

O INVISÍVEL DO VISÍVEL

José Fernandes *

A mudança da imaginação poética depende da
mudança da imagem do mundo.

OCTAVIO PAZ

RESUMO

Estudos das particularidades semiológicas e esotéricas sobre que se irigiu o poema visual no período que se estende das vanguardas naturais às provocadas, enfatizando a presença constante da tradição, imprescindível à montagem do texto verbivisual.

Comparando o processo composicional do poema visual do final do século passado e de quase todo o século XX com toda a gama de poemas precedentes, observamos que, a despeito da permanência dos princípios que regem seu *modus componendi*, algumas inovações se evidenciam. Enquanto na antiguidade clássica e na renascença tivemos a configuração de objetos ou os famosos labirintos maneiristas conjugando magia e arte, no modernismo o mesmo jogo semiótico se expande a novas formas de o significante e de o significado serem produzidos. Novos tempos, novas conformações artísticas. Se nos poemas em “forma de objetos” os signos linguísticos, os símbolos esotéricos e o objeto se fechavam em si mesmos, no poema visual moderno outros signos se incorporam ao texto, substituindo os antigos ou se lhes amalgamando.

“Os ‘brancos’ que, para Mallarmé, assumem importância, agridem de início”,¹ se conjugam ao texto compondo uma unidade indissociável de densidades semiótica e semântica capazes de atingir o fundo do abismo sem, entretanto, aboli-lo. O que significa exatamente este novo procedimento? Se considerarmos com Gustav René Hocke que “Em tempos de crises, plenos de tensão, a língua (reversível) desloca-se do campo de mira da comunicação imediata para o campo imaginário da designação mediata”,² podemos compreender todos os movimentos do “lance de dados”. Percebemos, de imediato, que a despeito de a linguagem conservar certos mantras, particularmente medievais e maneiristas, em que se evocavam o espírito mágico da língua, como o fizera Rabelais, no *Pantagruel*, o poema de Mallarmé, *Un coup de dés*, inspirado no serpentinar maneirista, acresce à linguagem forte notação metafísica,

* Doutor em Literatura Brasileira - Professor Titular em Literatura Brasileira - Departamento de Letras da UFG

imprescindível à manifestação dos novos tempos e do novo homem. Temos, em decorrência, uma construção poemática tetradimensional em que se sobressaem o jogo dos espaços em branco e preto e os movimentos da frase, da palavra e dos caracteres tipográficos.

O simultaneísmo impresso ao texto requer uma leitura essencialmente semiótica, além de antecipar técnicas utilizadas posteriormente pelo cubismo e pelo surrealismo, deixa transparecer acentuado estilhaçamento ontológico. É preciso observar que as frases, em sua maioria, se encontram todas incompletas, e o espaço em branco, não obstante visar à complementação do significante, não preenche as pausas em fuga, uma vez que, mesmo assim, se tem a sensação de um vazio, de um abismo. É verdade que, visto sob uma perspectiva musical, teríamos a simultaneidade e a alternância das vozes ou dos acordes conferindo aparente totalidade ao discurso. Mas não podemos nos esquecer de que o texto, mesmo em sua conformidade musical, em que se alternam notas, vozes e instrumentos, permanece fragmentado, seccionado, como se lhe faltasse uma bússola ou a própria nau, conforme nos é explicitado: “direto do homem/sem nau”.

A dissonância ontológica, também manifesta concretamente através de palavras e expressões-chaves de fracasso, como “abismo”, “sem nau”, “naufrágio”, “acaso”, “nulo”, se adensa, quando verificamos que a linguagem verbal se mostra insuficiente para criar o tudo e libertar o homem e o mundo do nada. O abismo metafísico se instaura de fato, ao certificarmos de que nem mesmo o consórcio de todas as linguagens semiológicas consegue eliminar o caos e o acaso, uma vez que tudo converge para “um Lance de Dados”, uma espécie de face oculta do nada. Neste sentido são lapidares as palavras de Hugo Friedrich, ao interpretar este monumental poema: “a obra tardia *Un Coup de dés* (impressa segundo uma disposição contrapontística das frases) tem como tema o fato de que nem mesmo o Nada é alcançado, porquanto o pensamento não pode escapar aos ‘acidentes’ (da linguagem e do tempo); o homem é chamado de: ‘príncipe amargo do recife’.”⁴

Como o poema é composto à maneira de uma partitura musical, essencialmente contrapontística, muitos instrumentos-significantes-vozes se cruzam nos pentagramas-versos do discurso. Na densidade metafísica da linguagem, além da correlação com o processo de desessencialização do homem e com as instabilidades do momento histórico, observamos que o texto desvela o próprio ato da composição. Assim interpretado, o acaso, o lance de dados e o espaço em branco se harmonizam; compõem a orquestra da incerteza, do estado abismal do poeta perante o nada que pode ser ou não ser linguagem.

Não nos esquecendo de que este poema constitui a própria essência do jogo poético, a ambiguidade se acentua na medida em que seus compósitos são multiformes e multifaces. O seccionamento frasal, mesmo complementado pela estruturação musical, permite entrever o estado de vazio que precede a

criação. Podemos entendê-lo como as etapas por que passa o ser poético até atingir a plenitude estética. O lance de dados, ou seja, o acaso, configura os primeiros fonemas-lexemas-notas lançados na partitura do poema. A (des)harmonização dependerá de um esforço que poderá ser nulo, se considerarmos que o poeta deseja demonstrar que a linguagem é impotente para revelar o absoluto. A palavra é espedaçada no espaço da folha justamente para patentear a própria inutilidade.⁵

Nesta mesma perspectiva, o jogo branco e preto que materializa o poema, conforma as faces múltiplas que envolve o processo criador. Considerando que tudo se erige através da afirmação e da negação, ou da positividade e da negatividade, a alternância branco e preto visualiza, simbolicamente, este procedimento. A cor branca, vista normalmente como o princípio de união dos opostos, tendendo para a fecundidade, pode também se coligar à destruição. Destarte, dentro da ambiguidade do poema, construir e destruir são duas faces de uma mesma potencialidade, porquanto o branco, a despeito de exprimir ciência e sabedoria, luz e vida, pode, em circunstâncias determinadas, sugerir morte e, em decorrência, a supressão da positividade.

Se não bastasse a ambivalência da cor branca que predomina na estruturação do poema, a presença lúdica da cor preta vai reiterar a mobilidade semiótica e semântica do branco. Enquanto o branco se reveste de aparências de vida e de morte, o preto será a negação da vida, mas sem prescindir do renascimento. Deste modo, o poeta patenteia a nulidade do homem e, sobretudo, o fracasso ontológico da linguagem que, não obstante incorporar uma gama variada de signos, ainda é incapaz de livrar o discurso e si mesma da incômoda presença do nada.

Sob outro ângulo, devemos registrar que, a despeito da negatividade da cor preta, é justamente ela que confere materialidade ou, se quisermos, forma ao poema. Ao mesmo tempo em que ela anula as potencialidades da linguagem, as confirma, porquanto as objetiva e afere espessura ao discurso. Neste sentido, podemos perceber que, ao simultaneísmo semiótico, corresponde também um simultaneísmo semântico, porquanto ser-nos possível averiguar que o poema, ao alternar branco e preto, alterna também o ciclo vida-morte-vida. O poema, deste modo, é um constante (des)fazer-se, porque todo fim pressupõe um recomeço, da mesma forma que o nada inexistente sem o tudo. O negro, portanto, acena para a mudança de estado, ou seja, para as transmutações por que passa a realidade ao ser transformada em linguagem.

Un coup de dés figura no contexto da poesia visual como o marco entre o antigo e o moderno. Em decorrência, não poderíamos deixar de fazer-lhe referência e, muito menos, de analisar alguns aspectos que fazem dele um poema *sui generis*. A despeito das muitas interpretações existentes, somos levado a, antes de passarmos a alguns poemas que lhe sucederam, mostrar como ele se relaciona também com a tradição do poema visual. Inicialmente, a exploração

lúdica das cores branca e preta que, apesar de constituir uma inovação, não deixa de ser uma recorrência aos caracteres esotéricos que as envolvem. Neste sentido, volvendo-nos aos poemas "Ovo", de Símias e Pierio Valeriano, observamos que o poeta, segundo as perspectivas grega e renascentista, se colocava no interior do ovo, prefigurando a origem do ato criador. O mundo, não obstante todas as transformações, o reveste de um invólucro protetor, e o poeta seria a gema de onde brotará nova existência.

