

COESIA: DA (DES)PALAVRA À QUASE-COISA

Adão de Araújo¹

Resumo: O artigo discorre sobre o percurso que se estabelece entre a virtualidade do signo lingüístico e a concretude do objeto por ele nomeado, no uso que as poéticas de vanguarda fazem. O objetivo é lançar alguma luz sobre a relação palavra/coisa, da perspectiva da poesia contemporânea. Recorre-se, para tanto, a Michel Foucault, Marcel Duchamp, Joan Brossa e a ambigramistas como Scott Kim e Punya Mishra.

Palavras-chave: Poemas-objetos, vanguardas, ambigramas, dadaísmo.

Abstract: This article discusses the path that is set forth between the linguistic sign and the concreteness of the thing that is named by it, according to the use by avant garde poetics. It aims at shedding some light on the word-thing relation, from the standpoint of the contemporaneous poetry. It is, therefore, resorted to Michel Foucault, Marcel Duchamp, Joan Brossa and ambigram makers such as Scott Kim and Punya Mishra.

Keywords: Poem-objects, avant garde schools, ambigrams, Dadaism.

As poéticas de vanguarda propuseram-se uma renovação do objeto poético, recorrendo, para tanto, a artifícios como a ressignificação, a condensação e a hipersignificação, por exemplo. Por artifícios, aqui, não pretendemos denotar artificialidade ou artificialismo, mas fugir ao forçoso pleonasma recorrer a recursos. O termo “coesia”, devemo-lo à criatividade de Décio Pignatari,² que consegue, uma vez mais, condensar num só vocábulo extremamente expressivo noções que precisavam se coadunar. Quanto a “(des)palavra”, pareceu-nos mais pertinente do que “(re-)palavra”, embora não fosse (e não seja) este último signo isento de significado, desde que exprime uma segunda etapa entre a (des)palavra - a desconstrução do signo verbal -, a (re)palavra - a reconstrução “original e originalizante” - e a quase-coisa - nem tanto palavra e ainda não-tão-coisa, como se poderá perceber mais adiante.

A poesia é, como bem assinalava Hugo Friedrich no excelente “Estrutura da Lírica Moderna”, “um processo a respeito da linguagem, e não das próprias

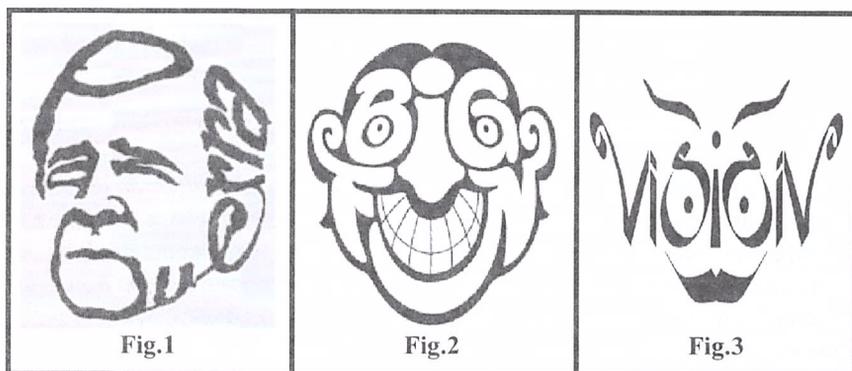
¹ Mestre em Lingüística, licenciado em Letras Português pela UFPR. Professor do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão da UTFPR.

² Pignatari, Décio (tradutor). Marina Svetáieva. Curitiba: Travessa dos editores. 2005. p.19.

coisas”³, consignando, ainda, o encantamento poético que Novalis deduzira da magia: “Cada palavra é um encantamento”, complementado por Friedrich: “... uma evocação e um exorcismo da coisa que nomeia”.⁴ De onde ser, mais uma vez, pertinente o signo criado, ou melhor, condensado por Pignatari, que alhures batiza os poetas de “designers da linguagem”, alertando-nos para a quase onipresença dessa designação nas múltiplas lides do moderno cotidiano, de modo que, também, não seria despropositado buscar, na confluência pós-industrial do design com a poética, que aproximou logotipos e logomarcas das propostas concretistas de meio século atrás, possíveis paradigmas e, quiçá, os estertores da referida poética.

