

as duas dimensões lingüísticas da poesia concreta

fritz hensey
universidades do texas, austin

Uma maçã (apfel apfel apfel) é invadida

Uma maçã (apfel apfel apfel) é invadida de repente pelo ver (apfel wurm apfel) me.2

O motorista mexicano alardeia: em cada viagem um amor... tecedor. (O castelhano diz... tiguador)3.

Poesia concreta (PC).

A PC tem tido que encarar diversas críticas, entre as quais a do empobrecimento da linguagem4. Mas alguns exemplos:

O negócio é questão de nEGOCio inclui o negÓCIO que dá lugar para o negóCio e daí o negóciO final5. Para quem goste das esquematizações: (n(eg(ó)(cl(o))))).

Olho por olho. Colunas convergentes de olhos, via de regra humanos, via de regra femininos (?)6.

Três permutações de homem

hambre

hembra. Forma-se o casal e a fome fica

fora7.

Os ataques lançados à PC podem partir dum conceito da poesia como uma arte exclusivamente lingüística ou discursiva, ou bem de antagonismos filosóficos. Assim, Kahler (*The Disintegration of Form in the Arts*) considera que a PC tipifica a incoerência e o caos8.

Ergo, pum! Achamos que a crítica da PC deveria basear-se em conceitos apropriados. Neste caso, algumas das bases teóricas se encontram na teoria da informação, na psicologia gestaltista, na lingüística (principalmente a estruturalista, mas também na generativista), e na arte óptica. Tudo isto, é claro, sem prejuízo de fontes mais tradicionais.

Microestrutura e macroestrutura. Tudo tem nome.

Afirma-se que a PC tem sobre a poesia tradicional a vantagem de saber aproveitar a relação entre fundo e forma para dar movimento ao poema assim gerado 9. Isto é, a PC consegue uma nova dimensão dinâmica. Por exemplo:

O navio que vai e que vem. A colocação das palavras sobre o fundo branco cria uma configuração: a vela, o navio que navega 10.

A palavra "silêncio". Três colunas, cinco fileiras, 14 repetições com buraco no meio onde se esperava mais uma repetição. Daí que o poema enquadra seu próprio silêncio 11.

O ideograma chinês: mulher. No meio, bico de seio e gota de leite. Tudo é óbvio, acessível 12.

Há macroestrutura interessante... Isto é, que contribui à informação semântica ou ao valor estético do poema... na medida em que esse "objeto útil" 13, que é o poema concreto, aproveita ou mesmo depende do contexto. Forma-e-função. Isomorfismo. Quando o jogo de texto-e-contexto, preto-e-branco, cede seu lugar ao (con)texto pretilbranco.

Há microestrutura interessante quando se considera o poema como objeto lingüístico, ou pelo menos como um objeto construído em forma analógica à da linguagem. Admitindo uma certa redução ou empobrecimento de alguns aspectos da linguagem normal, devemos procurar critérios de análise lingüística que não dependam daqueles elementos que por vezes são descartados pelo concretista. Vejamos (olho por olho).

O estruturalista vê a linguagem como um sistema de unidades... fonemas, vocábulos, orações e outros elementos sintáticos ou semânticos... que estão ligados entre si por meio de relações de certo tipo. Essas unidades participam de diversas relações e, até certo ponto, são definidas pelas relações de que participam.

Num discurso qualquer, há unidades carregadas de significado; por exemplo, os substantivos tomam parte em relações que são definidas pelos verbos. "João saiu da cadeia" poderia representar-se como S(j,c): João e cadeia estão ligados de tal maneira que j sai de c. Por outro lado, há unidades cujo valor é basicamente gramatical: artigos, preposições, conjunções, muitas desinências verbais etc. A PC em muitos casos suprime alguns destes elementos. Tende, portanto, a uma simplificação, parecendo às vezes fugir da linguagem. Perguntou-se se o poema concreto é para o tradicional como a radiografia para o retrato 14. Respondeu-se que não, mas é de fato uma analogia interessante. Se considerássemos as relações que vamos citar, como se fossem os ossos da linguagem, talvez pudessemos atribuir à PC uma função parecida à dos raios xis: a de reduzir as barreiras que a superfície da linguagem opõe à compreensão humana.

