

Breves estudos sobre poesia:
uma contribuição lingüística e semiótica às disciplinas de estética e criação verbal

09/04/2005

Marcos Nicolau*

Introdução

Realizar estudos sobre poesia e análise poética não é tarefa das mais fáceis uma vez que se corre sempre o risco de estabelecer limites e empobrecer os próprios poemas em questão. Analisamos e estudamos aquilo que podemos vislumbrar com nossa visão já demarcada pelo campo teórico de nosso domínio.

A dimensão poética de um poema é vasta, às vezes densa e profunda como um pântano cheio de armadilhas, outras vezes, árida como um deserto inóspito cujas riquezas estão muito bem enterradas sob a areia. Mesmo assim, com o intuito de fornecer subsídios para exercícios de variadas disciplinas relacionadas à estética da linguagem, criação publicitária, redação e expressão criativa, ousamos publicar quatro dessas análises, esperando que os alunos de graduação e especialização façam bom proveito delas.

Os três estudos que ora apresentamos, portanto, são delimitados dentro de recortes teóricos que compunham nossos interesses naqueles instantes de análise. Fizeram parte de exercícios poéticos realizados por ocasião de uma disciplina do doutorado ministrada pelo professor e orientador João Batista B. de Brito, na qual pudemos realizar análises tanto do ponto de vista lingüístico, com operadores da poética, quanto do ponto de vista da semiótica. Os dois últimos estudos são parte integrante da nossa tese de doutorado que foi publicada com o título, *Desígnios de signos: a relação entre poesia de vanguarda e publicidade impressa* (Idéia, 2001).

No primeiro estudo observamos como os operadores poéticos foram usados pelo poeta paraibano José Antônio Assunção em seu poema, *Álibi*. Foram identificados, nesse poema, os recursos de isotopia, acoplamento, inconseqüência e impertinência – recursos esses que, sendo da Lingüística, têm caráter logocêntrico. No segundo caso, procuramos aplicar aspectos da Teoria Semiótica para compreender um poema “verbivocovisual” próprio da poesia concreta, escrito por Décio Pignatari. E, por fim, o terceiro estudo trata do poema *Áporo*, de Carlos Drummond de Andrade em que utilizamos ambos os sistemas de operadores lingüísticos e semióticos - análise esta retirada da citada tese de doutorado, que contempla inúmeros outros estudos comprobatórios do uso desses recursos poéticos pela publicidade impressa brasileira durante todo o século XX.

1 O poeta e seu álibi

Que poeta não fala de amores e desamores, amadas e *dasamadas*? Embora fale de tantas outras coisas, sempre se acredita, é senso comum, que fala de sentimentos de amor ou de dor, que faça revelações da sua paixão por uma musa. Mas se o fato de decantar uma mulher viesse a ser uma acusação por parte, por exemplo, de um marido ciumento, teria o poeta o seu álibi? José Antonio Assunção tem o seu, inclusive, no próprio poema: *O álibi*, do livro de estréia, **O câncer no pêssego** (Idéia, 1992). Oportuno esclarecer que *álibi* é palavra de origem latina a significar: noutro lugar; e que, como se sabe, é usada em processos nos quais o réu demonstra que estava em lugar diferente no momento do crime em questão. Vejamos o poema inteiro:

Pudesse reter-te por um átimo

*de amor, e com os dardos
desse amor roçar-te o lábio
(e o íntimo colo, e o torso ágil)*

ferir-te de um gozo quase infarto.

Pudesse regar-te em outro tálamo

*que não esse (o da palavra)
em que toda sílaba falha
face a tua ausência irresgatável.*

*Enfim, amar-te sem o hálito
da metáfora, e revelar-te
(quanto na linguagem és álibi)
tudo que teu corpo sabe,
ou saberia, não fosse Arte.*

É bem verdade que a leitura da primeira estrofe apresentaria todos os elementos essenciais para tal acusação, uma vez que está posta a declaração de amor do poeta e seu desejo de possuir a amada:

Pudesse reter-te por um átimo

*de amor, e com os dardos
desse amor roçar-te o lábio
(e o íntimo colo, e o torso ágil)
ferir-te de um gozo quase infarto.*

Chamado um professor de poética para ajudar no julgamento, talvez ele fizesse primeiro um levantamento isotópico, nos moldes de Rastier, e teríamos um conjunto de palavras do campo semântico /amoroso/ (a esse campo semântico dá-se o nome de *sema*). Os termos desse campo chamam-se *sememas*. São eles: reter-te, amor (que aparece duas vezes), roçar-te, lábio, íntimo, colo, torso, ferir-te, gozo, e ainda, pelo contexto, dardos, ágil, infarto. Numa primeira instância a acusação do marido ofendido se concretizaria. Mas, como diz LEVIN (1975), um poema é um todo, uma unidade completada pelas suas partes; portanto, o julgamento não terminaria aqui.

