

A questão do significado poético

John Gibson é professor da University of Louisville.

Resumo

A poesia não tem sido bem apreciada pela estética filosófica contemporânea. Embora tenha havido algumas tentativas heroicas para corrigir isso, nos últimos anos os filósofos da arte publicaram mais sobre jardinagem e quadrinhos do que sobre poesia; e deve-se notar que ultimamente eles também não publicaram tanto assim sobre jardinagem e quadrinhos. A situação não é diferente da que teríamos se descobríssemos que nossos colegas da Filosofia da Ciência falharam ao lidar com a física ou que os da Filosofia Antiga de alguma forma negligenciaram Sócrates. Seja qual for a razão para a evitação filosófica da poesia, o resultado é uma omissão embaraçosamente notável na cobertura que a filosofia da arte faz de seu próprio campo.

Palavras-Chave

Poesia, Sentido Poético

Abstract

Poetry has not fared well in contemporary philosophical aesthetics. While there have been a few heroic attempts to correct this, in recent years philosophers of art have published more on gardening and comics than on poetry; and one should note that of late philosophers have not published all that much on gardening and comics. The situation is not unlike what we would have if we found that our colleagues in Philosophy of Science had failed to consider physics or that those in Ancient Philosophy had somehow overlooked Socrates. Whatever the reason for the philosophical avoidance of poetry, the result is an embarrassingly conspicuous omission in the philosophy of art's coverage of its own field.

Key Words

Poetry, Poetic Meaning

Eu realmente gostaria de saber o que é isso que você faz para 'magnetizar' sua poesia, onde o leitor curioso, sempre um pouco intrigado, volta para uma percepção mais clara.

—John Ashbery, 'The Tomb of Stuart Merrill'

I. Introdução

A poesia não tem sido bem apreciada pela estética filosófica contemporânea[i]. Embora tenha havido algumas tentativas heroicas para corrigir isso[ii], nos últimos anos os filósofos da arte publicaram mais sobre jardinagem e quadrinhos do que sobre poesia; e deve-se notar que ultimamente eles também não publicaram tanto assim sobre jardinagem e quadrinhos. A situação não é diferente da que teríamos se descobrissemos que nossos colegas da Filosofia da Ciência falharam ao lidar com a física ou que os da Filosofia Antiga de alguma forma negligenciaram Sócrates. Seja qual for a razão para a evitação filosófica da poesia, o resultado é uma omissão embaraçosamente notável na cobertura que a filosofia da arte faz de seu próprio campo.

O que eu gostaria de fazer aqui é explorar um aspecto no qual a filosofia, especialmente a da linguagem, tem muito a aprender sobre a natureza e as possibilidades de significado com poetas e críticos. Se cada uma das artes está associada a um conjunto de definições de problemas filosóficos - no romance, por exemplo, o problema da ficção; na pintura, o da representação pictórica; na música, a expressão de emoção, e assim por diante - então, dentre os problemas de definição da poesia, está o do significado. De qualquer forma, quando se fala de poesia lírica moderna, como deverei fazer, este é certamente um dos problemas mais interessantes, já que ao longo dos últimos 200 anos - por volta de quando o romantismo poético nasceu[iii] - cada geração subsequente de poetas tem se encontrado cada vez mais feliz por estar perto da linha que separa o sentido do absurdo, pelo menos conforme filósofos e linguistas, se não sempre poetas e críticos, a concebem[iv].

O problema pelo qual deverei me interessar aqui é o seguinte. A poesia é, de acordo com uma visão profundamente enraizada, a arte comunicativa par excellence: poemas são veículos de comunicação, entre muitos outros, é claro. Eles falam conosco, e esta é uma das principais razões pelas quais lhes damos valor, ao contrário do que formalistas recalcitrantes podem nos dizer. E o enigma filosófico é que os poemas muitas vezes não fazem nenhuma das coisas que os filósofos tendem a pensar que a linguagem precisa fazer para ter significado. De fato, em grande parte da poesia moderna - especialmente a poesia modernista do tipo que, com o cansado gracejo que lhe é característico, gosta de dizer 'vá para o inferno' para o leitor - vemos atos extraordinários de comunicação possibilitados por uma linguagem que nos atinge, pelo menos inicialmente, como inescrutável, mas que na verdade dispensaríamos como algo sem significado quando a encontramos fora do contexto de uma obra de arte. Como pode, isto? Ou seja, como pode um uso da linguagem ao mesmo tempo nos afetar como uma forma poderosa e eficaz de comunicação e ainda renunciar os próprios recursos que empregamos quando dispomos de palavras com significado em praticamente todos os outros contextos linguísticos? Simon Blackburn disse, com admirável modéstia, que ninguém 'afirmaria que o estudo da metáfora tem sido uma das mais brilhantes conquistas da filosofia analítica.'[v] Se a filosofia ainda se esforça para compreender como sentenças como "Julietta é o sol" podem ser verdadeiras, conter significado, ou simplesmente transmitir um pensamento, tem-se um agudo senso de quão limitados os seus recursos devem ser quando se os confrontam com um poema como o de T.S. Eliot, *The Waste Land* ou Wallace Stevens 'New England Verses'. O que devo fazer aqui é oferecer algumas sugestões concernentes aos modos como a filosofia pode desenvolver esses recursos. Isto não quer dizer que oferecerei uma teoria do significado, e tampouco do significado poético. Mas eu vou tentar mostrar, de uma maneira geral, como podemos tentar conciliar a força comunicativa da poesia com a inventividade excêntrica e pura de sua

linguagem. Preocupo-me em tentar dar sentido a certo poder que a poesia tem - de se comunicar quando, do ponto de vista linguístico, não deveria ser capaz. E, como qualquer poder, um poeta obviamente goza de uma certa quantidade de liberdade de exercê-lo ou não. Mas se o poder que eu identificar não é onipresente na poesia, espero mostrar que uma discussão sobre isso revela algumas características gerais de como os poemas se comunicam, e que a singularidade do tipo de significado que podem suportar deve ser de maior interesse para a filosofia da linguagem e da arte.

Para ser claro, devo salientar que ao fixar o problema desta forma eu não estou assumindo que existe tal coisa como o significado de um poema, contido, por assim dizer, em toda a sua plenitude, independentemente de alguém que realmente o lê. Também não estou assumindo que os poemas contêm as mesmas espécies de significado que as sentenças possuem, ou que o significado da poesia consiste na confecção de um tipo de afirmação ou de enunciado, na oferta de discretos bits de informação, ou coisa que o valha. Minha curiosidade é muito mais básica do que tudo isto, e pode talvez ser melhor exposta pelo que eu penso ser uma, ainda enigmática, extraordinária habilidade que todos os bons críticos possuem. É a capacidade do crítico de fazer significativo, um poema, que proporciona o deleite de seu ataque ao sentido e sintaxe, cuja superfície, de fato, parece positivamente opaca do ponto de vista linguístico. E eu estou interessado neste ato de criação de significados de um modo completamente básico: o que deve um crítico primeiro fazer com a linguagem especialmente difícil de certo tipo poético para que ela pareça falar? O que acontece quando ele arregaça as mangas e começa a trabalhar arrancando sentidos daquilo que à primeira vista parece louca e orgulhosamente sem sentido? Eu não tenho muito a dizer sobre as declarações totalmente articuladas de significado que um crítico atribui a um poema e suas linhas diversas, mesmo que um estudo do tipo que eu ofereço aqui aponte naturalmente nessa direção.[vi] Vejo o ato inicial de atribuir significado, do tipo mais mínimo, surpreendente o suficiente; e é nele que eu pretendo me dedicar aqui.