Se bem que a PC procure um movimento, um dinamismo além dos limites da linguagem como tal, acontece que a maior parte desses poemas têm uma certa microestrutura lingüística mais ou menos interessante. Há duas relações que informam qualquer sistema lingüístico, em virtude das quais existem e co-existem as chamadas unidades lingüísticas. Trata-se de relações que se chamam, tradicionalmente, paradigmáticas e sintagmáticas 15.

Paradigma: modelo, padrão, exemplo. Uma unidade está em relação paradigmática (ou vertical) com as outras unidades que podem ocupar o mesmo lugar funcional. Pegamos um baralho e tiramos cinco cartas para formar uma mão de pôquer; as cartas todas pertencem ao mesmo paradigma. Fonemas: fala, vala, maia, bala, sala, rafa, cala... paradigma que é preenchido pelas consoantes que podem entrar, significativamente, no lugar sublinhado em — ala. Digo que meu avião chega às horas: trata-se dum paradigma preenchível por certos números. Paradigma quer dizer possibilidade de escolha para a mesma função. Si-

multaneidade. Trocadilhos na base da paronomásia: Aliança pAra o Pro-gresso. Nosso luto, nossa luta. A relação disjuntiva: A ou B, mas não A e B.

Sintagma: constituição, composição, ordem, progressão. Uma unidade está em relação sintagmática (ou horizontal) com as outras unidades com as quais participa numa seqüência linear, e também com as unidades que devem ou não devem coexistir com ela. Pegamos mais uma vez o baralho, tiramos as cinco cartas, e procuramos formar mãos de pôquer. Uma delas poderia ser: A-2-3-4-5. Cada uma destas cartas está em relação sintagmática com as outras. Um sete, por exemplo, destruíria o sintagma formado. Consideremos um período qualquer: "João quebrou a janela"; as relações horizontais (sintagmáticas) são bem importantes, pois "A janela quebrou João" troca o sentido original por outro, e "Janquejoã ela que a o" não comunica nada. Outro exemplo gramatical: "Você me ama" e "Você não me ama" representam uma construção que podemos simbolizar com "Você (não) me ama"; a negativa pode ou não ocorrer, mas se ocorrer terá que ocupar certo lugar específico. Sintagma quer dizer ordem e coexistência no eixo horizontal, como paradigma se refere ao eixo vertical. Relações sintagmáticas: Relações conjuntivas. A e B; B e A; se A então B. Trocadilhos na base de parequemas, manipulações de fronteiras morfológicas. Vez passada/vespa assada. Importância/importa a ânsia. "Solange" (palavra francesa): consolo. "So lange" (expressão alemã): tão longo.

É claro que nenhuma unidade pode ser puramente paradigmática ou sintagmática, isto é, nenhuma delas funciona apenas em uma dessas dimensões, que são interdependentes. Dizer, por exemplo, que "casa" é um substantivo, é defini-la pelo paradigma ao que pertence, mas por outro lado o fato de ele ser substantivo o obriga a participar em relações sintagmáticas, p. ex., no sintagma "essa ... nova".

Paradigmas e sintagmas são conjuntos de unidades, reais ou virtuais, unidas por determinadas relações. Sabemos porém que a linguagem funciona não apenas na base da colocação estática de unidades, mas também por meio de processos de criatividade que ligam o discurso com o mundo externo das coisas e o mundo interno de quem fala ou escuta. Assim também a PC funciona dentro dum contexto extralingüístico. Para alguns, talvez seja este o aspecto mais interessante de qualquer produto artístico.

