

Comunicar um estremeamento. Uma aproximação aos conceitos de estranhamento e singularização na criação poética

Nuno Brito

nunobritos@gmail.com

University of California Santa Barbara

Resumo

obra

Opondo-se à compartimentação e ao estancamento, o estranhamento liberta e despolariza, possibilitando a experiência viva da diferença, da alteridade e do erotismo. Ele manifesta-se, por isso, como uma afirmação de vida e um rompimento, tornado possível por uma contínua revitalização da percepção e de uma relação intensificada com a realidade.

Este trabalho tem como origem um diálogo entre as criações poéticas de Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Emily Dickinson e Alberto Caeiro, procurando ver como neles a vida e o viver são reflectidos através do estranhamento, e como este se configura como uma atitude poética indissociável de um estado de atenção, singularização e desautomatização.

Palavras-chave: Estranhamento, Poesia, Singularização, Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Emily Dickinson, Alberto Caeiro.

Olha para todos os lados, olha para as coisas mais pequenas, e descobre em todas elas uma razão de beleza.

Manoel de Barros, «Olhos parados».

Eu te amo, disse seu olhar para uma pedra

Clarice Lispector, *A maçã no escuro*.

To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower
Hold infinity in the palm of your hands
And eternity in an hour.

William Blake, «Auguries of innocence».

Comunicar um estremeamento. Sentir o pulsar do mundo. Esse é um dos epicentros da poesia, a sua área de forças, a sua força de libertação. Ver as coisas a nascer, a crescerem juntas. Contra o ódio, a opressão, o vazio. O gesto poético é aquele que faz habitar, que preenche com vida, que possibilita um cruzamento de fogos, uma zona de aderências e comunhões contínuas, de resistências, uma experiência radical, de mergulho. (Qual é a finalidade da poesia? A de nos tornar habitável o inabitável, respirável o irrespirável. (Micheaux, 2014, p.2)).

Começamos pelo nascimento de uma palavra: “estranhamento”, termo utilizado pela primeira vez em 1917 por Viktor Shklovsky, no ensaio «A Arte como processo», publicado na segunda edição da *Poetika*. A palavra (em russo, *ostraniene*) surgiu como uma necessidade nova de explicar os processos inerentes ao literário, como uma forma de entender o olhar poético¹.

Em «A Arte como processo», Shklovsky combate a ideia de Aleksander Potebnia de que as imagens não têm outra função senão agrupar objetos e ações heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido. Para Shklovsky, a imagem poética é um meio de reforço da impressão, um dos meios de criar uma impressão máxima. Assim: «A imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. A sua finalidade não é a de aproximar à nossa compreensão a significação que ela contém, mas a de criar uma percepção particular do objeto,

¹A palavra *ostraniene* surgiu como um neologismo, o que implicou uma maior dificuldade de tradução. Uma síntese dos problemas etimológicos que resultam deste neologismo pode ser encontrada na introdução de Gerald L. Burns a Shklovsky, Viktor (1998). *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press. A tradução, quer para português, quer para inglês, tem divergido entre singularização ou desfamiliarização (*defamiliarization*) e estranhamento (*estrangement*).

criar a sua visão e não o seu reconhecimento» (Shklovski, 1978, p. 65) “tradução minha”. Trata-se de produzir, através da imagem poética, uma experiência intensificada da realidade, uma forma de captar os objetos fora do seu contexto, sem que, para isso, eles sejam percebidos de forma isolada, mas, sim, singularmente, em toda a sua constelação de possibilidades e matizes, em todos os seus ângulos que refletem a sua pluralidade. Singularizar é, assim, produzir ênfase (*in-phos*, na luz) – iluminar, mostrar, destacar, fazer ver claramente. De novo há um estremecimento que a poesia faz nascer, um relâmpago que ela inicia. Quase sempre, onde há imagem poética, há estranhamento, diz-nos Shklovsky, a imagem poética é igual a todos os meios aptos para reforçar a sensação. A imagem poética dá sensação de vida, ela intensifica a nossa relação com o mundo, ela opõe-se ao compartimentado, ao estanque, à automatização. O motor do estranhamento é o próprio movimento, o mundo em devir:

Assim, a vida desaparece transformando-se em nada. A automatização devora os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo da guerra. ‘Se a vida complexa de tanta gente se desenvolve inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido’. Para dar sensação de vida, para sentir os objetos, para perceber que a pedra é pedra, existe isso que se chama arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; os procedimentos da arte são o da singularização dos objetos, o que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é em arte um fim em si e deve ser prolongado. A arte é uma forma de experimentar o devir do objeto, aquilo que já está “realizado” não interessa à arte. (Shklovski, 1978, p. 60) “tradução minha”

