

Os sons do silêncio: um devaneio poético

Norberto Perkoski*



Meu encontro com a visão de poesia bachelardiana deu-se antes mesmo de conhecê-la teoricamente. Nasceu de uma experiência vivida, com um poema de uma autora de quem, durante algum tempo, só conhecia os dois poemas que Manuel Bandeira verteu para o português em sua obra *Poemas traduzidos*.

Ocorreu-me o que filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), a partir de seus estudos acerca do fato poético e do emprego do método fenomenológico para abordá-lo, sugere como um dos fatores que envolvem o leitor de poemas, o de “trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas” (1988, p. 1). O leitor, desse modo, busca atingir uma “comunicação com a consciência criante do poeta” (1988, p. 1). A ingenuidade de maravilhamento frente às imagens criadas pelos poetas é, segundo o teórico, “inteiramente natural” (1988, p. 4), mas não passiva, pois “a fenomenologia da imagem exige que ativemos a *participação* na imaginação criante” (1988, p. 4, grifo nosso). Essa participação, esse envolvimento acontece, porque há certos poemas que tomam conta de nosso ser inteiro, apossam-se de nós. Situam-se para além de um simples estado de leitura compreensiva do sentido do texto, ao contrário, invadem-nos integralmente. Eu já não sou eu, sou o Outro. Ele, maiúsculo; eu, pequeno e, de certa forma, invejoso, porque gostaria de ter criado esse poema. Ou melhor: esse poema é meu, porquanto esse poema sou eu. Ele está repercutindo, não na minha mente, nos processos cognitivos

* Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), professor titular da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Atua no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado.

vinculados à racionalidade, mas no mais profundo de mim. Sou, nesse instante de intensidade da fruição, um leitor-emoção.

Esses instantes de envolvimento do leitor foram estudados por Bachelard através de um longo percurso teórico. Os analistas da obra bachelardiana dividem a trajetória do pensador em duas linhas, tanto que afirmam que há um Bachelard diurno e um Bachelard noturno: o primeiro, vinculado a seus estudos acerca do pensamento científico; o segundo, associado a seus trabalhos acerca da imaginação criadora, envolvendo os quatro elementos da matéria, bem como os seus estudos sobre a poética do espaço e a poética do devaneio.

Assim, o que aqui interessa é o percurso do pensador no que tange aos seus estudos acerca da imaginação da matéria, apresentado inicialmente, como já foi afirmado, nas obras que focalizam os quatro elementos: *A psicanálise do fogo* (1938), *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942); *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* (1943); *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (1948); *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade* (1948).

No decorrer de sua trajetória teórica, Bachelard em vários momentos de suas obras depara-se com o problema conceitual acerca da imaginação. No livro dedicado à água, em que aborda a imaginação da matéria, declara:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição* (1989a, p. 17-18, grifos do autor).

Distanciando-se do posicionamento corriqueiro de que a imaginação seja tão-somente a faculdade formadora de imagens, na obra sobre o elemento ar e a imaginação do movimento, Bachelard avança na subversão do conceito:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante* (1990, p. 1, grifos do autor).

Acrescenta, ainda, que a palavra essencial correspondente à imaginação não é imagem, mas imaginário:

O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta*, *evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade* (1990, p. 1, grifos do autor).

Há uma guinada no processo de abordar as imagens poéticas por parte do pensador com a obra *A poética do espaço* (1957). Nesse livro, Bachelard abandona o método científico, adotado até então para a análise, e elege o método fenomenológico como o mais pertinente para o enfoque dos poetas e dos poemas e, principalmente, das imagens, que pretende estudar. Seu interesse recai, fenomenologicamente, no estudo da imagem no momento da imagem, isto é, no instante em que ela ocorre no processo mental do leitor. Nessa obra também faz uso dos conceitos de *repercussão* e *ressonância*, que passam a ser fundamentais para a compreensão do seu percurso teórico e que possibilitam uma abrangência analítica que o método anterior não alcançava.