O poeta retratado por Mallarmé, como podemos ler mediante o simbolismo da cor branca, está continuamente mudando de estado. Não se coloca mais no centro do ovo-universo, protegido pelo mensageiro dos deuses, pelas musas e pelo próprio engenho, mas no caos e no abismo, sendo joguete dos caprichos do acaso. Não é ele a gema fecunda que nascerá com o auxílio dos deuses, mas aquele que lança o dado sem a certeza da colheita, porque a arte moderna não é mais resultado de uma fôrma, mas de formas a que o poeta lutará para conformar. É neste sentido que ele se despedaça em inúteis e negras palavras pelo espaço da folha.

O que ocorre com a arte poética moderna é, mais ou menos, o que ocorreu com a tragédia: o trágico deixou de ser obra do destino e artimanha dos deuses, para ser o resultado das miserabilidades da condição humana. A arte poética abandonou a intervenção das musas e dos mensageiros dos deuses e passou a ser os dividendos da árdua luta do poeta com a palavra e com todos os signos que possam servir de habitação à poesia. Em consequência, a linguagem, em toda a sua compleição semiótica, tornou-se a expressão dos limites da condição humana. É sob esta ótica que as palavras-dados lançadas no espaço da folha se amoldam às contingências existenciais do homem. O novo homem requer também uma nova linguagem, aspecto que pode ser observado, na literatura, desde o maneirismo. Se o serpentamento maneirista representa as circunvoluções da angústia, os estilhaços semióticos do modernismo inscreve todo o processo de desessencialização do homem nos espaços da história, como veremos em poemas compostos durante o século XX.

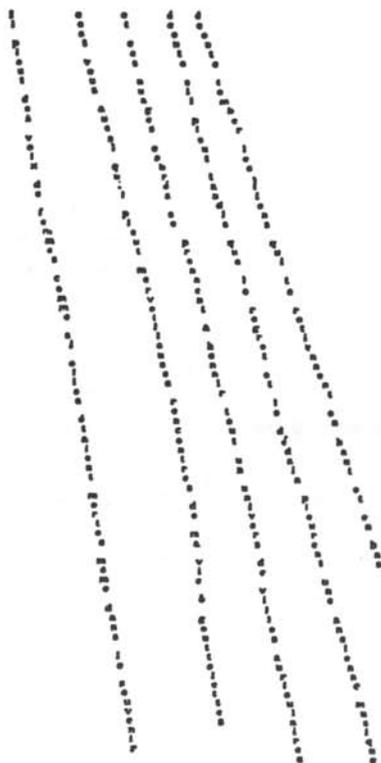
1 - O espetáculo da existência

Un coup de dés não somente assinala o incio do verso livre como abre novas direções para o poema visual que, sem abandonar componentes esotéricos que lhe perfizeram os princípios composicionais amadurecidos pela tradição, incorpora novos signos fornecidos pela semiótica à criação do texto poético. A partir de Mallarmé, os estilos das vanguardas se utilizaram, conforme seus postulados estéticos, de componentes inusitados que irão conferir peculiaridades ao verso livre e ao poema visual. Dentre estas singularidades figura incontestavelmente o ideograma, ou seja, uma nova lógica que ligará os fragmentos signóticos formadores do discurso. O poema visual deixa de ser um

poema em forma de objeto, como vinha se transformando sobretudo se considerarmos os poemas de Fagundes Varela e Gonçalves Dias, para, dentro da tradição, instalar o inaudito, que implica, mormente, a exploração das possibilidades que os espaços em branco propiciam à criação ideográfica, cabalística e mandálica do texto do poético. Sob esta perspectiva, o texto visual caminha dentro e fora do silêncio, porque enigma, mistério e revelação.

Apollinaire, conquanto haver sido acusado de condenar “o ideograma poético à mera representação figurativa”, criou poemas visuais que, dentro de espírito de deformação artística da época, constituem a forma mais incisiva de criticar o espetáculo incerto da existência. “Il pleut”, por exemplo, não é apenas um poema em forma de chuva. Pode ela ser vista sob dois ângulos distintos, uma vez que vários códigos se cruzam na estrutura do texto. Primeiramente, considerando unicamente o aspecto físico, teremos uma visão superficial, resultante do ilusão de ótica, sendo ela percebida como se um espectador se colocasse à janela. Esta percepção contempla somente as gotas-fonemas-palavras que se precipitam verticalmente. Ponderados exclusivamente os signos verbivo-covisuais, realmente o poema se reduz à mera forma de objeto.

Il pleut



Entretanto, se procurarmos ver o poema em sua conjunção semiótico-semântica, testemunharemos que “Il pleut”, antes de ser a visualização de um objeto concreto, é a objetivação de um estado mórbido, peculiar à ideologia expressionista, caracterizada pelo “pavor ante o vazio da existência.”⁸ Dentro deste entendimento, o verbo “Il pleut” (chove) que se repete três vezes ao longo do poema, em somente uma delas aparece com o significado próprio. Nas demais vezes é utilizado em sentido figurado, como se quisesse se fundir a “pleurent” (choram). No primeiro segmento, “il pleut de voix de femmes” (choram vozes de mulheres), chove se associa a choro; no segundo, “qu’il pleut merveilles” (chovem maravilhas). Finalmente, no quarto, temos o verbo em seu sentido adequado, só que ligado a desgosto e desdém. A atmosfera do poema, como se vê, longe de conceber a chuva como fenômeno físico,

concebe-a como fenômeno metafísico, porque representação de sensações provocadas por impressões internas, sem que as propriedades reais do objeto (chuva) as suscitem.

A partir desta concepção, a disposição vertical das gotas-fonemas-palavras em vez de reproduzir um fenômeno físico, reproduz um estado de espírito, ontologicamente caracterizado: a situação do homem no caos. Destarte, em lugar de chuva, temos laços jogados no vazio, sem qualquer ponto fixo suficiente à sustentação do ser. Como consequência, “escuta caírem os laços que te seguram em cima e em baixo”. Destarte, o ideograma apollinaireano, usando palavras de Rodolph E. Modern, é a expressão externa “lançada ao espaço desde o interior, como uma lanterna mágica. O contemplado internamente, de forma puramente subjetiva, se objetiva, tornando coisa sensível e acessível”.⁹

Em uma época em que as artes verbal e visual cessaram “de imitar a natureza pela descrição de seus objetos”, compor poemas em forma de coisas não poderia constituir um fim per se. Se para o pintor cubista interessavam as relações entre os objetos, apresentados “simultaneamente de diferentes pontos de vista, ao mesmo tempo analítica e sinteticamente”,¹⁰ para o poeta, notadamente aquele que se utiliza das técnicas cubofuturistas com tendências filosóficas de teor expressionista, as imagens verbal e visual devem se deslocar do interior para o exterior, de tal modo que a coisa visualizada se transforme em um objeto fenomenológico.

Dentro desta ótica, o poema “La colombe poignardée et le jet d'eau” constitui a própria objetivação do impacto que suscitaram a Apollinaire os horrores da guerra. A disposição objetiva das palavras visualizando a “colombe” (pomba) não converte o poema à simples conformação da coisa, antes confere forte densidade semântica a vocábulos que, de outra feita, seriam totalmente insignificantes. A configuração de um pássaro, simbolicamente voltado para a paz, a harmonia e a esperança transfere o campo semântico do nível verbal para um nível semiótico, na medida em que, neste contexto, o conjunto de significantes propicia a instauração de forte ironia: um poema em forma de pomba enumerando nomes de pessoas abatidas pela guerra e o sentimento de revolta daquele que ficou.

A segunda parte do poema “le jet d'eau” se ajusta à primeira. O jato d'água, fonte de vida, se compõe de existências ceifadas pela guerra e de melancolias advindas do sem-sentido de tudo. A fonte de morte é um mar de sangue, circundado por muralhas erigidas com aqueles que partiram para a guerra e por um “jardim onde sangra o louro rosa, flor guerreira”. O mar, como imagem da dinâmica da vida, parece expressar o conformismo perante a morte. Entanto, contraposto à “colombe poignardée”, se reveste de refinada ironia, porque ligado à palavra sangrento que, no caso, se refere diretamente à violência da guerra.