Dar sensação de vida, sentir os objetos, captar a sua singularidade é opor-se a um estado de automatização em que a realidade é tomada sob o filtro do hábito. O estranhamento suspende o hábito e a repetição, ele afirma a vitalidade do instante e suspende a sucessão, essa é a experiência de nascimento do poema. Estranhar é suspender um estado de repetição;

desmontar, (ir mais profundamente até às raízes). Desta forma, Júlio Cortázar exemplifica no conto «Las armas secretas»: «Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinhas» (Cortázar, 1964, p. 53). O estranhamento afirma cada experiência como singular e nova, como uma nova realidade, dotada de novos matizes. De uma nova experiência de cor e forma, e de uma nova experiência de espaço e tempo, o estranhamento afirma que é sempre outra a luz que bate no mundo e que a transmutação é a principal força viva que rege a nossa realidade. O poeta é, por isso, como nos afirma Elias Canetti, o guardião de uma metamorfose (Canetti, 1979, p. 240). Aquele que observa o potencial devir de tudo. Aquele que levanta um vaso pesado para observar a vida que há debaixo dele e que escreve sobre isso, de maneira a que essa realidade seja também um espelho do nosso universo. «Aquilo que já está realizado não interessa à arte». De outra forma poderíamos complementar Shklovsky: a ênfase despolariza, vê o movimento e a pluralidade de cada experiência singular; por isso mesmo, ela liberta da compartimentação, da catalogação, ela afirma (como Edward Said) que nada é puramente uma coisa (Said, 1994, p. 336). Ela é uma observação demorada e livre. Ela vê crescer. Ver crescer é a experiência plural e universal do poema, o seu batimento primeiro. Contra a estagnação e a experiência de vazio, o poema afirma a vida.

O estranhamento impõe uma nova experiência de temporalidade, «o ato da percepção é em arte um fim em si e deve ser prolongado», ele implica, por isso, uma desaceleração do entorno. Essa é a experiência de «A Flor e a Náusea» de Carlos Drummond de Andrade. O cenário urbano é vivenciado como distópico e disfórico, como uma experiência de náusea e vazio: «Melancolias, mercadorias espreitam-me». «Devo seguir até o enjôo?». «O sol consola os doentes e não os renova». O que o poema afirma é uma realidade de opressão, em que as coisas se encontram mercantilizadas, desumanizadas, vazias de significado. O que se afirma é uma perspectiva que o poeta considera pobre, a experiência de uma desumanização: «Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase». Esta

manifestação de desumanidade é, também, aliada à sensação de velocidade – «Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego» –, para, no verso seguinte, ficar sugerida uma desaceleração, a visão, demorada da flor que rompe o asfalto. A percepção é, aqui, prolongada e torna-se em si um fim. Não é tanto o objeto que interessa, mas a intensidade com que ele é percebido, a experiência de intemporalidade que ela inaugura; a suspensão do hábito e da sucessão. A flor é a manifestação plural e unitária da vida, um ato de resistência. Diante de uma experiência de vazio, de tédio e de nojo, em que muitos dos campos semânticos remetem para o estanque (mesmo nas imagens de velocidade), há uma visão intensificada da realidade (a flor) que possibilita uma experiência de entusiasmo, no sentido plenamente original da palavra: *in-theos* (em Deus). A vivência de um estado que se aproxima da epifania. Perante a vivência de uma automatização mercantilizada e urbana, dá-se um rompimento, uma quebra e um nascimento. É na experiência vital de uma forma de vida mínima, captada em toda a sua singularidade e universalidade, que a desautomatização se dá. «É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.» Observar, pausada e detalhadamente, a vida que nasce e irrompe, a sua concreção objetivada na flor, o seu lugar simbólico, o seu movimento e fluidez: estranhar as coisas é também estranhar o seu nome, o milagre da sua nomeação, o seu nascimento enquanto palavra. Afirmar a íntima relação entre o nome e a coisa, aquilo que Ernst Cassirer afirma como o poder físico-mágico da palavra:

De fato, a palavra, a linguagem, é que realmente desvenda ao homem aquele mundo que está mais próximo dele que o próprio ser físico dos objetos e que afeta mais diretamente a sua felicidade ou a sua desgraça. Somente ela torna possível a permanência e a vida do homem na comunidade (...) Todavia, justamente esta hipóstase mítica da palavra tem significação decisiva no desenvolvimento do espírito humano, pois importa na primeira forma pela qual se torna apreensível como tal o poder inerente à palavra; a palavra tem de ser concebida, no sentido mítico, como ser substancial e como força substancial, antes que se possa considerá-la no

sentido ideacional, como órgão de espírito, como função fundamental da construção e articulação da realidade espiritual. (Cassirer, 1992, p. 79)