Se bem que os conceitos de "verticalidade" e "horizontalidade"... o paradigma e o sintagma ... sejam típicos da microestrutura do discurso ou do poema, não há dúvida de que estas relações podem encontrar-se ao nível da macroestrutura. Seja uma conversação qualquer, de perguntas e respostas, de afirmações e comentários. Na medida em que a forma de algum enunciado influi na forma de outro, cabe falar em relações sintagmáticas. Por outro lado, consideremos alguns aspectos do "estilo" que um escritor ou falante emprega. Na medida em que podemos imaginar que há certo repertório lingüístico do qual ele escolhe conforme as necessidades de comunicação, podemos afirmar que se está empregando um

paradigma. Paradigma, repetimos mais uma vez, refere-se à possibilidade de escolha; sintagma se refere a influências mútuas ao longo da cadeia de sons, formas, e significados que servem de veículo à comunicação humana.

É de notar também que os conceitos, pensamentos, reações etc. que o homem comunica, muitas vezes não têm em princípio nenhuma relação horizontal entre si. Se percebemos que estamos com fome, experimentamos um fenômeno que nos evoca várias sensações e conceitos simultaneamente. Se queremos, porém, exprimir o que sentimos, devemos empregar a linguagem de tal forma que se produza um enunciado dividido em partes, em certa ordem. Aliás, é óbvio dizer que todo enunciado tem que começar em certo instante, para progredir ao longo dum eixo temporal.

Quer dizer que os conceitos, sensações etc. a serem comunicados, aparecem sob uma forma paradigmática para depois entrarem em construções necessariamente sintagmáticas. Sentimos o paradigma "estar com fome" como um todo simultâneo, mas precisamos construir a reação lingüística em forma ordenada... "estou com fome", "vamos jantar" etc. O lingüista americano W. Chafe chama estes dois processos de simbolização e linearização, respectivamente 16. É possível que tais conceitos contribuam à crítica da macroestrutura de certos poemas concretos; por exemplo, pode-se perguntar se o autor construiu o poema na base dum paradigma simultâneo de conceitos, cuja ordenação depende do espectador, ou se além de fazer a simbolização passou a construir um poema-sintagma, linearizando os elementos que nele intervêm.

Voltando à microestrutura da PC e lembrando mais uma vez o fato das dimensões horizontal e vertical serem interdependentes, podemos afirmar que se o poema tem de fato uma microestrutura lingüística, ele tende a favorecer ou privilegiar uma ou outra dessas dimensões. Em outros termos, postulamos que todo poema admite uma análise em termos de dois componentes estruturais: horizontalidade e verticalidade, no sentido de ele privilegiar um ou outro.

Um poema pode ser horizontal ou sintagmático se favorece a dimensão horizontal; pode ser vertical ou paradigmático se favorece a dimensão vertical; pode favorecer as duas dimensões, em cujo caso seria horizontal e vertical; ou pode prescindir das duas, classificando-se como nem horizontal nem vertical. Na última categoria encontraremos os poemas sem microestrutura lingüística, cujo efeito depende de outros fatores; por exemplo, da relação entre fundo e forma, dum sensação de movimento, do som musical, dum certo simbolismo que o espectador deve compreender etc.

Em vista destas duas dimensões poderem coexistir, podemos tratá-las como componentes binários; isto é, postulamos o paradigma (a hor
b ver) em que
a e b são variáveis cujos valores são "mais" ou "menos", "sim" ou

"não". Há portanto quatro possibilidades: (+hor —ver) = horizontal (sintagmático); (—hor = vertical (paradigmático); (+hor +ver) = horizontal e vertical, simultaneamente; e (—hor —ver) = nem horizontal nem vertical.