II. Ouvindo Significado & Ouvindo uma Questão de Significado.

Desenvolverei meus argumentos sobre o significado poético com referência constante à metáfora, mas deixe-me dizer imediatamente que de forma alguma sugirirei que o significado poético é somente um tipo de significado metafórico (o fato de que podemos encontrar poemas sem metáforas deve nos fazer céticos diante de tal ideia). O que eu busco nesta seção é o fato de que poemas e metáforas tendem a despertar uma questão de significado de maneiras muito diferentes, perceber isto vai nos ajudar a compreender mais claramente a que o problema do significado poético pode se referir. De acordo com um conceito comum na filosofia da linguagem, a metáfora representa o "lado escuro" da linguagem, o ponto mais distante onde vamos chegar se buscarmos um lugar último da significação.[vii] Isto faz algum sentido, mas será muito mais provável encontrar um poema do que uma metáfora quando chegamos ao fim da linha, e é importante perceber por que.

Existem (pelo menos) dois contextos nos quais nós experimentamos significados na poesia de uma maneira muito mais complexa do que na experiência padrão de significado na metáfora. Em casos comuns: (i) o significado poético é experimentado como latente, ou seja, há uma frequente e importante lacuna sentida entre a compreensão da linguagem de um poema e a compreensão do poema em si, e (ii)

experimentamos poemas como tendo uma duplicidade de conteúdo comunicativo, isto é, o de falar e assim produzir significado em dois níveis distintos. Discutirei cada um por sua vez.

Latência vs imediatidade. Quando oferecemos uma metáfora em contextos de conversação padrão, o fazemos com a esperança de trazer à claridade o ponto que estamos perseguindo, como se forjando, por exemplo, um quadro comum de pensamento e de sentimento em relação a tudo o que estamos tentando fazer os outros entenderem da mesma forma como fazemos. Por exemplo, suponha que você está bebendo com amigos do trabalho e vocês encontram dificuldades ao tentar, de forma lúdica, identificar exatamente o que faz certo colega não ser um tipo apaixonante. Após uma série de tentativas fracassadas, você diz, “Eu sei! Bill é como o Brooklyn sem o charme”. Seus amigos riem e expressam satisfação em meio a acenos de acordo, convencidos, tanto quanto você, que isto é exatamente o que o Bill é. Ao proferir esta metáfora neste contexto, você espera que qualquer membro de sua comunidade linguística com uma quantidade razoável de experiência de sua própria cultura a compreenda, e que o façam de uma maneira que certamente não teriam feito se você dissesse que o seu colega é Montreal ou Savannah sem o charme (para alguns, a metáfora não será mais irônica se substituirmos Brooklyn por uma cidade de charme lendário). E, mais importante, você esperava, e de fato achou, que os ouvintes compreenderam o significado, o ponto, da metáfora imediatamente[viii], sem o auxílio de qualquer ato (mensurável) de interpretação: eles entenderam, e o fizeram sem esforços.[ix]

Neste contexto, se metáforas levantam uma questão de significado, então elas são geralmente uma questão puramente filosófica. Se estamos familiarizados com os termos de uma metáfora (Bill, Brooklyn, e charme), então ouviremos o significado da metáfora simplesmente ao ouvir a metáfora em si. Se certos filósofos e linguistas céticos da ideia de significado metafórico estão corretos, isto não fará sentido. Mas mesmo assim temos a impressão de que uma metáfora bem sucedida alcança um tipo de perfeição expressiva imediata. O problema filosófico é como isso pode acontecer - como podemos ouvir não só o significado, mas um tipo de verdade ou aptidão nas metáforas, quando, em geral, elas são literalmente, e descontroladamente, falsas? - e não se as metáforas podem realmente provocar esta experiência de significado no ouvinte (é óbvio que elas podem).

Os poemas são geralmente muito diferente de metáforas neste contexto. Considere dois. Nenhum é muito maior do que uma metáfora padrão - é por isso que os escolhi - mas cada um oferece um tipo muito diferente de encontro com o significado:

Quem colocou risos enlatados
Na minha cena da crucificação?

-Charles Simic, "The Voice at 3:00 A. M." [x]

e

Entre uma flor colhida e outra dada
o inexprimível nada

-Giuseppe Ungaretti, "Eternity" [xi]

Observe que o problema aqui não é com o significado da linguagem dos poemas. A sua linguagem é, em certo sentido, perfeitamente clara. Mas, se a linguagem desses poemas é clara, os seus significados não são. Eu presumo que nós percebemos que estes poemas tentam dizer algo, mas não compreendemos o que eles estão dizendo através de qualquer tipo de forma imediata ou pré-reflexiva, certamente se não tivermos nenhuma relação anterior com eles. É claro que temos muito a trabalhar em nossa tentativa de torná-los significativos, por exemplo, as imagens impressionantes que estes poemas evocam: de um som de risada tocando ao fundo de um ato de martírio; de uma grande extensão de vazio que se estende entre dois objetos (ou atos) de beleza simples. De fato, podemos detectar uma espécie de filiação temática nestes poemas e, nessa medida, uma espécie de propósito comunicativo comum: embora um seja mais divertido do que o outro, cada um deles parece estar tentando dizer algo sobre a vida, de uma forma que não parece ser especialmente agradável ou otimista. Mas tudo isso parece ser da ordem da sugestão, e não parece ser a descrição de qualquer coisa que devemos estar inclinados a chamar de seu significado.

A este respeito, o significado de um poema, ao contrário do de uma metáfora, é comumente experimentado como um tipo de problema. É um sinal de sucesso poético se um poema exige ser estudado antes de ser entendido; é geralmente um sinal de fracasso se uma metáfora precisa ser: metáforas, como piadas, tornam-se uma vergonha para quem as pronuncia quando ninguém as entende. Mesmo um jovem estudante a ler as maneiras como Catulo descreve seu amor por Lesbia sabe que a poesia de Catulo pode ser mais do que aquilo que ele 'diz' - apesar da aparente simplicidade e obviedade de sua poesia - e que seu professor vai esperar que ele esteja ciente dessa possibilidade quando interpretar o poema. Em outras palavras, mesmo que experimentemos o significado de um poema de imediato, nós também sabemos ser céticos em relação a nossa experiência. O ponto em questão é que frequentemente não ouvimos, estritamente falando, o significado de um poema da mesma forma que o ouvimos enquanto algo que ocasiona uma questão de significado; uma questão a qual nos dedicamos a responder se o encontro com o significado com o qual o poema inicia faz sentido para nós. No contexto da poesia, costumamos ter o significado como um destino e não como um ponto de partida.

