

AS DUAS ESTRUTURAS DA IMAGEM LITERÁRIA

Gilberto Mendonça Teles (CES/JF)

RESUMO

Estudo das estruturas da imagem literária. Baseia-se em Roman Jakobson e em Vicente Huidobro. Grande destaque ao ludismo, no decorrer do ensaio.

Palavras chave: Imagem visual, Ludismo, Poesia Brasileira.

ABSTRACT

Based upon Roman Jakobson's and Vicente Huidobro's studies of the structures of the literary image, this paper highlights the ludic throughout it.

Key words: Visual Image, Ludismo, Brazilian Poetry.

* * *

Entre os séculos VIII e VI a.C., o povo grego começou a usar uma escrita nova, alfabética (em lugar de uma antiga, silábica, e não generalizada, conhecida hoje como linear A, ainda indecifrada) e os velhos cantos épicos, as narrativas dos rapsodos, as tragédias e as cantigas de toda natureza, que existiam somente pela recitação acompanhada de música e às vezes de dança, começaram a aparecer também como forma escrita. No século VI a.C. Psístrato e seu filho Hiparco, sob o incentivo de Solon, juntaram os vários episódios recitados pelos aedos, transformando-os em manuscritos com o nome de *Ilíada* e *Odisséia*.

A escrita ajudava assim a dessacralizar a poesia, presa até então à tradição mítica oralizada. Inicia-se com a escrita o que se conhece hoje por literatura. Com o aparecimento da escrita os dois modos de representação na Hélade (ainda cheia de vestígios da cultura indo-européia) — o da poesia e o da pintura — puderam ser pensados como arte, restringindo-se o vasto contexto semântico da *tekhnê*.

Foi por intermédio da "letra", da escrita, que a poesia



pôde ser pensada como literatura. [E o curioso é que até hoje as universidades brasileiras não se interessam pelo estudo da escrita — do grafema — , privilegiando apenas o fonema.]

Daí a frase histórica de *Simônides* [556 - 468 a.C.], chegada até nós por intermédio de Plutarco, em *De Gloria Atheniensium*, III, 346 — "A pintura é uma poesia silenciosa; a poesia, uma pintura que fala", frase que repercutirá no pensamento latino, no famoso "*Ut pictura poesis*", de Horácio.

No contexto oralizante, a "imagem" era um processo mnemotécnico para se lembrar de versos a serem recitados e, também, uma forma de representar mais vivamente a linguagem do rapsodo. Era portanto fortemente repetida como "deixa", como "gancho" (como se diz hoje) para que o narrador não se perdesse. Ao falar, por exemplo, de Ulisses, os epítetos são sempre os mesmos; ao falar da madrugada, repete-se constantemente a bela imagem da Aurora de dedos rosados.

Com a escrita a *imagem* passou a ocupar o centro da criação poética, introduzindo vários sentidos e representando coisas difíceis de serem ditas de outra maneira. Ela introduz um segundo sentido, não literal, metafórico, simbólico, ou analógico. E possui o seu "lugar" no discurso, deslizando entre o significante e o significado e atuando na micro- e na macroestrutura, nas duas estruturas do poema ou da narrativa. A poesia tradicional e a de vanguarda do século XX fizeram da *imagem* a força energética do poema, a ponto de recuperar com ela uma nova estética da visualidade. A imagem na poesia de vanguarda passou da *construção verbal* (hipotaxe) à *construção nominal* (parataxe), como na poesia concreta, e chegou a experiências com a linguagem não-verbal, como no poema processo.

I - TEORIAS E DEFINIÇÕES

Daí a preocupação inicial, neste seminário, de saber o que é IMAGEM, melhor, o que é uma IMAGEM LITERÁRIA e, mais exatamente, o que é uma IMAGEM POÉTICA. No fundo, a preocupação é saber *como* e *onde* se forma, qual a sua função na poesia e também na prosa e, afinal, por que se transforma e perde o seu poder de estranhamento, passando da linguagem literária para o armazém da linguagem comum, em forma de figuras desautomatizadas — as catacreses do tipo "silêncio



profundo", "precioso líquido" ou "barriga da perna", expressões que, com o uso, perderam a sua força poética e entraram na frequência da linguagem comum.

Antes de dar resposta a estas interrogações, é preciso pôr em cena alguns termos e definições que direta e indiretamente se relacionam com a imagem, como *imaginação, imaginário, fantasia, figura, tropo, linguagem comum, linguagem poética, retórica, poética e estilo*, dentre uma grande série de inúmeros outros, que não vem ao caso mencionar agora. Começo pela definição de alguns termos.

1. IMAGEM [do lat. *imago, áginis = reflexo, máscara, sombra, alma, fantasia, fantasma*] é uma palavra ou expressão que evoca um objeto, de modo a dar uma impressão concreta dele, seja na linguagem comum, seja na linguagem literária ou em outro tipo de "linguagem", como a artística. É a representação mental do objeto, percebido pela nossa sensibilidade. Primeiramente, dizia respeito à visão, mas atualmente abrange todos os sentidos. A imagem se difere da idéia por apontar para o objeto concreto, enquanto a idéia o situa no plano abstrato. A imagem não é privilégio apenas do discurso poético: ela está também no discurso comum e no de todas as artes. Aliás, o grande problema dos estudiosos [retóricos, lingüistas e críticos] têm-se colocando deste modo:

A) Existe apenas *uma linguagem* única, que seja ao mesmo tempo comum e poética, com maior ou menor quantidade de imagens?

b) Ou existem mesmo *duas linguagens*, uma comum e outra poética, literária?

C) Se existem, quais os elementos que as distinguem?

d) Mas os retóricos dos séc. XVIII (Du Marsais e Fontanier) punham também a seguinte questão: A linguagem figurada (cheia de imagens) é idêntica à linguagem poética?

e) E podemos hoje acrescentar mais interrogações: É possível uma *linguagem literária* sem *imagem* ou sem *figura*?

f) E *imagem* e *figura* (ou tropos) são termos idênticos? Se não, em que se diferenciam?

2. IMAGINAÇÃO / FANTASIA / IMAGINÁRIO —

Até o séc. XVIII, Fantasia e Imagem eram termos sinônimos e



vistos como "faculdades de unir conteúdos representativos". Depois Fantasia passou a significar imaginação desordenada. O ponto de partida para a separação foi a distinção entre as imagens que são idéias das coisas e imagens que são fictícias, inventadas. O romantismo distinguiu entre Imaginação criadora (ou Fantasia) e Imaginação comum (Imaginação). Para Hegel (na Enciclopédia), "a Fantasia é o sentido maravilhoso que pode substituir para nós todos os sentidos". A *Fantasia* está para os Mitos, assim como a Imaginação está para a Criação literária ou artística. A *Fantasia* confundiu-se na artes (arquitetura, música, pintura, e literatura) com o arabesco, inicialmente forma de decoração e ornamento, especialmente arábico, depois, tanto na música como na pintura, um ponto que é tomado e retomado, e indefinidamente retomado, como num mosaico. Mas a Fantasia é vista hoje como um armazém de imagens estratificadas, a que se recorre para comparações ou ilustrações culturais do texto, ao passo que a Imaginação deve ser entendida como o poder do escritor de investigar e criar imagens novas a partir das "velhas" ou da sua própria capacidade de invenção. [Com a psicanálise esses termos foram redimensionados e ganharam sentidos especiais, como o termo **IMAGINÁRIO** no *Vocabulário de psicanálise*, de J. Laplanche ou em *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand.]

