não como *praxis*. *Poiesis* e *praxis* são da ordem da contingência, mas o fazer como *poiesis* se define pelo fato que seu objeto não possui a causa de seu próprio movimento.

<sup>9</sup> A investigação sobre a *phusis* grega foi objeto privilegiado de Heidegger. Ver por exemplo: *Ce qu'est et comment se détermine la phusis*. In *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>10</sup> Neste sentido, podemos ler com novos olhos os versos de João Cabral de Melo Neto: “Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá (...)” MELO NETO, João Cabral. *Os três Mal-amados*. In *Obra completa*. Rio de

C'est parce que l'expression « imitation de la nature » a pour fonction de distinguer le poétique du naturel que la référence à la nature n'apparaît nulle part comme une contrainte exercée sur la composition du poème. Le poème imite les actions humaines, ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être (...) La réalité reste une référence sans jamais devenir une contrainte. (RICŒUR, 1975 p. 60).

O que interessa Ricœur nessa altura é afirmar que a imitação aristotélica, sustentáculo de sua *Poética*, não é a reduplicação da realidade, mas está, no entanto, no horizonte de uma referência à realidade. Segundo Ricœur : Aristóteles abre mão do conceito platônico de imitação, e é neste contexto que se compreende a função da metáfora na *Poética*, intimamente vinculada à *lexis*<sup>11</sup>: enquanto processo de construção de semelhanças a partir de diferenças, a metáfora tem participação no caráter paradoxal do *muthos* (a fábula que constrói e imita), uma vez que, vinculada na tragédia à imitação das ações as melhores, ela participa da dupla tensão : submissão à realidade e invenção fabulosa<sup>12</sup>.

Em suma, pelo ângulo de uma leitura de Aristóteles, descobre-se, por um lado, que não há contradição entre imitação e criação, mas herda-se por outro lado um enigma tenso que decorre da própria definição da metáfora: como chegar, pela análise do fenômeno metafórico, a uma ideia de realidade que não seja apenas a própria metáfora?

Nesta perspectiva, o livro de Ricœur funciona como uma dialética ascendente, que vai elaborando e retomando o mesmo enigma em diversos patamares, até a discussão final (*Oitavo Estudo*). Contento-me com indicar alguns pontos nodais que permitirão a convergência, como se verá, com a proposta do simpósio que motivou a escrita do presente texto.

---

Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 63. Ver sobre o assunto BARBOSA, J. A. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

<sup>11</sup> A palavra pode ser traduzida por *expressão* pela linguagem. Deixo de lado, por falta de espaço, os aspectos técnicos muito precisos da demonstração ricœuriana no que tange o papel da *lexis* na *Retórica* e na *Poética*. A ideia geral é de que a metáfora contribui de forma diferente na retórica ou na poesia por conta da finalidade diversa que a *expressão* possui em cada uma dessas atividades.

<sup>12</sup> Na retórica, o papel da metáfora é outro: o discurso retórico constrói-se a partir de opiniões aceitas que funcionam como verdades compartilhadas e se aplicam a situações concretas sobre as quais cabe deliberar ou exercer um juízo, o qual precisa trabalhar com as categorias de prova e de persuasão ao mesmo tempo. A falta de cuidado com as provas libera a potência desenfreada da persuasão refém do desejo de bajulação. É nessa hora que a elocução cede ao uso do ornamento que afasta as regras do bem dizer de sua finalidade ética. A metáfora, que na retórica responde pela função de “dar a ver” pode então se alterar.

## Retórica versus semântica

Duas linhas de pensamento correm na *Metáfora viva*, ao mesmo tempo entrelaçadas e diferentes, e motivam argumentações ricœurianas igualmente vinculadas entre si e distintas a um só tempo. A primeira trajetória explora um diálogo com a retórica, o segundo caminho consiste em pôr em confronto duas tradições semânticas, e a interseção entre estes dois campos situa-se no fato que a primeira define a metáfora, mas nunca se livra de considerá-la como *substituição* entre dois termos, e a segunda alcança integrar a dimensão predicativa da metáfora, mas não consegue pensar a relação entre predicação e realidade. Retórica e semântica acabarão intimadas a responder pelo fenômeno da metáfora no plano estético e poético, onde se prepara uma passagem da reflexão sobre a metáfora para o plano filosófico.

Desta estrutura complexa, podemos extrair o seguinte:

No plano retórico: além de eleger o conceito de *substituição* (de um termo por outro), concedendo um privilégio abusivo à palavra, vista como unidade básica da linguagem e definida paralelamente como “nome de uma coisa” - no âmbito de certa teoria da nomeação -, a Retórica clássica, ao distinguir a metáfora de invenção da catacrese, marca sua preferência pela expressão figurada (a invenção pessoal de figuras), mas só consegue defini-la como enunciado “desnecessário”. De fato, a questão é: por que *substituir* os termos? Ora, justamente, a beleza deste tropo que é a metáfora estaria no fato de ela ser figura, isto é, ocorrer no lugar de outra expressão não figurada existente, e perfeitamente equivalente em termos semânticos<sup>13</sup>.

Ora, como observa Ricœur, na Retórica clássica, o problema da invenção poética ficou, de certa forma, perdido: *substituir* sem razão é ter da liberdade criativa uma ideia ingênua, associada à futilidade de uma atividade sem dimensão de conhecimento. Mas usar a catacrese *por necessidade* e na falta do termo próprio, tampouco faz jus à liberdade de criar pensamento. Se não é a falta

---

<sup>13</sup> Pierre Fontanier distingue figura e catacrese com o seguinte argumento: « Ou les Tropes en un seul mot offrent un sens *figuré*, ou ils n’offrent qu’un sens purement extensif. Dans le premier cas, ce sont de véritables figures (...) Dans le second cas, on peut les appeler *catachrèses*, mot qui exprime si bien et leur nature et leur usage, puisqu’il signifie *abus*, et que l’extension du sens est une sorte d’abus » (p. 77)

de palavras literais que move o poeta a metaforizar, a decisão de fazê-lo (ou de não o fazer) torna-se meramente ornamental. Ora, o fundo da questão é que não há liberdade sem apelo prático para ser livre *em meio* à realidade, inclusive linguística. O clássico *postulado da paráfrase exaustiva*, isto é, da existência real de um idêntico conteúdo *sem figura*, equivalente da expressão metafórica, no qual sempre poderá ser totalmente traduzida a metáfora, priva-a de seu valor informativo ou cognitivo próprio, isto é, priva-nos de ter com ela uma relação de liberdade. A figura nada acrescenta ao poema, o qual por sua vez nada acrescenta ao conhecimento, ao pensamento, à história, à realidade. A metáfora não age sobre o mundo, não muda nada.