Com efeito, a reformulação ou “reconformação” dos caracteres gráficos experimentada rudimentarmente pelos concretistas é levada agora ao extremo, em que a ambigüidade semântica, sintática e fônica desce até o estrato gráfico, e um caracter ou letra passa a assumir novo valor conforme o contexto, mediante a manipulação gráfica.

Assim é que temos a palavra-imagem e, sua inversão, a imagem-palavra, seja pela subversão do signo lingüístico, a conformar-se este ao objeto, seja pela manipulação da imagem, em que se enxergam e enxertam caracteres lingüísticos.



Num extremo da linguagem verbi-vocal, temos a sonoridade pura do estrato fônico, um limbo informe em que subjazem pré-sentidos, uma esfera em que o significado apenas se insinua. No outro extremo, surgem as propostas do poema-objeto de um Joan Brossa, artífice e artista catalão que freqüentava, com o amigo João Cabral de Melo Neto, as experimentações que visavam abreviar o percurso entre a palavra e a coisa. Assim é que Brossa rompe com os dogmas do objeto, fugindo, porém, ao engessamento a que a (dês)construção dadaísta acabava se impondo. O aturdimento produzido pelo Dadaísmo é, em Brossa, reformulado

³ Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades. 1991.

⁴ Id. *ibid.* p. 28.

numa espécie de chiste-objeto. Se se pode e/ou se deve postular algum embuste na proposta dadá, o artista catalão consegue efeito de surpresa e humor, tirando, talvez, algo da razão de quantos considerassem o Dadá gagá.⁵

Em Brossa, como no Dadaísmo, o objeto é desvestido de sua “objectividade”. No poema-objeto, o ler dá lugar ao ver, sem que, no entanto, seja-nos permitido entregar-nos às distorções do “querer-ver”, analogamente aos esforços de decodificação do texto poético a ser lido. Temos, então, a plenitude do objeto contra a virtualidade do verbal. Andre Breton define o poema-objeto como: uma composição que tende a combinar os recursos da poesia e das artes plásticas de modo a indagar sobre sua capacidade de hipertrofia (exaltation) recíproca. O Prêmio Nobel Octavio Paz, com a costumeira lucidez, diz: *“El poema-objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual, y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee”*.

Com efeito, os excêntricos que proclamam a morte da arte, um infarte, por certo a encaram da perspectiva de uma suposta sazonalidade, se é correto enxergar ausência de lacunas entre as várias propostas estéticas sucessivas, para não mencionar as concomitantes. O argumento é que, hoje ainda, encontramos lídimos representantes de estéticas passadistas, a exemplo de sonetistas parnasianos em pleno limiar do séc. 21. Razão, pois, seja creditada ao poeta Paulo Leminski, que menciona ser a arte a mais absoluta contemporaneidade, fazendo eco aos dadaístas, que, num dos Manifestos, declaram:

A arte, em sua execução e orientação, depende da época em que vive, e os artistas são seres de sua própria época. A arte suprema será aquela que, em seu conteúdo consciente, apresenta os milhares de problemas do dia, a arte que foi visivelmente estilhaçada pelas explosões da semana passada, que está sempre tentando reunir seus membros após a colisão de ontem.⁶

Percebe-se, portanto, que as várias concepções de poesia oscilam entre o virtual lirismo da palavra (mormente as estéticas de alinhamento subjetivista, i.e., barroco, romantismo, simbolismo) e o inexorável antilirismo do próprio objeto (aqui se inserindo o experimentalismo das poéticas visuais). E o antilirismo, opondo-se à tradicional noção de poesia, vai ao encontro do humor, que encontra paralelo em certas manifestações artísticas, principalmente no tocante à dessacralização de ícones, dessacralização essa que obriga a uma reavaliação de valores e recuperação da lucidez perdida.