Duplicidade de Conteúdo. Considere o seguinte. Os críticos podem, e de fato já fizeram, debater se a linha 'Ouso eu comer um pêssgo' em 'Prufrock' de T.S. Eliot deve ser lida como uma expressão de desejo sexual ou como um reconhecimento de que o narrador usa dentadura[xii]. E um crítico pode razoavelmente sugerir que antes que possamos entender o poema de Eliot, devemos entender esta metáfora - o que 'comer um pêssgo' significa neste contexto - e todas as outras como ela que encontramos no poema. Porque se nós não entendemos o que as várias linhas de um poema significam, certamente haverá um buraco em nossa compreensão do próprio poema. Mas note que se iluminarmos o significado desta metáfora, e de fato o significado de cada linha do poema, nós ainda não teríamos, deste modo, nos levado a iluminar o significado do poema. Para ele ainda seria perfeitamente legítimo que alguém diga, 'Eu vejo que é isto o que todas estas linhas significam, mas o que o poema significa?'[xiii] E podemos perguntar isso porque sabemos que o significado de um poema, ao contrário do significado de uma metáfora, não é, de todo, um tipo de significado de sentença. Desta

forma, lançar em relevo o conteúdo semântico de cada linha de um poema ainda pode nos deixar em completa escuridão sobre o seu significado.

A linguagem em contextos poéticos tem a tendência a ser duplamente produtora de significado, e isso a distingue de um modo importante do seu uso ordinário ("padrão"), incluindo os usos metafóricos. Se eu lhe enviasse um e-mail com instruções claras e precisas sobre como chegar ao funeral de um amigo de infância, seria muito estranho que dele dissesse, "Entendo, mas o que significa este e-mail?" Entretanto, se eu lhe enviasse um poema com o mesmo conteúdo, isso não só seria apropriado, mas esperado. Meu poema provavelmente seria considerado um poema ruim, mas isso é irrelevante. O importante é ver que simplesmente colocar a linguagem no contexto de um poema faz dele algo único, e além disso, uma questão de significado. Em contextos normais, o significado de um enunciado é apenas o conteúdo que ele transmite. As coisas ficam complicadas uma vez que começamos a considerar a ironia, a metáfora, e coisas similares, em que o orador parece dizer uma coisa enquanto quer dizer outra.[xiv] Mas mesmo aqui há apenas um conteúdo comunicado, e de vir a entender que se trata de uma questão de distinguir "o que é dito" do "que é transmitido" (se eu disser que "James é um desastre de trem" você não vai pensar que eu estou dizendo que James é o nome de um trem que sofreu um acidente terrível, mas que é o nome de uma pessoa cuja vida tem uma notável semelhança com um). Mas o conteúdo duplo de um poema é uma duplicidade de conteúdo comunicativo: o significado das linhas que constituem o poema e o significado do próprio poema. Cada uma é importante, e cada uma pede para ser compreendida, apreciada; e o crítico competente chegará a um sentido (pelo menos) implícito de como elas interagem se ele estiver a criar o significado de um poema. Este significado adicional é o que muitas vezes é chamado de significado da obra, que é um tipo de significado comum para obras de arte, mas poucas outras coisas se sustentam sob o sol. Como uma espécie de significado da obra, o significado que compõe o próprio objeto poético, é quase sempre irreduzível a qualquer recurso de sua superfície linguística ou semântica.

Agora posso dizer algo preciso sobre a que se refere o problema do significado poético, pelo menos da forma como me ele me preocupa aqui. O que precisamos entender é o que fazemos com um poema para que possamos vir a ouvi-lo como totalmente enriquecido com significado, como dizendo algo, qualquer coisa. O que subscreve a habilidade de um crítico de tal forma que ele possa preencher esta lacuna entre o primeiro encontro com um poema e a primeira experiência de seu significado? Que aspecto de um poema e de sua linguagem gera o significado da obra, e como? E, talvez mais importante, como é que vamos ouvir uma questão de significado, em vez de absurdo ou simplesmente nada em poesia marcada pela latência? No caso de metáforas aptas e frases literais bem formadas (na língua de alguém), é porque ouvimos o significado em um trecho de linguagem que consideramos que seja comunicativo, que diga alguma coisa. Se removermos esse encontro direto e imediato com o significado, então exatamente o que ocasiona uma questão de significado em primeiro lugar.

III. Imaginação e Significado

Se estamos a oferecer uma explicação plausível de como chegamos a ouvir poesia como algo enriquecido com significado, precisamos lançar alguma luz sobre o tipo de significado que estamos falando aqui. Parte do problema é que há uma imagem de

significado poético a qual precisamos encontrar uma maneira de contornar, uma imagem que é estranhamente difícil de escapar mas que é, no entanto, uma óbvia bobagem. Para dizer de forma simples, nesta imagem, quando tentamos compreender um poema partimos em busca de uma espécie de proposição-mestre ou über-statement cujo conteúdo é equivalente ao significado do poema. Para encontrar o significado de um poema, nesta imagem, é preciso expor no poema uma implícita alegação, um ponto, uma declaração, - um item linguístico de algum tipo - com o efeito de eu quero dizer isto! E o "isto" peculiar que o poema significa tem a função de desvendar os mistérios que o seu significado ocasiona ao leitor. O que dá a esta imagem sua força intuitiva é o hábito de pensar que o significado é sempre essencialmente (i) linguístico, e (ii) proposicional. Apesar de poemas frequentemente possuírem linhas que sustentam esses tipos de significado, eu penso que o significado poético não é nem uma coisa nem outra. É claro, um poema, seja qual for o seu significado, sempre possuirá ligações importantes com o significado de sua linguagem, qualquer que ele seja - seria loucura negar isso. Sugerirei, a seguir, um olhar para além da linguagem de um poema e para algo que esta linguagem cria, algo fundamentalmente imaginativo e não linguístico. Deixe-me explicar.

Mencionei acima que não só poemas, mas obras de arte em geral podem ter um único tipo de significado, o que chamamos de significado da obra. É um mistério geral para a estética como obras de arte podem conter esse tipo de significado (como, por exemplo, formas de arte não linguísticas como pintura, música, dança, nos acometem, ao menos às vezes, como tendo conteúdo comunicativo?) e apresentar, cada uma delas, uma forma única de se deparar com este problema. Em todas as formas de literatura - poesia, prosa e teatro - o problema básico do significado da obra é o seguinte. A partir do fato de que as obras literárias são criações da linguagem, estamos claramente falando de um objeto linguístico quando atribuímos significado a elas. Mas este não é um tipo ordinário de significado por não ser descritivo de nenhum recurso da linguagem de uma obra; certamente não para qualquer coisa que uma obra efetivamente diga. Dizer que *As I Lay Dying* é uma obra sobre a - e, portanto, significativa em relação à - efemeridade e as implicações impossíveis da passagem da existência à inexistência - pelo menos na mente de alguém que tenta criar sentido a partir do fardo da morte - é claramente não descrever qualquer conteúdo transmitido por quaisquer das sentenças de Faulkner, como se isso fosse uma demonstração legítima de significado do livro que deve valorar uma afirmação a ser encontrada na superfície da criação do autor. Mas então o que são, exatamente, as demonstrações de significado em obras descritivas? Onde encontramos precisamente o significado da obra, se não na linguagem do texto?