Para Bachelard, a repercussão acontece quando, na leitura, uma imagem poética envolve integralmente o leitor, atingindo a sua alma e ultrapassando os processos de racionalidade compreensiva. Na repercussão ocorre uma “inversão do ser”, porquanto “parece que o ser do poeta é o nosso ser” (1989b, p. 7). Como consequência dessa intensidade de envolvimento do leitor com o poema, ocorre a multiplicidade das ressonâncias, que se desdobram nos vários planos de sua existência. A repercussão provoca “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor” (1989b, p. 7). Para o pensador, “por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade lingüística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante” (1989b, p. 7).

É comum, quando nos emocionamos com um poema, transcrevê-lo e, através do processo da repercussão-ressonância, mostrá-lo aos outros, a fim de que também aqueles com quem convivemos possam compartilhar a intensidade do que nos comoveu. Na sua obra *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*, a autora relata os seus casos de amor pela leitura de determinados escritores e explicita esse envolvimento afirmando que “a gente pode amar um livro por tabela...” (1990, p. 26). Como o seu namorado estava deslumbrado pela obra de Fernando Pessoa e sentia a necessidade de declamar os poemas do escritor português, ela, por sua vez, como estava apaixonada pelo namorado, envolvia-se com o encantamento do outro:

– Não é lindo? não é lindo? – Ele batia assim no livro quando falava no Pessoa. Eu ficava olhando pro meu namorado, achando ele tão lindo! [...]

Quase sempre era ele que lia os poemas em voz alta. Mas, às vezes, eu também lia. E me esforçava pra ler bem. Se ele gostava, o entusiasmo aumentava: é genial! esse cara é genial!

Eu ficava tão feliz com o entusiasmo do meu namorado, é ge-ni-al!
(1990, p. 27).

Sabemos, contudo, que nem sempre ocorre uma identificação plena do outro com o poema que nos emocionou de forma tão intensa. Mesmo assim parece que nos move uma necessidade, ou melhor, uma obrigatoriedade de mostrá-lo, de lê-lo, de intensamente aguardar do outro uma repercussão/ressonância tão intensa quanto a nossa. Instaura-se no leitor o que Bachelard acentua como a “alegria de falar” (1988, p. 3).

Retornando ao caso de amor de Lygia Bojunga Nunes, a escritora declara que muitos anos depois, retomou a leitura de Fernando Pessoa, com um viés diferenciado, em que a recordação da experiência vivida, resultou intensificada pela confluência de sensações e percepções:

A cada novo poema, lido ou ouvido no passado, e aonde o meu olho batia agora, voltava todo o mundo, todo o espaço onde eu me movia na época.

Mil lugares.

Mil cheiros.

Mil sensações esquecidas de dezessete anos atrás voltaram pra mim naquela noite. E esse é ainda um outro aspecto maravilhoso do livro: ele guarda, ele segura o que a gente é quando transa com ele; e então, passados os anos, a gente pode revisitar, reavaliar, reviver a vida da gente, voltando aos livros com o quais a gente teve um caso de amor (1990, p. 28-29).

Por seu turno, Marcel Proust, ao relatar as suas afoitas leituras de infância e as interrupções que, contra a vontade, tinha de fazer em virtude das situações cotidianas, declara:

tudo isso que a leitura nos fazia perceber como inconveniências, ela as gravava, contudo, em nós, como uma lembrança tão doce (muito mais preciosa, vendo agora à distância, do que o que líamos então com tanto amor) que se nos acontece ainda hoje folhearmos esses livros de outrora, já não é senão como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais (2001, p. 9-10).

O autor francês reforça em outra passagem essa marca espaço-temporal que a leitura imprime:

o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos. Não escapei ao seu sortilégio: querendo falar delas, falei de outras coisas diferentes de livros porque não é deles que elas me falaram (2001, p. 24-25).

Assim, ocorrem, motivados pelo retorno às leituras de infância em Proust, ou pela retomada da leitura pessoana em Lygia Bojunga Nunes, devaneios em que o sujeito-leitor atualiza a experiência vivida, falando de sua história pessoal, intensificando-a através da transfiguração de imagens e sensações caras a essa trajetória existencial única e intransferível.