O dadá e o desobjeto

Em 1921, Katherine Dreier pedira a Marcel Duchamp que fizesse um

⁵ Richter, Hans. Dada - art and anti-art. Traduzido do alemão por David Britt. London: Thames and Hudson, 1997.

⁶ Id. ibid. p. 104.

objeto para presentear à irmã Dorothea Dreier. Foi então que Duchamp criou um “inutensílio”, para usar termo usado por Paulo Leminski, que assim se referia ao objeto artístico. Se o vocábulo utilizado pelo poeta paranaense carregava consigo a expectativa de sua aplicabilidade a um objeto artístico “genuíno”, não será de todo inadequado aplicá-lo a um objeto que, ao contrário, não se pretende como tal, sendo, aliás, proposto como antiarte. O expoente dadaísta produziu o que chamou de “Por que não espirrar, Rose Sélavy?”, ready-made que consistia numa gaiola de 12 x 22 x 16cm, com 152 pequenos cubos de mármore branco, um termômetro inserido por entre eles e, saindo da gaiola, uma espinha de peixe.⁷

A gaiola, não contendo pássaro, tem sua utilidade deformada, e a espinha sinaliza para a oposição ar-mar, alto-baixo. Os cubos de mármore, assemelhados a cubos de açúcar, são vistos como referência implícita ao cubismo, outro dos “ismos” contra os quais (todos?) se insurgem os dadaístas. O nome “Rose Selavy” é um chiste, que relê o bordão francês “L’amour, c’est la vie”, “O amor (Eros), é a vida”, uso lingüístico também observado na obra “Fresh Widow” (“viúva fresca”) que relê “French Window” (“janela francesa”), “obra” por que Duchamp, assinando-se Rose Selavy, chistosamente, reivindicava direito autoral, conseguindo, com isso, trazer à tona, no plano lingüístico, a questão da intertextualidade e, na tridimensionalidade do objeto, a da (co)-autoria do objeto (artístico): “FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE Selavy 1920”. Mas, voltando ao ready-made “Por que não espirrar, Rose Sélavy?”, é muito pertinente citar Janis Mink:

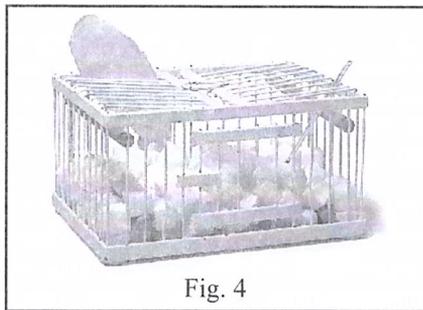


Fig. 4

Por que não espirrar?, com suas sugestões de peso (mármore pesado), promessa de doçura (imitações de cubos de açúcar), perda de calor (termômetro), poesia (canto dos pássaros), vôo aprisionado (espinha de peixe e gaiola de passarinho) e arte (cubismo e também o uso de mármore), parece conter uma mensagem (...) Por que não fazer algo como espirrar, a reação catártica que tem início numa simples comichão e cresce até uma explosão, deixando atrás de si apenas gotejantes vestígios?

Com Rose Selavy, diferentemente de Fernando Pessoa, Marcel Duchamp desvestiu-se da virtualidade do heterônimo e galgou certa concretude na

⁷ Essa obra de Marcel Duchamp pode ser conferida em www.nga.gov.au/International/Catalogue

caracterização por ele empreendida, fotografada por Man Ray, e na assinatura com que assinalava obras “suas”.⁸

A quase-coisa

Michel Foucault, ante a aparente contradição provocada pela asserção “isto não é um cachimbo” inserida num quadro do pintor surrealista René Magritte, aponta para a inferência de que se trata de uma representação e, no caso, mais especificamente, de uma representação (da...) de uma representação, desde que, dentro da pintura, há “outra” pintura, e a primeira (e a segunda...) também está representada no (e pelo...) material impresso, i. e., a própria capa do livreto que se tem em mãos.⁹