Ainda na mesma linha de raciocínio: esta definição de metáfora, implicando que existe sempre a possibilidade de restituição de algum termo próprio original para qualquer expressão metafórica, racionaliza o trabalho poético. A existência de um paradigma, em função do qual podemos, de fato, restituir aquilo que foi primeiro substituído<sup>14</sup>, passa a ser uma aporia filosófica. Neste ponto, a Retórica clássica soube repetir o enigma de Aristóteles sem aproveitar as lições de sua *Poética*, uma vez que, tanto no filósofo quanto na Retórica, o paradigma da metáfora é a *semelhança* (entre coisas), da qual temos incontáveis exemplos, mas nenhuma definição satisfatória. Neste sentido, definir a metáfora como *substituição*, para explicar em seguida a *substituição* pela *semelhança* corresponde a um processo de racionalização da linguagem no classicismo, o qual está baseado na censura teórica exercida contra a lógica própria e específica da poesia, isto é, contra sua capacidade de inventar seus motivos - argumento que irá ficar mais claro no livro de Ricœur quando ressurgir sob forma de crítica ao positivismo moderno<sup>15</sup>:

---

<sup>14</sup> De certa forma, ao passar pela reivindicação libertária paradoxal da escrita automática, a discussão estética do Surrealismo acabou concebendo a imagem como algo *insubstituível* e intraduzível (Breton). Pairou sobre esta concepção surrealista que insiste no uso do literal a suspeita da arbitrariedade da imagem, o que mostra ainda como toda a discussão está dominada pela concepção clássica da metáfora como *substituição*. Foi desse paradoxo que Pierre Reverdy (REVERDY, Pierre. *Le Gant de crin. In Œuvres complètes*. vol II, Paris, Flammarion, 2010, pp. 555 – 556) tentou escapar, procurando para a imagem uma definição, ainda hoje insuperável, que conciliava o paradigma da semelhança com a liberdade poética.

<sup>15</sup> Esta crítica foi norteadora de minha própria leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto. Como está na *Introdução* do ensaio: “Mostrar o caminho de uma escolha afetiva e imaginativa contra o racional é muito diferente de afirmar a existência do irracional inconsciente, e supõe uma reflexão sobre o sentimento assumido. O caminho claramente escolhido, portanto, para

Je ne voudrais pas terminer ce plaidoyer contre la référence sans évoquer l'argument épistémologique, qui, s'ajoutant à l'argument linguistique (du type Jakobson) et à l'argument de critique littéraire (du type de Northrop Frye), en révèle en même temps le présupposé inavoué. Il est admis, par les critiques formés à l'école du positivisme logique, que tout langage qui n'est pas descriptif – au sens de donner une information sur les faits – doit être émotionnel. En outre, il est admis que ce qui est « émotionnel » est purement ressenti « à l'intérieur » du sujet et n'est rapporté en aucune façon que ce soit à quelque chose d'extérieur au sujet. L'émotion est une affection qui n'a qu'un dedans et pas de dehors.

Cet argument – qui a donc une double face – n'est pas originairement dérivé de la considération des œuvres littéraires ; c'est un postulat importé de la philosophie dans la littérature. Et ce postulat décide du sens de la vérité et du sens de la réalité. Il dit qu'il n'y a pas de vérité hors de la vérification possible (ou de la falsification) et que toute vérification, en dernière analyse, est empirique, selon les procédures scientifiques. (p. 285)

Ao contrário de Genette, Ricœur insistirá no significado e na coerência de um apelo existencial grave da metáfora inventiva, diferente da metáfora usada que se contenta com repetir seu próprio processo de lexicalização. Reconhecer nesta veemência do poeta uma criatividade real, ontologicamente diversa da metáfora usada, é tarefa filosófica de reconhecimento da realidade como lugar de manifestação de linguagem e de liberdade. Dissolver a questão da escolha metafórica do poeta numa teoria geral da literatura como linguagem-figura, segundo a proposta de Genette, não resolve a questão.

O fato é que esta necessidade especial de criar, a *Rhétorique des figures* não a soube pensar em sua singularidade, contentando-se, no que tange a questão da metáfora, com a modernização da ideia de *substituição*, e generalizando o processo do desvio (*écart*) a toda a linguagem literária. A discussão que tem lugar nesta altura da *Metáfora viva* contém elementos precisos e técnicos que as dimensões deste capítulo não permitem restituir. Mas Ricœur interroga-se sobre o fato que a lógica da *substituição* induz e inaugura uma série de dificuldades que tornam a questão aporética. Pois todos somos capazes de entender que a noção de desvio postula a existência hipotética de uma norma, cuja transcendência é exatamente o que a modernidade se recusa a pensar. Ora, por que então *substituir*? Qual é o processo que conduz o sentido figurado a se afastar do não figurado, e se este último não existe, como explicar a

---

retomar o que se acaba de dizer foi o da desmistificação de racionalidade” (COSTA, C.H. *Imaginando João Cabral imaginando*. Campinas, Editora da Unicamp, 2014).

própria ideia de substituição? Daí o famoso *degré zéro*<sup>16</sup> (grau zero), que muitos procuram, mas ninguém acha, porque de fato ele não existe empiricamente, e só poderia existir como algum tipo de avesso, ele mesmo idealizante, do próprio desvio metafórico.

O problema da metáfora não é o afastamento de algum lugar próprio, conclui Ricœur, é o desafio de compreender como se dá, na metáfora, a produção de sentido. Ela é um problema semântico antes de ser um objeto retórico.

Roman Jakobson está no término da discussão filosófica com a retórica. Segundo Ricœur, Jakobson<sup>17</sup> representa a tentativa mais elaborada e justa para pensar a metáfora poética através da linguística, *sem a passagem pelo domínio da semântica*. Definindo as seis funções da linguagem, Jakobson estava descrevendo todo processo discursivo. Articulando a questão em torno dos eixos paradigmático (metafórico) e sintagmático (metonímico), Jakobson estava trabalhando na fundamentação da diferença ideal entre linguagem comum e poética. Atrelando a função poética ao processo paradigmático-metafórico, e este por sua vez ao paradigma da figura fônica<sup>18</sup>, Jakobson estava construindo um grau de poeticidade interno à linguagem como *langue* e como *parole*<sup>19</sup>. O modelo proposto por Jakobson é *pertinente*, reconhece Ricœur, mas a teoria de Jakobson, ao radicalizar o paradigma poético, torna-o inaplicável, pois a seleção metafórica fônica, com objetivo metalinguístico e metapoético, tende à dissolução semântica do poema, a qual, no entanto, não ocorre, porque o objetivo do processo metafórico não é operar apenas no plano dos significantes<sup>20</sup>. Permanece então intacta a questão de saber quais critérios semânticos de semelhança comandam

---

<sup>16</sup> In COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion, 1966. O *degré zéro* é pautado pela ideia de substância do conteúdo do discurso, enquanto algo desprovido de expressão. Não há obviamente grau zero absoluto, pois não há substância do conteúdo pura, mas a melhor realização do grau zero relativo é o discurso científico.

<sup>17</sup> JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris, Editions de Minuit, 1963.

<sup>18</sup> O paradigma da metáfora (que continua ocorrendo por substituição no eixo paradigmático) passa a ser uma interpretação da semelhança que tende a defini-la como realidade fônica.

<sup>19</sup> É exatamente este princípio de inteligibilidade poética que Greimas irá poderosamente refutar. In GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris, PUF, 1986

<sup>20</sup> Laurent Jenny reconhece igualmente nos fenômenos fônicos figuras não discursivas que podem ser tratadas como fenômenos retóricos. (JENNY, Laurent. *La parole singulière*. Paris, BELIN, 1990, pp. 54 e s.)

o processo de substituição de termos (ou de seleção das palavras) sem levá-lo ao ponto de ruptura da linguagem.