3. LINGUAGEM COMUM [ou o "grau zero" da linguagem]— é a que se faz a partir de uma *língua*. [Lembre-se que uma língua é um sistema de signos que possui *duas articulações* (Cf. Martinet): a primeira, a dos *monemas*, é a das unidades significativas ou uma articulação de escolha do falante, como entre "bala" e "vala"; a segunda, a dos *fonemas*, é a das *unidades distintivas*, como entre "b" e "v" que não possuem significação mas se juntam com outros fonemas formando uma unidade de sentido, um monema. Na linguagem comum o significante está colado no significado e os semas são essenciais à compreensão por parte do ouvinte ou do leitor. A linguagem comum é transparente: ela é invisível, mostra apenas o conteúdo a ser comunicado. As imagens que nela existem perderam (ou estão perdendo) a força expressiva e estão se igualando à palavra do dicionário. Mesmo assim, é possível



perceber a figura na tendência metafórica do linguajar comum: Um rouxinol (um sabiá) quando a pessoa canta bonito; umacobra (pessoa perigosa), etc.

4. LINGUAGEM LITERÁRIA — é a que se faz a partir do significante da linguagem comum, que recebe um tratamento retórico (artístico), por parte de quem escreve, e com intromissão de *semas particulares* (pessoais) no significado, de tal maneira que aparece um **espaço** entre o significante e o significado — é o **lugar da imagem**, a qual exige do leitor a decodificação para a compreensão do texto. Esta linguagem só dispõe da primeira articulação, a da ordem dos *monemas*, pois os seus fonemas são os mesmos da *língua* de que se faz a linguagem comum. Além disso, trata-se de uma linguagem *opaca* (translúcida), pois ela se apresenta coberta de imagens (de *figuras*).

5. LINGUAGEM FIGURADA [ou cheia de imagens] — Para que haja uma *linguagem figurada* é preciso que exista em face dela uma *linguagem comum*, ou **grau zero** da linguagem. Tanto os gramáticos como os retóricos acreditavam que o objeto da Retórica (da arte literária) é o que se **desvia** da maneira simples de falar. Havia critérios para se distinguir a linguagem comum da figurada, como o das comutações lógica / alógica [Cf. a figura do corretivo: "por assim dizer", "se se pode falar assim", etc.] freqüente / pouco freqüente, neutro / valorizado ruim e transparente / opaca [invisível / visível, cf. a figura da *hipotipose*]. Os gramáticos e retores davam o nome de *frases*, *expressões* e *períodos* às formas de falar que têm o objetivo de conhecer o pensamento; e chamavam *figuras* às formas que exprimem, junto com o pensamento, as emoções pessoais.

5.1. É a teoria do **desvio** [da transgressão] que está na base dos estudos da Estilística e, de certa forma, da Crítica literária. Mas com o romantismo deixou-se de pensar a dicotomia entre linguagem Natural e Artística, descobrindo-se que não há linguagem inocente ou neutra, tanto a comum quanto a literária estão carregada de figuras. A **linguagem figurada**, além de marcar a linguagem literária, dando-lhe a força estética da arte, torna-se também um traço distintivo da humanidade,

porque ela equivale à consciência que o homem tem da existência de seu discurso.5.2. Em relação ao efeito semântico da **figura**, é preciso ver que ela, sobretudo os **tropos**, evocam na consciência um sentido diferente daquele que está na frase. Se digo vela em lugar de barco, que relação se estabelece entre os dois sentidos de vela ou, até, entre os três sentidos, quando se passa da metonímia para a metáfora? Pensava-se numa simples substituição de palavras. Numa frase como "**Floresta onde a mão do homem nunca pôs o pé**", o absurdo está no nível dos sentidos próprios, isto é, da linguagem comum; figuradamente se reestabelece a "lógica" maior da linguagem: mão como metonímia de homem e metáfora de trabalho; e pé por presença metonímica do homem e metáfora de mata virgem.

6. LINGUAGEM FIGURADA e LINGUAGEM POÉTICA — A questão a saber é se a Linguagem Figurada é idêntica à Linguagem Poética. Se não, quais são as suas relações? No passado não se pensava em identidade, mas em diferença. *A experiência mostrava que existe também uma poesia sem figura, como também existe uma linguagem figurada fora da poesia.* Além disso, existe uma diferença na hierarquia das duas noções: A linguagem figurada tradicional é uma espécie de estoque potencial no interior da linguagem comum, sendo que a linguagem poética é uma seleção e uma construção, uma reelaboração desse material disponível. Sobre isso, os estudiosos chegaram a propor uma divisão — *Tropos de Uso*, os da língua; *Tropos de Invenção*, os da "fala" do escritor.

6.1. A única qualidade comum a todas as figuras retóricas é a sua *opacidade*, isto é, sua tendência a nos fazer perceber o discurso em si mesmo e não somente a sua significação. Assim, a linguagem literária luta contra o sentido abstrato o pensamento; e chamavam figuras às formas que linguagem comum para impor a presença quase física das coisas.

6.2. Na **linguagem comum** (repetimos) há uma só referência que é a mesma tanto na enunciação como no enunciado: significante e significado estão colados no mesmo referente (denotatum); na **linguagem poética** as duas referências são isoladas — há um espaço entre elas: é o lugar da figura — **e o leitor** é que deve completar



asegunda, do enunciado. Que faz o leitor? Segundo Blanchot, o leitor da literatura percebe a falta do sema essencial e procura preencher o vazio do espaço com a sua imaginação, ou seja, com as imagens que for capaz de criar a partir do que ler ou que gostaria de estar lendo.

6.3. Conclui-se, portanto, que não há duas linguagens figuradas, uma poética e outra comum. Tanto uma como outra são introduzidas na obra, segundo as codificações de gênero, tema e estilo. E são decodificadas conforme o poder de criação do leitor.

7. FIGURA / TROPOS — A figura é o tipo de imagem encontrada nos vários níveis e planos do discurso, oral e escrito. A retórica sempre a tratou como um desvio da norma lingüística, do código padrão, fosse ele fônico, gráfico, semântico, sintático, textual ou lógico. Daí as figuras de dicção, de construção, de pensamento a que o orador deveria prestar atenção nas quatro partes do seu sistema, a saber: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*. Todas as operações do ato de escrever são hoje consideradas figuras. Reserva-se o nome de tropo (do latim *tropare* = encontrar, como no francês *trouver*, isto é, encontrar as imagens, as figuras da canção do trovador) para a figura que altera o significado das palavras e expressões, no que diz respeito ao nível semântico da língua. Entre as principais figuras que são tropos estão a *metonímia*, a *sinédoque*, a *metáfora*, a *hipálage* [céu rápido: o adj. não está adequado ao subs.] e o *oxímoro*.

8. POÉTICA / RETÓRICA — [Cf. Aristóteles e os Sofistas nos textos dos pré-socráticos,] São como as faces de uma moeda: a poética trata da teoria do discurso, enquanto a retórica se preocupa com a sua eficácia. Assim, a Arte necessita das duas — a forma de pensar o discurso (a poética) e a maneira de embelezá-lo e de torná-lo esteticamente funcional (a retórica). As duas compõem o conhecimento, a técnica (a Arte) do escritor. Foi a Retórica que tratou de denominar as figuras e de classificá-las. A classificação mais didática é a do Grupo μ , de Liège. (Cf. as notas de rodapé do meu livro *Contramargem*.)

9. FAMÍLIA DAS FIGURAS — Depois da afirmação de Roland Barthes de que a Lingüística parava na frase, isto é,

nunca chegava ao discurso, o grupo μ de estudos da Poesia, em Liège [Cf. *Rhétorique générale*, 1970] classificou as figuras em quatro famílias, distribuídas pelos planos de Expressão e de Conteúdo. [Cf. meu livro **A escrituração da escrita**, 1996] No PLANO DE EXPRESSÃO estão os **Metaplasmos** (aférese, síncope, apócope, etc.) e **Metataxes** (crase, elipse, parataxe, métrica, anacoluto, etc.); e no de CONTEÚDO os **Metassememas** (símiles, metonímia, metáfora, etc.) e **Metalogismos** (reticência, eufemismo, alegoria, ironia, analogia e anagogia, etc.). Tal classificação deu ao estudo das figuras um sentido didático coerente e atualizado em relação aos estudos da linguagem.