Imagine-se que a pintura surrealista de Magritte, em vez de representar um cachimbo, representasse um livro, de onde o título seria, por força de denominação, “isto não é um livro”. Imagine-se ainda que a própria pintura fosse o revestimento de um livro, sua capa, enfim. A auto-referencialidade obrigaria à leitura de que o objeto concreto, real, em mãos, não é um livro, e o nome do quadro estaria justificado também, parcialmente, se se tratasse de um livro em branco e, mais completamente, se fosse um livro cênico¹⁰, i.e., um objeto próprio para representação.¹¹ Esse encadeamento de representações foi enunciado no poema cubista de Gertrud Stein, “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”, à primeira vista e primeira audição uma redundante e pleonástica tautologia, que se desfaz quando se toma conhecimento de sua procedência e intenção e de que, com esse micropoema, Stein pretendia, como ela mesma afirmava, trazer para o papel a vermelhidão da rosa.¹²

⁸ Leia-se, a propósito, as oportunas e sucintas observações de Tania Franco Carvalho, em *Literatura Comparada*, São Paulo: Ática, Série Princípios, 1986, pp.63-70. Aqui, Carvalho enfoca o conto “de” Borges, intitulado “Pierre Menard, autor do Quixote”, num encadeamento de intertextualidades e sucessivas apropriações e (re)leituras.

⁹ Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

¹⁰ Interessante é a constatação dos cenógrafos de que um objeto real em cena, às vezes, não provoca o efeito cenográfico pretendido, razão pela qual é substituído por um “fake”. O mesmo ocorre com relação à sonoplastia, em que se busca, em outra fonte sonora, um som mais “real” que o som real. Coerente com essas observações, há a afirmação algo jocosa da crítica de arte de que “uma pintura é para ser vista, não para ser cheirada”, o que aponta para o paradoxo do necessário distanciamento do objeto para que este possa ser apreciado plenamente.

¹¹ Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

¹² A percepção da arbitrariedade do signo, por Magritte, já fora consignada na primeira versão do seu quadro, que aparecera em 1928/1929, denominado “A Armadilha das Imagens” (“The Treachery of Images”). A respeito dessa primeira versão, escrevera: “O famoso cachimbo... Tenho sido muito censurado por causa dele! Entretanto, você pode enchê-lo de fumo? Não, é só uma representação, não é? Se eu tivesse escrito embaixo do meu quadro “isto é um cachimbo”, eu estaria mentindo. PAQUET, Marcel. René Magritte, Thought rendered visible. Köln: Benedikt Taschen. 1994, p.9.

Como se vê, no que se refere à representação pura e simples (se é que isso é possível, desde que não podemos prescindir de nossas referências para nos relacionarmos com o mundo), a própria atribuição de significado fica subordinada a outros significados já atribuídos, e a escolha do signo “rosa” não vem isento, imaculado, intacto, i.e., “não tocado”. Lembre-se ainda que toda escolha corresponde a inúmeras outras “desescolhas”, e a arbitrariedade da relação significante-significado perpassa pela relação que um signo guarda com os demais signos do sistema de signos. Se Stein tivesse escolhido, em vez da emblemática rosa, um jasmim (“um jasmim é um jasmim é um jasmim”), poder-se-ia postular que a referência, agora, não seria à cor (ou sê-lo-ia menos), mas ao aroma, construção menos pertinente se considerarmos que, os de visão normal, nos relacionamos com o mundo mais com a visão que com o olfato, por razões que nos parecem óbvias. Haveria ainda a questão da vermelhidão da rosa, qualidade que não é, necessária e primeiramente, a ela relacionada.¹³

Entre o dogma do objeto e o embuste da representação.

A aproximação entre a literatura e as artes plásticas era já prenunciada nas indagações a respeito das relações existentes entre a escrita, com toda a sua virtualidade não objetificada, e a imagem, com toda a presunção de certeza que a acompanha. Esse diálogo veio a ocorrer com as vanguardas de início do século vinte, quando poetas e artistas plásticos buscaram diluir as fronteiras entre essas duas linguagens.