Para adensar a ironia contida nas partes superiores e no seguimento base do poema, “La soir tombe O sanglante mer”, no lado frontal da fonte se ressalta a expressão “le laurier rose fleur guerrière”, onde o “louro”, símbolo de glória, condensa amarga ideologia. Se o poeta houvesse registrado apenas “laurier”, a ironia se restringiria à derrota pura e simples. Entretanto, ao lhe conferir um determinativo, “rose”, especifica certa tipologia de louro, que apresenta um simbolismo claro de proteção e de afastamento das forças maléficas.¹¹ Ora, não nos olvidando de que os jatos que jorram dessa fonte configuram sofrimento e morte estúpida, a proteção patenteada pelo “louro rosa”, “flor guerreira”, se consubstancia em contrato entre o homem e o invisível, um pacto sangrento, como sói acontecer em um conflito das proporções da primeira grande guerra.

*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douces figures poignardées
MIA Cières lèvres fleuries
YETTE MAREYE
ANNIE et toi LORIE
où vous êtes-
jeunes filles
MAIS
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de vous ? Billy Dalize
O mes amis partis en guerre ? Où sont Raynal
Jaillissent vêts le firmament ? Où les noms se mélancolient
Et vos regards en l'eau dorment ? Où des pas dans une grille
Meurent mélancolique ment ? Où est Cremniza qui s'engorge
Où sont-ils Braque et Max Jacquot ? Où souvenirs mon Amélie
Derrière aux yeux gris commencent ? Où de l'eau pleure sur sa petite

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU JOUR SE BATTENT MAINTENANT
Le soir tombe O sanglante mer
Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

A conjunção dos signos nos conduzem ainda a outras ilações, essenciais à completa compreensão dos aspectos visuais que perfazem o texto. Assim, a letra C que modela a cabeça do pássaro, visivelmente destacada, não se circunscreve ao efeito ótico. Se atentarmos para o fato de que a pomba inexistente sem o jato d'água que, afora sustê-la no ar, porque apunhalada, ajuda a moldar-lhe a cauda, reconheceremos que o fonema C ou gimel, terceira letra do alfabeto e inicial de “colombe”, se liga, contrariamente ao jato d'água, ao simbolismo de “seco”. Não se trata unicamente de proporcionar contornos ao objeto figurado. Os elementos visuais sempre devem remeter a realidades mais profundas, invisíveis até. Não é sem fortes razões que o fonema O, igualmente colocado em relevo, apostado ao C, compõe a primeira sílaba de “colombe”. A letra O, contrário daquela, se interliga à simbologia do “húmido”. A contraposição do

“seco” e do “húmido” vem muito a propósito, uma vez que, como postula Annick Souzenelle, “O mundo de *ma* privado do mundo de *mi* é um deserto”.¹³ As relações entre os fonemas C e O apresentam, em termos simbólicos, tamanha conjunção, mas ao mesmo tempo, incomensurável inconsequência, porque voltados para a destruição, quando deveriam sugerir fecundidade e vida. Do mesmo modo, a “colombe”, elemento seco, e o jato d’água, húmido, deveriam propagar a paz e a vida e, no entanto, medram à morte.

O estudo esotérico das letras feito por Annick Souzenelle, ao firmar que “É no segredo da fonte, na visão em profundidade, que se situa o sentido da letra *ain*”¹⁴ que corresponde ao fonema O, nos proporciona as bases teóricas para apoiar nossas deduções de que a disposição visual dos fonemas não é produto do acaso. O fonema C, também símbolo do “movimento do homem rumo à sua ontologia”,¹⁵ e o O, visão, luz e verticalização do homem, ou seja, o integral conhecimento de si mesmo, propositalmente dispostos em pontos estratégicos de um poema que é a negação da paz e da vida, não pode ser acidental, sobretudo se ponderarmos que a ironia é a arma contra a impotência e, de certa forma, um instrumento eficaz de manifestação do absurdo.

Seguindo o desenvolvimento visual do poema, o ponto de interrogação, colocado no meio do texto, como o limite de intersecção entre a “colombe” e o “jet d’eau”, além de dividir as águas no ápice da fonte, se investe de singulares significados. Sendo o ponto, conforme conceituação de Wassily Kandinski, “a última e única união do silêncio e da palavra”,¹⁶ o ponto de interrogação, na conjuntura do texto, simboliza a estupefação diante da imponderabilidade da guerra. A interrogação é a ressonância do silêncio e da palavra no interior do homem e do poema, na medida em que é ele simultaneamente expressão eloquente e muda do caos, porque a paz foi apunhalada.

Enquanto Apollinaire criara a maioria dos poemas caligrâmicos utilizando-se de componentes esotéricos, Mário de Andrade, sem descurar dos princípios que perfizeram a elaboração de poemas visuais, não chega a produzi-los, no sentido restrito da palavra. Mais no rastro de Mallarmé, mas servindo-se também das novidades formais das vanguardas, notadamente do futurismo e do cubismo, criou poemas em que o aspecto visual se conjuga ao verbal, formando uma constelação de signos em que, inclusive, as sílabas dos vocábulos-versos engendram e encorpam os significados.

Tomando como objeto de análise o poema “Danças”, notamos de imediato a congregação dos signos concorrendo para a evidenciação do *leimotiv* semântico do discurso. Destarte, a condensação dos objetos que demandam um certo volume e uma massa, mesmo que seja volátil, é expressa por um conjunto compacto de vocábulos compostos de vogais longas, estrategicamente colocadas em sílabas tônicas. Em decorrência, a atmosfera carregada que domina a cidade, é visualizada por três versos apenas, relativamente extensos – nove,

onze e oito sílabas –, mas, em sua maioria, formados por sílabas nasais, ditongos crescentes, ou vogais abertas, em posição tônica:

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço!

*Dança a poeira no vendaval.
Raios solares balançam na poeira.
Calor saltita na praça
 pressa
 apertos
 automoveis
 bamboleios
 Pinchos ariscos de gritos
Bondes sapateando nos trilhos. . .*

A moral não é roupa diária!

*Sou bom só nos domingos e dias-santos!
Só nas meias o dia-santo é quotidiano!*

*Vida
 arame
 crimes
 quidam
 cama e pança!
 Vida a dança!
 Dança viva!
 Vivedouro de alegria!
Eu danço!
Mão e pés, músculos, cérebro. . .
 Muito de indústria me fiz careca,
Dei um salão aos meus pensamentos!
 Tudo gira,
 Tudo vira,
 Tudo salta,
 Samba,
 Valsas,
 Canta,
 Ri!*

*Quem foi que disse que não vivo satisfeito?
EU DANÇO!¹⁷*

Complementando o movimento opressivo e sufocante da natureza, concretizado pelo poder da palavra-objeto, a velocidade se materializa e, através do simultaneísmo cubista, transfigura os fragmentos da realidade em imagem visual. À velocidade, vista e sentida em uma atitude tipicamente expressionista, crescem-se aglomerados de entes que, engolfados no burburinho dos objetos, com eles se confundem. Para consubstanciar a imagem e torná-la uma imagem-coisa, a cada vocábulo se observa um *crescendum* silábico, que visualiza, sob uma perspectiva negativa, contrária às posturas futuristas, todo um conglomerado de problemas – “pressa/apertos/automóveis/bamboleiros” – advindos do progresso. Até mesmo a poluição sonora se reifica em som-imagem na vogal aguda /i/, três vezes reiterada tonicamente no verso “Pinchos ariscos de gritos. Do mesmo modo, os demais sons são substantificados pelas consoantes de estrépito, pelas sibilantes, líquidas e colidentes, transmutadas em som-imagem e em visão-imagem da megalópole, no verso “Bondes sapateando nos trilhos. . .”.

Neste primeiro seguimento o poeta, através do simultaneísmo cubista, da palavra-objeto, fisicamente visível e tangível, e da imagem sonora, peculiares ao cubofuturismo, patenteou três situações bem específicas: seu posicionamento existencial, ainda indefinido, uma vez que o verbo “dançar” parece expressar um significado bastante referencial; particularidades atmosféricas, como vendaval, espectro solar e, finalmente, temperatura e aspectos que caracterizam uma grande cidade, como correria e ruídos, os mais diversos.