10. AS DUAS ESTRUTURAS DA IMAGEM — Foi a partir daí que se começou a pensar nas figuras além da frase, sobretudo nas narrativas. Daí o que chamamos as duas estruturas da imagem literária, isto é, figuras que se situam no nível da micro-estrutura, abrangendo o fonema, a sílaba e a palavra, tanto no plano de expressão como no do conteúdo; e figuras que se formam dentro da macro-estrutura do texto, como, por exemplo, *o narrador, a descrição, o ponto de vista, o tempo, o espaço, no plano de expressão*; e no plano do conteúdo, *a diegese, a personagem, o tema, a lógica das ações e a verossimilhança*; e no plano retórico, dentre outras, *o paralelismo, a gradação a repetição, a prolepse, a analepse, o suspense, e o clímax*, além de outras que se podem ver, por exemplo, no *Manual de retórica literária*, de Lausberg.

II - ALGUMAS PRÁTICAS

1. FIGURAS DA LINGUAGEM COMUM — Sabe-se que a imagem etimológica (o sentido mais antigo da palavra, o que está na sua raiz e, portanto, o que é tido como "verdadeiro" [de "et?μ??", "o verdadeiro"]) de cada palavra na língua estava inicialmente adequado à realidade social da época em que se formou. É o caso de chegar, do lat. *plicare*, isto é, ato de dobrar as velas do navio, e isto só se fazia quando chegava ao porto final, o que motivou o sentido de chegar. A metonímia inicial (vela por barco) virou catacrese, perdeu o estranhamento. A palavra farra, fazer farra, bebedeira, era o bolo de noiva, feito de



farinha. O caso do cifrão é bem interessante: transpondo as colunas de Hércules, Gebel-el-Tarik fez cunhar uma moeda com sua efígie, tendo do outro lado duas colunas, envoltas pelas ondas do Mediterrâneo, do que resultou o topônimo Gibraltar). Na expressão latina *asinus burrus burrus* era a Cor do animal, a qual se pareceu com a da manteiga, daí obteve em francês e o burro em italiano. Solteiro provém de solitário, precoce é o que não está cozido e **madrugada**, o que ainda não está maduro, um "dia" de vez, digamos. A imagem deixa de expressar a sua realidade original e, a partir dela, adquire outra significação que, por causa do uso, se torna comum, à disposição de todo falante.

2. FIGURAS LITERÁRIAS TRADICIONAIS — Os temas na literatura (os assuntos tidos como literários) formam um conjunto de termos e expressões dentro da língua, melhor dizendo, na linguagem da história literária. Foram (e são) conhecidos por tópicos (do grego **τόπος**, lugar ou matéria de um discurso. O pl. é **τοποι**). Usa-se também o plural latino *tōpica*. De onde tópico em português, com o sentido ligeiramente modificado. Eis, como exemplos dessas figuras na poesia tradicional, algumas imagens sobre o **Amor** na poesia grega, latina, medieval, renascentista e na poesia brasileira, criadas a partir dos tópicos literários, as quais preferimos não comentar, a fim de que o leitor possa fruí-la e compreendê-la à sua maneira, melhor, de acordo com a sua intuição, gosto, cultura e desejo de compreensão. Elas ajudam a formar a beleza do texto literário e dão o sentido maior da literatura, que é este de ser duplo, de apontar para o real e, ao mesmo tempo, dizê-lo de uma maneira artística e atraente. Na verdade, a literatura não "reflete" a realidade, uma vez que faz parte dela — é a sua parte profunda e sofrida.

Da poesia grega arcaica, como a de SAFO (VI a.C.) à poesia latina de CATULO (87 a.C) e de MARCIAL (40 a.C.), à poesia medieval de PETRARCA (século XIV) e à renascentista e barroca de CAMÕES, o tema do amor oferece ao estudioso a possibilidade de acompanhar dois momentos — o da permanência e o da modificação: a sua permanência e modificação: o tema persiste, mas as imagens que o expressam procuram sempre a originalidade por intermédio do estilo

peçoal do poeta. Em SAFO, a beleza das imagens ainda nos comove, como no Fragmento 12, quando ela diz:

"Ερος δ' ἔτίναξέ μοι
φρένας ὡς "ανεμος κάτ ὄρος δρύσιν ἔμπέτων."*

Em CATULO, como no Fragmento LXXXV de "Poemas do 'Ciclo de Lésbia'", encontramos o amor na polaridade de odiar e amar:

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.***

Em MARCIAL, é a tonalidade erótica (no sentido do erotismo romano) que atrai a atenção do poeta, como no Fragmento CXXXIV, "*Fascia Pectoralis*" ["A Faixa Peitoral"]:

*Fascia, crescentes dominae compesce papillas,
Ut sit quod capiat nostra tegatque manus.****

A poesia de PETRARCA, se volta inteira para a sua Laura (O Ouro), como no "*Madrigale*" XVIII, de seu Canzonere:

*Or, vedi, Amor, che giovenetta donna
Tu regno sprezza e del miomal non cura,
E tra duo ta' nemici è sì sicura.*****

E o nosso tão celebrado e genial CAMÕES, que escreveu nos meados do século XVI, tem belíssimos versos sobre o amor, como os do famoso soneto 4, da primeira parte das Rimas, no qual as antíteses, paradoxos e contradições da época da Contra-Reforma, em que o homem se via dividido entre o céu e o inferno, estruturam o sentido maior do poema:

Amor é um fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;
É um não querer mais que bem querer;
É um andar solitário por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É um cuidar que ganha em se perder;
É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;

Eros me
sacudiu a
alma/como
um vento que
no monte /
sobre as
árvores cai.

Odeio e amo.
Talvez
perguntas
por que faço
isso. / Não
sei, mas
sinto que
acontece e
me torturo.

Comprime,
de minha
amante, os
dois seios
em botão, /
Para que
caibam
sempre no
oco de
minha mão.

Bem vês,
Amor, que a
tão jovem
amada / De ti
desdenha e
do meu mal
não cura / E é
entre dois
imigos tão
segura.



É ter como quem [nos] mata lealdade.
Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Dos períodos arcádico e romântico da poesia brasileira tomamos apenas um exemplo de imagens amorosas. Na "Lira III" da Primeira Parte de *Marília de Dirceu*, TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA se vale da alegoria mitológica para confessar o seu amor a Marília:

Tu, Marília, agora vendo
De amor o lindo retrato,
Contigo estarás dizendo
Que é este o retrato teu.
Sim, Marília, a cópia é tua,
Que Cupido é Deus suposto:
Se há Cupido, é só teu rosto,
Que ele foi quem me venceu.

Já no romantismo, CASIMIRO DE ABREU atinge o ápice da realização amorosa no poema "Amor e medo", do Livro Segundo de suas Primaveras. Dizendo que tinha medo de amar, acaba possuindo a mulher amada na linguagem, por intermédio das várias imagens que se sucedem e se superpõem, como nas duas estrofes iniciais e na penúltima, onde o sujeito lírico toma um ar irônico e irresponsável de D. Juan, embora justificando o seu medo de amar. No entanto, o poema aponta ao mesmo tempo para a realidade e para a imaginação, que se faz real no seu espaço verbal:

Quando eu te fujo e me desvio cauto
Da luz de fogo que te cerca, oh! bela,
Contigo dizes, suspirando amores:
"— Meu Deus! que gelo, que frieza aquela!"
Como te enganas! Meu amor é chama
Que se alimenta no voraz segredo,
E se te fujo é que te adoro louco...
És bela — eu moço; tens amor — eu medo!...
[...]

Depois...desperta no febril delírio,—
Olhos pisados — como um vão lamento,
Tu perguntaras: — qu'ê da minha c'roa?...
Eu te diria: — desfolhou-a o vento!...