Ricœur passa então para o plano semântico: o enigma da metáfora não se resolve pela retórica porque a metáfora não se reduz ao processo de substituição entre termos e *a Aurora dedirrósea* precisa ser pensada como *ato predicativo* dentro de uma *frase*. Ora, uma frase, qualquer, nem se reduz à soma de suas partes, nem se integra, à maneira de um signo maior, ao sistema linguístico<sup>21</sup>. Não existem frases diferenciais ou frasemas. Ato de predicação e acontecimento de sentido para Benveniste, a frase é também o que para Frege<sup>22</sup> permite pensar a diferença entre o sentido (imaneente) e a referência: “O rei é calvo”: faz sentido, mas pode ser mentira. Ou seja, a referência pode se adequar à experiência ou não, ser verdade ou não, mas a relação do sentido com a referência (dois fenômenos diferentes porém conjuntos) faz brotar a verdade como questão<sup>23</sup>. A semântica da frase, enquadrada pela lógica de Frege, é uma das portas pelas quais a filosofia, enquanto questionamento da verdade, terá que passar.

Nesta perspectiva, a mobilização detalhada do acervo conceitual da semântica moderna na *Metáfora viva*, ao mesmo tempo que sinaliza uma passagem necessária pela discussão com semanticistas franceses e anglo-saxônicos, acaba servindo igualmente à neutralização recíproca de inimigos potenciais<sup>24</sup>, cujos problemas convém apontar.

Quais são estes problemas que Ricœur localiza e tenciona resolver? Digamos, para simplificar, que há, por um lado, um problema que envolve a filosofia como conhecimento: é a questão de saber se é possível verificar a veracidade de uma referência metafórica através de um processo que não obrigue a filosofia a colocar a questão da verdade apenas nos termos lógicos de

---

<sup>21</sup> Podemos encadear várias frases, mas não podemos constituir com elas um sistema de frases discretas. As frases não formam pares diferenciais.

<sup>22</sup> FREGE, Gottlob. “Sens et dénotation” in *Écrits logiques et philosophiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.

<sup>23</sup> A distinção fregeana entre sentido e referência será devidamente dialetizada e servirá como esquema organizador dos *Estudos Sexto e Sétimo* da *Metáfora viva: O trabalho da semelhança e Metáfora e referência*.

<sup>24</sup> Todo o problema é saber se está se tratando de inimigos potenciais da filosofia, ou de potenciais inimigos filosóficos internos.



uma alternativa entre verdade e mentira<sup>25</sup>. Há, por outro lado, um problema que envolve o poético como conhecimento: é a questão de saber se o que diz concretamente um poeta que cria uma metáfora é da ordem da referência semântica ou não<sup>26</sup>.

Ricœur coloca-se aqui na posição desconfortável de dupla denúncia do reducionismo semiótico e da autossuficiência da semântica lógica. Por um lado, numa perspectiva semiótica, a metáfora continuará vinculada ao esquema da *substituição* e não da predicação que poderia conduzir à referência, mas por outro lado, numa perspectiva semântica, de influência mais lógica, a *predicação metafórica* não será questão ontológica, não poderá ser alvo de verificação, a não ser empiricamente.

É com o objetivo de entrar na lógica da semântica e conseguir sair dela em direção à verdade da referência que Ricœur implementa uma série de linhas argumentativas complexas e profundas<sup>27</sup>. Numa perspectiva filosófica, ele observa que a semântica tende a estabelecer para a metáfora uma referência interna (o eixo sêmico, a clausura do texto, o contexto da frase ou da obra etc.) ou uma referência externa que não produz nem explica o sentido (por exemplo, a percepção). Toda a dificuldade da semântica é que ela pensa a relação entre o sentido e a referência a partir do plano da antecedência lógica da referência. Por isso mesmo, Ricœur reconhece que o trabalho positivo de algumas vertentes desta disciplina está no deslocamento do problema da referência metafórica para o contexto da obra literária enquanto forma de explicar o sentido da metáfora.

Ricœur vê nisso a chave de saída da semântica. Usará o argumento para mostrar que a antecedência da obra pode até explicar racionalmente a inserção da metáfora no contexto da finalidade poética, mas não explica o processo que leva o poeta a metaforizar, e sobretudo não explica como então, semanticamente,

---

<sup>25</sup> Pois esta alternativa é a da verificação empírica de tipo epistemológico. Na outra “ponta” do mesmo raciocínio dialético, será também preciso criar as condições de um pensamento filosófico capaz de assumir a veracidade da referência metafórica sem fazer dela um impasse da metáfora.

<sup>26</sup> Neste aspecto, Henri Meschonnic é perfeitamente coerente com a semântica quando se recusa a estabelecer uma diferença de nível ontológico entre um discurso qualquer e o discurso do poema. Em Ricœur, cujo alvo final é filosófico e diz respeito à questão da verdade da linguagem, a estratégia será mais complexa e irá passar pela via longa de uma reflexão detalhada sobre os desdobramentos estéticos da própria semântica (MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Éditions VERDIER, 1982).

<sup>27</sup> Peço desculpas ao leitor pelo grau de simplificação do discurso ricœuriano ao qual as dimensões do presente texto me obrigam, a contragosto, a conformar-me.

a metáfora dentro da obra continua gerando tensão metafórica, não se adequando nunca totalmente à finalidade estilística para a qual concorre. Em suma, a conotação interna (o sentido figurado, não referencial) é uma conquista sobre a denotação da obra como conjunto, e não só uma conquista sobre a literalidade do discurso sobre o mundo.

Um postulado lógico nos leva a crer que o poema pronto é o objeto referencial de suas metáforas, quando na verdade todo o embate é mostrar que a relação da obra com a referência passa pela metáfora, de modo que a metáfora instaura com a obra uma relação de tensão semântica da mesma forma que instaura com a realidade este mesmo tipo de relação. Enquanto a criatividade de uma obra e a realidade de um mundo não se cruzarem de alguma maneira, não será suficientemente pensada a dimensão singularmente ontológica da metáfora, inclusive em sua função de singularização da própria obra. Um poema cria sua relação com a realidade através de suas referências metafóricas, sem as quais não se tornará ele mesmo uma referência.

Este caminho da proposta de Ricœur que tentei simplificar é percorrido longamente pela via dialética de confronto entre duas correntes semânticas opostas: uma é linguística e francesa<sup>28</sup>, a outra é lógica e anglo-saxônica, e apenas esta última mantém-se fiel à teoria da metáfora como interação<sup>29</sup>. Ambas estas correntes enfrentam a difícil questão de saber como podemos atribuir um sentido a uma palavra de uma frase sem reduzir o sentido da palavra à sua existência naquela frase. A discussão de Ricœur com a tradição anglo-saxônica é muito rica<sup>30</sup> e gira em torno do problema da localização do sentido próprio das

---

<sup>28</sup> A semântica francesa, muito fiel ao modelo linguístico saussuriano, está toda ela – assim como a retórica, sob a influência do estruturalismo, o qual adota a linguística, *via* fonologia, como modelo para pensar a semântica. Isto conduz o pensamento francês a buscar formas de compreensão do discurso como *langue*, isto é, como sistema (semiótica), ou a concentrar seu esforço teórico no signo, maior unidade discreta da *langue*. A adoção de Saussure como modelo para o campo semântico deságua sempre, segundo Ricœur, em teorias da metáfora como *substituição*.

<sup>29</sup> Por teoria da interação, Ricœur entende uma série de trabalhos anglo-saxônicos que estudam a metáfora no plano da frase e têm-na por insubstituível. Como diz Ricœur no *Terceiro Estudo da Metáfora viva* a respeito da tese de Max Black (BLACK, Max. *Models and Metaphors*. Ithaca, Cornell University Press, 1962): “le point décisif est que la métaphore d’interaction, étant insubstituable, est aussi intraduisible “sans perte de contenu cognitif” (46); étant intraduisible elle est porteuse d’information; bref, elle enseigne” (RICŒUR, 1975, p. 113).