Talvez a marginália seja um princípio de devaneio, a proto-gênese de envolvimento do leitor, que muitas vezes não se realiza plenamente, como comenta Alberto Manguel no “Prefácio” de sua obra *Os livros e os dias: um ano de leitura prazerosas*:

A leitura é uma conversa. Os lunáticos respondem a diálogos imaginários que ouvem ecoar em algum lugar de suas mentes; os leitores respondem a um diálogo similar provocado silenciosamente por palavras escritas numa página. Em geral a resposta do leitor não é registrada, mas em muitos momentos ele sentirá a necessidade de pegar um lápis e escrever as respostas nas margens de um texto. Esse comentário, essa glosa, essa sombra que às vezes acompanha nossos livros favoritos, estende e transporta o texto para o interior de um outro tempo e de uma outra experiência; empresta realidade à ilusão de que um livro fala a nós (seus leitores) e nos faz viver (2005, p. 10).

A consideração de Bachelard de que “é depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias” (1989b, p. 7), constitui-se no processo que elegi para esse texto, uma vez que o poema me atingiu profundamente quando da sua primeira leitura e se instituiu como ação imagética deformadora ao longo de muitos anos e elaboração textual de um devaneio a partir de suas imagens, acopladas a experiências existenciais.

Quanto à autora de quem o compôs, como já afirmei, durante muito tempo nada sabia a não ser o nome. A autora chama-se Adelaide Crapsey (1878-1914) e o poema foi traduzido por Manuel Bandeira, outra de minhas preferências poéticas. Quando o li pela primeira vez, fui tomado de tamanha identificação que o raciocínio lógico não saberia traduzir. Como declara Bachelard, “nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber” (1989b, p. 6).

A primeira vez que li esse poema ele me tomou por inteiro, fui às profundezas de mim. Na visão bachelardiana, ele “repercutiu” em mim, falou à minha transcendência, à minha alma. Ultrapassou os estados comuns de consciência, tornando-me, consoante Paul Valéry (1999, p. 198), um leitor “inspirado”, pois eu havia, não sabia por quais processos, conferido ao poema de forma “gratuita [...] os méritos transcendentais das forças e das graças” que ocorriam em mim, como fruidor do texto alheio, e havia encontrado, ainda conforme Valéry, “a causa admirável” de minha “admiração”.

Essa foi a “repercussão” poética, um dos momentos de maior intensidade de leitura por que passei em minha vida. Depois, vieram os questionamentos acerca de por que o poema havia me sensibilizado tanto. Vieram as “ressonâncias”, múltiplas e dispersivas. E as indagações começaram: quem era essa mulher que havia escrito um poema que estava dentro de mim? Buscava, temeroso. Meu receio se resumia à possibilidade de que seus outros poemas não tivessem para mim a mesma intensidade. Ao mesmo tempo descartava tal idéia, declarando internamente que não havia essa necessidade, que bastava tão-somente *esse* poema. Assim, procurei, há anos atrás, em várias histórias da literatura, em várias antologias e enciclopédias, tenso e dispersivo, seu nome. Nessa procura, assaltou-me, o pensamento de que talvez eu não quisesse saber mais. Contudo, se até aquele momento nada sabia dela, pelo que me havia dado, ser-lhe-ia devedor até o fim da vida, pois seu poema era meu. Pessoas amigas localizaram dados sobre a autora e, mais tarde, a internet complementou a descoberta de outras informações sobre Adelaide Crapsey.

Assim como Manuel Bandeira, o tradutor de dois de seus poemas, mas não com a sua longevidade, Adelaide Crapsey teve tuberculose, doença que a levaria à morte ainda jovem, com apenas 36 anos. Nascida em Nova Iorque, teve passagens pela Europa. Frágil fisicamente, seu caráter e humor desmentiam essa fragilidade, o que pode ser constatado através das suas cartas. Discreta e amante da cor cinza para roupas e acessórios, a autora, em sua curta vida, foi professora e estudiosa de poesia, em especial da métrica em língua inglesa.