Nem é preciso dizer que a síncope do "o" na palavra "coroa" (na época pronunciada c'roa, como ainda hoje em



Portugal) exprime uma visualidade erótica em que o apóstrofo tem a função de corte, rompimento. No parnasianismo, OLAVO BILAC escreve em octossílabos que:

O amor é uma árvore ampla, e rica
de frutos de ouro, e de embriaguez:
infelizmente frutifica
apenas uma vez...

E ALBERTO DE OLIVEIRA dirá em decassílabos que

O melhor dos amores dura um dia
ou pouco mais, neste pequeno espaço
todo ele cabe, todo se irradia
sem tristezas, sem pausas, sem cansaço.

Mais tarde AUGUSTO DOS ANJOS, que pouco falou do amor, escreve estes versos bem conhecidos:

O amor, poeta, é como a cana azeda,
a toda boca, que o não prova, engana.

E de maneira humorística, ARTUR AZEVEDO exclama: "Em negócios de amor, nada de sócios". E LUIZ GUIMARÃES, bem pouco conhecido hoje, anota donjuanescamente:

Mudo sempre de amor para poder amar.

No modernismo (ou pouco antes dele), com a renovação da linguagem literária tradicional, as imagens descobrem os sentidos da fala coloquial, chegando às vezes à antimetáfora e ao poema (aparentemente) sem imagens. É o que se pode ver na poesia de MANUEL BANDEIRA, como no poema "Vulgívaga", de Carnaval, onde se lê em octossílabos: "Não posso crer que se conceba / Do amor senão o gozo físico!"; ou como no sentido conceitual de "Arte de amar", de Belo belo, na aparente espontaneidade dos versos livres:

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.

Nos poemas de linguagem realmente cotidiana de MÁRIO DE ANDRADE, os dois primeiros versos de Losango



Cáqui expressam a sua preocupação com a fala brasileira, apesar do alexandrino do último verso:

Meu coração estrala.
Esse lugar-comum inesperado: Amor.

Tal como Mário, OSWALD DE ANDRADE [não Oswald] também se esforçou por criar uma poesia despida de ornatos, utilizando o menor número de palavras, como em "Amor / Humor", do Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade, ou como no belo "ditirambo" [assim mesmo, com o título em minúsculas e o poema sem pontuação, mas incoerentemente com as maiúsculas iniciais dos versos], de Pau Brasil:

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade

GUILHERME DE ALMEIDA descreve assim, com versos tradicionais, a sua filosofia amorosa:

Perder um amor não é tão triste
como pensar que havemos de perdê-lo.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, um dos grandes poetas do século XX, cantou muito o amor, cujas imagens aparecem em todos os seus livros: de um amor social passou declaradamente a seu amor pessoal e concreto, deixando versos líricos e eróticos inesquecíveis, às vezes humorísticos como no poema "O amor bate na aorta", de Brejo das almas:

Cantiga do amor sem eira
nem beira,
vira o mundo de cabeça
para baixo,
suspende a saia das mulheres,
tira os óculos dos homens,
o amor, seja como for,
é o amor.

Às vezes de uma grandeza humana e filosófica, como



no soneto decassilábico "O quarto em desordem", de Fazendeiro do ar, que merece transcrição inteira pela sua beleza e pela sua unidade sintática:

Na curva perigosa dos cinqüenta
derrapei neste amor. Que dor! que pétala
sensível e secreta me atormenta
e me provoca à síntese da flor
que não se sabe como é feita: amor,
na quinta-essência da palavra, e mudo
de natural silêncio já não cabe
em tanto gesto de colher e amar
a nuvem que de ambígua se dilui
nesse objeto mais vago do que nuvem
e mais defeso, corpo! corpo, corpo,
verdade tão final, sede tão vária,
e esse cavalo solto pela cama,
a passear o peito de quem ama.

Mas Drummond, nos seus oitenta anos, nos dá a maior lição de amor no poema "A paixão medida", do livro do mesmo nome. Usando a terminologia da métrica grega, constrói um admirável poema de amor:

Trocaica te amei, com ternura dáctila
e gesto respondeu.
Teus iampos aos meus com força entrelacei.
Em dia alcmânico, o instinto ropálico
Rompeu, leonino,
A porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios.
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia?

E, no soneto seguinte, em versos decassílabos, critica o modernismo (a meu ver, os críticos do modernismo, que não souberam ver a tradição estruturando o novo), falando dos "cantores inúteis", ou seja, o pássaro e o poeta, que têm a "pretensão" de escrever a "canção absoluta", quando "o mítico amor" é que a escreve, porque vence a vaidade dos dois cantores, uma vez que

"Os amantes que passam, distraídos,



e surdos a tais cantos discordantes,
a melodia interna é que os governa.
Tudo mais, em verdade, são ruídos.

VINÍCIUS DE MORAES é, talvez, o mais conhecido poeta do amor, não só por sua vida amorosa como principalmente pelos belos poemas de amor com que enriqueceu a lírica brasileira, de que o "Soneto da fidelidade (do qual existem oito versões no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa) é o mais conhecido, e admirado. Ele está no livro *O encontro do cotidiano* e começa com o seguinte quarteto:

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento

Vinícius, na esteira aliás de Camões, cujos ecos estilísticos se podem ver no soneto acima, tem na sua *Poesia avulsa* o "Soneto do amor total", cujos tercetos dizem:

Amo-te como um bicho, simplesmente,
De um amor sem mistério e sem virtude
Com um desejo maciço e permanente.
E de te amar assim muito e amiúde,
É que um dia em teu corpo de repente
Hei de morrer de amar mais do que pude.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO, com a preocupação de uma poesia rigorosa e "objetiva", quando fala do amor, o faz de maneira conceitual, como no poema "História natural", de *Quaderna*, cujos primeiros versos descrevem:

O amor de passagem,
o amor acidental,
se dá entre dois corpos
no plano do animal.

Aliás nesse mesmo livro, existe um belo poema, "Rio e/ou poço" que, embora não usando a palavra amor, expressa uma belíssima imagem da relação amorosa. Da mesma geração modernista de João Cabral, o poeta LÉDO IVO às vezes trata o amor com ligeiro tom irônico, mas há momentos de belas



imagens amorosas, como em "Epitalâmio" [canto de casamento], do livro Cântico:

A terra cessa de girar, para que eu te ame
Não há mais Dia e Noite, meu amor.
Somos hóspedes do impossível. Tudo é verdade
e as horas irrompem como vulcões
O mar não clama, embora ainda exista.
Para os que amam como nós, as rotações foram abolidas,
os séculos assumem a forma de um instante,
e os corpos giram, planetas nas almas imóveis.

Pertencendo a uma geração posterior, mas ainda dentro do modernismo, a obra poética de CARLOS NEJAR é uma das mais importantes no pórtico do terceiro milênio. O tema do amor é onipresente nos seus livros, como no soneto de feição camoniana "Não cansa o amor", do livro Amar, a mais alta constelação, cujo título lembra uma famosa imagem de Petrarca. Em A Ferocidade das coisas ele escreve, de maneira muito pessoal :

O teu amor pode explodir.
Desfazer-se ao contacto da brisa.

Pode inventar o mar
mesmo dormindo.

Meu coração saltou
Pelas marés do peito.

Foi verde
ao teu amor.

Finalmente, puxando a brasa para minha sardinha, gostaria de dizer que grande parte da minha poesia está constituída em torno do amor — o subjetivo e pessoal, o amor ao próximo, o amor de tons eróticos velados e o amor à linguagem. O livro Hora aberta reúne todos os livros que publiquei até 2003. E um deles se denomina Arte de armar, que deixa ver, no fundo, uma "arte de amar", como na seqüência de poemas denominada "Arte de amar", que deixa ver, no fundo, uma "arte de amar", composta como se tratasse de vários fragmentos amorosos. O que se intitula "§ 2." não deixa de ser um jogo amoroso, em torno do amor, com alusões a livros amorosos e a um famoso episódio de *Os Lusíadas*”



O amor dá e amordaça,
denso e doce, soturno.
Mas só tu, amor, danças
no abril do plenilúnio.