Poemas verticais: poemas que privilegiam a dimensão paradigmática (—hor + ver). Exemplos:

1. De Eugen Gomringer, **silêncio** 11. A palavra aparece repetida num retângulo de três por cinco, havendo 14 repetições porque fica um espaço branco no meio. Os paradigmas são as colunas e as fileiras; trata-se dum paradigma único, cujos membros são a presença e a ausência da palavra (concelto, idéia) "silêncio". O autor soube explorar a dimensão paradigmática, pois o espaço branco... definível como silêncio... é expressivo. Por outro lado, o poema tem macroestrutura evidente: sobre o fundo branco, a figura geométrica construída pelas palavras forma um marco em torno ao silêncio que é o centro vazio do quadro. A microestrutura lingüística tem papel secundário, mas existe.

2. De Jean François Bory, **femme** 12. O ideograma chinês para "mulher" sugere a silhueta humana, formando com quatro linhas braços, pernas, cabeça (uma linha só) e um corpo quadrilátero. Dentro desse espaço que sugere o tronco, aparece a fotografia dum bico de selo jorrando leite. Mais uma vez, precisamos afirmar que é a forma total o que gera o impacto estético deste poema. Por outro lado, existe microestrutura de tipo lingüístico: escolheu-se do repertório de ideogramas aquele que simboliza a mulher, e a ele se acrescentou um traço ou imagem característica da mulher. A escolha de elementos simultâneos tirados dum repertório mais ou menos extenso, chama-se realização dum paradigma.

Poemas horizontais: poemas que privilegiam a dimensão sintagmática (+hor —ver). Exemplos:

1. De Ronaldo Azevedo, **velocidade** 17. Um retângulo, 10 colunas por 10 fileiras onde, por causa da maior separação entre as linhas horizontais, forma-se um retângulo em lugar dum quadrado. Pode ser lido de cima para baixo, em forma convencional, ou pelas diagonais. Suponhamos a segunda possibilidade. Conteúdo: a palavra **velocidade** gera-se no papel pela repetição das letras que a formam. O v se repete bastantes vezes, ocupando a metade da figura; o e menos vezes, o l menos ainda, de maneira que, à medida que a palavra se vai formando, aumenta a velocidade de leitura. O poema é considerado como sintagmático porque para apreciá-lo devemos proceder em certa ordem; assim, a palavra vai evoluindo a um ritmo cada vez mais acelerado. É claro que a macroestrutura do poema está baseada nessa relação entre o conteúdo semântico e o fato do autor obrigar seu leitor a perceber esse conteúdo.

2. De Louis Zukofsky, **Julia's wild**, em tradução (a fúria de Júlia) de Augusto de Campos 18. O verso inicial: "vem, sombra, vem, e consuma esta sombra" é repetido vinte vezes com modificações da ordem linear

das palavras; p.ex., "vem, vem, sombra, e consuma esta sombra". Trata-se dum poema essencialmente sintagmático, ao mesmo tempo que muito mais dependente da linguagem do que os outros já citados. Parece que nele é a microestrutura o elemento artístico principal; os outros têm uma macroestrutura mais evidente.

Poemas vértico-horizontais: poemas que privilegiam as duas dimensões, a sintagmática e a paradigmática (+hor +ver). Exemplos:

1. De Augusto de Campos: **greve** 19. Poema a dois níveis físicos; uma primeira parte sobre papel transparente e a segunda parte, que lhe serve de fundo, sobre papel opaco. O leitor percebe as duas partes ao mesmo tempo. A primeira está em versos rimados... processo sintagmático..., partindo de "arte longa vida breve/ escravo se não escreve" e terminando em "grita grifa grafa grava/ uma única palavra". A palavra, evidentemente, é **greve** que enche a segunda página. O poema recorre a efeitos paradigmáticos... p. ex., o jogo de escreve/escravo, grifa/grifa, grafa/grava... mas não prescindem da dimensão sintagmática todas as seqüências lineares que lá se contém. A macroestrutura manifesta também um paradigma: um slogan, uma afirmação, um grito (greve), tudo simultâneo com os argumentos discursivos da primeira parte.