O *Zeitgeist* impunha, então, perceberem-se as imagens implícitas na escrita, e as artes plásticas passaram a incorporar palavras, grafias, textos, colagens, menos por deliberação, mais por sincronicidade entre a obra de arte e elementos que lhe eram externos mas concomitantes no processo de confecção do objeto artístico. Poetas perceberam na palavra a virtualidade da imagem e artistas plásticos incorporaram a palavra a quadros e pinturas. A concomitância dessas duas linguagens já fora experimentada no “Un Coup de Des”, pelo poeta francês Mallarmé, para quem o entorno da palavra também participa, visualmente, da totalidade estética do poema e que enunciou, a propósito da permanência do signo verbal sobre o objeto: “Nomear um objeto é suprimir três quartas partes da fruição do poema que é feita da felicidade de adivinhar pouco a pouco; sugerir-lo, eis o sonho”.

¹³ À vermelhidão da rosa de Gertrud Stein, parece ter respondido Jorge Luis Borges em “La Rosa Amarilla”. Aqui, o moribundo escritor Marino, pouco antes de morrer, olha para a flor e a vê, a enxerga, a percebe em toda a sua descontaminada, imaculada “rositude”, numa experiência inefável, em que a iluminação psíquica é corroborada pela cor do ocaso das pétalas da flor.

Se sugerir e não nomear estava no cerne de uma dada visão de poesia, de outro lado os próprios poetas, almejando levar a representação a esgotar suas extremas possibilidades, impunham-se suplantando o biplano da página, a exemplo do que faria mais tarde Ferreira Gullar com seus “não-objetos”. Não podendo ser preterido pela palavra, o próprio objeto passa a ser suporte do poema, integrando-se, porém, indissolivelmente, à totalidade do poema; daí: poema-objeto. Desvinculando-se o poema da bidimensionalidade do papel, projeta-se na tridimensionalidade do objeto concreto, não sem antes experimentar outros suportes bidimensionais, como muros, outdoors, painéis, camisetas e, por que não, os videopoemas.¹⁴

O POEMA-OBJETO

Embora o objeto, amiúde, prescindia da palavra para ser apreendido, é da fusão de ambos que se obtém a maximização do(s) significado(s) pretendido(s). Lembre-se, ainda, que, na própria origem, o poema era transmitido oralmente, adquirindo, depois, quando de sua transcrição gráfica, uma especificidade que não estava presente em sua oralidade.¹⁵

“Inesperadamente el poema se convierte en un objeto, reclama una corporeidad que le da sentido y que, para su realización, resulta imprescindible. Sin dejar de ser lenguaje, el poema se escapa a otro mundo, el de los objetos, aquel en que puede apoyarse o meterse en una cueva, un medio de espacio, en el que pueden utilizarse escaleras para salvar niveles de diferente altura... y todo ello sin dejar de ser poema... el poema es una cosa, y lo ha hecho no sólo delante de nosotros sino a través nuestro, mediante nuestra lectura de las palabras que componen el poema. / Al igual que sucede con los poemas, ahora en sentido inverso, en los objetos, las imágenes desbordan el marco de lo que debe ser contemplado y se incorporan al de lo que debe ser leído o pensado, es decir, al marco del lenguaje, sin por ello perder la condición de objetos y de imágenes a contemplar.”¹⁶

Mas analisemos as figuras 1, 2 e 3. Desnecessário mencionar que a figura 1, representando o infante presidente norte-americano, vai conferir o matiz de poderoso senhor da guerra e, conseqüentemente, da paz. As palavras “paz” e “guerra” que constroem a figura ou, de outro modo, que dela se depreendem, podem, por certo, ser vislumbradas em outros semblantes e até mesmo em cartoons, desenhos ou em rostos sem nenhuma identidade. Além disso, poder-se-ia vislumbrar em

¹⁴ É de lembrar aqui que a dicotomia forma x conteúdo não mais é pertinente no tocante ao poema. Ezra Pound já afirmara que a forma é o conteúdo que vem à tona.