Temos muitos recursos bem desenvolvidos para explicar como obras de ficção em prosa podem fazer isso. No caso de tipos padrão de obras de ficção (pense em romances realistas de jardim), o significado da obra é alcançado quando se explora não tanto o conteúdo da linguagem da obra, mas do *mundo* que ela cria, o que comumente chamamos um mundo *ficcional*. E praticamente toda teoria da capacidade de "geração de mundo" de obras de ficção liga esse poder a uma certa atividade imaginativa. Basta considerar qualquer um dos faz-de-conta dominantes, das simulações, ou teorias de mundos possíveis da ficção, como tipos que utilizam a linguagem da literatura com uma função essencialmente *criativa*. A linguagem no contexto da literatura não age - ou não age somente - à 'transmitir um conteúdo', mas à evocar um mundo. E este é um mundo que só podemos encontrar se lermos a linguagem de uma obra como a especificação de

um tipo de postura imaginativa que dá a direção de seu conteúdo, tal texturização tem a ver com um senso de espaço ficcional para nossa exploração apreciativa e crítica. E a percepção de tais mundos, além do que neles podemos encontrar, contém um certo tipo de significado, embora ele certamente não seja do mesmo tipo do contido em palavras e frases. Quando aplicado a um mundo e a tudo o que encontramos nele, o significado é uma questão de *significância* e não de *significação*. Não é um significado em seu sentido semântico, mas a *significação* como fenômeno que contém *valor*, *importância*, e *consequência*; que é trazido à tona quando tentamos articular como e por que a apresentação de um personagem e a circunstância *afetam* criaturas como nós. É aqui que encontramos a *visão*, em um sentido bastante literal, de uma obra. Sem a consideração da qual, nos encontraríamos vergonhosamente prolixos quando indagados sobre o que uma obra possa significar. O ponto é que, através do nosso envolvimento imaginativo com obras literárias, nós nos damos acesso a um leque muito mais amplo de significados, significâncias, e temáticas; e, o que significa que o perderemos inteiramente se assumirmos uma pura, ou fugaz, postura "linguística" em relação a uma obra de literatura. [xv]

Há um sentido óbvio no qual o significado da obra é dependente de interpretações. Podemos, se quisermos, ler muitos romances "ingenuamente", isto é, tão simplesmente sobre pessoas ficcionais que lidam com suas querelas ficcionais (neste caso, boa sorte com a leitura "ingênua" de Joyce, Faulkner, ou Beckett), caso no qual desligamo-nos do encontro pleno com o significado que uma obra pode nos oferecer. Mas tratar um romance como uma obra, e não apenas como uma história de ficção, é tentar interpretá-lo e, portanto, trazer à luz os tipos de significado que apenas uma obra pode carregar. E se o significado na poesia lírica moderna é mais desafiador do que em tipos comuns de romance, isto se dá em grande parte porque a poesia oferece menos ocasiões para ser lida ingenuamente. De fato, sem interpretação, sem qualquer concepção do significado da obra, não é fácil começar a compreender o sentido da linguagem de grande parte do que seja a poesia modernista, do que ela queira "dizer". John Ashbery é sempre mencionado aqui. Considere as linhas de abertura de um de seus poemas mais recentes:

Nem a suavidade, nem os relógios insanos na praça,
o cheiro de estrume no andar térreo municipal,
Nem as fábricas, o escárnio sombrio do Piu-Piu,
Nem as novas tropas que precisavam se refrescar. Se isso ocorreu
em tempo real, foi OK, e se foi o tempo em uma estória,
estava tudo bem, também. Do palácio e palhoça
o grande desfile inundou avenida e atalho
e campos de nabo tornaram-se apenas outra estrada.
[...]

—John Ashbery, 'A Worldly Country'[xvi]

Observe o fraco e lúdico eco do dístico heroico, a forma poética de temas altivos e, portanto, de poemas em que o conteúdo, e também o significado, importam. E, de fato, encontramos no seu poema o material desses grandes temas altivos: imagens de tempo, o Estado, a guerra, a classe social, mas misturado com Piu-Piu e um bombardeio de negações, sem qualquer menção a que objeto(s) elas poderiam se destinar. Isto, naturalmente, faz com que seja bastante difícil determinar o que o poema está dizendo, mesmo no mais básico nível semântico, e assim partimos com a esperança de encontrar

uma interpretação que nos permitirá articular ao menos algo *sobre* o que é o poema.

Atualmente grande parte da poesia lírica não é ficcional ou mesmo baseada em narrativas: grande parte da poesia lírica não conta estória, propriamente dita. E, sem uma estória, de fato sem a presença de ficção, não se tem os ingredientes básicos para fazer um *mundo ficcional*, a grande moeda da comunicação no caso da literatura mais proseada. Assim, pode parecer inicialmente intrigante como esta versão do significado da obra poderia ser aplicada à poesia. Mas o que é importante para os nossos propósitos não é a noção de ficção, mas o papel da imaginação na geração do significado da obra. E, obviamente, poemas têm muito mais a oferecer para a imaginação. Mesmo em um poema orgulhosamente incoerente como o de Ashbery, temos um confronto impressionante de *imagens*, de *objetos* colocados em um espaço imaginativo violentamente contraditório. E se somos, como Ashbery, um produto da Nova York do pós-guerra, então qual a melhor maneira poderia haver para transmitir ao leitor a natureza estimulante, mas profundamente desconcertante da experiência de Manhattan do que esta, uma cidade em que um prédio municipal sofisticado o suficiente para ter ‘parterre’ pode muito bem permanecer sob o (provável iluminado) ‘escárnio sombrio do Piu-Piu’? Esta não é precisamente a experiência de caminhar do Upper Eastside de Midtown? E para anular essas imagens, como Ashbery faz, basta convidar-nos a imaginar dizendo Não, a um nível bastante cósmico, para tudo isso (embora, ainda, é claro, celebrando-as, como os nova-iorquinos inevitavelmente fazem). Esta pode ser uma interpretação vigorosa, e um tipo muito fino de significado. E é muito improvável que Ashbery ou qualquer de seus melhores críticos ficariam satisfeito com tal leitura, insistindo, como eles costumam fazer, que ele não explora cidades, mas subjetividades.[xvii] Mas eu havia apenas começado. O ponto é, nós estamos começando a ver que se aproximar do poema em termos do espaço imaginativo que ele cria nos permite obter um poema que de outra forma pareceria incapaz de falar para começar a se comunicar. Esta é a capacidade, o gênio de verdade, que encontramos implícita na atividade de um crítico talentoso, embora certamente o crítico talentoso continue a provocar formas mais refinadas de sentido do poema das que eu tenho aqui.

Isso revela algo importante sobre por que não experimentamos poemas cuja linguagem nos parece tão sem sentido quanto *absurda*, e ver isso vai ajudar a livrar-nos do hábito terrível e simplista de considerar extensões inteiras de poesia moderna como traidoras do significado e cúmplices do irracional apenas porque a sua linguagem é anárquica.[xviii] Acharmos o absurdo em uma unidade linguística que é irremediavelmente malformada (o chamado absurdo semântico: ‘Eu o batizei e, em seguida, os matemáticos’), ou cuja expressão não tem qualquer relação lógica com qualquer item em seu ambiente comunicativo (o chamado absurdo contextual: ‘Quero uma cerveja e um sanduíche’, dito não a um garçom, mas a um estudante que fez uma pergunta em sala de aula).[xix] Pode ser o caso de que os poemas de Simic e Ashbery produzirem sentenças que sejam sem sentido em qualquer uma destas formas, mas como o significado que mais importa é o significado da obra, isso por si só não é suficiente para produzir um *poema* sem sentido. Na verdade, se estamos sendo precisos, frases, mas não imagens, pode ser sem sentido. As imagens podem chocar, desconcertar, confundir, espantar, mesmo assustar-nos um pouco. E este pode ser o seu ponto, a mesma coisa que gera seu conteúdo comunicativo. Mas as imagens e imaginações não são, a rigor, nunca experimentadas como sem sentido e, portanto, a nossa experiência de poemas com uma linguagem sem sentido não é, assim, uma

experiência de obras sem sentido. Mesmo que um poema seja atingido por uma linguagem sem sentido, uma vez que passamos, como é necessário, do espaço linguístico de um poema para o espaço imaginativo que ele cria, passamos para um reino que é potencialmente rico em significado.