Há uma potência de vida na flor que rompe o asfalto tal como há um poder vivo da palavra; os dois são indissociáveis, unidos por uma força de concreção. Estranhar é concretizar, no sentido originário da palavra, “Concreto”, de *cum-crescere* (crescer com). Aquilo que é concreto é, nesta aceção, aquilo que é dotado de vida, de vibração, de movimento e evolução; o concreto é, portanto, o que não foi desprovido de vida (o abstrato ou o vazio); e, de novo aqui, a imagem (plenamente vívida) da flor que rompe o asfalto. Ver crescer é a experiência plural e universal do poema. É a experiência radical do poema. Perante o poder da vida que rompe, a cidade paralisa-se, suspende-se: «Façam completo silêncio, paralisem os negócios, garanto que uma flor nasceu». O ato de estranhar é, assim, o ato de afirmar a vida, de concretizar; e, aqui, pomos em relação o poema de Drummond com um texto do poeta português José Tolentino Mendonça, «Reaprender o espanto», do livro *O pequeno caminho das grandes perguntas* (2017):

PRECISAMOS DE REENCONTRAR O ESPANTO. ‘Espanto’ deriva do latino *expaventare*, que descreve a forte impressão originada por uma coisa inesperada e repentina. Se procurarmos sinónimos, encontraremos ‘assombro’, ‘admiração’, ‘surpresa’. É o contacto (consciente, fulgurante, desarmado, rendido) com a vida maior do que nós, vida em aberto, não predeterminada. No espanto, a nova e surpreendente expressão da vida prende a nossa atenção à maneira de um relâmpago, de um rasgão imprevisível. Não conseguimos encaixá-la no nosso quadro habitual, pois o seu carácter inédito torna inúteis todos os saberes. Gosto muito da definição de espanto dada por Adorno: ‘espanto é um longo e inocente olhar sobre o objeto.’ É de facto um ‘olhar longo’, e isso talvez explique porque consideramos hoje tão pouco o espanto, num tempo que nos programa para olhares breves, relances, observações fugidias e utilitárias, cada vez mais simplificadas. E é um ‘olhar inocente’, isto é, aberto à revelação do próprio objeto, ao que ele pretende de nós e não ao que

imediatamente pretendemos dele. O espanto obriga-nos a uma revisão do que sabemos de nós próprios e do mundo. Obriga-nos a recomeçar, como se fosse nascer. O amor, o conhecimento, a poesia ou a santidade principiam com ele. (Mendonça, 2017, p. 20).

Enquanto elemento singular, a flor que rompe o asfalto é, também, o contacto consciente, fulgurante, desarmado e rendido, com a vida maior do que nós. O contacto com algo que não é meramente exterior, mas é também uma experiência interna, uma experiência possibilitada por um diferente olhar sobre as coisas, por uma nova e revitalizada forma de perceber e captar a realidade, por aquilo que José Tolentino Mendonça refere como *olhar inocente*. Retomaremos este olhar mais à frente. Por agora, é de reter como espanto e estranhamento se aproximam como um longo e inocente olhar, aberto à revelação do próprio objeto, ao diálogo que ele inaugura e abre com o sujeito. No estranhamento, a relação entre sujeito e objeto dissolve-se, criando uma contínua aderência e zona de continuidade entre Eu e Mundo. No ato de estranhamento, põe-se em movimento a continuidade do ser, o estado aberto de que nos fala Georges Bataille em *O Erotismo*. Também nele, tal como no erotismo, se dá a fratura de um estado individual e fechado do ser, em detrimento de uma abertura à unidade outra vez em contacto com José Tolentino Mendonça, o contacto consciente, fulgurante, desarmado e rendido com a vida maior do que nós. O espanto permite o vislumbre do eterno, a experiência do *kairós*, o tempo divino, liberto do linear e do cronológico. É nesta zona de libertação, ainda que momentânea, de um espaço fechado e de um tempo linear que se pode aproximar a experiência do estranhamento à do erotismo. Aprofundaremos esta aproximação mais à frente. Atentemos agora ao que nos diz Aglaêda Facó:

Viktor Shklovski definia a função poética como sendo a capacidade de tornar estranho o objeto descrito. Quem vive na praia não escuta o barulho das ondas. Quem vive nas grandes cidades não percebe a

poluição sonora, nem que ela o leve à surdez. Não percebemos o que nos rodeia. O estranhamento é o modo particular da percepção artística. Graciliano Ramos nos dá a mais genial visão do Nordeste pela consciência da cachorra Baleia, com o recurso sintático do discurso indireto livre. Tolstoi descreveu costumes e instituições sociais, através da ótica de um cavalo. Guimarães Rosa nos dá uma excelente amostra deste procedimento em “Conversa de bois”. O mundo só pode ser pensado através de um ponto de vista, e a grande particularidade da obra de arte é a perspectiva exótica dessa percepção. O estranhamento pode ser resumido como a capacidade do autor de destacar o objeto do contexto. (Facó, 1992, p. 50).