Se estabelecermos um paralelo entre “Un coup de dés” e “Danças”, perceberemos imediatamente que, enquanto no primeiro poema o jogo dos elementos visuais segue os diversos movimentos combinados da partitura, em composição eminentemente contrapontística, no segundo a disposição visual dos signos executa o ritmo dos objetos no bailado diuturno da cidade. Assim entendido, podemos dizer que o acorde seguinte, além de mostrar-nos o verdadeiro sentido do vocábulo “danças”, insere os bailarinos no balé do progresso. Em decorrência, a notação aparentemente futurista do primeiro bloco se desfaz em nítida ideologia expressionista, quando passa à descrição do corpo de baile. A referência clara à falsa moral de domingos e dias-santos e a nomeação de *Vida/arame/crimes/quidam/cama e pança* caracteriza os tipos que executam a dança diária de megalópole: os que lutam pela sobrevivência, os boa-vida, aqueles que não possuem qualquer escrúpulo e, inclusive, aqueles que sequer possuem identidade.

Como resultado, o ritmo dos corpos executa uma dança viva, mas macabra, porque plena de uma alegria que é, na verdade, um escárneo, uma ironia ferina ao homem da velocidade. Escarnecer das pessoas é, neste caso, mostrar as maselas daqueles que vivem o progresso. A prática harmônica dos movimentos da dança não se circunscreve ao ritmo musical, mas às formas de vida e de subsistência possíveis na grande cidade, em que o homem tende a desaparecer

enquanto indivíduo. Dança, além de incorporar outras dimensões semânticas, incorpora também o sentido etimológico de “desejo de vida”,¹⁸ na medida em que sua plenitude é diretamente proporcional à humanidade do homem.

Já o terceiro andamento do poema, voltado precipuamente para as alucinações do progresso, numa evidente postura expressionista, apresenta uma conformação que se contrapõe, visualmente, à primeira cadência. Tratando-se de uma dança que se reveste também de uma conotação popular em que se sobressai a significação “sair-se mal”, o triângulo invertido que tem como base o vocábulo “ri”, constitui a imagem sonora e visual do acorde final de quem se deixa dominar pelas ilusões da velocidade. O lexema “ri”, monossílabo tônico, fechamento deste seguimento de imagem-som, permite-nos deduzir que este riso é o riso subterrâneo incrustado em uma base em que a expressão “EU DANÇO” é a integral dança da existência. A desilusão entrevista desde o início do poema se adensa à medida em que as palavras-objeto nomeiam e visualizam o edifício da indústria sem os alicerces da humanidade.

As imagens visual e sonora, testemunhadas pelas palavras-objeto que modelam a base do edifício, confirmam a dança existencial executada diuturnamente pelos bailarinos no anfiteatro da vida. Para materializar esse *status quo* o seguimento, além de configurar os frágeis alicerces do progresso, permite entrever um redemoinho, formado por um triângulo retângulo, que denuncia “uma evolução incontrolada pelos homens dirigidas por forças superiores”¹⁹ que, no caso, são os interesses escusos que se encontram por trás de muitas indústrias que, aparentemente, visam ao bem-estar do homem. Consoante o pessimismo que subjaz aos signos, este redemoinho representa a queda turbilhonante daqueles que dançam inutilmente para sobreviver ao turbilhão irresistível do progresso.

Seguindo esta concepção, o vocábulo “ri”, situada na base do torvelinho-triângulo, corporifica o descontrolo e a impossibilidade de recomposição do mundo, uma vez que, de forma invertida, encontra-se ele também no vértice, incrustado nas palavras “gira” e “vira”. Sob este prisma, a despeito do ritmo alucinado da dança, este riso se mostra amarelo, porque nascido nas bordas da negatividade.

A análise deste triângulo nos leva a especular o simbolismo que envolve outras figuras que compõem toda esta primeira parte do poema “Danças”. Se os signos verbais são insuficientes para revelar, já no primeiro verso, as outras variantes semânticas do vocábulo, a configuração geométrica dos quatro primeiros versos nos possibilita entrever, através da simbologia do trapézio, certa mutilação, certa irregularidade e, evidentemente, a noção de inacabamento que, incerta no contexto da humanidade, representa a impossibilidade de ser, proveniente, no caso, dos cerceamentos da indústria da máquina. Não nos esquecendo de que toda a construtura do poema fora erigida às avessas, o fato de o trapézio retângulo encontrar-se com a base na parte superior confirma a

ideologia de que o progresso necessita ser racionalizado, porque prioriza o lucro em detrimento do homem. Assim como o homem, base da pirâmide social, é relegado a segundo plano, o lado perpendicular do trapézio é que se encontra na base. Deste modo, a expressão EU DANÇO que fecha a primeira parte do poema está incrustada no fecho do primeiro verso. A dança é a satisfação de quem tem a certeza da derrota.

As dificuldades tendem a se intensificar, porquanto a maioria das figuras que compõem o poema serão trapézios, em suas mais típicas variantes, isósceles, escaleno e retângulo, entrecruados com o triângulo retângulo. As diversas posições das figuras nos remetem para os empecilhos que se interpõem à trajetória sócio-existencial das pessoas e, sobretudo, apontam para os diversos movimentos da “dança”, ou o corre-corre diário da sobrevivência.

Nos demais movimentos do poema, os dançarinos repetem, com pequenas variações, como se estivéssemos diante de uma composição em fuga, os mesmos ritmos da abertura. Para não sermos repetitivo, não lhes dedicaremos uma análise detalhada. Importa verificar, no entanto, que os andamentos, tanto sob o aspecto verbal quanto sob o visual, confirmam a postura inicial, inteiramente pessimista perante os desdobramentos social e filosófico do progresso. Destarte, a composição verbal em *crescendum* e *diminuendum*, além de visualizar os movimentos da dança, acentua a dilatação dos lucros e as vantagens do progresso e a retração do humano. Este impulso de dilatação e de contração é corroborado pelas figuras geométricas que, em seu simbolismo, reforçam os significados implícitos e explícitos da composição lingüístico-musical.

Verifica-se, deste modo, que, não obstante reduzir-se “a uma sucessão de anotações, à apresentação de estados anímicos, sem perceptível enlace causal”,²⁰ o poema ainda incorpora significados mais profundos, resultantes da junção da linguagem verbal com a geométrica. É o esforço para se criar uma linguagem que seja mais do que linguagem: a palavra-imagem que seja capaz de dizer o indizível, ou de revelar o invisível, porque a imagem recria o ser e destila a verdade encoberta pelas linhas e pelos volumes dos signos. Percebe-se, assim, que o poema visual, aparentemente uma simples atividade lúdica, é a palavra ou a imagem que se converte em poesia prática, afeita à inscrição de uma verdade substantiva e essencial, visível nas linhas suplementares do silêncio.

2 - Além das dimensões do discurso

Se as composições poemáticas das chamadas vanguardas procuraram novas formas para conformar o poema visual, em que os signos verbais se aliam aos signos visuais e auditivos, abandonando em parte o caráter enigmático que marcou a elaboração dos poemas visuais desde a antiguidade, encerraram, no entanto, forte teor simbólico que os tornam essencialmente alegóricos.

São composições em que o consórcio dos signos eleva a linguagem além de suas potencialidades, possibilitando-lhe, mediante a solidez dos significantes, uma espécie de cifra semântica que transforma o texto em um contingente de significações tamanhas que parecem impossíveis de se situarem nas dimensões do discurso.