O que temos quando primeiramente voltamos para um poema é uma massa de imagens não interpretada. E é a sensação de que estas imagens estão prenhes de significâncias potenciais que explica por que ouvimos uma questão de significado em vez de nada ou de algo sem sentido em poemas, ainda que nos mais semanticamente rebeldes. Tal como acontece com os romances, devemos fazer algo com o poema, se quisermos fazer com que o seu significado esteja disponível. E isto se transformará em um envolvimento com o seu conteúdo de forma imaginativa e não apenas linguística. É, finalmente, a assunção de uma postura imaginativa que nos permite começar a experimentar um poema como enriquecido com significados poeticamente interessantes, mesmo quando a sua linguagem parece regozijar-se em seu ataque ao senso e à sintaxe.

IV. Objetos Significativos

Filósofos são frequentemente tentados pela ideia de que as metáforas possuem significado em parte pela virtude ou figuração das imagens que elas criam,[xx] que são quase sempre experimentadas como contraditórias ou impossíveis em algum nível (Bill não pode *ser* Brooklyn, com ou sem encanto). Assim, buscar o conteúdo comunicativo da poesia no tipo de experiência que ela provoca, como eu tenho feito, não é uma atitude inexperada; assim como o caos das imaginações que algumas poesias modernista oferecem não apresenta um único problema para a ideia de que eles possam ter significado; se as metáforas podem fugir com ele, os poemas devem ser capazes de fazê-lo. Mas muito mais precisa ser dito para esclarecer o ponto que venho perseguindo. Especificamente, preciso dar forma a esta ideia provisória de um "espaço criativo" que desenvolvo aqui e tentar esclarecer o que significa dizer que algo é produtivo de significado. Para isso, voltarei novamente à consideração da metáfora, com a esperança de que o que eu encontrar aqui também lance luz sobre a poesia.

Considere uma metáfora que teve seus quinze minutos de fama durante a eleição presidencial de 2008 nos EUA. Dizia-se que um determinado candidato era 'um pênis em desesperada necessidade de Viagra' - embora a metáfora não seja tão inteligente como gostaria de ser, acrescenta algo saber que isso fora dito de Sarah Palin e não de John McCain. Esta metáfora claramente oferece muito para a imaginação. Mas a questão é: exatamente o que é isto que imaginamos quando a ouvimos, ou quando ouvimos qualquer metáfora deste contexto? Se entendemos essa metáfora, certamente não é porque *literalmente* imaginamos uma pessoa *como sendo* um pênis, nem, no mesmo contexto, como o sol, um trator, ou uma ilha, para mencionar outras metáforas que filósofos gostam de discutir. Como seria imaginar isso? Suponho que seria algo como pensar em um pênis ou no sol, mas com o olhos humanos, e, talvez, uma boca e um nariz. Isto dificilmente ajudaria, e de certa forma nos aproxima mais de uma caricatura do que de um significado. Também não ajuda se a enfraquecermos e imaginarmos a pessoa não *como sendo*, mas apenas *semelhante* a estes objetos, como um tipo de 'símile oculto' que a metáfora teria. De que forma dizer que algo é 'semelhante' nos confirma, exatamente, que a palavra escolhida está de acordo com a natureza da similaridade? Como o sol, Julieta é *radiante*? Como o pênis problemático,

Palin é *impotente*? Estas também são metáforas, então não fomos muito além. Desta forma, o ato de tornar explícito o termo similar supostamente escondido apenas possui o efeito risível de adicionar uma outra metáfora à confusão figurativa que estamos tentando limpar. E se tentarmos isolar a metáfora em prol de um olhar para os aspectos *literais* em que Julieta e Palin são ‘semelhantes’ a esses objetos, estaremos de volta ao problema de imaginar o sol com um rosto humano, mas agora somente com algo *semelhante* a um rosto humano. Isto é completamente inútil.

Uma ideia muito útil aqui é a noção de *descensão semântica*. [xxi] Posta da forma mais simples possível, *ascensão* semântica, como a noção introduzida por Quine, é o que fazemos quando passamos de um item linguístico para uma afirmação sobre um item linguístico (‘James é um desastre de trem’ para ‘James é um desastre de trem’ é verdade’). A cada passo da ascensão nos distanciamos do mundo enquanto nos aprofundamos na linguagem sobre a linguagem. A descensão semântica, no entanto, vai na direção oposta. Em vez de olhar para os itens de ordem linguística superior ou de metalingüística, na descensão semântica tentamos ficar abaixo da linguagem, como se lá estivessem, à considerar as coisas, os *objetos* aos quais se dedica a linguagem. Ou seja, na descida semântica deixamos de lado a linguística no momento certo e permitimos que um pouco do mundo enquadre o nosso pensamento sobre o assunto de uma metáfora. Assim, em "Julieta é o sol", *o sol* - o próprio objeto - figura em nosso sentido da metáfora, de fato possuindo a função de *qualificar* Julieta. E o sol (como um acidente de trem, um pênis, Brooklyn, e outros objetos de metáfora) contém um tipo de significado para nós, mas claramente não de natureza linguística. Isso consiste no conjunto de associações, conotações, ressonâncias, valores, e assim por diante, que qualquer objeto que importa na nossa forma de vida terá. O sol tem um significado do tipo irredutivelmente cultural, no sentido de significância e não de significação; e ele possui esse significado na medida em que o temos como bonito, produtivo de vida, geralmente de todo essencial, e como uma parte essencialmente boa do cosmos. [xxii] É claro, uma comunidade de vampiros acharia tudo isso horrível, e por isso, "Julieta é o sol" teria sido um insulto ao invés de um louvor, tivesse Drácula escrito *Romeu e Julieta*. Isto deve deixar claro que a descensão semântica, no meu uso, é a descensão da linguística para o cultural. Descensão maior do que esta – com o sentido de algo como ‘objetos em si’ para além do sentido que eles possuem em uma forma de vida - faria da comunicação do tipo que estou interessado aqui algo praticamente impossível.

Imaginar o sol é imaginá-lo como um objeto carregado com uma espécie de significância estética, cultural e moral. E ao ouvirmos uma metáfora como ‘Julieta é o sol’, colocamos o nossa ideia de Julieta no espaço imaginativo criado pela ideia de sol. Nossa experiência da metáfora não precisa resumir-se a uma imagem *coerente* de, ou a uma afirmação sobre, Julieta para se expressar. [xxiii] É desnecessário e inútil ouvir a metáfora como *alegando* que ‘Julieta é (precisamente) assim e tal’ ou como nos pedindo para imaginar Julieta (literal ou metaforicamente) *como* o sol. Já basta colocá-la no espaço imaginativo criado pela imagem do sol e permitir que ela a fique lá por um momento, enquadrando o nosso pensamento sobre ela em formas produtivas e, em última instância, significativas.