2. De Haroldo de Campos: **ver navios** 10. Dez linhas, de duas ou três palavras cada uma, formam a silhueta dum barquinho de vela, complementado pelo conteúdo semântico do poema: "vem navio, vai navio, vir navio" etc. Os efeitos paradigmáticos são evidentes: vir/ver, vai/vem, vir/(na)vio, etc. Por outro lado o poema é discursivo, no sentido de que o leitor vai acumulando informações até chegar à conclusão "ver navios". Então ele vê, de fato, um navio que se gerou sobre o papel. A macroestrutura é tal que consegue um certo "movimento".

Poemas nem verticais nem horizontais: poemas que parecem prescindir das dimensões lingüísticas para recorrerem a outros efeitos (visuais etc.). Neles a macroestrutura, o jogo de texto e contexto, tem o papel preponderante. O que interessa é como o autor emprega o poema dentro dum contexto maior que pode ser de vários tipos. São poemas que procuram ou mesmo conseguem fugir da dimensão lingüística. São poemas marcados pelo paradigma (—hor —ver). Exemplos:

1. De Jean François Bory: **veux** 20. Poema em 7 partes, ou páginas. Na primeira, apreciamos um objeto relativamente circular, feito de letras das quais quase a única legível é o e minúsculo, perto do centro. Nas duas partes que seguem, o objeto se aproxima (aumenta de tamanho), e lá se manifesta o e como parte da palavra **veux**; além disso, formam-se outras palavras, frases variadas... "et au réveil de cette nuit", "sans bruit sans voix sans bruit" etc. Chegando à quarta, o poema enche a página. Mais algumas expressões ficam visíveis: "dire quelque chose", "pas d'eux pour les jeux". O poema desbordou a página. Na quinta, percebemos um enorme e minúsculo; na sexta parte, um setor dessa letra; e, na sétima, a página inteira ficou quase coberta pela massa negra do e. Ora, dir-se-ia que o poema contém elementos lingüísticos, pa-

letras e expressões. Contudo, não é um poema baseado na linguagem mas na forma e no movimento. As letras e as palavras são tratadas como objetos, e se bem que se possa ler alguma mensagem nelas, elas não estão relacionadas umas com outras em forma lingüística. Diríamos que se trata dum poema cuja macroestrutura é básica e essencial para o efeito estético. Sua microestrutura, portanto, não exhibe relações verticais nem horizontais.

2. De Carl Fernbach-Flarsheim: *mirror field inside random field* 21. Sobre o fundo branco, ocupando talvez 60% da superfície, certo número de letras e símbolos espalhados. Muitos são ilegíveis, sendo apenas pontos negros. Chegando ao centro do espaço, a concentração de letras se torna muito mais densa e em certo momento chega a formar fileiras e colunas. Observando mais de perto e dividindo as fileiras horizontais em duas metades, percebemos que a seqüência de letras à esquerda é a imagem inversa da seqüência à direita. P. ex.: AAMMAA, UTMOOMTU. As letras "de fora", relativamente raras, formam o "random field" (distribuição ao acaso), enquanto as de dentro constituem o "mirror field" (distribuição simétrica?). Se bem que não seja impossível considerar o "mirror field" como um conjunto de letras em distribuição sintagmática... a simetria, depois de tudo, é sintagmática..., não queremos interpretá-lo dessa maneira. Parece-nos mais adequado considerar o poema como uma imagem que evoca o conflito (ou será a harmonia?) da ordem e o caos. Visto dessa maneira, não é muito interessante que os elementos do poema estejam em certa ordem linear; o que importa é o contraste, o confronto, o fato de elementos dispersos poderem organizar-se em certa estrutura. Do caos surge, de pronto e talvez momentaneamente, uma ordem aparente. Na medida em que este poema, como o anterior, prescinde de elementos e relações lingüísticas, ele não é nem vertical nem horizontal.