¹⁵ Esse ponto de vista, contudo, não encontra eco na constatação empírica de que todo falante de qualquer idioma requer, diante de qualquer objeto, seja-lhe conferida (ao objeto) uma função. Lembre-se, ainda, da comum experiência do artista plástico que, pintando quadros abstratos, se lhe indagam, com freqüência, o significado da obra.

¹⁶ Valerio Bozal: “Arte del siglo XX en España”. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe. 1995. págs. 230-233.

inúmeros rostos um infindável número de palavras, ficando em aberto a questão, ociosa: a imagem constrói as palavras ou estas constroem a imagem?¹⁷

Na figura 2, seu autor, o ambigramista indiano Punya Mishra, transmite a idéia de grande alegria e diversão ao construir o sorridente rosto com as palavras que isso significam: “big fun”. Na figura 3, o artista consegue boa síntese, desde que logra a representação da visão com uma imagem da própria palavra que a designa, “vision”, manipulando, porém e para tanto, os próprios caracteres, conferindo-lhes uma simetria que não está presente em nenhuma tipologia pré-fabricada. Seja como for, nenhuma das três figuras que escolhemos para ilustrar nosso texto prescinde dos elementos visuais não verbais para ser completa e totalmente assimilada, decodificada. Ainda sobre o dogma do objeto, enuncie-se que nenhum objeto é tão-somente um objeto, mas o somatório de imagens, usos, funções, atributos, características e valores que a comunidade lhe confere.¹⁸

Efetivamente, a própria ambigüidade que se costumava associar à palavra deixou de ser desta exclusiva. Hoje, difunde-se pela música, pelas artes cênicas e, até mesmo, como demonstra Shigeo Fukuda em suas esculturas, em objetos tridimensionais. De onde ser legítimo defender a idéia de que a ambigüidade¹⁹ está tanto (mais...?) no olhar quanto (do que...?) no próprio objeto. Fukuda ainda tridimensionaliza a famosa relação figura-e-fundo que justapõe dois rostos em perfil se olhando e/ou uma taça, e pela tridimensionalidade evidencia-se o perfil como fundo do objeto.



¹⁷ O mesmo autor, cuja identidade ora nos escapa, construiu uma face de Saddam Hussein (com as palavras “ameaça/pretexto”), de Bin Ladden (com “morto/vivo”) e do Lula (com “esquerda/direita”).

¹⁸ A propósito, Jean Paulus conta que, numa aldeia primitiva em que o governo local fez substituir as palhoças por pequenas casas de alvenaria, os moradores passaram a usar o vaso sanitário como tanque ou pia no qual lavavam um tipo de coquinho próprio de sua alimentação, desde que não entendiam a finalidade que a civilização ocidental atribui ao objeto.

¹⁸ PAULUS, Jean. A função simbólica e a linguagem. São Paulo: Edusp, 1975. PAULUS, Jean. A função simbólica e a linguagem. São Paulo: Edusp, 1975.

¹⁹ Aqui lembramos o Professor Mercer, da Universidade Federal do Paraná, que assinalava: “Toda frase é potencialmente ambígua”.

Na figura 5, a contraposição da figura-fundo é complementada pela fusão das palavras face/vase, pela manipulação da inicial que pode ser lida ora como “F”, ora como “V”, não sem certo desconforto na suposição de que a referida manipulação talvez possa receber tratamento mais elaborado e, pois, mais eficaz.

Finalizando, assinale-se que a fusão de diversos âmbitos artísticos tornou infundáveis as possibilidades de experimentação estética, num entrecruzamento que permite vislumbres promissores. Cite-se, de passagem, a poesia cinética, a arte postal, a poesia holográfica, a infopoesia, os clip-poemas, a poesia intersignos, os poemas em movimento, os poemas cênicos, os poemas transitáveis, e assim por diante, temas que merecem estudos criteriosos e demorados.