É neste contexto que nós percebemos que poemas e metáforas são mais estreitamente aparentados na família do significado. O que Simic faz ao escrever ‘Quem colocou risadas enlatadas/em minha cena de crucificação’ não é totalmente o contrário do que

Shakespeare fez com ‘Julietta é o sol’. No caso do poema de Simic, nós permitimos que a imagem de nossa crucificação acompanhada por um impessoal e ridículo som de risada enquadre o modo como pensamos em nossas vidas. Assim como no caso de Ashbery, permitimos que o choque violento de imagens de alta e baixa cultura – além de muitas outras - atuem como um estágio no qual nós revisitamos os pensamentos de nosso mundo e temos experiência mutilante que ele oferece. E não é preciso consultar apenas esquisitices modernistas para ver isso. Chegar a ouvir a poesia de Wordsworth como mais do que apenas prados agradáveis e árvores encantadoras, vir a ouvi-lo como uma reflexão sobre, como os críticos às vezes gostam de dizer, ‘a condição problemática do sujeito moderno’, é o suficiente para permitir que seu reencantamento poético da natureza ofereça-nos o que mundo real quase nunca nos dá, um espaço imaginativo que nos coloca em contato com o que perdemos, de forma tanto a dizer-nos o que precisamos como lançando farpas sobre a cultura moderna por tê-lo tornado indisponível para nós.

Tentar ver metáforas e poemas como, pelo menos em parte, comunicando imagisticamente - pela virtude dos ‘objetos’, no sentido mais geral que eles trazem à vista – é, de certa forma, enfatizar a dimensão *pictórica* dessas criaturas outrora linguísticas. E se parece estranho dizer que objetos e não apenas sentenças, imagens e não apenas afirmações, podem transmitir significado, considere a seguinte – explicitamente pictórica – forma de comunicação, a qual espero que abrigue meu ponto.

Suponha que eu quisesse lhe expressar os motivos pelos quais sou tão infeliz, apesar de meu trabalho elegante em uma cidade elegante, amigos elegantes que me adoram, e assim por diante. Eu poderia simplesmente lhe listar propriedades que de fato possuo, por exemplo, que eu sou, insatisfeito, alienado, e assim por diante. Mas além de ser tediosa esta é também uma maneira bastante ineficaz de expressar o que gostaria de expressar, dadas as alternativas. Então eu opto pelo auxílio de um pouco de figuração ao invés de lhe oferecer um tipo muito mais sucinto de comunicação. Imagine que eu diga a você que ‘isto é como eu sempre quis que minha vida fosse’, apontando para:



Édouard Manet, Natureza Morta com Melão e Pêssegos. 1966.

E então, depois de uma pausa eu digo, ‘mas, infelizmente, *esta* é a vida que eu realmente tenho’, indicando o seguinte:



Richard Hamilton, O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes? 1956.

Este é um exemplo de descensão semântica tão bom quanto se poderia esperar. Em um sentido óbvio e literal, um objeto material – como a pintura que indico - contribui para o significado do que eu disse. O que eu de fato fiz aqui é lhe dar um tema de pensamento - minha vida - e dois *modos* radicalmente diferentes ou *quadros[xxiv]* com os quais ele se concebe: para pensar e assim finalmente começar a entender isso. A espessura descritiva do meu ato comunicativo reside em quão bem sucedidas estas imagens são em não lhe dizer o que penso sobre a minha vida, mas como pensar sobre ela. Você

sabe, por exemplo, que eu tenho uma veia romântica, que eu prefiro uma vida mais simples em um lugar mais simples, e que eu de alguma forma, consegui encher a minha vida com um exagerado lixo superficial. Ou como assim me sinto. Mas o que torna esta forma de comunicação especialmente rica não é que ela nos permite derivar ‘descrições verdadeiras’ da minha vida, apesar de isso ser um tanto quanto possível. É mais uma questão de como cada trabalho oferece um ambiente muito preciso de pensamento e sentimento nos quais podemos colocar uma outra concepção, disforme e indeterminada, de uma vida. Ao colocar esses objetos em uma certa relação com um tema - minha vida - eu carrego suas características estéticas com uma espécie de significado moral: eles agora passam a representar ‘formas de estar no mundo’, isto é, eles representam a vida como algo amarrado a tipos muito diferentes de valor e de formas de experiência possíveis.

Em certo sentido, cada poema tem um tema no qual o próprio poema funciona como uma estrutura de pensamento e sentimento, assim como as pinturas em meu exemplo. Em algumas poesias o tema é explícito: Lesbia e amor por Catulo, por exemplo. Mas, em uma grande parte da poesia moderna, no entanto, o tema está implícito, na melhor das hipóteses sugerido, parcialmente visível; e a crítica é em parte a luta para encontrá-lo e trazê-lo à vista. Mesmo em poemas que parecem dizer o que significam e significar o que dizem, nós sabemos procurar seu assunto não mencionado, como fazemos quando lemos o "Kubla Khan" de Coleridge, como um poema que certamente fala sobre a natureza da criação poética e não apenas sobre acontecimentos estranhos em Xanadu, embora o poema somente fale explicitamente sobre o segundo tema. E se a latência é característica de nossa experiência do significado de um poema, não é porque leva muito tempo para desenterrar seu significado oculto. A ideia de significados 'escondidos' pode ser perigosamente enganosa, sugerindo a ideia de uma proposição-mestre a qual os críticos convergem quando desvendam o mistério de um poema. Nós frequentemente experimentamos o significado poético como um destino remoto, não porque o significado de um poema esteja profundamente escondido em sua linguagem, mas porque o tipo de ato comunicativo com o qual se envolve um poema é extraordinariamente complexo, começando com a linguagem e as palavras, mas logo em seguida, passando deste a um rico, e às vezes bizarro, espaço imaginativo texturizado, do qual a exploração é potencialmente interminável. É por isso que não acredito na existência de interpretações de poemas às quais nada mais pode ser acrescentado, que dizem tudo o que pode ser dito sobre ele. Poemas, e obras de arte em geral, nos afetam sempre dizendo ‘eu quero dizer mais do que isso’ mesmo diante das melhores interpretações dos críticos mais competentes.

Tudo isto deve deixar claro que, enquanto eu gostaria de enfatizar o papel comunicativo das imagens em metáforas e poemas, não estou de forma alguma a tentar reanimar o velho corpo da teoria que iguala o significado de uma metáfora ao de uma *única* imagem ou representação pictórica, que ‘mostre’ o significado de uma metáfora. É por isso que recorro à noção de um espaço imaginativo e não de uma imagem para explicar a mecânica de comunicação aqui, já que a primeira é muito mais ampla e conciliadora do que a segunda. Entre outras coisas, um espaço imaginativo pode tolerar a presença de *uma série de* imagens e objetos, enquanto também pode reconhecer a contradição e, por vezes, a incoerência que metáforas poemas imagéticos muitas vezes produzem, algo com o que uma teoria de imagem-única de comunicação figurativa encontraria muita dificuldade. De qualquer forma, enquanto o filósofo da linguagem pode ser perdoado

por acolher a ideia de que as metáforas produzem *uma* imagem na qual o seu significado, de alguma forma, reside; é claramente uma bobagem pensar que poemas geram uma imagem única e solitária em virtude da que eles transmitem. Talvez alguns o façam, mas é demais pensar que os *poemas* que se comunicam imagisticamente sempre acabam por resumirem-se, de alguma maneira misteriosa, a uma única imagem. Parte da motivação para a introdução da noção de um espaço imaginativo se dá para evitar os problemas introduzidos pela teoria de imagem-única, sem abandonar a ideia sensata de que as imagens, no entanto, são uma moeda padrão de comunicação na poesia e, de fato, na linguagem figurada em geral.