Nos exemplos anteriores, indicamos que muitos poemas concretos possuem uma macroestrutura que pode pesar mais do que a microestrutura lingüística ou pseudolingüística do poema. Há outros poemas que, a nosso ver, devem ser considerados como objetos lingüísticos sem macroestrutura interessante. Via de regra, porém, os poemas concretos que conhecemos têm micro e macroestrutura, se bem que nem sempre na mesma medida nem do mesmo mérito.

O reconhecimento de duas relações lingüísticas fundamentais, o sintagma e o paradigma, ajuda a revelar a microestrutura dos poemas concretos. Todavia, é preciso admitir que sintagma e paradigma são componentes relativamente estáticos do enunciado lingüístico. O dinamismo da linguagem, como também o da criação artística, foge a classificações estáticas em termos de "traços" ou "características" ou de relações entre tais unidades. No que se refere à macroestrutura, é preciso elaborar teorias que permitam a descrição de processos e movimentos 22.

NOTAS

1. José Paulo Paes, "O suicida ou Descartes às avessas", em J. P. Paes. *Anatomias*. S. Paulo; Ed. Cultrix, 1967.
2. Reinhard Döhl, "Pattern Poem with an Elusive Intruder", em E. Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, N. York, Something Else Press, 1967.
3. A. Jiménez, *Picardía Mexicana*. México, Ed. Costa-Amic, 1958, p. 15.
4. Haroldo de Campos, "A temperatura informacional do texto", em A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Teoria da poesia concreta*. (TPC) S. Paulo, Ed. Invenção, 1965.
5. J. P. Paes, "Epitáfio para um banqueiro", em Paes, *op. cit.*
6. A. de Campos, "Olho por olho", em M. Solt e W. Barnstone *Concrete Poetry: a World View*. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1968, p. 98.
7. D. Pignatari, "Hambre", em A. de Campos et al., *Antologia Noigandres 5: Do Verso à Poesia Concreta*. S. Paulo, Massao Ohno Ed., 1965, p. 33.
8. Vede E. Wildman, *Anthology of Concretism*. Chicago, Swallow Press, 1969, p. VII-XI. Vede também as observações de B. Raffel, em "No Tidbit Love you Outdoors Far as a Bier: Zukofsky's Catullus". Austin, Texas: *Arion*, 3, p. 444: "...a kind of musical game being played by...many many practitioners of concrete poetry" (uma espécie de jogo musical que é jogado por muitíssimos concretistas). Vede também Erich Kahler, *The Disintegration of Form in Modern Art*. New York, Braziller, 1967.
9. H. de Campos, "Poesia concreta... Linguagem... Comunicação", em *TPC*, p. 68-83.
10. H. de Campos, "Ver navios". *Noigandres 5*, p. 78.
11. Eugen Gomringer, "Silencio", em Solt & Barnstone, *op. cit.*, p. 91.
12. J. F. Bory, "Femme", em Solt & Barnstone, *op. cit.*, p. 175.
13. A. de Campos, D. Pignatari, e H. de Campos. "Plano-Piloto para Poesia Concreta", em *TPC*, p. 156.
14. H. de Campos, "Aspectos da Poesia Concreta", em *TPC* p. 104.
15. John Lyons, *An Introduction to Theoretic Linguistics*. Cambridge, Univ. PPress, 1968, p. 70-81.
16. W. L. Chafe, *Meaning and the Structure of Language*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1970, *passim*.
17. Ronaldo Azevedo, "Velocidade". em *Noigandres 5*, p. 39.
18. A. de Campos, "A fúria de Júlia", em Solt e Barnstone, p. 220.
19. A. de Campos, "Greve", em *Noigandres 5*, p. 123-5.
20. J. F. Bory, "Veux", em E. Wildman, p. 130-43.
21. Carl Fernbach-Flarsheim: "Mirror Field Inside Random Field", em Solt e Barnstone, p. 249.
22. Um trabalho que merece ser publicado é uma tese de mestrado recém-apresentada na Universidade do Texas: Elizabeth Leone, *Elements of Concrete Poetry: a Look into the Future*. Austin, Texas, 1973.