<sup>30</sup> I.A. Richards; Max Black; M. Beardsley; Ryle; Ullman, entre outros.

palavras, quando, usadas metaforicamente, elas se transformam dentro de uma frase qualquer.

A *passagem pela obra*, porém, será para Ricœur uma estratégia necessária para manter-se fiel, por um lado, à interpretação da metáfora como acontecimento semântico, e por outro lado, à recusa de ceder às explicações psicológicas, pragmáticas ou empíricas que versam sobre a origem extralinguística do fenômeno. Deixar a inovação semântica à mercê do psicologismo, do empirismo, ou da influência dos contextos é privar a criatividade poética de sua capacidade de iniciativa, tanto mais que a semiótica francesa ameaça pelo outro lado esta mesma iniciativa: para Greimas, o sentido da palavra ou da frase pode até ser inovador, mas será sempre um deslocamento do sentido visto como uma mudança de localização estrutural do sema - inconsciente para o discurso explícito -, ao longo de um eixo sêmico<sup>31</sup>.

Tendo encontrado a porta estética pela qual pretende sair da reclusão semântica, Ricœur orienta agora sua investigação sobre a metáfora na direção de uma dialética entre o poético e o filosófico, para o êxito da qual será preciso confessar o abandono, pelo filósofo, de certo conceito de realidade.

### **A imaginação, viva:**

Creio que nesta altura da *Metáfora viva* foram então pacientemente construídas as mediações necessárias que preparam a tese fundamental de Paul Ricœur: a metáfora é um *ver como* veemente (poético e dizível) que pode ser assumido e retomado veementemente (filosoficamente) enquanto *ser como*. Vejamos algumas articulações deste percurso.

A preocupação de Ricœur é dar à metáfora uma saída para o mundo sem que ela se desfaça de seu peso semântico. Mas o grande desafio, nessa altura, é alcançar compreender primeiro como a *semelhança metafórica* pode ser ao

---

<sup>31</sup> Deixo para outra ocasião a necessária investigação das relações implícitas entre a estratégia argumentativa da *Metáfora viva* e a leitura por Ricœur da Semântica estrutural de Greimas. O que é certo é que o filósofo evita neste livro precisamente o confronto muito direto com o inventor da semiótica francesa, e adota a seguinte estratégia enviesada: 1 - apoiar-se nos princípios indiscutíveis da semântica de Benveniste. 2 - problematizar o excesso de obediência linguística da semântica francesa à luz da tradição lógica anglo-saxônica. 3 - mostrar, já no âmbito da discussão com o Grupo de Liège e a *Nouvelle Rhétorique*, que a semiótica não convence quando enxertada na retórica. Ao meu ver, não fica claro, na *Metáfora viva*, se Ricœur acredita que a semiótica francesa seria capaz de pensar algo que de fato ela se propõe a formular e estudar, isto é, algo como uma função predicativa sem referência.

mesmo tempo criação semântica de semelhança e imitação poética da realidade. O que ficou dito sobre a *Poética* de Aristóteles, e sobre a relação entre *muthos* e *mimesis* será retomado nesta altura, mas obviamente só poderá ser utilizado de fato se Ricœur conseguir enxertá-lo num discurso moderno sobre o poético.

Paradoxalmente, o semiótico Michel Le Guern<sup>32</sup> fornece a Ricœur a mediação: Le Guern constata que, na metáfora, há um elemento estrangeiro à isonomia dos planos semânticos: *a imagem*. Ricœur aproveita a ideia, mas é muito importante para ele que a imagem não seja abandonada ao campo da impressão sensorial (como o é a percepção em Greimas) ou da experiência estritamente privada (como em Wittgenstein), porque nestes casos, não haveria nada a acrescentar ou a esclarecer. Vemos ou não vemos a imagem - esse ver não tem justamente nada a ver com a verdade -, e ponto final.

Embora meu interesse seja o poético, não poderei deixar de referir Kant, que no dispositivo de Ricœur terá especial importância. Kant foi o primeiro filósofo moderno a reconhecer a imaginação enquanto faculdade fundamental do sujeito transcendental (isto é, do sujeito que não é o indivíduo empírico mas é a condição de possibilidade deste indivíduo): uma faculdade sem a qual seria impossível pensar a experiência da realidade e a decorrente relação de conhecimento a partir dela. Pois o real é diverso, e com o diverso, dado à nossa sensibilidade pura, faremos também classificações conceituais. Ora, nada faríamos se não houvesse uma faculdade capaz de já nos apresentar, com algum grau de síntese, esta multiplicidade informe na qual persistiria, então, o real. Esta capacidade subjetiva, de síntese da sensibilidade, é a produção de *esquemas* (que não são ainda conceitos), os quais são obras de uma atividade de imaginação produtora (e não reprodutora de realidade), sem a qual não haveria para Kant experiência alguma.

Ora, ao tomar para si o quadro geral da filosofia transcendental, Ricœur está investigando a possibilidade que, na origem da raiz comum à experiência humana como conhecimento e como linguagem, a imaginação desempenhe o

---

<sup>32</sup> O livro de Michel Le Guern ao qual Ricœur se refere é LE GUERN, Michel. *La sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, 1973. Que recebeu críticas por parte de outros leitores de Greimas à época. Ver, por exemplo, HALLYN, Fernand. "Le Guern (Michel), Sémantique de la métaphore et de la métonymie". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 54, fasc. 1, 1976, pp. 146-148.

papel de produzir não só esquemas como também *imagens*. O processo metafórico pode ser uma dinâmica da imaginação, e a “tendência a desviar”, característica da metáfora, talvez seja homogênea ao processo imaginativo que engendra os demais campos semânticos, inclusive aqueles usuais dos quais a metáfora, justamente, se afasta. Há, porém, uma diferença entre o esquematismo de Kant e a predicação metafórica de Ricœur: para ser produtora (e não apenas reprodutora) de esquemas pré-prontos para o conhecimento da experiência, a imaginação kantiana, responsável pelo esquematismo, *produz síntese* do real mas não *produz o conteúdo da síntese*, ou seja, não produz a realidade, apenas dá acesso a ela. Em outras palavras, não é uma faculdade de visão ontológica. A aposta ricœuriana aqui é pensar uma analogia entre esquema e *imagem* - produzida pela imaginação no ato semântico de predicação metafórica -, que nos leve o mais perto possível do *conteúdo* da experiência, numa trajetória próxima mas inversa à do conhecimento objetivo, algo como um ato que não dá lugar ao conhecimento porque não forma conceito, retorna à realidade e *quase* a produz.

Através de Kant, a discussão sobre a racionalidade da metáfora é transferida para o plano da constituição de realidade, onde poderá ser debatida a questão da diferença entre conhecimento conceitual e imaginação metafórica. Existe, para Ricœur, uma proximidade imaginativa entre *ver* a semelhança e *conhecer*. Mas, se uma mesma potência de imaginação *dá a ver* o semelhante (a metáfora) e *ensina* sobre o gênero (o conceito), formar conceitos e metaforizar são também operações diferentes: enquanto a metáfora mantém um conflito aberto entre *identidade e diferença*, o conceito procede, por sua parte, à fusão das diferenças na identidade.