Como modo particular de percepção artística, o estranhamento possibilita à obra de arte uma perspectiva exótica, um ponto de vista que nos remete para algo que ultrapassa uma percepção individual e fechada, ou, de outra forma, ela opõe-se a uma só percepção; neste sentido, o estranhamento aproxima-nos da visão do outro, ele é um motor de alteridade, que enriquece a perspectiva com outros ângulos de observação, com uma percepção que nos é *estranha*, que não nos é imediatamente familiar ao nosso sistema perceptivo. Estranhar é captar o mundo de uma forma mais plural; os exemplos que Facó nos dá, para o caso da literatura brasileira, são centrais para perceber como o estranhamento é também um outro olhar sobre as coisas, que nos aproxima de um outro absoluto, neste caso, o animal; um olhar que intensifica a nossa relação empática com o mundo e com o outro, que o incorpora, que amplia e estende a nossa visão.

Atentemos agora a um outro poema que nos aproxima desta percepção. «Um boi vê os homens», de Carlos Drummond de Andrade. Poema em que o sujeito poético é um boi que caracteriza os humanos. Perspetiva que inaugura um olhar de despersonalização, que descentraliza uma perspectiva, o que aqui está em causa é a condição humana captada por um olhar que está fora de si, e, por isso, amplificada.

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm e correm de um para o outro lado, sempre esquecidos de alguma coisa. Certamente, falta-lhes não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves, até sinistros. Coitados, dir-se-ia que não escutam nem o canto do ar nem os segredos do feno, como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade. Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se a um simples baixar de cílios, a uma sombra. Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade, e como neles há pouca montanha, e que secura e que reentrâncias e que impossibilidade de se organizarem em formas calmas, permanentes e necessárias. Têm, talvez, certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem perdoar a agitação incômoda e o translúcido vazio interior que os torna tão pobres e carecidos de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme (que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo como pedras aflitas e queimam a erva e a água, e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade. (Andrade, 2004, p. 252).

O estranhamento põe em relação diferentes olhares, relativiza, aproxima, despolariza, encontra e cria aderências. Ilumina enfaticamente o objeto. Para Carlos Ceia, ele «seria esse efeito especial criado pela obra de arte literária para distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico» (Ceia, 2009). O olhar artístico ou poético é, então, o seu espaço privilegiado, aquele que habita uma dimensão plural, aquele que rompe e descentraliza, aquele que destabiliza as perspectivas redutoras e isoladas. Em contacto com Alfredo Bosi, a «atividade poética busca uma relação intensa com o ‘mundo-da-vida’, tal como Husserl definia o estado pré-categorial da existência.» (Bosi, 2000, p. 132). Atentemos ao que nos refere sobre poesia e singularização:

1) A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência enquanto ainda não partida e limitada pela divisão do trabalho

mental (que produz o código das ideias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspetos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspetos. *Este rio, aquele rosto, esta rosa, aquela nuvem*: imagens e situações unitárias e inconfundíveis: eis os “sujeitos” do poema.

2) *Singular* não quer dizer isolado. O objeto separado é um dado empírico, igual a todos os outros dados empíricos, e assim tratado pela ciência positivista que o destaca da percepção singularizadora. Rio, rosto, rosa, nuvem: objetos neutros da abstração, verbetes de um dicionário de substantivos comuns. No poema o singular é o concreto, o ser ‘multiplamente determinado’, multiplamente unido aos sentimentos e aos ritmos da experiência, multiplamente composto de conotações históricas e sociais. Singular é o momento pleno da vida, o mais rico de todos; por isso difícil de ser expresso fora dos termos de imagem-som. (Bosi, 2000, p.132).