É seguindo esta ótica que Manuel Bandeira, na década de 50, publicou uma série de poemas visuais, com o intuito aparente de incentivar as criações concretistas. Entanto, analisando atentamente os poemas e comparando-os com as produções dos poetas concretos, verificamos que o velho poeta, antes de apoiá-los e incentivá-los, ministra-lhes verdadeira lição. À semelhança dos tradicionais criptónimos e logogrifos, os poemas do autor de *Estrela da tarde* são elaborados com a essência da cultura clássica, pois a poesia era, para ele, a prática consciente do passado na construção do presente. Assim, quando se propõe compor um poema “concreto”, tendo como eixo sígnico o nome de *Gonçalves Dias*, parte, antes, de uma concepção aritmosófica que rege as relações entre o nome e o ser, assinalada, inclusive, pelo título: “O nome em si”. Ao proceder a decomposição do nome ao longo do poema, submete-o a um processo de desmistificação e de desontologização, para reconstruí-lo, redimensioná-lo e confirmá-lo em novas bases metafísicas, como se houvesse uma renominação do poeta. Ora, renominar o ser é chamá-lo novamente à existência e infundir-lhe uma essência, recriada *ex novo*. Neste sentido, malgrado a intenção primeira do criador de *Cinza das horas* fosse dissociar o nome da “imagem do poeta”,²¹ o que na verdade podemos observar é que, ao sustentar o labirinto do nome, tende a elevá-lo a dimensões inusitadas, confirmando e restaurando a identidade do poeta:

O NOME EM SI

Antônio, filho de JOÃO MANUEL GONÇALVES DIAS e
 VENÂNCIA MENDES FERREIRA
 ANTONIO MENDES FERREIRA GONÇALVES DIAS
 ANTONIO FERREIRA GONÇALVES DIAS
 GONÇALVES DUTRA
 GONÇALVES DANTAS
 GONÇALVES DIAS
 GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES
 DIAS DIAS DIAS DIAS DIAS
 DIAS GONÇALVES
 GONÇALVES, DIAS & CIA. DIAS GONÇALVES
 Dr. ANTONIO GONÇALVES DIAS
 Prof. ANTONIO GONÇALVES DIAS
 EMERENCIANO GONÇALVES DIAS
 EREMILDO GONÇALVES DIAS
 AUGUSTO GONÇALVES DIAS
 Ilmo. e Exmo. Sr. AUGUSTO GONÇALVES DIAS
 GONÇALVES DIAS
 DIAS GONÇALVES
 GONÇALVES DIAS

Ao diluir o nome no espaço da folha e inseri-lo no labirinto dos signos, o poeta não apenas está procedendo a uma estruturação óptico-fonêmica em que o signo triunfa sobre o significado, “criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’”,²³ como propuseram os concretistas, mas cria um novo nome, igual e distinto do primeiro, porquanto inserto em uma nova realidade ontologicamente diferenciada. É igual e diferente, porque associado e dissociado da imagem do poeta. Associado, na medida em que, partindo-se do nome inicial e processando a sua dissolução, se está obrigando a uma reflexão sobre o nome e o ser nominado, pois, como nos assevera Georges Gusdorf, “O nome mais banal não limita sua ação ao objeto que ele nomeia, parecendo isolá-lo do contexto; ele determina o objeto, em função de seu ambiente. Ele cristaliza a realidade, ele a condensa em função de uma atitude da pessoa. Ele exerce uma escolha implícita, no rasto de uma visão cósmica.”²⁴ Ora, sendo o nome um signo concreto que revela a existência do ser e confirma a sua identidade, transfigurá-lo no labirinto óptico-fonêmico do poema, extingue-se-lhe a identidade primeira e infunde-lhe uma consistência metafísica e cria uma existência pessoal, que resgata a subjetividade extinta, de tal maneira que sejam o *eu* e o *outro* diferenciados e essencializados. Essa travessia do nada para o ser, mediante a eficácia do nome, pode ser evidenciada, quando o nome que abre o poema – Antônio – se interliga a Gonçalves Dias, nome que amarra as pontas do fio da existência e do discurso e possibilita ao poeta percorrer as enfiaduras do tempo e da poética.

Ao inserir o nome no labirinto óptico-fonêmico, Bandeira coloca-o em um entrecruzamento de caminhos, indispensável à descoberta da rota que conduz ao centro, ou seja, à essência do nome em si, como se houvesse um renascimento estético e ontológico do poeta, capaz de integrá-lo às novas postulações poéticas do século XX. Se o nome dissoluto passa por uma desmistificação, a ligação que se procede do início com o fim, através do centro, permite que haja o encontro do nome com a própria essência, confirmando, deste modo, a sacralidade e a integridade do poeta no tempo e no espaço da história e da arte. A expansão do nome pelas extremidades passando pelo centro, aliada à interação com seus derivados fonêmicos, entremostra-nos sua extensão por toda a literatura brasileira, porquanto no centro invisível do ser e da arte, independentemente do tempo, do espaço e das poéticas presente e futura.

Além do mais a introdução do nome no centro do labirinto, repetindo, *Gonçalves e Dias*, quatro e cinco vezes, respectivamente, afora revelar a totalidade do criado, introduz o nome nas dimensões do *loge invisible*, ou seja, aquilo que o poeta deixa no mistério, “ou melhor, que cada um pode preencher segundo sua própria intuição ou suas afinidades pessoais.”²⁵ Se isso não bastasse, as transformações que se operam no centro e que se afirmarão mediante a viagem de retorno, ao se ligarem as linhas da essência nominativa, confirmam a

passagem do esquecimento à memória, das trevas do anonimato à perene luz da arte poética.

A consciência poética do velho poeta recifense, entanto, não lhe permite jogar sem a certeza do lance perfeito. Para que o nome e suas variantes sgnicas configurem realmente uma atividade em que interagem os caracteres aritmosóficos, o poeta joga também com signos que operam nas esferas do *loge invisible*. Quando anunciamos a presença, no centro, da reiteração tetrádica e pentádica de *Gonçalves* e de *Dias*, dissemos que Bandeira inserira o nome nas dimensões do *loge invisible*. Ora, se somarmos os números correspondentes a cada nome, que formalmente correspondem à onomástica do poeta romântico, obteremos o número nove; número que, por si só, já nos permitiria várias interpretações, porquanto ligar-se ao ponto ou, no caso, ao centro, configurando o retorno à unidade. Entretanto, fazendo o levantamento aritmológico das duas palavras, verificamos que as letras que compõem *Gonçalves* correspondem aos números 3, 7, 5, 3, 1, 3, 6, 5, 3 que, somados e reduzidos a um número simples, se convertem a nove. Do mesmo modo, os números correspondentes a *Dias*, 4, 10, 1 e 3, também nos proporcionam outra enêada.

Não se trataria de mera coincidência? Não se configura simples sincronia entre a onomástica e a numerologia, mas um trabalho consciente, pois, nas palavras de Reré Allendy, a enêada constitui o vínculo por excelência e marca o retorno definitivo à unidade.²⁶ Ora, a conjugação dos números vem ratificar exatamente que, a despeito do esfacelamento sgnico e semântico por que passam os dois vocábulos, o nome do poeta conserva a sua unidade física e metafísica. Não é sem fortes motivos que o simbolismo do número nove não se restringe unicamente à correspondência entre letra e número, mas se estende à presença das duas palavras, uma vez que *Gonçalves* aparece no texto vinte e três vezes, e *Dias*, vinte e duas. Procedendo a soma de $23 + 22 = 45$, obtemos uma enêada. Igualmente, $23 = 2 + 3 = 5$ e $22 = 2 + 2 = 4$, que, somados, $5 + 4 = 9$. A enêada, ao terminar “a série dos números simples e indicar a passagem a uma série superior, simboliza intensa complexidade e a passagem à reintegração total”,²⁷ significando que o nome do poeta romântico, integrado à totalidade se duplica, sem perturbar a sua unidade. *Gonçalves Dias*, assim entendido, é um nome uno e múltiplo, porque sustentado pela simbologia e pela metafísica aritmosóficas.

A asserção de que Bandeira não empreende uma aventura sem norte e inconseqüente, mas alicerçado em sólidos princípios cristalizados pela tradição cultural por que sempre pautou a composição dos poemas visuais, pode ser evidenciada pela análise do poema “Rosa tumultuada”. Ao se compor o poema ao longo de uma linha, dispondo as palavras-fonemas de modo a se formar uma cruz com dois madeiros horizontais e um vertical, cria-se uma iconografia em que os signos lingüísticos, imbricados aos visuais, transferem os significados para a esfera dos símbolos, particularmente os esotéricos. Assim entendido, a

iconografia, formada por dois madeiros horizontais, possibilita a visualização de dois triângulos contrapostos. Ora, sendo a cruz símbolo de sofrimento e de redenção, seus triângulos, ao interligarem-se às semias de reunião e de harmonia, materializam a interação dos padecimentos divino e humano e transformam-na em bem supremo do homem.