Amor dói como um doido,
como um dardo, uma doença,
dói tudo como todo
mal sem pé nem cabeça.

Amor doído, doendo,
doando e até doindo
pelas pontas doas dedos
como um dado perdido

Este aspecto lúdico do amor está presente em vários livros, especialmente nos Sonetos do azul sem tempo, em Arte de armar e no recente *Álibis*, cuja Segunda Parte se chama ALIBIDINOSO, a sugerir um "álibi" para os encontros amorosos ("libidinosos") e começa com a palavra amor sendo decomposta em "a mor" para se ler também a expressão antiga "a mor = maior). E no poema "Looping", escrito em Chicago, se lê que

O amor me chama da Europa
o amor me chama da América
do mais íntimo do Brasil.
o amor me chama

E me queima
Labareda
língua de fogo
conversa desdobrada no verão

No poema "**Recomeço**" há a filosofia de no amor o bom está em recomeçar todos os dias: "Todos os dias, meu Amor, eu passo / para te ver e amar, ser teu marido, / teu amante fiel no tempo escasso / mas tão cheio de forma e de sentido". Mas uma definição do amor pode ser lida no soneto "O Amor", recentemente escrito:

O AMOR
Numa sala de espera o amor me espera
e exhibe seu desejo de aventura:
o amor é só astúcia, doce esfera



na solidão presente, e na futura
O amor concebe a sua falta, altera
suas formas de tempo e conjectura
e, antes que em dor disfarce o que não era,
me estende o seu vazio, que tortura,
que humilha e que fascina, inconseqüente
céu, talvez terra e mar — as coisas, tudo
que me transforma a vida, de repente.

O amor é isso mesmo — o sem-sentido,
o belo que se expressa e fica mudo
como se nada houvesse acontecido.

3. FIGURAS DE VANGUARDA [A Poesia visual] —

Como dissemos, no início, apesar de os poemas visuais existirem desde a antiguidade, a história da escrita, o seu lado visual, da pictografia à ideografia e desta à escrita cuneiforme e a outras formas antigas e novas de alfabeto, do silábico ao fonético, a história da escrita, repetimos, não faz parte dos estudos universitários no Brasil. Tudo é feito no sentido da sonoridade da linguagem, raramente alguém se interessa por falar do grafema, da visualidade da escrita e de seu aproveitamento na criação literária e artística. Como alguém já escreveu, "o espaço acústico não pode existir num fragmento de espaço verbal". Para MacLuhan, o alfabeto fonético "é a única forma de escrita que abstrai a visão e o som do significado", ao contrário da escrita pictográfica que "tende a unir os sentidos e a semântica numa espécie de gestalt". Cita Alex Leighton, que escreve: "Para o cego todas as coisas são repetidas". E acrescenta de maneira brilhante:

Quando o sentido visual é estimulado acima dos demais sentidos, ele cria uma nova espécie de espaço e ordem que denominamos freqüentemente espaço e forma "racional" ou pictóricos. Apenas o sentido visual possui as propriedades de continuidade, uniformidade e conectividade supostas no espaço euclidiano. Unicamente o sentido visual pode produzir a impressão de um *continuum*.

O certo é que, modernamente, a sintaxe nominal, paratática, convivendo com a sintaxe verbal, tradicional e hipotática, se presta melhor à expressão do poema de





Considerando, à luz destes princípios, que as palavras LAVÉ (לַוֵּה), Deus, ADONAI (אֲדֹנָי), Divindade; YIAI (יְיָ), Essência Divina, e EHEIRH (אֱהִי־יְהוִה), Palavra Viva, constituem a reiteração do Nome, o quadrado vem simbolizar de forma concreta, o mistério e o poder que ele encerra. Se o Nome materializa a essência da Essência, posiciona-se dentro do quadrado transfere a ele as noções semiológicas de estabilidade, de permanência, de perfeição e de omnipotência, definidoras de Divindade. Além de conformar a quadratura do quadrado, as quatro palavras consubstanciam e multiplicam o tetragrama LAVÉ, representação, visualização e essencialização da Essência, YIAI. Não se trata, no entanto, de uma multiplicação que implique perda da unidade, porque processada e procedida no centro do quadrado. As dezesseis letras continuam sendo quatro que, no fundo, são uma, porque funcionam como se fosse um único ponto.

O nome de Deus [O Tetragrama Luminoso], mandala em hebraico, por volta de 522 d.C. Lê-se paralelamente: IHVH (lavé),ADNI (Adonai), YIAI (liai) e AHIH (Ehié, "a essência divina").

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S



O enigma de Sator (IV d.C): "Enquanto Sator ara a terra, eu laboro o poema".



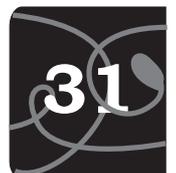
SONETO

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re singular ra inflexí
Uni cien benig e aplausi
co, ro, vel
Magnifi precla incompará
Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso cri
Po a trabalho tan e t terri
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá
Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memór
e bo ia
Para qu gar tal, tanta energ
po de tód est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr

Soneto de Gregório de Matos, séc. XVII.

I N U T R O Q U E C E S A R
N I N U T R O Q U E C E S A
U N I N U T R O Q U E C E S
T U N I N U T R O Q U E C E
R T U N I N U T R O Q U E C
O R T U N I N U T R O Q U E
Q O R T U N I N U T R O Q U
U Q O R T U N I N U T R O Q
E U Q O R T U N I N U T R O
C E U Q O R T U N I N U T R
E C E U Q O R T U N I N U T
S E C E U Q O R T U N I N U
A S E C E U Q O R T U N I N
R A S E C E U Q O R T U N I

In utroque Cesar (Para um e outro lado, César), Vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes, séc. XVIII. [Cf fórmula jurídica *In utroque jure*, doutor em dois direitos, civil e canônico.



**ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra**

“Terra a Terra”, poema concreto de Décio Pignatari [1958]

socaa	soaca	scaoa	ocasa
oscaa	oasca	csaoa	coasa
scoaa	saoca	sacoa	oacsa
csocaa	asoca	ascoa	aocsa
ocsaa	osaca	casoa	caosa
cosaa	aosca	acsoa	acosa
	soaac	saaoc	scaao
	osaac	asaoc	csaao
	saoac	aasoc	sacao
	asoac	oaasc	ascao
	oasac	aocsa	casao
	aosac	aaosc	acsao
	saaco	ocaas	
	asaco	coaas	
	aasco	oacas	
	caaso	aocas	
	acaso	caoas	
	aacso	acoas	
		oaacs	
		aoacs	
		aaocs	
		caaos	
		acaos	
		aacos	

“Acaso”, poema concreto de Augusto de Campos.

mar azul
 mar azul marco azul
 mar azul marco azul barco azul
 mar azul marco azul barco azul arco azul
 mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul

“Mar azul”, poema concreto de Ferreira Gullar.

solitário solidário soli ário
 solitário solitário soli ário
 solidário solitário soli ário
 solidário solidário soli ário

“Solidário / solitário”, poema concreto de Ronaldo Azeredo

V V V V V V V V V V
 V V V V V V V V V E
 V V V V V V V V V E L
 V V V V V V V V E L O
 V V V V V V V E L O C
 V V V V V V E L O C I
 V V V V E L O C I D
 V V V E L O C I D A
 V V E L O C I D A D
 V E L O C I D A D E

“Velocidade”, poema concreto de Ronaldo Azeredo.