Iremos determo-nos, agora, com mais detalhe na definição de Carlos Ceia, para desconstruir a ideia de que o estranhamento distancia ou afasta – é importante reparar como o termo afastamento ou desfamiliarização têm sido associados ao estranhamento de uma forma que não é a que mais se adapta ao conceito original. Uma vez que o conceito de Shklovsky é contrário a um afastamento e a uma desfamiliarização, o que está em causa, na nossa perspetiva, é a coexistência entre os efeitos de aproximação e distanciamento que se faz sentir através de um encontro intensificado com a realidade. Em vez de usar o termo desfamiliarização empregue de forma isolada, preferimos o termo nuclearmente mais próximo de desautomatização: conceito desenvolvido sobretudo por Mukařovský, da escola estruturalista de Praga, para traduzir o conjunto de procedimentos que a linguagem literária efetua para produzir o estranhamento da mensagem, cuja apreensão fica, assim, desligada dos automatismos que dominam o uso comum da língua. No seu ensaio «A linguagem padrão e a linguagem poética» (*The standard language and poetic*

language), de 1932, Mukařovský afirma que aquilo que possibilita a linguagem poética é a sistemática violação da norma da linguagem cotidiana ou estandardizada; o ofício do poeta é, assim, o de desautomatizar a linguagem; o termo desautomatização surgiu como a tradução do conceito *aktualisace*, traduzido para inglês como *foregrounding* (trazer para primeiro plano)². Para Mukařovský,

Foregrounding is the opposite of automatization, that is, the deautomatization of an act; the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become. Objectively speaking: automatization schematizes an event; foregrounding means the violation of the scheme. (Mukařovský, 2014).

É importante reter como o termo “desautomatização” pode referir, também, um regresso ao trabalho humano, ao que é humano, afirmar a vitalidade da linguagem naquilo que é um processo vivo e constantemente transmutável (o ofício poético). O que ele afirma é o rompimento de uma estrutura, de um esquema. Desautomatização e estranhamento são, assim, conceitos que se aderem continuamente; estranhar é desautomatizar, voltar a um olhar humano (no seu sentido original e mítico de olhar criador, olhar que nomeia as coisas). A linguagem poética é, então, aquela que rompe com uma função meramente comunicativa da linguagem estandardizada: «In poetic language foregrounding achieves maximum intensity to the extent of pushing communication into the background as the objective of expression and of being used for its own sake; this is not used in the service of communication, but in

² Sobre a evolução do conceito e as suas traduções é extremamente relevante o artigo de Eva Šlaisová: «Aktualisace» in *English Scholarly Literature: Interpretation, Ignorance, and Misunderstanding*.

Disponível em: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124418/1_Theatralia_15-2012-2_15.pdf?sequence=1 (consultado em 29-10-2017)

order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself. » (Mukařovský, 2014).

Podemos associar o conceito de desautomatização, mais especificamente, a um estranhamento que se dá no interior da própria linguagem, na ênfase da palavra e na consciência da palavra, da sua materialidade e do seu poder físico-mágico, da sua capacidade de aparição; mas queremos realçar, sobretudo, o que o estranhamento é indissociável da linguagem, de uma experiência que está já em si dentro da linguagem. Aquilo que Guimarães Rosa afirma desta forma em entrevista a Günter Lorenz:

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho da sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo-me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinza. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele. (Rosa, 2011).

A linguagem poética afirma-se, assim, como uma experiência radical (que recupera a raiz da linguagem), que atravessa e rompe com os esquemas feitos e abstratos de uma experiência linguística que se foi estagnando, esvaziando dos seus sentidos originais. Isto não quer dizer que a linguagem quotidiana não seja marcada também por processos de desautomatização, tal como Mukarovsky afirma:

(...) foregrounding may occur in normal, everyday language, such as spoken discourse or journalistic prose, but it occurs at random with no systematic design. In literary texts, on the other hand, foregrounding is structured: it tends to be both systematic and hierarchical. That is, similar features may recur, such as a pattern of assonance or a related group of metaphors, and one set of features will dominate the others. (Mukarovsky, 2014).

Há transferências entre uma e outra linguagem, elas constituem-se como sistemas vivos que se tocam, há transfusões da linguagem poética para o cotidiano, tal como há um cotidiano linguístico que se revitaliza e revive no poético. A língua está permanente viva e em mutação e os seus registos dialogam e confluem. Tal como observou Mukarovsky, a relação é recíproca, a linguagem poética nutre-se do cotidiano, das suas referências e da sua capacidade de se recodificar. Cabe ao universo poético este último gesto: o gesto de pôr em relação e revitalizar.