A leitura da segunda estrofe apresenta alguns elementos novos que se acrescentam, mostrando indícios para outro levantamento isotópico:

Pudesse regar-te em outro tálamo

*que não esse (o da palavra)
em que toda sílaba falha
face a tua ausência irresgatável.*

Dessa estrofe, completaria o *sema* inicial: regar-te, tálamo e por conseqüência, ausência e irresgatável. Sob outro *sema* que o especialista em poética chamaria provisoriamente de /gramatical/, encontram-se palavra e sílaba, indicando que o poeta refere-se à instância da expressão verbal. Ainda assim, poderia o marido argumentar que o poeta fala do desejo de estar com a mulher dele em outra instância que não esta do poema, em que a sílaba não consegue expor propriamente a amada. Entretanto, na terceira estrofe o professor encontraria uma nova revelação com *sememas* que, pertencendo a um campo isotópico comum aos dois *sememas* do *sema* /gramatical/, irão exigir um novo *sema* e uma nova configuração temática.

*Enfim, amar-te sem o hálito
da metáfora, e revelar-te
(quanto na linguagem és álibi)
tudo que teu corpo sabe,
ou saberia, não fosse Arte.*

Embora tenhamos ainda aqui, *sememas* do *sema* /amoroso/: amar-te, corpo, o preclaro professor completaria os *sememas* palavra e sílaba com: metáfora, linguagem e Arte, os quais permitiriam substituir o *sema* /gramatical/ pelo *sema* /poesia/, uma vez que temos elementos constitutivos do poema e ainda, Arte, com letra maiúscula a designar a grande arte da poesia. Essa constatação é corroborada também por uma expressão que anteriormente se referia à amada: *ausência irresgatável* - segundo Otávio Paz, fazer poesia é tentar dizer com palavras o que as palavras não conseguem dizer.

Outros exemplos como, *sílaba falha*, na Segunda estrofe, e principalmente, *sem o hálito da metáfora*, na terceira, expõem também o desejo do poeta de resgatar a poesia em sua essência, com precisão e sem a intermediação da metáfora. E o *semema* corpo que se referia ao corpo da amada, refere-se então ao corpo do poema (embora Arte, aqui para nós, também possa se referir ao corpo da amada).

É oportuno observar que, na composição dos “acoplamentos”, de que LEVIN (1975) fala como elemento constitutivo da unidade do poema, temos uma série de três.

O acoplamento propõe uma simetria entre as partes do poema ou dos versos, criando equivalências gramaticais e relações semânticas/fônicas que, mesmo diante da passagem de um enunciado a outro, mantém o poema compreendido por inteiro, como já se disse, enquanto unidade.

Nos acoplamentos que se seguem é possível observar essa passagem de referência da amada à poesia. Na veneração da mulher enquanto metáfora da poesia e da poesia enquanto metáfora da mulher há uma interseção de qualidade afins que permite ao poeta falar de uma referindo-se à outra e vice-versa. Trata-se dos primeiros versos de cada estrofe, completados pelo início dos segundos versos:

Pudesse reter-te por um átimo/ de amor

Pudesse regar-te em outro tálamo/ que não esse

Enfim, amar-te sem o hálito/ da metáfora.

Por sua vez, essa passagem de um enunciado para outro sem uma relação de causalidade – os termos amorosos substituídos por termos gramaticais – é o que Jean Cohen chama de “inconseqüência” que, ao lado das “impertinências” (ex.: *dardos* desse *amor*; *hálito* da *metáfora*), constitui uma qualidade poética conquistada na proporção direta em que o poema se afasta do código da língua.

Por fim, é curiosa a redundância de que neste *álibi* o poeta constrói o seu *álibi* e realiza, assim, o crime perfeito ao poder estar em dois lugares ao mesmo tempo – escapando da acusação do marido que, pelo menos, passou a entender um pouco de poesia.