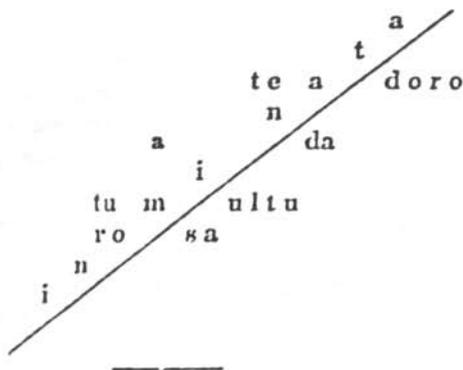
Não nos podemos esquecer que dois triângulos equiláteros superpostos, como estes, um apontando para o alto e outro, para baixo, ao serem fendidos pelo madeiro da cruz, se subdividem, formando uma estrela de seis pontas, podendo ser interpretados como o confronto das forças evolutivas e involutivas, configurado pela interpenetração dos ternários. Esta união dos contrários, vertical e horizontal, remete, ainda, para a “união do mundo pessoal e temporal do *ego* com o mundo impessoal e intemporal do *não-ego*.”²⁸ Os triângulos interpenetrados, segundo a simbologia mandálica, representam a unidade e a totalidade. No sentido religioso que subjaz ao poema, esta união exprime a aliança da alma com Deus, conformando-se, assim, à postura religiosa do poeta, que, implicitamente, percorre toda a sua obra.

Ao se conjugarem os simbolismos, não podemos nos esquecer de que a cruz, correlacionando-se com o homem, evidencia também os estágios físico e metafísico por que ele deve passar em sua ascensão à verticalidade, ou em sua lastimável permanência na horizontalidade. Dentro deste prisma, a conformação do poema é perfeita, pois, configurando um madeiro horizontal, representa a passividade, ou seja, o homem em estado de repouso, disposto de forma perpendicular à vertical. Por outro lado, a haste vertical, ao simbolizar o homem ativo, se correlaciona com a verticalidade,²⁹ o estado de transfiguração metafísica. Ora, a que se prendem estes significados, senão a movimentos de (i)realização, ou à velha discussão de Teeteto³⁰ sobre o ser e o não-ser, ou, na visão jungueana, à (in)temporalidade do *ego* e do *não-ego*?

Atendo-nos ao caráter religioso de que é a cruz impregnada, a rosa que se lhe interliga, coparticipa diretamente deste simbolismo. Enquanto o lenho da cruz materializa o sofrimento de Cristo, a rosa lhe confere uma dimensão cósmica, entrelaçando, em consequência, os sofrimentos divino e humano. Considerando sua fusão ao madeiro central, simboliza ela, segundo o pensamento esotérico, a taça que recolhe as gotas de sangue do Cristo no lenho da cruz. Observamos, ainda, que a disposição visual dos fonemas-palavras, formando cinco partes distintas, entremostam as cinco rosas que correspondem, na simbologia de Rosa-Cruz, às cinco chagas do corpo de Cristo, além de evocar a *rosa celeste* da redenção.³¹ Destarte, “Seu emblema representa não mais a criatura sofredora das leis inexoráveis da natureza, como a crucifixão, mas a natureza produzindo a criatura em sua harmonia e sua beleza, a vida desabrochando no quadro da natureza.”³² Assim compreendida, a palavra “rosa”, colocada no centro do madeiro, situa, de maneira concreta, o local do coração, especialmente alvejado, correlacionando com o supremo sofrimento, mas, si-

multaneamente, remetendo ao renascimento místico advindo da redenção, renascimento que recupera o equilíbrio entre criador e criatura:

ROSA TUMULTUADA



Admitida essa interpretação, a rosa disposta ao longo dos madeiros, seria a expressão visual e concreta do próprio Cristo e, em decorrência, a regeneração da humanidade, renascida pela água e pelo sangue que correram de suas chagas. Para confirmar este raciocínio, é imprescindível ressaltar, ainda, dois componentes estruturais do poema. Primeiramente, a disposição quántupla das palavras-fo-

nemas paralela e verticalmente à linha que corresponde à haste central da cruz, incorpora as qualidades inerentes ao número cinco. Ora, o número cinco, “sucendendo ao quatro, número de acabamento, marca o início de um novo ciclo”,³³ pois, sendo ímpar, “exprime não um estado, mas um ato, uma passagem, uma transição”.³⁴ Em termos religiosos e mesmo históricos, não resta a menor dúvida de que a vida e a morte de Cristo dividiram a humanidade em dois tempos distintos, além de assinalar o início de um ciclo caracterizado pela revelação clara das relações entre Deus e o homem. Segundo, sendo a rosa *inominata*, os símbolos se tornam mais transparentes, pois transferem o esoterismo das imagens para o *in illo tempore*, ou seja, tempo em que não eram os seres nominados, estabelecendo, destarte, uma relação intrínseca entre o símbolo e o mito, entre o símbolo e o mistério. Dentro desta perspectiva, os sofrimentos do Cristo em vez de se situarem em um determinado momento histórico, inscrevem-se na totalidade dos tempos, resgatando a humanidade desde o princípio.

Na mesma linha de Manuel Bandeira, isto é, construindo o presente sobre a tradição, Cassiano Ricardo elabora o poema “Gagarin”. Primeiramente, observamos que o poema se conforma a um círculo, anunciando a perfeição a que chegaram a técnica e o progresso, estampados na evolução da indústria e da pilotagem de naves espaciais. Entanto, examinando as palavras que o circundam e que o amoldam, verificamos que, a despeito de as semias se prenderem à perfeição e à harmonia, todas direções sígnicas e simbólicas apontam para uma semântica invertida, peculiar à ironia e ao humor. Nos rastros da ironia, podemos começar pela base mais extensa, moldada pelo período “os que vão nascer te saúdam”. De imediato, percebemos que este período intertextualiza a

saudação que os gladiadores romanos dirigiam ao imperador: “Ave, Caesar, morituri te salutant”. Não obstante o poeta haver substituído “os que vão morrer” por “os que vão nascer”, está, no entanto, evidenciando, mediante os caprichos da ironia, que compreende a ambigüidade e, às vezes, a inadequação das semias, o significado de morte. Senão, vejamos.

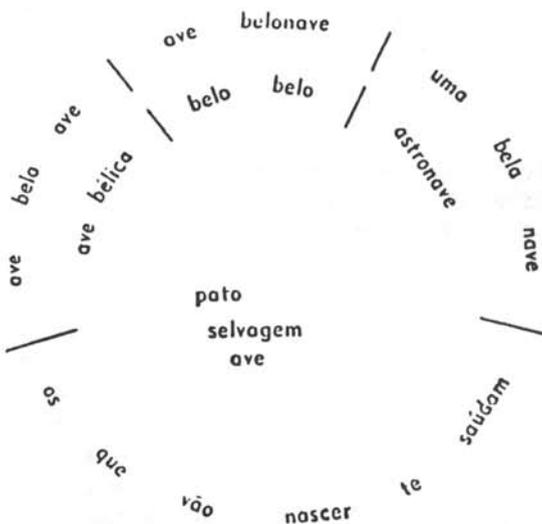
A seqüência verbal que encima o bloco à esquerda do círculo, “ave bela ave”, pode ser interpretada de formas diversas. O vocábulo “ave”, sem qualquer esforço hermenêutico, parece jungido à semia de saudação, mormente se conjugado com o segundo “ave”, que encerra a acepção de pássaro. Neste caso, teríamos uma saudação à “bela ave”, ou seja, à cápsula espacial, ou ao próprio Gagarin, na medida em que esta palavra significa “pato”,³⁵ portanto, ave. Entretanto, mesmo não havendo registro nos dicionários, a interjeição “ave” é empregada também como expressão de surpresa, de estupefação. É evidente que a construtura sêmica do poema permite todas as interpretações, máxime se considerarmos que a ambigüidade recai também sobre o substantivo-adjetivo “bela”. Ao procedermos a correlação entre o exterior e o interior, “ave bélica”, verificamos que, em essência, a nave, além de bonita, é guerreira, e “bela”, mesmo na parte externa, encobre certo hibridismo lingüístico, recobrando, simultaneamente, “beleza” e “guerra”, *bellum*. Nestas circunstâncias, a interjeição “ave”, de “ave bela”, propende mais para assombro e perplexidade que para homenagem ou cumprimento.