Todos os indivíduos cachorros que cruzamos na rua são cachorros, independentemente de suas diferenças individuais, pacificadas e fundidas no conceito empírico da espécie animal canina. Mas só o *Capibaribe* de João Cabral *é e não é* um cachorro, ou é uma espécie de cachorro sempre em conflito com os outros cachorros: é muito mais cachorro do que todos os outros, e muito menos cachorro do que qualquer cachorro. Em outros termos, este conflito aberto entre *o mesmo e o diferente*, que justifica as aproximações e atribuições insólitas na poesia, é metáfora, mas não é conceito. O interesse da análise ricœuriana é fundamentar aqui o trabalho da imaginação metafórica voltado para o ver tenso

do real: não é o poema de João Cabral que explica a verdade da predicação metafórica no *Cão sem plumas*, nem a realidade nordestina antecedente. É todo o real (*espesso*) – inclusive o poema real e o mundo do Capibaribe que serão esclarecidos pela predicação impertinente.

Os leitores de poesia sabem: a semelhança metafórica opõe *e* une a identidade *e* a diferença. Na metáfora, o *tornar próximo* encontra a resistência do *ser afastado*; nela, o *mesmo* e o *diferente* não se pacificam, como é o caso de qualquer conceito que subsuma indivíduos em espécies e espécies em gêneros. Mas isto já significa que “ver o semelhante” (na fórmula de Aristóteles) tem seu momento lógico e semântico próprio, que é preciso reconhecer. Ao termo deste reconhecimento (e não na origem), a polêmica da diferença e da identidade produz também um momento icônico<sup>33</sup> resistente<sup>34</sup> à redução semântica, e presente na experiência da imagem sensível do real. Por exemplo, na imagem sensível de um novo Capibaribe ou de um novo cachorro.

Mas, antes de a imagem retornar ao real, onde se dá a fusão desse *sentido* (verbal) e *dos sentidos* (sensíveis)? Como posso estar *vendo* a semelhança metafórica e *dizendo* a semelhança, num só ato? Porque sou capaz de ficção. Suspendo a referência à realidade e ficcionalizo a ilusão. A ilusão assumida na ficção deixa de ser o contrário da verdade. É justamente isto que abre uma brecha pelo outro lado, em direção da realidade, onde passo a ver outro real. Quando o imaginário se distancia pela linguagem daquilo que a própria linguagem costuma considerar como realidade, criam-se as condições *sine qua non* para renovar a realidade. O que significa que não é a semelhança (real) que define *como ver*; é o *ver como*<sup>35</sup>, que define a semelhança como realidade de segundo grau. Por isto, a metáfora é dotada de poder de investigação do real; produzindo sentido metafórico, não estamos produzindo enigmas ou opacidades, estamos dando solução a eles. O *ver como*, mediação não verbal do enunciado metafórico, ao mesmo tempo marca a fronteira entre o semântico e o poético,

---

<sup>33</sup> O termo de ícone foi tomado emprestado de Pierce.

<sup>34</sup> Ricœur falará mais exatamente de *resíduo*.

<sup>35</sup> Ricœur toma emprestado o termo de Wittgenstein, que o usa para qualificar a experiência das imagens ambíguas. Para Wittgenstein, ver a imagem como um pato (ou um coelho, etc.) não é a mesma coisa que *ver um pato ou um coelho*. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations philosophiques*. Paris, Gallimard, 1972.

dando a vez à fenomenologia da imaginação de Bachelard, para ouvi-lo dizer: “a imagem nos coloca na origem do ser falante”<sup>36</sup>.

Bachelard, irá nos servir como maneira de entrar, enfim, no *Sétimo Estudo da Metáfora viva*. Cabe aqui a seguinte pergunta preliminar: por que Ricœur não fica com ele e com a verdade poética da imaginação? Visto pelo prisma bachelardiano, o discurso deste *Estudo*, intitulado *Metáfora e referência*, parece regredir à posição anterior, discutindo, ainda e ainda, uma fronteira entre o semântico e o poético que acabamos de conquistar. Formulo aqui a hipótese que o problema seja, justamente, Bachelard.

Como se apresenta a questão que tenciono colocar? Sob o ponto de vista de sua produção natural, a imaginação poética em Bachelard dá acesso a uma experiência que exprime a verdade poética de forma livre, espontânea e imediata. Bachelard torna pensável certa ontologia do devaneio humano, na exata e estrita junção da linguagem e do mundo material. Mas, na contramão da vivência poética, a mesma experiência, exatamente a mesma, do ponto de vista do discurso crítico, já não é a mesma: a fim de preservar o caráter poético da experiência de imaginação, a própria imaginação tem que trabalhar agora com seu gesto de esvaziamento ontológico. Por conta dessa exigência crítica, a imaginação de Bachelard se objetiva apenas como leitura da experiência poética, e não dá a vez à dialética do poético e do filosófico.

Ora, não é o caráter metafórico da própria definição bachelardiana da imagem poética (que é verdade ontológica e não é verdade ontológica) que pode causar problema para Ricœur, e sim a consequência filosófica deste fato. Para Bachelard, a limitação do fenômeno poético, imune às racionalizações conceituais, acarreta a delimitação da própria atividade que tem acesso a ele, seja para produzi-lo, seja para conhecê-lo. Isto é, em se tratando de imagens poéticas, não se sai da imaginação. Bachelard é um leitor ortodoxo e vidente das verdades metafóricas, mas sua *experiência ontologicamente rebelde* afasta-o também da articulação entre o poético e o histórico. Porque a história é o palco de realidade que resiste à felicidade da poesia, da história Bachelard se afasta.

---

<sup>36</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957, p. 7 (citado por Ricœur (1975, p. 272) e traduzido por mim)

O desvio ricœuriano, com todas as suas impressionantes mediações - as leituras sucessivas de numerosos teóricos da literatura e da arte -, tenciona tornar possível uma convivência positiva do poético e do histórico, de maneira a preparar o terreno da articulação entre o poético e o filosófico. Para tanto, Ricœur apodera-se agora de um conceito completamente alheio à filosofia de Bachelard: o da totalidade objetiva da obra de arte. O conceito de totalidade já foi antevisto no livro como ponto de chegada da investigação semântica, mas, sob este aspecto, não levava em conta a imagem como momento fundamental da impertinência semântica da metáfora. Ora, levar agora em conta a *imagem*, situando a questão da totalidade no plano fenomenológico e estético, é uma forma de continuar construindo a saída, agora em direção da realidade no sentido histórico, de onde se espera caminhar em direção da filosofia.

### **Poetas podem ser felizes na história?**

A ideia de totalidade<sup>37</sup>, Ricœur vai reconstruí-la pacientemente neste novo contexto argumentativo. Ela já está no estruturalismo, na semiótica, na estilística. Bastaria colhê-la, não fosse a exigência de adaptar a ideia de totalidade da obra ao problema da sua referência à realidade. Para Ricœur, o pensamento sobre a metáfora passará pela necessidade de chegar a outra concepção da *totalidade da obra* que irá exigir uma hermenêutica<sup>38</sup>. Na semiótica francesa, a ideia de totalidade está vinculada à ideia de estrutura e resulta na clausura do texto. Na tradição estética moderna, a ideia de totalidade está vinculada ao projeto simbolista<sup>39</sup> e resulta na definição de sua metapoética. O projeto de Ricœur, contrário à ideologia que o estruturalismo impôs ao pensamento estético, é associar a ideia de estrutura da obra à ideia fregeana de produção de

---

<sup>37</sup> Lembro aqui que a ideia de totalidade faz parte dos conceitos de filosofia que Bachelard nos aconselha a psicanalisar: "si nous méritions de trouver des émules, nous les engagerions alors à étudier, du même point de vue d'une psychanalyse de la connaissance objective, les notions de totalité, de système, d'élément, d'évolution, de développement... On n'aurait pas de peine à saisir, à la base de telles notions, des valorisations hétérogènes et indirectes (...) il faut que chacun détruise plus soigneusement encore que ses phobies, ses philies, ses complaisances pour les intuitions premières." (BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1949).