Na parte dedicada à “Crítica prévia dos poemas”, Susan Sutton Smith, autora de *The complete poems and collected letters of Adelaide Crapsey* (1977), obra em que buscamos as informações teórico-críticas e biográficas aqui apresentadas, afirma que os admiradores da obra da poetisa tendiam a considerá-la tão-somente como “documentos humanos” (1977, p. 23), o que, de certa forma, acarretou

uma avaliação crítica imprecisa e sentimental, pelo vínculo entre biografia e abordagem analítica do seu trabalho poético.

A parte mais importante de sua obra faz uso de estrofes de cinco versos e recebeu o nome geral de *cinquains*, ou seja, quintetos ou quintilhas, apresentando, predominantemente, um processo de composição com versos de 2, 4, 6, 8 e 2 sílabas, lembrando o *tanka* japonês, que apresenta versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas, em sua estrutura, sugerindo igualmente o caráter imagético do *haikai*, que se originou do *tanka*.

No entanto, críticos mais recentes esclareceram que, formalmente, a quintilha de Adelaide Crapsey não é estritamente silábica. Seu princípio estrutural estaria vinculado ao seu padrão de acentos. Segundo Susan Sutton Smith, em 1923, Louise T. Nicholl (In: SMITH, 1977, p. 24) definiu com precisão a forma dos cinco versos como contendo 1, 2, 3, 4 e 1 acento(s) na sua seqüência composicional, como exemplifica o quinteto abaixo:

The Guarded Wound
If it
Were lighter touch
Than petal of flower resting
On grass oh still too heavy it were,
Too heavy!¹

Tanto o conhecimento acerca da vida e da obra de Adelaide Crapsey, bem como o estudo do referencial teórico bachelardiano aconteceram posteriormente à repercussão/ressonância do poema e à escritura do devaneio, que aparece ao final deste texto, fato que em respeito ao método fenomenológico deve ser referido.

Num fim de semana, relendo mais uma vez o poema “Tríade”, de Adelaide Crapsey, senti uma necessidade imperiosa de escrever acerca das imagens do poema, associando-as a situações da minha vida.

Nada me obrigava a isso. Não havia a pretensão de comunicar a alguém, nem de produzir um trabalho acadêmico ou a intenção de publicar algo da minha vida pessoal. No entanto, repito, movia-me uma necessidade imperiosa de escrever algo, que mais tarde, descobri ser um devaneio.

Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do devaneio* (1960), adverte que há um risco para o “sonhar acordado”: o desdobra-

¹ In: SMITH, 1977, p. 73. Numa tradução literal, sem pretensões literárias: “A Ferida Resguardada // Se ela / Fosse tocada mais suavemente / Do que a pétala de uma flor caída / Na grama oh ainda assim muito pesada ela seria, / Muito pesada!”

mento das imagens mentais pode perder-se, se não forem registradas. Daí por que o teórico alerta para o fato de que

um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo é preciso *escrevê-lo* com emoção, *escrevê-lo* com gosto, *revivendo-o* melhor ao *transcrevê-lo*. Tocamos aqui no domínio do *amor escrito* (1988, p. 7, grifos do autor).

Acrescenta, ainda, que através dessa

fenomenologia das imagens criantes, fenomenologia que tende a restituir, mesmo num leitor modesto, a ação inovadora da linguagem poética. [...] a imaginação é colocada no seu lugar, no primeiro lugar, como princípio de excitação direta do devir psíquico. A imaginação tenta um futuro (1988, p. 8).

A seguir, transcrevo o poema do original:

Triad
These be
Three silent things:
The falling snow... the hour
Before the dawn... the mouth of one
Just dead.

Adelaide Crapsey (In: Smith, 1977, p. 70).