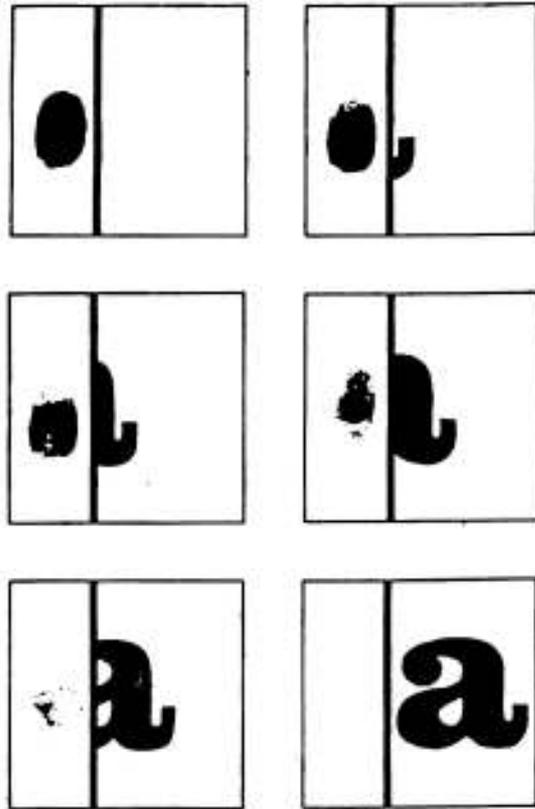


f o m e
 f o m e
 f o m e
 f o m e
 c o m e

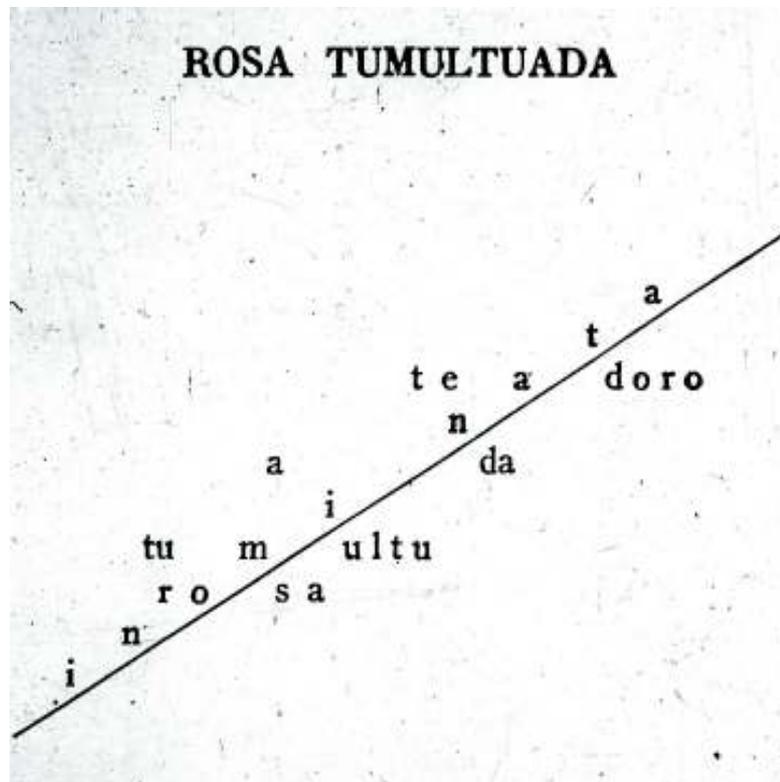
"fome / come", poema concreto de José Lino Grünewald

S O L I D A
 S O L I D A O
 S O
 L I D A
 S O L
 S A.
 I D
 O
 D A
 L I D A
 D
 O
 D
 I A

"Solida (não sólida)", poema processo de Wladimir Dias-Pino.



“Alfabetização”, poema processo de José de Arimatéia



“Rosa tumultuada”, poema concreto de Manuel Bandeira.



ISSO É AQUILO

O fácil o fóssil
o míssil o fissil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo
a lex o iudex
o maiô o avô
a ave o mocotô
o só o sambaqui

II

o gás o nefas
o muro a rêmora
a suicida o cibo
a litotes Aristóteles
a paz o pus
o licantropo o liceu
o flit o flato
a víbora o heléboro
o êmbolo o bôlo

III

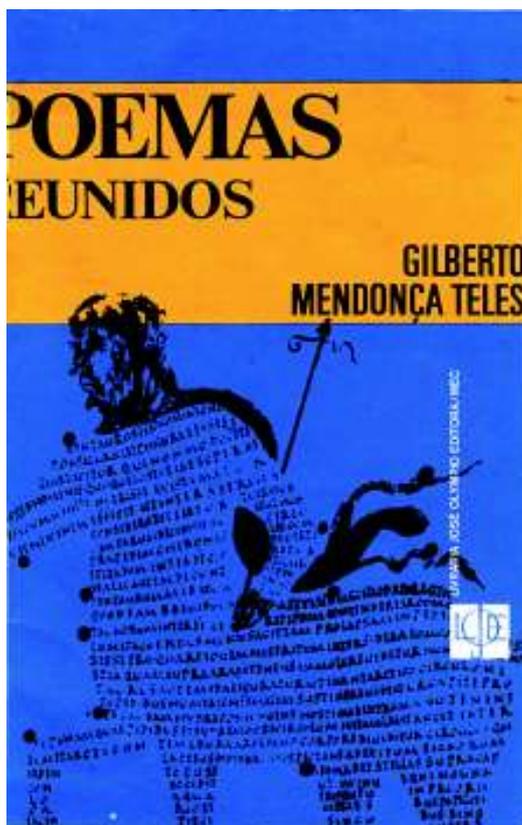
o istmo o espasmo
o ditirambo o cachimbo
a cutícula o ventriloquo
a lágrima o magma
o chumbo o nelumbo
a fórmica a fúcsia
o bilro o pintassilgo
o malte o gerifalte
o crime o aneurisma
a tâmara a Câmara

“*Isso é aquilo*”, poema de dez estrofes, de dez versos cada uma, em *Lição de coisas*, de Carlos Drummond de Andrade.



“*Translação*”, de Cassiano Ricardo.

POEMAS VISUAIS DE GILBERTO MENDONÇA TELES

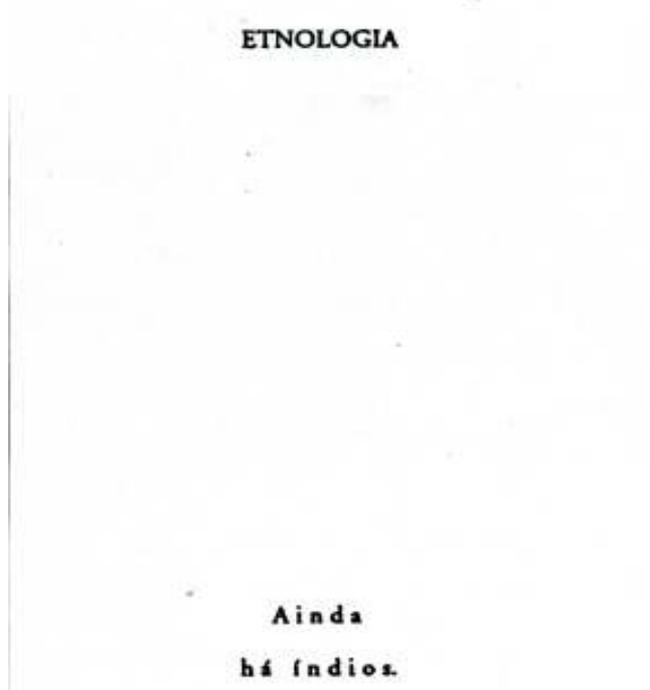


O Centauro Quíron [Gravura do X^o séc. na capa de Poemas reunidos, 1^a e 2^a edições, de Gilberto Mendonça Teles].