Passando à parte superior do círculo-nave-poema, notamos que a ironia se adensa, porquanto os símbolos, mesmo encerrando maior hermetismo, permitem que os significados de guerra se confirmem. Neste ponto, o vocábulo “ave” tem diminuída a acepção afecta a pássaro, tendendo quase exclusivamente para a expressão saudatória ou de espanto perante o imponderável. Por sua vez, o termo “belonave” se desdobra em outros signos que, concomitantemente, adicionam outras semias. Destarte, “belo”, parte do vocábulo “belonave”, afora estender-se à beleza e à guerra, pode incorporar a sílaba “na”, de “nave”, compondo a palavra “belona”, extremamente significativa na conjuntura sêmica e simbólica do poema. Belona figura na mitologia como a deusa que “preparava o carro e os cavalos de Marte, quando ele partia para a guerra. Mostrava-se nas batalhas com o semblante formidável, cabelos esparsos, uma tocha numa mão e um látigo na outra, com o qual fazia retumbar o ar. (...) Apresentava-se, em geral, armada dos pés à cabeça, de lança em punho.”³⁶ A inserção da deusa no contexto vem confirmar a proposta que estamos sustentando, ou seja, que o vocábulo “belo”, antes de ligar-se à beleza e à magnificência da nave, constitui instrumento de voraz destruição. Belona, assim entendida, não firma apenas um jogo fônico-vocabular, mas consoma a semântica de guerra e de perfeição, porque, simultaneamente nave de Belona e uma nave bela, nomeadamente se considerarmos todos os atributos da deusa: formosura e ferocidade.

Neste jogo em que figuram antes de tudo as semias do avesso, a reiteiração, desde dentro, da palavra “belo” em vez de constituir a proclamação de delirante harmonia e a máxima expressão da criatividade humana, revela-se, na verdade, como incitação à luta, como faziam os antigos exércitos grego e romano, ao responderem o desafio do comandante: *bellum, bellum*. É evidente que, nas circunstâncias estéticas e históricas do texto, a dualidade sêmica é inevitável. Destarte, aproximando-nos mais do óbvio, ou seja, de significações denotativas, podemos admitir que se trata de uma dupla manifestação de deslumbramento perante a engenhosidade do aparelho: “belo belo”.

Seguindo esta postura hermenêutica, verificamos que as palavras que encimam o bloco, à direita, “uma bela nave”, não enunciam unicamente admiração face o maravilhoso, como se era de esperar. “Uma bela nave” é um desdobramento fônico-semântico de “belonave”, vindo, em decorrência a (re)compor o significado de nave bélica. É claro que não podemos nos esquecer do sentido denotativo, uma vez que ele, no contexto geral, também se transforma em denotativo, porque revela um extraordinário acontecimento, capaz de elevar o homem ao engenho dos deuses. Entanto, o que se sobressai é a inadequação semântica. Assim, a palavra “astronave”, na significação por dentro e considerando que o poeta joga com o passado e com o presente, afora nomear um veículo hipermoderno, resultado da imensa capacidade criadora do homem, traduz-se, no subsolo da linguagem, como a nave de astro, isto é, a nave de Astreu, Titã que declara guerra a Júpiter e é derrotado, vindo a transformar-se em astro.³⁷

GAGARIN



Ao sobrepor as palavras e os significados, o poeta faz com que a controversa semântica se deposite inclusive no centro do poema, notadamente na palavra “pato”. Colocada quase no centro do poema, ela passa a conjugar imagens que absorvem e refletem as polissemias que perpassam o discurso. A conjugação das imagens possibilitam a simbiose da nave com outros instrumentos de destruição, uma vez que pato selvagem era o código de identificação dos aviões de combate utilizados

durante a segunda guerra mundial, além da perfeita iteração do pássaro-avião-nave com o próprio piloto, que carrega no nome as propriedades da ave. A adição do qualificativo “selvagem” ao vocábulo “pato” fá-lo incorporar, em todas as acepções, as semias de sanguinolência, de feridade. Diante desta situação, o termo “ave” volta a mesclar todas as ambigüidades da palavra colocada na periferia do poema-nave, pois, seu papel não é instaurar o equilíbrio, mas confirmá-lo, como podemos averiguar pelo simples posicionamento quase no centro. Esta posição se reveste de importância ímpar, porque ratifica o movimento da unidade para a multiplicidade, característica marcante deste poema.

Se não bastassem os significados amplo e avesso das palavras, o poeta joga ainda com os simbolismos da mandala, dispondo os blocos de maneira a formar um círculo, que visualiza a roda da fortuna. Começando pelo círculo, observamos que as palavras que o compõem, não obstante aparentarem uniformidade, contradizem a perfeição que lhe é pertinente, uma vez que três blocos são formados por duas linhas e um, por uma única linha. A despeito de o quarto bloco apresentar-se mais extenso, deixa ele entrever certo desequilíbrio que, tanto no círculo quanto na roda da fortuna, corrobora a semia de imperfeição, porque formado por uma única linha e por um maior número de palavras. Mas a evidência da imperfeição e, conseqüentemente, da ironia que subjaz nos interstícios do discurso, advém da divisão do círculo em quatro partes distintas. Ora, o círculo se caracteriza pela indivisibilidade; dividi-lo é ceifar suas propriedades, é deixar patente a destinação suspeita por que se pautam as conquistas espaciais.

A imperfeição que domina toda a estrutura orgânica e semântica do poema é confirmada também pela semelhança formal com a roda. A roda, não obstante sugerir as qualidades inerentes ao círculo, carrega certa dose de inacabamento, de contingência e de perecibilidade, justamente por relacionar-se com o mundo futuro, intrínseco à nave espacial e, mormente, aos feitos humanos, sempre apensos ao dosar, como a marcar os seus limites. Além disso, ao constituir a expressão do processo circulatório, a *circulatio*, a roda se interliga ao movimento de ascensão e descensão.³⁸ Deste modo, a configuração do poema seria a materialização do máximo e do mínimo que sempre estigmatizaram as atividades humanas.

A disposição visual do poema, interligando o círculo à roda, especialmente à da fortuna, confere-lhe, de imediato, limitações que não permitem à belonave restringir-se ao campo semântico da beleza. A roda da fortuna conjuga-se exatamente às vicissitudes do mundo. Ora, nada mais ambíguo no contexto técnico-científico que a conquista do espaço, assinalada, simultaneamente, pelo avanço dos mecanismos de condução do homem a viagens interplanetárias e por domínios que podem estender-se a atividades bélicas. Destarte, a nave, como a roda da fortuna, “representa as alternâncias da sorte, a chance ou o

revés, as flutuações, a ascensão e os riscos de queda”,³⁹ conforme as disposições dos raios do discernimento ou da insensatez e segundo as permutações do belo e do *bellum*.

Consoante a análise que vimos desenvolvendo, não é sem fortes razões que o poema se divide em quatro partes. Primeiramente, ao ligar-se à universalidade, o número quatro proporciona a verdadeira dimensão da “belonave”, tanto no que se refere às aplicabilidades práticas – viagens interplanetárias, domínio técnico-científico e, marcadamente, domínio bélico –, quanto à ratificação das potencialidades de engenho do ser humano, capazes de transformar, inclusive, as noções de belo artístico. A presença do quaternário na construtura do poema insufla-lhe inusitado efeito visual e confere-lhe incomensurável densidade sêmica, por resultar ele ora da soma de $2 + 2$, ora da multiplicação de 2×2 , prestando-se inigualavelmente para exprimir a ambigüidade, a polissignificação: *belo, bélico, belonave, astronave*.

É exatamente segundo a polissemia do quatro que nos sentimos autorizados a dizer que todas as palavras do poema exercem uma semântica às avessas. É sob este prisma que as duas palavras que cortam o círculo verticalmente sintetizam toda a simbologia do poema. Se o quaternário concentra oposição irreduzível e permanente entre ser e não-ser,⁴⁰ o poeta, ao contrapor “belonave” e “nascer”, reproduz, na verdade, a saudação dos gladiadores: *os que vão morrer te saúdam*. “Gagarin”, assim entendido, longe de revelar uma postura ufanista perante o progresso, deixa patente uma visão pessimista, como aquela já manifesta pelos poetas expressionistas, pois, os que vão nascer, ao nascerem sob a isotopia da guerra, nascerão para a morte.

Seguindo este mesmo perfil semiótico, mas abrindo margens para a esperança de renascimento e de renovação, situa-se o poema “Translação”. Alternando as palavras “espera” e “esfera” sessenta e duas vezes, compõem-se ele de dois movimentos: um que se dirige ao centro e outro que dele se desprende, mas de modo a formar outro círculo, reproduzindo o movimento de translação, em que o objeto gira em torno de si mesmo.