<sup>38</sup> "La question de la référence peut être posée à deux niveaux différents: celui de la sémantique et celui de l'herméneutique" (RICŒUR, 1975, p. 273).

<sup>39</sup> Aludo aqui ao muito célebre projeto mallarmaico da transposição poética: "Cette visée, je la dis Transposition : Structure, une autre" (MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de vers. In Œuvres complètes*. MONDOR, Henry e JEAN-AUBRY, G. Orgs. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1945, p. 366).



sentido, para mostrar que o desdobramento do mundo da obra, isto é, sua “intenção referencial” funciona da mesma maneira que a denotação da frase, na teoria de Frege.

Se a *totalidade* da obra comporta um embate histórico, não podendo ser apenas estrutural, na perspectiva de Ricœur, não há dualidade entre estrutura e denotação, pois a própria *totalidade* é uma síntese. Revista pelo ângulo da lógica de Frege, a totalidade pode ser o conjunto formado pela estrutura da obra e pelo desdobramento do mundo, que a própria estrutura já esboça sob forma de desejo da verdade<sup>40</sup>. Assim como não haveria sentido na frase se não quiséssemos dizer sobre algo (independentemente de estarmos equivocados ou não), não pode haver sentido na estrutura da obra se não houver nela desejo de desdobrar um mundo.

A ideia não é habitual no mundo da teoria literária: estamos acostumados a tomar como verdade que Shakespeare nunca disse que os fantasmas existiam, apenas precisava de um. E que um texto não *tem* desejo. Ora, para levar adiante a ideia que a totalidade da obra de certa forma compreende não só a estrutura dela como também contém os desdobramentos do seu mundo, Ricœur recorre justamente à dimensão semântica da metáfora. Pois não há como compreender seu sentido (imaneente) sem referir sua conquista de sentido às ruínas de um sentido literal. Ora, se a destruição do literal (e potencialmente do real que esse literal exprime) se dá *de dentro* de uma obra, deixa aberta a ferida metafórica. Pois, se há alguma potência, dentro de uma obra, capaz de destruir o literal fora dela (logo o real), como pensar que esta potência não está também destruindo o outro sentido literal, que é a estrutura enclausurada da obra em si?

Dentro da obra, uma metáfora impede a objetivação total. Mas dentro da obra, resiste também à sua subjetivação total. Metáfora e obra mantêm uma relação de conflito quanto à referência. A obra que não se objetiva totalmente não pode ser tomada como referência total - no lugar da referência à realidade. A

---

<sup>40</sup> Em Frege, o sentido do enunciado acena para o desejo de verdade, e este guia à denotação, mas apenas os enunciados científicos possuem esta característica. Ricœur propõe estender o campo de atuação deste *desejo de verdade*. Na literatura em geral, o desejo ergue-se sobre as ruínas do mundo real cotidiano, assim como na metáfora o desejo ergue-se sobre as ruínas do literal. Trata-se de pensar, para a literatura, a ideia de denotação ou referência de segundo grau. A expressão *second degré* é usada aqui por Ricœur antes de se tornar subtítulo de um livro de Gérard Genette.

metáfora que não se subjetiva totalmente não pode ser tomada como negação total de referência. Neste sentido, a própria ideia de totalidade poética como estrutura de inclusão da metáfora - estrategicamente adotada por Ricœur -, é a condição de possibilidade da referência metafórica. Uma referência que obriga a pensar primeiro uma *destruição de realidade* que, decerto, desestabiliza a própria filosofia (e seu conceito de realidade), mas em seguida também contamina a própria possibilidade de a totalidade da obra ser tomada como totalidade da referência. Daí que o apelo à referencialidade da metáfora funciona como uma dialética de destruição da clausura da totalidade estrutural da obra, e atrai, como uma *lei do empuxo*<sup>41</sup>, os desdobramentos objetivantes de seu mundo.

Na verdade, podemos chegar às mesmas conclusões por via crítica. Aqui, a crítica ricœuriana ao positivismo, que mencionei mais acima, entrará em jogo. O estudo da estruturação da obra, limitada aos fatos observáveis nela, e por exclusão de outros elementos que nela estão mas não são fatos observáveis dela, decorre, de fato, de um postulado positivista que domina a teoria da literatura por influência da epistemologia. Carnap dizia (resumidamente) que o poeta que fala de nuvens não quer conhecer nada, apenas excita ou exprime certas emoções. Mas quem decide da partilha dicotômica que deixa de fora do conhecimento o emocional, o musical, o sensível, a imagem etc. não está apenas descrevendo uma estrutura, está também decidindo sobre o sentido da própria realidade e as formas de conhecimento dela.

Se a transição entre a estrutura da obra (seu sentido) e o mundo desdobrado por ela (sua denotação) fica a cargo de uma hermenêutica, o reconhecimento da articulação entre uma obra singular e uma realidade à qual ela se refere passa a ser tarefa ética do filósofo não positivista. Para Ricœur, o poético, que produz singularidades correlatas de um fazer, não é teorizável, pois se aproxima de algo como um saber prático-poético, e o pensamento filosófico capaz de dar conta do conceito de realidade desestabilizado pelo fenômeno metafórico de singularização precisará passar pela ideia de experiência e de sensibilidade.

---

<sup>41</sup> Refiro-me à feliz metáfora que dá título à primeira parte da coletânea *Manual de flutuação para amadores*. O título está, mais exatamente, no plural: *Leis do empuxo*. (SISCAR, Marcos. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015).

O final do *Sétimo Estudo* não deixa dúvidas: é preciso assumir filosoficamente o conceito de verdade metafórica<sup>42</sup>. Mas, justamente, a metáfora, impertinência predicativa, afeta a própria cópula do verbo *ser* e não permite qualquer estabilidade ontológica recuperável como ponto de vista histórico definitivo sobre o ser. Assumir a metáfora é estar contra a ingenuidade ontológica, contra a crença na veemência ontológica que embarca no *ser* do verbo *ser* da metáfora, mas igualmente contra a outra ingenuidade, sorrateira, do preconceito epistemológico positivista que afirma *o não ser* da predicação metafórica, pretendendo *saber* que não podemos saber o que é a realidade. A esta alternativa, que segundo Ricœur consiste em não saber pensar o *ser* metafórico, é preciso contrapor a metáfora da própria cópula: o *ser* da predicação metafórica é um *ser como*, e na metáfora ele produz a referência de segundo grau à realidade, trazendo uma verdade ontologicamente polêmica, mas veemente e eticamente estimulante: a síntese da união e da desunião do *ser* e *não ser*. *É e não é e é ou não é*.