Eis a tradução do poema de Manuel Bandeira, motivadora do devaneio a seguir, princípio de uma guinada nos meus trabalhos teóricos de pesquisa, através de vários estudos já publicados com base na teoria bachelardiana, e nas minhas atividades como professor, com a incorporação de ações metodológicas centradas na fenomenologia e nos conceitos de “repercussão/ressonância”, bem como gênese de uma atitude valorizadora da “alegria de falar”, uma vez que já o li em eventos, e, agora, alcanço a coragem de publicá-lo.

TRÍADE
São três
Coisas silenciosas:
A neve que cai... a hora
Antes da alva... a boca de alguém
Que acabou de morrer.
(In: Bandeira, 1966, p. 225).

Ao que me lembro, pude andar muito pouco na neve. Não tinha sapatos. Tive que usar, até hoje não sei de quem, umas botas emprestadas. Acho que foi em 1964, ano fatídico nacionalmente em

termos políticos, que nevou em Cruz Alta, onde, então um jovem de treze anos, eu residia.

O que me impressionou, o termo certo seria arrebatou, foi o que aqui chamo de concretude de uma sinestesia, envolvendo dois sentidos físicos: o da visão e o da audição, com especial relevo do segundo.

Que som faz a neve quando cai? É movimento que não produz som, conquanto potencialmente pleno desse mesmo som inexistente. Não é nem surdina, é silêncio puro. A chuva tem som, um objeto jogado ao ar, quando cai e bate no solo, tem som. E a neve? A neve não. A neve é prenhe. Como uma mulher grávida, como essa palavra “prenhe”. Já existe e ainda não é (ou vice-versa?). Olhava os flocos caindo e queria um som, um barulho, por mais débil que fosse. Meus ouvidos de menino entrando na adolescência “olhavam” maravilhados e tensos, à escuta. Somente muitos anos mais tarde entenderia o que os poetas e místicos queriam dizer com o “som do silêncio”. O som estava ali, estampado, visível, alguma coisa que caía e que obrigatoriamente deveria fazer um ruído, um barulho. Nada disso, no entanto, acontecia. (Caía, ou melhor, deslizava suave e verticalmente, sem mais nada...). E eu escutava a neve, delicada, realizando o impossível, o que a minha racionalidade não podia alcançar, e que mais tarde tentariam me dizer de outra forma, mas para mim até hoje espantosa, que o som não se propaga no vácuo...

Também mais tarde, redescobriria o meu espanto. Jovem, com meus vinte e poucos anos, depois de uma noite festiva, com direito à serenata, violão a tiracolo, voltando para casa quase ao amanhecer, o único som era o dos meus passos na calçada. Parei e fiquei à escuta, intrigado com a total ausência sonora, nessa hora antes do amanhecer do dia. Também silêncio puro, mas também prenhe de som. Parado, na calçada, queria ouvir os pássaros, o vento nas árvores, mas eles não ocorriam e eu era todo expectativa. Esse momento antes da alva é todo espera. A vida há de se renovar com o canto das aves, o rumor do vento nas árvores, com a algarevia, o riso, o choro, a fala das vozes. Mas enquanto ele dura, somos só reverência, apreensão e espanto.

O final do poema, só vim a entender muito mais tarde, quando vi minha mãe morta... Sempre me é doloroso lembrar que o primeiro pensamento que tive foi o de que nunca mais ouviria a sua voz. As ressonâncias aqui são somente as da memória, frágeis, imprecisas, impossíveis de se concretizarem novamente no plano da realidade.

As estações se repetem e o silêncio da neve é provisório; cada dia o som se renova, anunciado primeiramente pelos pássaros. Assim, o silêncio da neve e o da madrugada são passageiros. No entanto, da boca de minha mãe nunca mais ouvirei uma palavra. O silêncio da morte é definitivo. Esse, o silêncio do poema, pois além dele nada há para ser dito. O silêncio do poema é também o meu silêncio.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.
- _____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.
- MANGUEL, Alberto. *Os livros e os dias: um ano de leituras prazerosas*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, Lygia Bojunga. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 3. ed. Tradução de Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- SMITH, Susan Sutton (Ed.). *The complete poems and collected letters of Adelaide Crapsey*. Albany, New York: State University of New York, 1977.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.