Se considerarmos que a “esfera”, à semelhança do círculo, se correlaciona com perfeição e totalidade, podemos depreender do movimento em direção ao centro um procedimento que tende para a evolução, ou seja, um contínuo nascimento. Interligando nascimento e renovação, verificamos que a alternância de “esfera” e “espera” relaciona-se diretamente com a história da humanidade, sempre em compasso de espera, mas em constante fluir. A esfera, nestas circunstâncias, funciona como uma espécie de concretização dos eternos desejos do homem. É ela, nas palavras de Jung, “uma totalidade que abarca todos os conteúdos pelos quais a vida, paralisada por luta inútil, torna a ser possível”.⁴¹ Neste sentido, a esfera simboliza o ininterrupto vir-a-ser que caracteriza a existência humana.

O movimento em direção ao centro, considerando o simbolismo nascimento/morte, peculiar à esfera, funciona como uma espécie de retorno ao útero, interpretado por Jung como sinônimo de recipiente alquímico.⁴² Ora, prefigurando a própria evolução/involução da humanidade, o útero, centro da esfera, representa exatamente o momento da recriação alquímica do ser. A linha serpentinada que conduz a esperança-esperma ao centro da esfera, pode se correlacionar à serpente da saúde e da vivificação, sobretudo se verificarmos que o centro é o local em que eram gerados os deuses. Concorde à ambigüidade inerente à serpente que, ao conduzir a esperança ao centro, não sendo nem boa nem má, mas terapeuta, representa mandalicamente uma forma de cura metafísica. A curabilidade do ser humano, neste sentido, será possível na medida em que ele recuperar, através da esperança, o seu centro, ou seja, o seu ponto fixo, a sua essência. O mergulho na própria essência é que configura o verdadeiro renascimento, porque viagem essencial, verticalização.

Se o movimento que demanda ao centro representa a caminhada em direção ao renascimento, uma evolução permanente, encarnação do centro, o movimento seguinte se interliga à involução/evolução, porque uma viagem para a morte e, alquímicamente, também novo itinerário que conduzirá ao renascimento. Neste sentido, nascer e morrer correspondem a um movimento de recuperação e de perda da unidade, perda da essência. Esta interpretação encontra respaldo na própria estrutura do poema. Constituindo-se a trajetória ao centro da reiteração das palavras “esfera” e “espera” 28 vezes, temos cabalisticamente uma unidade: $28 = 2 + 8 = 10$, que se reduz a 1. Do mesmo modo, os dois conjuntos que completam o círculo, se compõem de 28 palavras, ou seja, outra unidade. Ora, o número 28 é conhecido exatamente como “o lugar simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico.”⁴³ Entretanto, como não se pode chegar e sair do 1 sem se obedecer ao processo de evolução e de involução, o número 28, sendo um quádruplo setenário, 7×4 , “mostra a combinação dos tempos cíclicos, 4, e dos tempos evolutivos, 7. É a aspiral da evolução se desenvolvendo entre os ciclos perpétuos da natureza; é o ser progredindo em meio às oscilações permanentes do Cosmos.”⁴⁴

Dissemos que os movimentos de ascensão e de descensão ao centro correspondem à recuperação e à perda da unidade. Se analisarmos, inclusive, o segundo bloco que visualiza o círculo, observamos que ele se compõe de onze palavras. O número onze liga-se diretamente aos significados de renovação dos ciclos vitais, conformando-se, desde modo, aos argumentos que utilizamos até o momento. Entretanto, como a vida e a morte se realizam segundo o simbolismo da esfera, dentro de preceitos alquímicos, as onze palavras não se apresentam em sua integridade. A mutilização de duas palavras correlaciona, devido à espera que não pode ser esquecida, à semia de imperfeição, de incompletude, peculiar ao ser humano. Destarte, as forças simbólicas do número onze encontram-se parcialmente incorporadas à totalidade do poema, demonstran-

oito, isto é, $1 + 7 = 8$. Se o número onze não pode integralizar a renovação, ou seja, o renascimento, no que ele encerra de regeneração, o oito, para contrapô-lo, realiza a inteireza do simbolismo: equilíbrio cósmico. Se o onze, podemos dizer, representa a esperança que acompanha o ser do nascimento à morte, o oito se resume à esfera: o renascimento, entendido como recuperação plena da vida e da unidade. A esperança é capaz de desorganizar o equilíbrio central, a renovação, encarnados pelos números oito e onze.

A postura de desequilíbrio assinalada pela esperança inserta neste permanente jogo de nascimento/morte se torna evidente, quando nos certificamos do movimento de involução da esfera, composto de seis palavras. O número seis, ao marcar radical posição entre criador e criatura, evidencia a dinâmica vida/morte proposta pelos movimentos de evolução e involução da esfera, ratificados também pela sua esfericidade.⁶ É claro que, dentro dos postulados alquímicos, não se trata de uma oposição negativa que conduza ao niilismo, mas de uma oposição natural e necessária, imprescindível à renovação dos seres. Esta oposição, que representa na verdade uma contradição, assenta-se à ambivalência peculiar ao número seis que, no contexto do poema, em que as palavras assumem significações várias, vem exatamente conferir ao movimento de involução que divisa o início de outro movimento de evolução, a ambigüidade e a polissemia que lhe serão indispensáveis à consecução de um perfeito discurso centrado no signo e nos símbolos.

O poema visual, pelo que pudemos verificar, não é uma mera arquitetura de letras e de palavras jogadas no espaço da folha, mas uma engenhosa composição de signos e de símbolos em que todos os elementos semioticamente dispostos no espaço empreendem uma aventura semiótico-semântica. Não uma aventura no vazio, mas na plenitude dos signos, dos símbolos e da cultura, cristalizada no tempo e pelo tempo. O desprezo à tradição, portanto, inviabiliza a elaboração perfeita e consistente do poema.

ABSTRACT

A study of semiological and esoteric factors that provided the foundations of the visual poem, during a period that extended from natural to provoked forefronts. The study stresses the constant presence of tradition, a necessary ingredient in the assembly of verbivisual texts.

NOTAS

1 MALARMÉ, A. (1980), p. 151.

2 HOCHE, G. R. (1965), p. 156.

- 25 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p. 555.
- 26 ALLENDY, D. R. (1984), p. 261.
- 27 ALLENDY, D. R. (1984), p. 261.
- 28 JAFFÉ, A. O simbolismo do círculo. In: JUNG, C. G. (1964), 240.
- 29 Cf. ALLENDY, D. R. (1984), p. 35-36.
- 30 Cf. PLATON. (1979), p. 1021-1022.
- 31 Cf. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p. 822.
- 32 ALLENDY, D. R. (1984), p. 145.
- 33 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p. 255.
- 34 ALLENDY, D. R. (1984), p. 121.
- 35 Cf. MACHADO, J. P. (1984), p. 683.
- 36 SPALDING, T. O. (1965), p. 40.
- 37 Cf. SPALDING, T. O. (1965), p. 32.
- 38 Cf. JUNG, C. G. (1943), p. 180.
- 39 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p. 830.
- 40 Cf. ALLENDY, D. R. (1984), p. 71-72.
- 41 JUNG, C. G. (1943), p. 168.
- 42 Idem, p. 196.
- 43 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p. 984.
- 44 ALLENDY, D. R. (1984), p. 375-376.
- 45 ALLENDY, D. R. (1984), p. 321.
- 46 Cf. ALLENDY, D. R. (1984), p. 149.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLENDY, Docteur René. *Le symbolisme des nombres*. Paris: Chacornac Frères, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1974.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1966.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- CAMPOS, Augusto de et alii. Malarmé. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.
- DICIONÁRIO DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- FERNANDES, José. A estrela de Gilberto Mendonça Teles. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: v. 75: p. 7-38, 1989.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lirica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUSDORF, Georges. *A fala*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1977.
- HOCKE, Gustav René. *Il manierismo nella letteratura*. Milano: Il Saggiatore, 1965.
- JUNG, C. G. *Psicologia y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1943.
- _____. org. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KANDINSKY, Wassily. *Point-ligne-plan*. Paris: Denoël, 1970.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- MALARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Pléiade, 1965.
- MODERN, Rodolfo E. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: 1958.
- PLATON. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979.
- POMORSKA, Krystina. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RABELAIS, François. *Les cinco livres*. Paris: Flammarion, 1926.
- RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem chorar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- SOUZENELLE, Annick de. *Le lettre chemin de vie*. Paris: Dervy-Livres, 1987.
- SPALDING, Tasilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1971. 3 v.