2 Desígnios de signos (I)

“Fazer poesia é transformar símbolo em ícone”

(Décio Pignatari)

Fazer levantamento de isotopias e mapear acoplamentos são atividades tradicionais de análise lingüística de poemas que seguem a vertente estruturalista iniciada por Saussure e desenvolvidas respectivamente por Rastier e Samuel Levin. Aplicam-se à poesia versificada na qual predominam os aspectos verbais.

Entretanto, quando deparamos com uma poesia dita pós-moderna, como a Poesia Concreta, em que há um flagrante rompimento com a versificação em favor da

visualização, da espacialização das palavras na página; em que se busca a representação icônica pela imagética muito mais que pela verbalização, a análise tradicional mostra-se insuficiente. Vejamos o seguinte poema de Décio Pignatari

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

Pela análise tradicionalmente lingüística podemos considerar cada linha como possíveis versos e realizar pelo menos dois levantamentos isotópicos. Um de *sema /agricultura/ cujos sememas específicos são: ara, terra, aterra; outra de *sema /agrária/ e seus respectivos sememas: terra, ter, ate, ater, rara, erra, errar, errara, cujos termos ate e ater se relacionam ao aspecto de atar o homem à terra; rara, à dificuldade de ter terra para arar; e erra, errar, errara, os desacertos na luta pela terra.**

Considerando ainda que, mesmo justapostas, as palavras formam versos, permitindo que encontremos acoplamentos: *ara terra; rara terra; errar a terra; ter rara terra.*

Tratando-se porém de um poema concreto, precisamos adotar uma análise baseada na Semiótica *pearceana* de construção dos signos, em que entram outras perspectivas visuais que conferem significados para além do aspecto verbal do poema.

Podemos considerar que, no poema de Pignatari, temos a imagem, primeiro visual, de uma quadrante de terra que está sendo arado, ficando visíveis os sulcos já feitos no chão, com tanta precisão que parecem ter sido realizados por uma máquina. Uma outra imagem, desta vez sonora, surge aqui para corroborar tal aspecto: a seqüência de *erres* e *tês* representando o barulho de um veículo motor como o trator.

Esse aspecto visual e mesmo sonoro, como queriam os concretistas, agilizam a compreensão do poema porque o imagético tem a velocidade da visão, enquanto o semântico precisa ser processado pelo pensamento verbal. Desse modo, já entramos na leitura do poema com uma contextualização temática visualizada que vai ser reforçada pelas palavras.

Por sua vez, a repetição dos termos em praticamente todas as linhas requer que observemos o entrelaçamento verbal de palavras criando novos sentidos: uma palavra aglutinada a outra gera novos termos, ao mesmo tempo em que a repartição em palavras menores ampliam as combinações verbais. Também vale salientar a presença da palavra *ar* e de possíveis neologismos como *ara-te*, uma vez que o hífen contextualiza-se na ausência de qualquer outro sinal.

Nesse caso, temos exemplos de parataxe e paronomásia, importantes recursos explorados inicialmente pelos concretistas e que se tornaram basilares nessa vanguarda experimentalista da Pós-modernidade.

Parece, inclusive, que a máquina de escrever ou o teclado só tinha quatro teclas: r, a, t, e, além da longa tecla de espaço. Mesmo assim, foi possível ao poeta escrever várias linhas seqüenciadas com tais letras e numa mesma ordem combinatória, para

depois fazer um corte, construindo, assim, um texto ao mesmo tempo verbal, visual e sonoro – *verbivocovisual*.

De acordo com Valdevino Soares de Oliveira, em seu livro *Poesia e Pintura, um diálogo em três dimensões* (Unesp, 1999), a poesia se faz com palavras, pois tem a natureza verbal, porém, a rigor, ela não se põe na terceiridade do signo. Mostrando-se no nível do primeiro, recusa a contigüidade e acolhe a similaridade, torna-se infiel ao tempo, corteja o espaço e acaba desfrutando, assim, da proximidade das artes visuais. E, citando Décio Pignatari, Oliveira afirma que é a semiótica não-lingüística que serve para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal, ensina a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal.

Ainda para Oliveira (1999, p. 44):

O aspecto visual da poesia surge desde a formulação de imagens descritivas da natureza, caráter mimético, até a apresentação material do poema, quando objeto de configuração plástica. A estrutura versificada do poema já é uma forma de desenho da idéia, chama a atenção sobre si e se oferece como traço distintivo com relação a outras formas literárias. Há uma intencionalidade declarada de uso da página, na confecção do poema. Isto, sempre; no momento atual, com muito mais ênfase. Identifica-se a poesia com sua forma e ela, a poesia, se transforma em objeto para ser visto. A visualidade emerge da disposição gráfica, estrutural das palavras, no desenho da página e a palavra se insinua em seu aspecto material, significante, se significando e se aproximando, quando não, se identificando com os procedimentos plásticos visuais. Transforma-se o legível em visível, perde o poema a pura horizontalidade do verso, se diversifica e assume a verticalidade/poligonal da palavra em direcionamento gráfico-espacial.