Como eu disse acima, a completa geração de significado poético - ou seja, dos padrões densamente forjados de significância e sentido que um crítico talentoso atribuirá a um poema - exigirá muito mais do que a atividade mínima de criação de significado que estou considerando neste artigo. Isto é admitir que, se nos aproximamos de um poema armados simplesmente com a nossa imaginação, nós não iremos muito mais longe do que eu fui com Ashbery - o que não foi nada longe. Mas a existência de algo que dê conta do modo como nós partimos do significado mínimo, como eu o que explorado aqui, para a riqueza da crítica, não deve ser muito difícil de imaginar - embora isto esteja fora do escopo deste artigo. Os críticos, qualificados e experientes como eles às vezes são, geralmente são membros de uma forma bastante complicada de vida, uma prática da qual somente se pode participar uma vez que se tenha dominado tudo o que Arthur Danto chama de 'atmosfera da teoria'[xxv], na qual obras de arte são criadas, interpretadas e consumidas. Neste pano de fundo de ideias inclui-se um sentido geral dos projetos poéticos que definem uma tradição, as ideias de cultura, arte e filosofia que os informam, uma noção dos interesses permanentes de um poeta em particular, obras passadas, e assim por diante. Tudo isso é parte do que guia, constrange, e informa imaginação de um crítico e sua capacidade de extrair de um poema tudo o que ele significa, mas sobre a qual ele não pode dizer praticamente nada, assim como vimos acontecer no caso de temas modernos em Wordsworth e na criação poética em Coleridge. E é este ambiente de ideias, história e crítica que revela o que os críticos conhecem bem e o resto de nós muito pouco, e também por que o engajamento imaginativo do crítico com o poema é frequentemente muito mais produtivo do que o de um amador, apesar do entusiasmo e boas intenções do segundo. O que eu tentei identificar aqui é o caráter de necessidade da forma de engajamento imaginativo que expus, e de como isso lança luz sobre a forma como tomamos o primeiro - e talvez apenas o primeiro - passo no processo de fazer um poema significativo. Claro que isso requer um tempo considerável, trabalho, e muitas vezes a ajuda de um bom crítico; para passar com sucesso a partir deste primeiro vislumbre de sentido para a experiência de um poema como totalmente enriquecido com significado. Esta é a história de nada menos do que a própria empreitada interpretativa, produtos da qual são as obras da crítica; meus argumentos neste artigo concernem apenas ao primeiro momento deste grande evento. Mas espero que algo do que eu disse traga à tona possibilidades de pensar sobre essas questões adicionais.

V. Conclusão

A título de conclusão, afirmarei, sem argumentação, que a nossa experiência de grande parte da poesia, modernista ou não, possui a marca dos problemas abordados aqui, embora geralmente não tão completamente e com tanto orgulho como, digamos, a

poesia de Ashbery faz. No entanto, mesmo que haja poemas que não nos parecem tão problemáticos como aqueles que eu tenho discutido aqui, encontramos problemas básicos à espreita em algum lugar, atrás de alguma linha, em praticamente todos os poemas modernos, e em grande parte dos pré-modernos. De qualquer forma, seria tolo afirmar que os poetas que usei para montar o meu argumento são exceções à regra de como experimentamos sentido na poesia. Qual seria a regra para essas exceções? Que os poemas são geralmente compostos de uma linguagem clara e literal? Que o significado da maioria dos poemas é transparente e imediatamente disponível para qualquer um que lê-los? É difícil dizer isso com uma cara séria. Tudo que é preciso que me concedam é que poetas do tipo que explorei representam um tipo de caso-limite, e que para chegar a compreender o que acontece a este limite, teremos de ser capazes de lançar luz sobre o que acontece quando poemas se aproximam dele, seja qual for a extensão com a qual o façam. Isto é, quando eles nos afetam como se comunicando em excesso quaisquer que seja o significado de sua “linguagem”, em parte por conta do tipo de espaço imaginativo que eles abrem para apreciação.[xxvi]

[i] Isto é certamente verdadeiro na filosofia anglófona da arte; e enquanto nossos irmãos Continentais tem feito muito melhor em manter a poesia à vista, ainda que o hábito seja, geralmente, falar "da poética" em um sentido heideggeriano bastante livre, como uma forma exemplar de "revelação" artística. Ver Anna Christina Ribeiro (2007) para uma discussão sobre a evitação da poesia na filosofia analítica da arte e da estética. Vale a pena notar que há sinais recentes de que a filosofia da linguagem analítica está começando a dar olhar mais sério para a poesia, e isso pode criar um espaço para esteticistas analíticos redescobrirem a poesia. Por exemplo, um volume recente de *Midwest Studies in Philosophy* (editado por Ernie Lepore e publicado em outubro de 2009) é dedicado à poesia.

[ii] Quando falo de esforços para corrigir isso, eu tenho em mente filósofos cujo trabalho ou atravessa a divisão analítica/continental ou que esculpam um espaço único para além destas duas tradições, por exemplo, 'novos' wittgensteinianos, pragmáticos, etc. Figuras como Stanley Cavell e Eldridge Richard vêm à mente, assim como o trabalho de Simon Critchley sobre Wallace Stevens (ver Critchley, 2005).

[iii] As datas comumente atribuídas ao nascimento do romantismo poético são bastante arbitrárias, entretanto, no que concerne à poesia romântica Inglesa, 1798 é um bom lugar para começar, por ser quando Wordsworth e Coleridge publicaram *Lyrical Ballads*. Houve poesia chamada propriamente de romântica antes disso - Blake, por exemplo, publicou *Songs of Innocence*, em 1789 -, mas este seria o ponto em que a poesia Inglesa se tornou de todo consciente de ser parte do que hoje chamamos de movimento romântico.

[iv] Certos 'novos' filósofos wittgensteinianos têm prazer em dizer que a (maior parte da) poesia não faz sentido, e veem isso como um tipo de elogio (ver, por exemplo, Rupert Read, 2007). Geralmente, o poeta mais querido destes filósofos é Wallace Stevens. Afirmo, sem argumentação, que isso é injusto para ambos Wittgenstein e Stevens. Há outro tipo de filósofo que tem o prazer de vincular a questão de se um

poema faz sentido ao significado de sua linguagem, que está muito mais próximo da imagem filosófica que estou atacando aqui. Este tipo de filósofo tende a usar John Ashbery como indicação de um poeta que abandonou o sentido (ver, por exemplo, Troy Jollimore, 2009). Por razões que elenco abaixo, acho que isto também é um equívoco, e é interessante notar que o próprio Ashbery teria tal afirmação como injusta a seus projetos poéticos, insistindo que muito do seu trabalho é sobre - e, portanto, significativo em relação a - algo como, por exemplo, "a experiência da experiência" (como citado em Poulin, 1981, 245).

[v] Simon Blackburn (1984), 180.

[vi] Para dizer a mesma coisa, este não é um trabalho sobre interpretação, embora eu ache que os problemas que exploro devam ser vistos como base para uma justificativa satisfatória da interpretação.