O estranhamento e a desautomatização implicam uma tomada de consciência, e nisso aproximam-se à experiência que Lacan define como *tuché*, ou «encontro com o real», o instante em que tomamos consciência de algo que quase sempre nos tinha remetido para uma experiência automática, *automaton*. Em «Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise» (1964), Jacques Lacan faz a distinção entre *automaton*, figura que nos remete para um movimento automático e, por isso mesmo, esperado e previsível, e o momento de *tuché*, que quebra com esse automatismo, momento que define como «o encontro com o real». Podemos ver o momento de *automaton* como uma sequência de um filme a que estamos a assistir e em que perdemos, por momentos, a consciência de que somos espectadores e somos tomados por um ato de ilusão, automático; o momento de *tuché*, seria o instante em que essa percepção seria alterada repentinamente, por exemplo, se o vidro da câmara se parte ou se um dos atores fala diretamente para a câmara, interpelando o espectador, o que lhe proporcionaria a sensação de estar realmente a assistir a um filme. No momento de *tuché*, aquilo que ganha forma é uma quebra da ilusão, um encontro com o real.

Este é também, por si só, um efeito semelhante ao da desautomatização, o momento que faz nascer um encontro. O instante de estranhamento assume-se, também, como um encontro com o real, com a tomada de consciência, ainda que transitória, de um gesto que, antes, passaria despercebido, que seria insignificante ou que remeteria para um estado de indiferença, de automatismo.

O momento de *tuché* aproxima-se também ao conceito de *Verfremdungseffekt*, ou *V-effekt*, proposto por Bertolt Brecht. Brecht analisa os moldes em que, numa representação teatral, o público é levado a tomar consciência do seu papel de espectador. Há, por isso, um distanciamento em que se procura sempre lembrar ao espectador que tudo é produto de uma filmagem ou encenação. O *V-effekt* é, assim, um processo típico das artes cénicas que se assemelha ao momento de *tuché* proposto por Lacan. Tanto o *tuché* lacaniano como o *Verfremdungseffekt* de Brecht são figuras que nos sugerem um movimento de distanciamento e desfamiliarização, e que propõem, por isso, um tipo diferente de estranhamento daquele que mais ativamente observamos no ofício poético. No entanto, como iremos observar, estes tipos de efeitos encontram-se presentes na criação poética e na criação literária em geral; mas aquilo que mais regularmente pretendemos analisar aqui é uma forma de estranhamento poético que se conecta a uma aproximação, a um movimento de *zoom-in* e de intensificação da realidade, um encontro com o real que passa pela sua concretização e tomada de consciencialização por parte do sujeito. Um instante de desautomatização do entorno que aproxima de nós as figuras e os objectos, mostrando toda a sua potencialidade singular. A figura do *tuché* e do *V-effekt* interessam-nos aqui pelo seu motor de estranhamento, pela criação de espanto e pela criação de um contacto com *uma vida maior que nós*. Interessam-nos enquanto elemento que põe a alteridade em marcha; que multiplica e expande uma perspetiva, que é, definitivamente, o motor do estranhamento, o seu núcleo de ação. Aquilo que o aproxima do conceito inicial, mas também aquilo que o conceito incorporou na sua viagem pelo tempo e pelo espaço, na sua aderência a novos tempos e a novas línguas, a novos espaços, a outros sistemas de pensamento: estranhar será sempre aproximar do outro, encontrar uma zona de confluência. Aquilo que queremos reforçar aqui é que estas figuras que se aproximam ao conceito de estranhamento fazem coexistir os efeitos de distanciamento com os da aproximação, conciliando estas polaridades. Assim, o termo “desfamiliarização”, efeito de alheamento e distanciamento associados ao *V-effekt*, parece-nos incompleto; o que está em causa é precisamente a

coexistência de uma aproximação e de um afastamento, sensações inseparáveis a estes processos, que nos passam pela sugestão de uma presentificação, de uma aparição instantânea (como relâmpago, sem passado); a realidade observada sem *preconceitos*, a possibilidade de um nascimento: «Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer» (Rosa, 2011). Aquilo que Guimarães Rosa associa aqui com a linguagem, pode ser observado para toda a realidade. A noção de nascimento e começo é também vital, aqui, para Viktor Shklovsky, quando afirma «O procedimento de singularização em Tolstoi consiste em não chamar o objeto pelo seu nome mas em descrevê-lo como se o visse pela primeira vez e em tratar cada acontecimento como se ocorresse pela primeira vez» (Shklovski, 1978, p. 61). De outra forma, T. S. Eliot di-lo em *Quatro Quartetos (Four Quartets)*:

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.
(Eliot, 1958, p. 102).

E, no poema «Notas para uma Ficção Suprema» (*Notes Towards a Supreme Fiction*), Wallace Stevens afirma:

Begin, ephebe, by perceiving the idea
Of this invention, this invented world,
The inconceivable idea of the sun.

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.
(Stevens, 1965, p. 380).