Citando ainda Max Bense, Oliveira (1999, p. 45) acrescenta:

Para ele, textos visuais são os que, em essência, se desenvolvem de maneira bidimensional ao invés de unidimensional e cujo fluxo de signos e de informação deve ser considerado como um acontecimento sobre o plano, e não sobre a linha; portanto, precisam ser vistos, observados, para serem percebidos e compreendidos.

A partir de então podemos considerar que, no poema de Pignatari, temos a imagem visual de uma quadrante de terra que está sendo arado, ficando visíveis os sulcos já feitos no chão, com tanta precisão que foi feito por uma máquina. Uma outra imagem, desta vez sonora, surge aqui para corroborar tal aspecto: a seqüência de *erres* e *tes* representando o barulho de um veículo motor como o trator.

A poética da pós-modernidade parece se caracterizar pela exploração de perspectivas lingüísticas e semióticas do signo em todos os seus desígnios.

3 Desígnios de signos (II)

Estivemos falando de “inseqüência” no poema **Álibi** acima. Podemos exemplificar melhor esse operador poético de caráter Lingüístico a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade (1976, p. 138). O poeta começa falando de um inseto que cava a terra, na estrofe seguinte passa a falar de um país bloqueado, trata a seguir de um mistério e conclui com uma orquídea que se forma:

ÁPORO

Um inseto cava
 Cava sem alarme
 Perfurando a terra

Sem achar escape

Que fazer, exausto,
Em país bloqueado
Enlace de noite
Raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclidiana
uma orquídea forma-se.

Para Cohen (1978, p.161) tais procedimentos, como o da inconseqüência, fazem parte da construção que dá unidade ao poema: quando os suprimidos, a poesia perde muito de seu poder. São dois pontos fundamentais de suas hipóteses poéticas, caracterizadas da seguinte maneira: 1) a diferença entre prosa e poesia é de natureza lingüística, vale dizer, formal. Não se acha nem na substância sonora, nem na substância ideológica, mas no tipo particular de relações que o poema institui entre o significante e o significado, de um lado, e os significados entre si, de outro; 2) esse tipo particular de relações caracteriza-se pela sua negatividade, já que cada um dos processos ou "figuras" que constituem a linguagem poética em sua especificidade é uma maneira, diferente segundo os níveis, de violar o código da linguagem normal.

Por sua vez, quando passamos para um estudo do poema do ponto de vista da Semiótica, podemos realizar conjunto de análises que revelam uma outra dimensão dos processos de criação estética.

Na Concepção de Peirce, a metáfora é o ícone degenerado mais utilizado na poesia versificada, e em "Áporo" é facilmente identificável: relaciona a condição de pessoas que, como insetos, procuram escapes por caminhos que não permitem escapatória, como no caso de um país sob opressão, cuja tentativa de reação é insuficiente para mudá-lo. Entretanto, há sempre a possibilidade de cada um realizar a sua superação, como uma orquídea sozinha que, apesar da aspereza do lugar onde está, executa seu próprio desabrochar para realizar-se por si mesma: tal qual o artista que dribla a opressão realizando sua obra, bela e metafórica, capaz de burlar geralmente a censura e a opressão.

ÁPORO

Um inseto cava
Cava sem alarme
Perfurando a terra
Sem achar escape

Que fazer, exausto,
Em país bloqueado
Enlace de noite
Raiz e minério?
Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclidiana

uma orquídea forma-se.

Encontramos também o primeiro dos hipoícones – uma imagem que foi apontada por Pignatari (1981). A primeira estrofe parece mostrar a imagem do inseto que é a palavra *cava*, tentando perfurar a terra sem ir muito longe. Vejamos a similaridade da estrofe com a imagem;

Um inseto cava	m m m m m cava
Cava sem alarme	Cava m m m m m m
Perfurando a terra	m m m m m m m m m
Sem achar escape	m m m m m m m m

Por sua vez, temos o diagrama próprio de todo poema em sua constituição formal:

```

-----

-- -----
-----
----- - -----
-- -----

--- -----
-----
-----
-----

--- -----
-----
-----

-- -----
-----
-----
-----

```

Além disso, implícito no poema, propiciado pelo sentido do termo *áporo*, um esquema poderia configurar-se assim:

gênero de insetos himenópteros da família dos cavadores.