“humo@dernismo”, em Improvisais, HORA ABERTA.



“Etnologia”, em Sociologia goiana, HORA ABERTA.

O MATO GROSSO DE GOIÁS

1. Século XVIII

AROEIRA aroeira-branca/vermelha atambu ANGICO angico-branco /roxo/vermelho ANGELIM angelim-amargoso/ara-roba/coco/doce/ pedra/rajado/rosa almecegueiro ARAPUTANGA açoita-cavalos imburana CUMBARU breu-do-campo BALSAMO canela BARAÚNA COPAÍBA copaíba-branca/vermelha cabrito CABRIÚVA carijó cegamachado canjerana CEDRO canjica CAPITÃO-DO-MATO coração-de-negro canjelim JENIPAPO/EIRO INGAZEIRO ingá-açu ingá-cipó GARAPA calumbi chapada casco-danta GAMELEIRA IBIRAPITANGA cambiú CARAÍBA faveira goiabeira-do-mato embiú embira invira GONÇALO-ALVES IPÊ ipê-branco/amarelo/roxo/negro IPEÚVA imburuçu JATOBÁ leite/vermelho JACARANDÁ louro JACARÉ mutuqueira moreira macaqueiro limoeiro MARIA-PRETA marinheiro LANDI mutambo mandobeira mandiocão nó-de-porco olho-de-cabra PAU-DE-GOÍÁS pimenta pau-candeia pau-cetim PAU-D'ALHO pau-de-curtição PEROBA peroba-rosa PAU D'ARCO pau-doce PAU-D'ÓLEO pau-de-areia pau-roxo/FERRO/rosa/santo pau-de-colher pau-sassafrás PIÚVA pombeiro PAINEIRA PITANGUEIRA PIÚNA quina tapororoca SOBRO saputá MOCNO sapucaia SUCUPIRA TAMBORIL timbiúva VINHÁTICO vaqueta BARRIGUDA guatambu caiapó mangabeira PITANGA pina catitanga canela-de-velho papiro fruta-de-macaco osso-de-anta catinga-de-cutia pindaíba GUAPEVA canela-gomosa farinha-seca INGÁ-MANSO roncador sangra-d'água pé-de-branco caixeta PINHEIRO orelha-de-burro joão-mole MARFIM CABRIÚNA carvoeiro freixo carnaúba uarirova guarirova guaritoba garitoba garitoba gueroa MAÇARANDUBA árvore-da-preguiça CASTANHEIRO CEREJEIRA CARANDAÍ guaritoba palmito FIGUEIRA TAMARINDO piteira J E Q U I T I B Á mulungu TARUMÁ CAJAZEIRA canil

“O mato grosso goiano”, 1. Séc. XVIII, de Saciologia goiana, HORA ABERTA.

2. Século XIX

AROEIRA	aroeira-de-bugre/de-campo	ANGICO	imburana		
	angelim-de-espinho/de-folha-larga		almecegueiro		
CUMBARU	barbatimão	BALSAMO	açoita-cavalos		
canjica	CABRIÚVA	carijó	CEDRO	coração-de-negro	
	caparrosa-do-campo	INGAZEIRO	JENIPAPEIRO		
GARAPA	calumbi	faveira	CAPITÃO-DO-MATO	angelim	
CARAÍBA	goiabeira-do-mato	GAMELEIRA	GONÇALO-ALVES		
	embiú	embira	IPÊ	ipê-branco/amarelo/roxo/negro	
pedra	imburuçu	JATOBÁ	mutuqueira	louro	
moreira	JACARANDÁ	macaqueiro	MARIA-PRETA	LANDI	
marinheiro	PAU-D'ARCO	mandobeira	PAU-D'ALHO		
	mandiocão	nó-de-porco	olho-de-cabra		
PAU-DE-GOÍÁS	pau-candeia	pau-de-areia	pau-de-colher		
	pau-roxo/FERRO/rosa/santo	pombeiro	PAINEIRA		
piúma	pitangueira	piúba	PEROBA	sobro saputá	
	SUCUPIRA	tapororoca	sapucaia	TAMBORIL	
VINHÁTICO	BARRIGUDA	mangabeira	timbiúva		
guariroba	guariroba	guariroba	garitoba	garitoba	gueroa
	capitanga	canela-de-velho	caiapó	fruta-de-macaco	
	osso-de-anta	atinga-de-cutia	pindaíba		
	farinha-seca	JEQUITIBÁ	pé-de-pato-branco	orelha-de-burro	
sangra-d'água	MARFIM	CABRIÚNA	joão-mole		
freixo	papiro	pinheiro	carvoeiro		
árvore-da-preguiça	carandaí	CEREJEIRA	guariroba		

“O mato grosso goiano”, 2. Séc. XIX



3. Século XX

aroeira-de-bugre	aroeira-de-capoeira	ANGICO
aroeira-de-campo	angelim-de-espinho	atambu
almecegueiro	CUMBARU	breu-de-campo
barbatimão	canjica	GARAPA
imburana	CEDRO	caparrosa-do-campo
JENIPAPEIRO	ingá-cipó	faveira
casco-danta		cambiú
goiabeira-do-mato	CARAÍBA	GAMELEIRA
cabriúva-do-campo		folha-de-bolo
PAU-D'ARCO	MARIA-PRETA	mandobeira
lixreira	JATOBÁ	landi
mandiocão	nó-de-porco	pau-candeia
pombeiro	JACARANDÁ	piúva
sapucaia	canela-de-velho	fruta-de-macaco
SUCUPIRA	carandá	sangra d'água
osso-de-anta		catinga-de-cutia
guariroba	gariroba	gueroba
caiapó	canela-gomosa	orelha-de-burro
freixo	JEQUITIBÁ	pinheiro
árvore-da-preguiça		SEBASTIÃO-ARRUDA
pau-terra	lobeira	araticum
canela-de-ema	pequizeiro	TAMBORIL
faveira	aroeirinha	banana-de-macaco

"O mato grosso goiano", 3. Séc. XX.

4. Atualidade

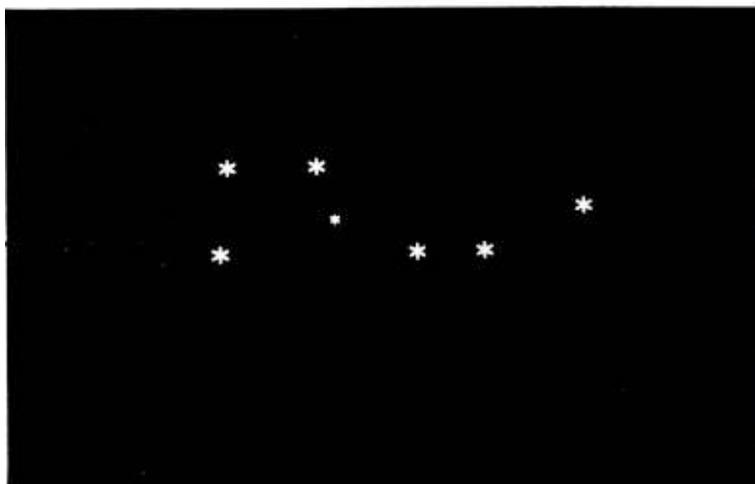
babaçu	babaca	bacuri	capim-branco	capim
sempre-verde	capim-bananeirinha	capim-meloso	AROEIRA	
capim-jaraguá	catiguzeiro-roxo	pau-terra		
capim-gordura	TAMBORIL	capim-membeca		
capim-colonião	capim-brachiaria	PAU D'ARCO		
lobeira	pequizeiro	araticum	cortiça	
capoeirão	capim-bengo	capim-puba	SUCUPIRA	
faveira	capim-navalha	lixreira	fedegoso	
mangabeira	aroeirinha	guariroba	JATOBÁ	
arroz	feijão	milho	arroz	feijão
soja	soja	soja	soja	soja
guariroba	gariroba	gueroba	gueroba	
derru	derru	derru	derru	
bada	bada	bada	bada	
v	v	v	v	
coi ara	coi ara	coi ara	coi ara	
le-	le-	le-	le-	
nha	nha	nha	nha	
queimada	qu'im'ida	q'im'íd	q'iaa	qu'ém'áda
aceiro	aceiro	aceiro	aceiro	aceiro

"O mato grosso goiano", 4. Atualidade.