De novo: assumir e tratar a realidade e a linguagem como um sistema vivo em contínuo nascimento e transmutação. A poesia acende a linguagem tal como o estranhamento acende de um modo particular a realidade. As duas

experiências são, assim, inseparáveis. A ideia de começo é tão central para o estranhamento como o é para todo o fenómeno poético. Tal como nos afirma Martin Heidegger «Las palabras son fuentes que el decir excava, fuentes que han de excavar-se sempre de nuevo, que com facilidade quedan sepultadas, pero a veces manan de pronto, sin el constantemente renovado ir a las fuentes, el cubo y el tonel permanecen vacíos, o su contenido se queda estancado» (Cf. Heidegger, 2005, p. 126).

A poesia é o regresso à fonte da linguagem, aquilo que renova a palavra, a mantém viva, em toda a sua pluralidade de significados. Há um dizer poético, também fora do poético, que mantém a língua viva, em toda a sua potencialidade, em todo o seu poder de harmonia – no sentido mais vivo que Mário de Andrade lhe confere no prefácio a *Pauliceia Desvairada*. A poesia faz vibrar a linguagem da mesma forma que o estranhamento faz vibrar a realidade. Ele é um recomeço (constante) das coisas, por um investimento nelas sempre revitalizado. Por um olhar que concretiza, que faz crescer, que acende e torna plural. Este é o motor do estranhamento, a sua pluralidade de ângulos, o seu aspecto demorado, pormenorizado e atento, a sua capacidade de singularização. Nele «a consciência se volta, respeitosa e atenta para o que não é ainda consciência – a pedra, a planta, o bicho (...)» (Bosi, 2000, p. 179). O ovo de Clarice Lispector, a pedra de Drummond, a maçã de Manuel Bandeira, são concretizações simbólicas do mundo, são epicentros de um cosmos que se objetiva num ato de singularização, que fazem parte de uma força maior do que elas mesmas; nomeá-las poeticamente é então comunicar um estremeamento, aquilo que Henri Michaux nos afirma desta forma: «Em poesia, vale mais sentir um estremeamento a propósito de uma gota de água que cai em terra e comunicar esse estremeamento, do que expor o melhor programa de entreajuda social.» (Michaux, p. 4).

Deste estremeamento nos fala este poema de Emily Dickinson:

A drop fell on the apple tree.
Another on the roof;

A half a dozen kissed the eaves,
And made the gables laugh.

A few went out to help the brook,
That went to help the sea.
Myself conjectured, Were they pearls,
What necklaces could be!

The dust replaced in hoisted roads,
The bird jocosely sung;
The sunshine threw his hat away,
The orchards spangles hung.

The breezes brought dejected lutes,
And bathed them in the glee;
The East put out a single flag,
And signed the fête away.

(Dickinson, 2003, p. 120).

Neste nomear poético há um acendimento do mundo, uma evidência da pluralidade e possibilidade das suas manifestações, um fio de perplexidade e esperança, de recomeço, como nos afirma Alfredo Bosi: «Hoje a obra de arte e de poesia, sob o império do mercado, tornou-se, como pensava o mesmo Hegel, e mais do que nunca, 'essencialmente uma pergunta, uma interpelação que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos'. E onde há perplexidade há esperança, um fio de esperança, de recomeço» (Bosi, 2000, p. 17).

O estranhamento luta contra o esvaziamento do sentido, contra a desumanização e, por isso, ele preenche com vida, ele afirma a pluralidade da experiência humana, tal como Hannah Arendt a afirma: «a pluralidade é a condição da acção humana» (Arendt, 1998, p. 8). Ele interpenetra as coisas, dá-lhes um sentido radical: *está entre* elas, recria-as e fá-las nascer novamente no poema. Ele afirma um milagre da linguagem e um milagre da percepção e, nesse sentido, comunica a vida, enxerta, como nos diz o poeta português Daniel Faria «a luz em tudo o que nomeia» (Faria, 2006, p. 42). Cummings, diz-nos: «may my

heart always be open to Little / birds who are the secret of living» (que o meu coração esteja sempre aberto aos passarinhos que são o segredo de viver). (Cummings, 1968, p. 145).

Que o meu coração esteja sempre aberto, dirão também Manoel de Barros, Emily Dickinson, Wallace Stevens, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, ou Clarice Lispector, vozes que se encontram nesta assonância, neste cruzamento das águas. Neles mergulharemos mais profundamente com um olhar atento e aberto a esse poder infinito, como Clarice Lispector: «Tremo de medo e adoração por tudo o que existe» (Lispector, 1989, p. 133), porque: «meu coração está espantado» (Lispector, 1978, p. 16), e é esse espanto que recria o mundo e que inaugura uma nova interação com ele.