### **S.O.S. Poesia: Renato Rezende e Dirk Vollenbroich<sup>43</sup>**

Imaginemos um objeto arquitetônico considerado como contemporâneo, na medida em que promove a reunião histórica do novo e do antigo. Assim é o MAR: Museu de Arte do Rio, que nasceu do aproveitamento de três construções contíguas de épocas diferentes, integradas através de novos arranjos de arquitetura: uma praça suspensa, uma passarela aérea entre dois prédios, uma cobertura de forma etérea e estrutura fluida. Muito se poderia dizer aqui a respeito do trabalho da metáfora temporal que transforma a contiguidade espacial do projeto numa solidariedade e semelhança dos objetos históricos. Não por acaso, o projeto está configurado em forma de fluidez suspensa, outra metáfora recorrente dos tempos atuais, em que a arquitetura aérea não trata mais de fundar nada, e sim de não afundar o que já existe.

Imaginemos agora outro projeto, poético, que usa uma das partes do MAR - a mais antiga: o Palacete Dom João VI. Este é o *SOS Poesia*.

---

<sup>42</sup> "Aucun auteur [il s'agit de Douglas Berggren], à ma connaissance, n'est allé aussi loin en direction du concept de vérité métaphorique (...) il tente d'arbitrer, comme je le fais, entre naïveté ontologique et critique de la métaphore mythifiée" (RICŒUR, 1975, p. 320).

<sup>43</sup> <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/sos-poesia>

Nascido da ambiguação metafórica da função denotativa do Museu, ou seja, da sua função diurna de espaço de exposição artística, *SOS Poesia* ocupa sem violência o mesmo local à noite, numa proposta de “intervenção extracúbica”, segundo as palavras de Paulo Herkenhoff, curador do projeto. Trata-se simplesmente de *produzir*, naquele espaço, *uma iluminação desliteralizante*. Ou seja, de fazer com que as luzes artificiais pisquem de dentro do museu fechado ao público, permitindo que o expectador noctâmbulo da cidade tenha algo a admirar, fazendo o contrário do que faz a luz do sol, quando chega pelas janelas do Palacete para permitir ao expectador situado dentro do museu que admire obras de arte ali expostas.

Se a natureza circundante da paisagem marítima carioca, acrescida de um Museu, forma algo como um *sentido próprio e literal* do espaço público, o desvio das luzes noturnas lançadas sobre o conjunto dá a ver uma fratura: o conjunto, na verdade, é formado pela oposição entre o natural (solar e marítimo) e o histórico (a fundação arquitetônica e a função moderna de qualquer museu). Esta fratura é um trabalho de transformação metafórica, que desvia uma experiência estética, e reduz o desvio ao propor num único gesto a ultrapassagem de certo antagonismo. O natural e o moderno já não se opõem, são igualados e diferentes, polemizando contra a lógica das oposições históricas. Trata-se de uma reconfiguração admirável do sensível, que de fato reconfigura, mas mantém o sensível no âmbito de sua multiplicidade metafórica.

A proposta, dizemos, é metafórica. Por isso mesmo, o risco, e o equívoco seria interpretá-la como *substituição* desviante, numa concepção de arte redutível ao conceito de crítica, ou de reaproveitamento da modernidade, entendida como outro conceito estético. No pisca-pisca das janelas do Palacete, poderíamos ler, por exemplo, o *desvio* de um tipo de fruição (a do consumo institucionalizado dos objetos artísticos) e a decorrente *redução do desvio*, produzida pela fruição visual paralela, democrática (em forma de iluminação pública gratuita) e sensorial. A desliteralização do Museu enquanto continente de arte significaria, então, o acontecimento do Museu como estrutura de obra sem denotação, numa atitude polêmica em relação à natureza da *mise en abîme* implícita de qualquer museu: a interação entre o objeto arquitetônico total e o acolhimento interno de outros objetos artísticos parciais. No caso específico

desta proposta, a iluminação poderia ser também identificada como uma versão do ready-made: *ceci n'est pas un musée*. E neste sentido, vincular-se-ia à perspectiva da arte conceitual. Do ponto de vista de sua interpretação da realidade da história, *SOS Poesia* estaria do lado da alegoria, enquanto expressão simbólica da própria função artística despojada de seu enigma. A resistência estaria na forma: *Performance poética irreduzível à página*.

Mas a vampirização luminosa do espaço arquitetônico modifica a totalidade do Museu, chamando a atenção para o arranjo de suas partes. Tudo se passa como se, repentinamente, os objetos artísticos que lá dentro estão reunidos não mais se justificassem pela pertença ao todo, e sim por algum tipo de semelhança metafórica que o pisca-pisca das janelas do Palacete vem significar. A *semelhança* não produz qualquer *substituição*, pois é um ritmo - nem confuso nem aleatório -, onde banham todos os elementos, e que conduz a certo mundo paralelo desdobrado, decifrável num código, o Morse, tomado aqui como veículo. O código leva a um mundo. Posso ouvir e ver o Morse, mas ao contrário do que ocorre com a nossa *parole* natural, a forma visual não representa qualquer possibilidade suplementar de distanciamento das circunstâncias referenciais de recepção do conteúdo proferido. No Morse, se visão e audição são de mesma natureza por requererem a mesma presença viva do expectador, ambas são igualmente escritas distanciadas da raiz do contexto de elocução do discurso por seu autor e por seu transcritor. Em termos retóricos, poderíamos sugerir aqui a ideia de uma relação entre *logos* e *pathos*, na ausência de qualquer *ethos*. Preciso estar absolutamente presente de corpo, qualquer desconexão me desconecta do real sensível da experiência. Ao mesmo tempo, ignoro e preciso ignorar a circunstâncias referenciais que envolvem a origem da mensagem. A mensagem do Morse vem sempre de longe e me exige no entanto uma presença física total. Estou imersa, completamente, numa experiência que aproxima ao máximo a sensibilidade corpórea do próprio fenômeno histórico, quando minha presença viva também é totalmente exigida para compreender um mundo do qual o mensageiro originário se ausentou materialmente por completo.

Preciso retornar à linguagem. Como qualquer sistema de código artificial, o Morse está sob a dependência da língua natural da qual ele é apenas uma transcrição convencional. O sensível não me basta. O código não me basta. No

discurso da língua natural é que se produz o sentido do código e do sensível. Retorno, então, à referência comum ao código e ao sensível - os poemas contemporâneos transcritos em Morse -, para constatar que na poesia, sensibilidade e código possuem outro significado. A operação de retorno, de decifração da origem da experiência, não me leva nem apenas a outro código, nem apenas a outro sensível. É de cunho hermenêutico, e não produz de novo a equivalência da transcrição. Explico-me melhor: o Morse, é verdade, transcreveu equivalências trabalhadas no plano do código linguístico em seu aspecto convencional - isto é, transcreveu as letras, não os signos, nem as frases, muito menos o discurso. Mas o retorno à fonte da transcrição me deixa um resto irreduzível que descubro não ter sido transcrito. É justamente a temporalidade própria aos poemas, que passou por uma transformação. Eles se tornaram legíveis na lentidão da retranscrição, ou da reconfiguração, que aponta agora para sua dimensão referencial, ela mesma rejuvenescida por aquela metáfora de museu. *Demoro-me*, começa dizendo o poema *Passeio*, do próprio Renato Rezende, tornando visíveis os poemas junto com *a cidade de vísceras radioativas* (Afonso Henriques Neto) da qual eles falam.