ÁPORO problema difícil ou impossível de resolver (do grego, sem saída).

gênero de plantas da família das orquídeas, espécies herbáceas.

Santaella & Nöth (1999, p. 66) fundamentam bem essa questão, ao demonstrarem qual era a noção que Peirce tinha de diagrama: “O raciocínio deve estar especialmente relacionado com as formas que são os principais objetos do *insight* racional. Por isso mesmo, ícones são particularmente requisitados para o raciocínio”. E complementam:

Além disso, os diagramas estão presentes em qualquer tipo de pensamento, até o ponto de podermos afirmar, a partir de Peirce, que todo pensamento é essencialmente diagramático. Sem os ícones, seria impossível; captar as formas da ‘síntese dos elementos do pensamento’. São os ícones diagramáticos que constituem também o que se costuma chamar de padrões sintáticos, tanto na linguagem verbal quanto na musical e mesmo visual, especialmente na arquitetura. No caso da linguagem verbal, o sentimento ou imagem desses diagramas torna-se quase visível no ofício da tradução de uma língua para outra. O que se traduz não é uma palavra depois de outra, mas a

imagem do diagrama sintático de uma língua para a imagem do diagrama de outra.
(SANTAELLA & NÖTH, 1999, p. 66)

A partir dessas premissas, podemos considerar que a poesia, do ponto de vista semiótico, procura fazer um caminho do simbólico para o icônico, numa busca constante de revelação do objeto de que fala, mas tradicionalmente pelo viés da metáfora.

E quanto mais nos aprofundamos nessa trajetória em direção ao ícone, mais conseguimos abranger as diferentes correntes poéticas. Isso se dá pelo fato de que o desdobramento do ícone em hipoícones do tipo imagem, diagrama e metáfora, permite novos desdobramentos triádicos: as imagens nos poemas podem ser do tipo icônicas, diagramáticas ou simbólicas; o mesmo ocorrendo com os diagramas e com os símbolos.

Na verdade, concordando com Oliveira (1999), o signo é tão dinâmico em suas múltiplas tricotomias que, no resultado da manipulação e uso do signo poético em qualquer aspecto de ícone, índice ou símbolo, vamos encontrar esse outro signo, o "visual pictórico", participando consciente e ativamente ou mesmo de forma involuntária.

Considerações Finais

A poética do Pós-modernismo parece se caracterizar pela exploração de perspectivas lingüísticas e semióticas do signo em todos os seus desígnios, revelando a importante perspectiva da visualidade. E, nos suportes midiáticos de hoje, é um item que não mais se descarta, porque suas mensagens são feitas cada vez mais para os olhos.

Embora tenhamos nesse trabalho demonstrado a possibilidade de utilização de duas teorias bem demarcadas, como a Lingüística e a Semiótica, alertamos para os riscos de confronto entre suas idéias sem o devido cuidado de delimitação de conceitos, sob pena do trabalho virar um "samba do crioulo doido".

Sabemos que a Lingüística em sua denominação Estruturalista tem origem nos pressupostos de Ferdinando de Saussure, na Europa, enquanto a Semiótica foi delineada por Charles Sanders Peirce, na América do Norte, de forma contemporânea sem que ambos tivessem um diálogo conceitual (virada do século XIX para o século XX).

Portanto, o objetivo maior desse ensaio composto pelos três artigos é apresentar elementos da criação estética de textos para subsidiar estudos relativos à poética, mas também, para servir de procedimentos de abordagem para redação e criação publicitária.

Afinal, como já dissemos acima, durante todo o século XX a publicidade utilizou-se dos procedimentos e recursos de criação desenvolvidos pela poesia, tantos os recursos estilísticos da poesia moderna quando os recursos semióticos da poesia concreta.

Andrade, Carlos Drummond. *Seleção em prosa e verso*. 1976, p.138.

Referências

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1975.

NICOLAU, Marcos. **Desígnios de signos: relação entre poesia de vanguarda e publicidade impressa**. João Pessoa: Idéia Editora, 2001.

OLIVEIRA, Valdevo Soares de. **Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

***Marcos Nicolau é professor e Coordenador do Curso de Comunicação Social da UFPB. Doutor em Letras pela UFPB.**