O *Thauma*, ou espanto, era aquilo que na antiguidade grega se considerava o motor inicial da filosofia, a capacidade de se abeirar diante das coisas, para as observar mais detidamente de forma singular; o *Thauma* ou espanto aproxima-se, por isso, a um mergulho na realidade que possibilita um estado de super-realidade, ou daquilo que Lawrence Ferlinghetti chama realidade extrema - «Busca a realidade extrema se uma houver» (*Find the further reality if there is one*) (Ferlinghetti, 2016, p. 24) -, estado limite, em que mundo e eu se aderem e se dissolvem (como num estado inaugural). Se o *taumaturgo* é aquele que provoca o espanto, aquele que faz milagres, o poeta é aquele que comunica um estremecimento e que, ao comunicá-lo, acende a realidade e a ilimita, retira-lhe aquilo que ela tem de estanque e compartimentado, categorial, aquele que permite uma passagem, uma fluidez, uma metamorfose. Aquele que afirma, como Emerson: «A marca invariável da sabedoria é ver o miraculoso no comum» (*The invariable mark of wisdom is to see the miraculous in the common*) (Emerson, 2000, p. 38). Ou como Guimarães Rosa, através do narrador de «O Espelho»: «Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.» (Rosa, 1962, p. 71).

O estranhamento é aquele processo que permite vislumbrar esse milagre, que o afirma e o torna poético. O poeta é, então, também um taumaturgo: um produtor de espanto.

Referências bibliográficas

- Andrade, Carlos Drummond (2004). *Poesia Completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles, introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Arendt, Hannah (1998). *The human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bosi, Alfredo (2000). *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Canetti, Elias (1979). *The conscience of words*. New York: The Seabury Press.
- Cassirer, Ernst (1992). *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man. São Paulo: Perspectiva.
- Ceia, Carlos (2009), Estranhamento, in Ceia, Carlos, org.. *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estranhamento-ostraniene/> (consultado em 23 de Novembro de 2017).
- Cortázar, Júlio (1964). *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cummings, E. E. (1968). *Complete poems*. London: Mac-Gibbon & Kee.
- Dickinson, Emily (2003). *The collected poems of Emily Dickinson*. Introduction and notes by Rachel Wetzsteon, consulting editorial director George Stade. New York: Barnes & Noble Classics.
- Eliot, T. S. (1958). *Complete poems and plays*. New York: Harcourt.
- Emerson, Ralph Waldo (2000). *The essential writings of Ralph Waldo Emerson*. Edited by Brooks Atkinson. New York: The Modern Library.
- Facó, Aglaêda (1982). *Guimarães Rosa: Do ícone ao símbolo*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Faria, Daniel, (2006). *Poesia*. Edição de Vera Vouga. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

Ferlinghetti, Lawrence (2016). *A poesia como arte insurgente*. Tradução de Inês Dias. Lisboa: Relógio D'Água.

Heidegger, Martin (2005). *Qué significa pensar*. Tradução de Raúl Gabás. Madrid: Editorial Trotta.

Lacan, Jacques (1978). *The four fundamental concepts of Psycho-analysis*. New York: Norton & Company.

Lispector, Clarice (1989). *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

----- (1978). *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Mendonça, José Tolentino (2017). *O pequeno caminho das grandes perguntas*. Lisboa: Quetzal.

Michaux, Henri (2014). *A verdadeira poesia faz-se contra a poesia*. Tradução de Rui Caeiro. Chão da Feira, Cadernos de Leituras nº 12. Disponível em <http://chaodafeira.com/cadernos/page/4/> (consultado em 6 de Novembro de 2016).

Mukarovský, Jan (2014). «Standard language and poetic language». In *Chapters from the history of Czech functional linguistics*. Chovanec, Jan (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/131565> (consultado em 10 de Outubro de 2017). (Tradução de P. L. Garvin)

Rosa, Guimarães (2011). «Diálogos com Guimarães Rosa», entrevistado por Günter Lorenz. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html> (consultado em 2 de Dezembro de 2016).

----- (1962) *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

Said, Edward (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.

Shklovski, Viktor (1978). «El Arte como artificio». In *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Organización de Tzvetan Todorov. Tradução de Ana María Nethol. Madrid: Siglo XXI, p. 55-70.

----- (1917). "Iskusstvo kak priem". In *Poetika*. São Petersburgo: Aya Gosudarstvennaya.

Stevens, Wallace (1965). *The collected poems of Wallace Stevens*. New York:
Alfred A. Knopf.

Dobra n°2, 2018