Posso então ver a realidade metaforizada: a expressão do perigo de estar à deriva, que insere justamente o projeto numa tradição metafórica tão longa quanto é distante a própria origem da literatura, me salta aos olhos. Desde a frota dizimada pelos Cícones, que foi pouco a pouco definhando em jangada, em tora, no nada do corpo nu do herói encalhado na costa da Feácia - desde então -, a vida é uma aventura marítima poética, que abrange *as armas e os barões assinalados*, o *blanc souci de notre toile*, o *bateau ivre*, *O Captain, my Captain!*, o *navegar é preciso*, *ce toit tranquile où marchent les colombes*, e *as mulheres e as crianças*, que, como sabemos, *são as primeiras que desistem de afundar navios*. Tudo isto ecoa nos versos de Cláudia Roquette Pinto: *e soffro o assédio de tudo o que me toca/Por isso navego, sóbria de olho seco/as madrugadas. (Alma corsária)*

No projeto de Renato Rezende, estrategicamente instalado no MAR, sob a égide de uma cobertura moderna em forma de onda - que é o teto do próprio projeto do museu -, o perigo da deriva se expressa no título: *SOS Poesia*. Interessante saber que a palavra *SOS* surgiu nas línguas ocidentais modernas por reapropriação de um elemento semântico que o Morse criou, a fim de simplificar,

no código, o pedido de socorro das embarcações marítimas: três breves, três longas, três breves. A palavra de emergência, proibida em quaisquer outras circunstâncias que não o pedido sério de socorro à vista de um perigo iminente, foi desativada em 1998 em sua função denotativa, e substituída, nesta função, por sistemas de comunicação por satélites. *SOS* era, no Morse, uma espécie de síntese da função conativa, da função expressiva, e da função referencial; era, em todo caso, pura denotação. Daí o tabu figural, compreensível. Podemos imaginar as consequências desastrosas do uso ficcional do *SOS* por marinheiros poetas...

Mas a proibição do uso indevido da palavra apontava justamente para um tipo de linguagem, meramente denotativa, em que um sentido (*Socorro!*) só pode ser verdade ou mentira, e cuja função referencial passa pela verificação empírica mais estrita possível: julgar-se em situação de estar correndo o risco de morrer ou não. Ora, foi a transcrição ao avesso da palavra *SOS*, vertida na língua natural, que permitiu a ruptura com a sacralidade da denotação e com a ideia de verificação empírica e literal do perigo mortal. No caso do projeto *SOS Poesia*, a predicação impertinente do pedido de socorro metaforizado faz ressoar cinco mil anos de metáforas marítimas, ao termo das quais encontraremos, intocado, o perigo mortal de viver navegando, mas a condição de acesso à gravidade existencial que se expressa na poesia lateja também nos poemas concretos de hoje, que não podem deixar de ter, entre suas intenções de desdobramento, a referência de segundo grau à realidade presente.

O *SOS* poético, ao se metaforizar, tornou ambíguo o risco mortal de existir, fazendo coexistir, quem sabe com uma salvação possível. Estamos feito Ulisses, ora agarrados a um tronco de naufrago, por termos recusado a imortalidade repetitiva, sem história ou poesia, prometida por Calipso, ora amarrados a um mastro de navio, por desejarmos ainda ouvir e ver a outra imortalidade, da poesia, e sobreviver a ela. *SOS Poesia*: pedir socorro à poesia, ou para a poesia?

Os autores do projeto – sujeitos implícitos deste *SOS* – em certo sentido sabem que são mortais, não tentam contar sua própria história, colocam-se como mediadores entre os poemas escolhidos e os receptores finais do projeto. Mas em outro sentido não querem saber, o *SOS Poesia* lançado ao MAR pode chegar ao futuro, nunca se sabe se imortalizaria esta reconfiguração de uma escolha de poemas. Os poemas selecionados por Renato Rezende “são legíveis em streaming

em tempo real no site do MAR, acessado via QR code ou em delay, lembrando que um poema é sempre uma tradução, um desencontro, uma busca, e no limite um mal-entendido”, diz o catálogo de *SOS Poesia*.

Pessoalmente, eu advogaria pelo meio mal-entendido. Pois os sujeitos estão ali, não se esquivam de interpretar o mundo, inclusive os sujeitos mediadores que escolheram os poemas, e que dão origem e impulso à experiência: “As verdadeiras questões estão ainda para ser inventadas” (*Da visão* – Sérgio Cohn). Ou ainda: “Mais de uma vez , imóvel, circunspecta, vi abrir-se a máquina do mundo” (*Alma corsária* – Cláudia Roquete Pinto). Como se vê nos poemas, os tempos são difíceis, mas o *SOS* os promove à esperança do que não se contenta com o realismo da situação desesperadora. *O morro está pegando fogo* (*Sítio* – Cláudia Roquette Pinto). Mas quem pede ajuda à poesia ou intercede por ela procura ainda um espaço comum: *o alheio: não o outro/do morro ou do rosto/da rua, mas o que ainda despercebido pulsa/e sobreviverá ao tempo/porque o fim disto – desta cidade/não é/o de todas as coisas.* (*Um contraprograma* – Sérgio Cohn).

Se cada poema funciona aqui como um discurso metafórico que impede a objetivação completa da totalidade da obra, permitindo que, atravessada pelo desejo de verdade, ela desdobre um mundo, a obra total também permite que se veja referências insistindo em metáforas específicas e em partes de poemas. Em última análise, a tarefa de aproximação deste mundo desdobrado e do real metaforizado é a especialidade da imaginação poética tal como a define Ricœur. Ele aqui permitiu que se visse a relação de sensibilidade entre o *SOS Poesia* o Rio de Janeiro à deriva, indicando o que há para construir ainda, que se diz em metáforas arquitetônicas, mas possui um sentido histórico: *uma grande ponte (humana)/ que atravessa o mar/ quando a ilha acaba e/ tudo fica apertado/não dá para voar/não dá para virar lama.* (Heyk Pimenta)



## Referências bibliográficas

- AMALRIC, Jean-Luc. *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*. Paris, PUF, 2006.
- ARISTOTE *Poétique*. Paris, Éditions des Belles Lettres, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957
- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1949.
- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.
- BLACK, Max. *Models and Metaphors*. Ithaca, Cornell University Press, 1962
- COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion, 1966.
- COSTA, C.H. *Imaginando João Cabral imaginando*. Campinas, Editora da Unicamp, 2014.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris, Flammarion, 1977.
- FREGE, Gottlob. "Sens et dénotation" in *Écrits logiques et philosophiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris, PUF, 1986.
- HALLYN, Fernand. "Le Guern (Michel), Sémantique de la métaphore et de la métonymie". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 54, fasc. 1, 1976.
- HEIDEGGER, Martin. "Ce qu'est et comment se détermine la phusis". In *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris, Editions de Minuit, 1963.
- JENNY, Laurent. *La parole singulière*. Paris, BELIN, 1990.
- LE GUERN, Michel. *La sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, 1973.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de vers*. In *Œuvres complètes*. MONDOR, Henry e JEAN-AUBRY, G. Orgs. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1945.
- MELO NETO, João Cabral. *Os três Mal-amados*. In *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Éditions VERDIER, 1982
- PLATÃO *Gorgias*. Paris, Flammarion, 2007.
- REVERDY, Pierre. *Le Gant de crin*. In *Œuvres complètes*. Vol II, Paris, Flammarion, 2010.
- RICŒUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- SISCAR, Marcos. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations philosophiques*. Paris, Gallimard, 1972.