NAVEGANDO

A José Mário da Cunha

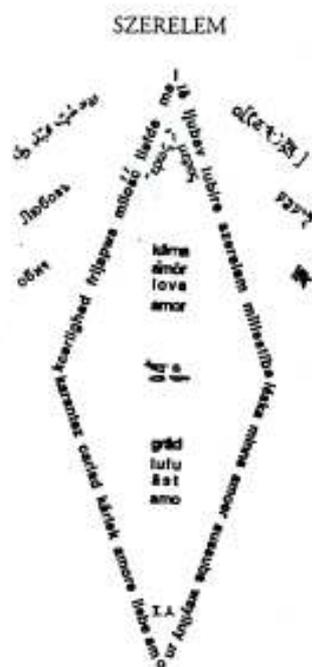


a perna do saci

A ra guai a

o rabo da Ursa Maior

“Navegando”, Improvisais, HORA ABERTA.



“Szerelem (amor em húngaro)”, Improvisais, HORA ABERTA.

FRACTAL



VERSÕES / Fractal, Improvisais, HORA ABERTA.

GREENWICH MERIDIAN TIME

GO BR IBGE CEG ABDE IR ICM
IR UCG TG UFG AGL PT
UBEGO IHGG IAPC UDN
AGI IPASE AI-1 AI-5 CEB
ICUB ACEBU PQP PDC
IAC PUC CX CI SI
ABI ACL GMT FALB
TRU USU Dr CNPq
SERJ UFF UFRJ
PASEP ABF RJ
CLF SI SNI
ABΦ RJ
GM
T

*Greenwich Meridian Time (GMT), Sociologia goiana,
HORA ABERTA.*





Capa do livro *La poesía brasileña en la actualidad*, Gilberto Mendonça Teles. .Montevideú: Letras e Artes, 1967. Ilustração de Mário Torrado sobre um poema concreto de Luiz Ângelo Pinto, publicado em *Invenção* nº 4, 1964.

CONCLUSÃO

Afinal, quais as estruturas da imagem literária, vista hoje? São quatro, três, duas ou simplesmente uma única estrutura? Roman Jakobson fala nos pólos metafórico e metonímico da linguagem, dizendo que

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (topic) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais certo seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente.

Assim, a metonímia, operando por combinação, se realiza no plano sintagmático (horizontal), enquanto a metáfora, operando por seleção, se dá no plano paradigmático (vertical). Conforme esclarecemos na Retórica do silêncio, o plano sintagmático é o plano da função normal da língua, é a língua se constituindo no discurso ; o paradigmático é o plano dos desvios e estranhamentos. À medida que os desvios (ou figuras, no caso) se vão tornando comuns e já ineficazes na expressividade, eles vão se aproximando do eixo sintagmático até se reduzirem a clichês ou figuras fossilizadas (as catacreses), passando a fazer parte do repertório comum da língua e perdendo, portanto, o seu caráter particular de uma fala, isto é, de um estilo.

Se analisarmos a imagem do ponto de vista de sua enunciação e de seu enunciado, veremos na intersecção dos dois eixos A?B (sintagmático) e C? D (paradigmático) o ponto de convergência de quatro tipos de figuras: de um lado, o símile (a comparação), a partir do qual se dá a analogia, e a metáfora, base do símbolo e da anagogia; e de outro, a metonímia e a sinédoque, a partir dos quais se formam as figuras da contigüidade. Está aí a possibilidade de se conceberem as quatro estruturas das imagens literárias. Mas se tomam as duas estruturas de que já falamos (micro- e macroestrutura), pode-se pensar num terceiro incluído, isto é, numa estrutura ternária, como num *signo*, formado pela junção das estruturas do significante e do significado. E, claro, pode-se, por aí, chegar-se a uma estrutura unitária — a figura (a imagem) com a sua estrutura e significação particulares.

Com o uso do espaço (branco ou preto) como elemento significativo, a fanopéia, termo usado por Ezra Pound para dar realce ao lado visual da imagem, adquire relevância especial, sobretudo quando visto no contexto da poesia de vanguarda — o poema visual — que, neste sentido, está também na retaguarda de todas as figuras literárias. Eis alguns exemplos a respeito à visualidade na poesia.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATIENZA, Ángel L. Luján. Cómo se comenta un poema. Madrid: Síntesis, 1999.

CAHIERS PÉDAGOGIQUE DES EXPOSITIONS. L'aventure des écritures. Paris: Bibliothèque Nacional de France, 1998.

CAMPOS, Humberto de. O conceito e a imagem na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Jackson, 1945.

DUCHESNE, A.; LEGUAY, Th. Petite fabrique de littérature. Paris: Magnard, 1990.

_____. Lettes en folie. Petite fabrique de littérature 2. Paris: Magnard, 1990.

FENOLLOSA; POUND. El carácter de la escritura china como medio poético. Madrid: Visor, 1977.

FERNANDES, José. O poema visual. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

FINK, Joanne; KASTIIN, Judy. The speedball textbook. Ontario: Hunt, 1991.

GEORGES, Jean. A escrita: memória dos homens. Paris: Gallimard, 1987.

GALÍ, Neus. Poesía silenciosa, pintura que habla. Barcelona: El Alcantilado, 1999.

GARNIER, Pierre. Spatialisme et poésie concrète. Paris: Gallimard, 1968.

KRISTEVA, Julia et alii. La traversée des signes. Paris: Du Seuil, 1975.



LAUSBERG, Heinrich. Manual de retórica literária. Madrid: Gredos, 1966. 3. v

McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. O espaço na poesia e na pintura. São Paulo: Hemus, 1975.

PANOFSKY, Erwin. Idea: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PIGNATARI, D. et al. Terra a terra. Noigandres, São Paulo v. 5, 1962.

REVISTA INVENÇÃO, São Paulo, n. 1, 1962.

REVISTA INVENÇÃO, São Paulo, n. 2, 1962.

REVISTA INVENÇÃO, São Paulo, n. 3, 1963.

REVISTA INVENÇÃO, São Paulo, n. 3, 1963.

REVISTA INVENÇÃO, São Paulo, n. 4, 1964.

REVISTA INVENÇÃO, São Paulo, n. 5, 1966.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

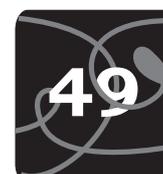
_____. Retórica do silêncio. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. A escrituração da escrita. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. Contramargem. Rio de Janeiro: PUC-Rio / Loyola, 2002.

_____. Hora aberta: poemas reunidos. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

_____; MÜLLER-BERGH, Klaus. Vanguardia latinoamericana. Madrid: Iberoamericana, 2000. v. I.



_____;MÜLLER-BERGH, Klaus. Vanguardia latinoamericana.
Madrid: Iberoamericana, 2002. v. II.

_____;MÜLLER-BERGH, Klaus. Vanguardia latinoamericana.
Madrid: Iberoamericana, 2003. v. III. Volumes.

TODOROV, Tzvetan. Literatura y significación. Barcelona:
Planeta, 1967.

_____. As duas estruturas da imagem literária (mimeografado),
2004.

_____; DUCROT, Oswald. Figure(s). In: DICTIONNAIRE
encyclopédique des sciences du langage. Paris:
Seuil, 1972.

PONTO G
DANIELLE FARDIM*

T

MM

MMM

M G M

MMM

MM

T