[vii] Por exemplo, no estado-da-arte da introdução à filosofia da linguagem de William Lycan, a seção final é intitulada *The Dark Side* e é sobre metáfora (sem menção de poesia). Ver Lycan (2008), 173-176.

[viii] Samuel Guttenplan chega a mesma ideia quando ele fala da transparência como uma das três "verdades" da metáfora: "Quando Romeu diz que Julieta é o sol nós não entendemos mais desta passagem do que se ele tivesse dito, por exemplo "Eu amo Julieta", ou 'Julieta está de pé na varanda'. "Como é bem conhecido, falantes de uma língua simplesmente fazem ouvir suas sentenças como significativas [...] É este imediato 'compreender', quer de uma frase em uma linguagem familiar ou uma cena, que eu chamo de transparência, e a minha afirmação é que as metáforas são tão verdadeiras quanto aquelas declarações que consideramos, sem problema, literais." (Guttenplan, 2005, 21)

[ix] Se a nossa compreensão de metáforas é experimentada de forma padronizada como imediata, as nossas tentativas de isolar e transformar o seu significado em termos – ainda que proposicionais – literais, quase nunca o é. Mas note-se que isto diz respeito a nossa capacidade de *explicar* o significado metafórico, o que é uma questão diferente da que eu estou explicando aqui: nossa impressão de que *compreendemos* o significado metafórico imediatamente. Metáforas são filosoficamente badaladas porque enquanto nós costumamos levar-nos a experimentar seus significados imediatamente, nós raramente pensamos que podemos chegar à declarações adequadas ou descrições de seus significados. Esta é uma maneira de colocar o problema da paráfrase, em relação a ambas, metáforas e obras de arte.

[x] *In* Simic (1999), 3.

[xi] *In* Ungaretti (2002), 4-5.

[xii] T.S. Eliot, 'The Love Song of J. Alfred Prufrock', *in* Eliot (1991), 7.

[xiii] Não quero dar a entender que o significado da obra é algo como o efeito cumulativo dos sentidos das linhas, ou que o significado da linha é mesmo o principal para o significado da obra. De fato, como argumento abaixo na minha discussão de 'A

Worldly Country, de John Ashbery, há casos em que podemos chegar ao significado de uma linha somente após ter o significado da obra, isto é, uma vez que já temos uma compreensão do ponto da obra poética e do que ele está tentando transmitir. Agradeço a Rob Chodat por apontar para mim a necessidade de ser claro sobre isso, e sobre a necessidade de reconhecer a complexidade de como as partes e o todo de uma obra literária interagem para produzir significado. Eu reconheço essa complexidade gradualmente neste ensaio, aqui a estória só está dita pela metade.

[xiv] Como observa Elisabeth Camp, as metáforas de fato desfrutam de uma espécie de duplicidade, e o ponto que eu estou colocando em oferta afirma simplesmente a não existência de uma duplicidade de conteúdo comunicativo. Como ela diz, "Nós estamos simultaneamente cientes tanto do sujeito focal (eu, Bill) quanto do quadro representando (Anna, tratores), como entidades distintas. Mas esta noção de sua distinção não só não enfraquece, como frequentemente aumenta a riqueza de sua interação imaginativa. Além disso, assim como com um olhar pictórico, os dois componentes são unidos em um único estado cognitivo, de pensar em uma entidade *através* da nossa concepção ou caracterização do outro" (Camp, 2009, 113). Com isso em mente, pode-se dizer que a duplicidade da metáfora normalmente funciona a produzir um único conteúdo comunicativo, o único significado que uma metáfora carrega; a poesia tem a função de produzir dois níveis distintos em que um poema tem sentido, e o transmite.

[xv] O que digo sobre espaços criativos não deve ser tomado como a descrição de algo que o leitor conscientemente evoca no cinema privado de sua mente. Na verdade, esta não é uma afirmação psicológica. De que entramos em uma espécie de espaço imaginativo quando apreciamos e discutimos a literatura que se manifesta pela capacidade extraordinária de discurso crítico de atribuir, a obras literárias, formas de significado que excedam absolutamente o seu significado linguístico, qualquer coisa suas palavras efetivamente dizem. Neste sentido, a justificativa para falar de um espaço imaginativo é dada pela natureza do discurso crítico em si, sem tal tipo de noção grande número das afirmações da crítica parecerão misteriosas, gratuitas ou ininteligíveis.

[xvi] *In* Ashbery (2007), 1.

[xvii] Ver, por exemplo, Charles Altieri (1984, 132-164), John Koethe (2000, 67-89), and Helen Vendler (2005, 57-78).

[xviii] É claro que eu não duvido que exista tal coisa como "poesia absurda", nem penso que falar de vários poetas que abraçam o 'irracionalismo' seja um equívoco. O que eu acho, pelas razões que estou descrevendo aqui, é que nada disso sugere que devemos abandonar toda conversa sobre o significado enquanto falamos das tendências irracionais ou sem sentido da poesia moderna.

[xix] Para uma discussão útil sobre isto, consulte Alison Rieke (1992), 6-8.

[xx] Ver Richard Moran (1997), Elisabeth Camp (2009) e Troy Jollimore (2009).

[xxi] Ver Guttenplan Samuel (2005), capítulo 4. Sou inteiramente grato a Guttenplan pela ideia de descendência semântica, apesar de não reivindicar o emprego da ideia

exatamente como ele faz.

[xxii] Isto deve deixar claro que eu só faço uso da descida da linguística para o cultural. Mais descendência do que isso – falar sobre o sentido de algo como 'objetos em si' para além do sentido que eles possuem em uma forma de vida – faria do tipo de comunicação que estou interessado algo praticamente impossível.

[xxiii] Vale a pena confessar que a minha ideia de um espaço de imaginativo não nos permitirá chegar a esses significados muito minuciosos e precisos que alguns filósofos pensam que metáforas, pelo menos de vez em quando, podem transmitir. Sou cético quanto a possibilidade de chegar a este nível de precisão a partir de metáforas, mas se alguém for simpático à ideia, então acertadamente pensará que minha formulação de um espaço imaginativo não nos ajudará a explicar isso. De qualquer forma, eu não estou tentando oferecer uma teoria adequada do significado metafórico neste trabalho. Tudo o que eu quero dizer é que minhas reflexões sobre descida semântica e espaços criativos nos mostram como podemos experimentar inicialmente uma metáfora como forma de comunicação, sem dúvida há mais coisas a serem acrescentadas à história para explicar como chegamos ao mais refinado, complexo, e exato, significado que, talvez, às vezes, experimentamos em uma metáfora.

[xxiv] Ver Camp (2009) para uma discussão interessante sobre metáfora, ficção e estruturas de pensamento.

[xxv] Ver Danto (1964).

[xxvi] Versões anteriores deste artigo foram lidas na Universidade de Southampton para a reunião anual da British Wittgenstein Society, na University of Parma, na University of Tampere, e na Boston University na maravilhosa conferência “No Quarrel: Literature and Philosophy Today”. Sou grato a Avery Kolers, Potter Nancy, Rhie Bernie, e especialmente Rob Chodat e Oren Izenberg por suas críticas e sugestões. Eu também gostaria de agradecer a Alan Golding por trazer à minha atenção a linha de Ashbery com a qual comecei o artigo.

Tradução: Hugo Arruda