

Letra / Imagem: A transmutação intersemiótica na poética de Edgard Braga

Profa. Ms. Beatriz Amaral¹ (PUC-SP)

Resumo:

Este estudo tem por escopo a análise do movimento dialógico e intersemiótico existente entre as artes plásticas (desenho, pintura, fotografia, artes gráficas) e a poesia de Edgard Braga, particularmente em suas obras produzidas nos anos 1970 e 1980. A plena interação entre estas áreas de expressão artística e a poesia constitui traço marcante da inventividade de Edgard Braga, criador dos “tatoemas” (poemas tatuados na pele do papel). A fusão entre a poesia verbal e o desenho, na produção bragueana, revela o íntimo grau de proximidade entre os recursos e técnicas das duas manifestações artísticas. Esta intersecção se consuma como importante aspecto da estética contemporânea e resulta numa tessitura muito bem articulada em que se destaca especial ênfase à gênese do poema.

Palavras-chave: poesia contemporânea, poesia verbo-visual, tatoemas, visualidade, hibridismo

Introdução

A valorização da interdisciplinaridade e o incontestado reconhecimento do hibridismo que permeia as manifestações artísticas contemporâneas representa uma conquista do espírito transgressor presente no processo de criação das obras de arte. Intersecções e convergências entre literatura e pintura, literatura e cinema, música e poesia, literatura e dramaturgia, fotografia e poesia, música e dança, entre tantas outras interações, cada vez mais presentes na produção estética de nossos dias, evidenciam o vertiginoso intercâmbio de informações que marca a sociedade deste início de terceiro milênio.

Entre fragmentos dos mais relevantes postulados das vanguardas do início do século XX e a paradoxal e crescente disposição para o diálogo com as tradições estéticas mais antigas, abrem-se as margens do hibridismo que se manifesta em todas as instâncias da literatura contemporânea. Graças a seu caráter crítico e muitas vezes antecipatório, a poesia constitui riquíssimo manancial de experimentos, sendo o receptáculo ideal de confluências e dissonâncias. Livre na construção de sua própria linguagem, às vezes, o texto poético envereda por radicais procedimentos e caminhos de ruptura. Outras vezes, porém, enriquece e fertiliza o diálogo com a tradição estética que a precede. De todo modo, ao se materializar e se consubstanciar como poesia, a palavra não deixa de experimentar, permitir e assumir os riscos da invenção que a salvaguarda enquanto arte.

Interessante exemplo de interação verbo-visual pode ser analisada na poesia de Edgard Braga (1897/1985) [1], que, ao longo de cinquenta anos de produção, construiu um percurso único na história da cultura e da literatura brasileira, sendo precursor de uma linhagem de alto grau de expressividade, experimentalismo, condensação e estranhamento. Entre os elementos principais que fundamentam a singularidade de sua obra, destacam-se o movimento de transmutação entre escolas e estilos - desde as influências da poesia simbolista e parnasiana, até encontrar o caminho do espacialismo, da poesia concreta, da poesia caligráfica e da poesia visual (tatoemas) – e o movimento de transmigração visível na passagem da fase da poesia verbal à poesia visual. Sobre este dialógico movimento intersemiótico discorreremos no presente estudo.

1. *Chamber music*, polifonia, o locus da poesia contemporânea.

Em meio à crescente multiplicidade de recursos e à descontinuidade das idéias inseridas nas cartas programáticas e nos manifestos dos movimentos de vanguarda do início do século XX, expandem-se as margens do hibridismo sógnico, semântico, formal e filosófico no qual circula a poesia contemporânea, hóspede de águas que se deslocam, se fundem, se estranham, em esferas de convergência ou pontos de dissonância. Para onde navega a prática poética? Haverá efetivamente uma tendência a nortear seu curso? Qual o *locus* da poesia contemporânea no Brasil?

Desde os primórdios da antigüidade, a palavra poética tem sido transmitida para grupos pequenos e especiais, com a nobreza da *chamber music*, atravessando os séculos e cumprindo sua **vocação crítica**, em tecido sensível, por meio de fendas entreabertas em que submete a linguagem a procedimentos de renovação, descoberta e arejamento. Como afirma Carlos Ávila [2], “*pelos frestas o poeta inocular seu concentrado pensamento crítico*”. Na contramão do discurso lógico que orienta a sociedade de consumo e a cultura de massas, caminha, em seu paradoxal destino, a força aparentemente frágil do poeta que permanece adestrando seus instrumentos, sempre em busca dos desígnios do futuro.

Como resgatar, em meio a este ciclone devastador gerado pela sociedade de consumo, a vitalidade da poesia, em sua expressão mais plena? E quais os elementos nucleares desta expressão?

Ressaltando a dificuldade de caracterizar o fenômeno poético, Alfonso Berardinelli [3] con-signa que, efetivamente, “*nós sabemos e não sabemos que coisa é a poesia e de que coisa falamos falando de poesia*”, e reconhece que toda tentativa de definir a poesia e traçar-lhe os confins representa um dos mais “*apaixonantes e ruinosos empreendimentos do pensamento estético*”. A dimensão de poeticidade seria, pois, escorregadia e incapaz de suportar a natureza estática de um conceito ou de uma definição.

Assinala Berardinelli:

A última e mais cientificamente sofisticada tentativa de ‘acalmia metodológica’, neste sentido, foi levada a cabo, há alguns decênios, por Roman Jakobson. Com Jakobson, a ontologia veste-se de terminologia lingüística. A poesia, a *quidditas* poética, a essência que distingue um texto poético de um texto não poético, segundo Jakobson, era aquilo a que ele chamava de função poética. (...) Interrompida a relação com a realidade extralingüística (o referente) e com o leitor (o destinatário), a língüa poética é definida como esvaziamento e suspensão do significado.”

Ao reconhecer que a busca da definição da essência do fenômeno poético constitui um “*empreendimento ruinoso*”, Berardinelli tem plena consciência de que, inobstante uma eventual reiteração de esforços, a busca redundaria na inviabilidade da precisão científica. Infere-se, portanto, que, a despeito de sua dificuldade de caracterização, e na paradoxal força de sua expansão camerística, a prática poética persiste – como uma das expressões centrais do fenômeno literário – e se exerce nas frestas e nas fendas que vislumbra ou que, por si mesma, vai tecendo, nos vãos raros de um cotidiano compósito, marcado por superficialidades, utilitarismos e imediatismos.

Entretanto, nos interstícios e acasos onde se aloja, a palavra poética se impõe com a força crítica inerente à expressão artística.

Se reconhecermos, porém, a possibilidade de dar fisionomia à experiência poética contemporânea, seu traço basilar será, certamente, a tessitura híbrida resultante de muitas confluências com outras artes. Aí reside, aliás, o traço apontado por Berardinelli: a incapacidade da poesia para suportar a natureza estática de um conceito.

A interação verbo-visual na obra de Edgard Braga

O eixo visual da poesia contemporânea descende do processo de condensação de linguagem que nela se realiza. Em seus ensinamentos, lembra Ezra Pound, em seu *ABC da Literatura*, a significativa frase do poeta Buting, seu contemporâneo: “*Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.*” A este autor é atribuída a descoberta, em um dicionário alemão-italiano, de quão antiga é a relação entre a idéia de poesia e a de condensação. Consoante explicita Pound, “*Dichten* é o verbo alemão correspondente ao substantivo *Dichtung*, que significa poesia e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa condensar”. A poesia tem conhecido, ao longo dos séculos, muitas formas de condensação e adensamento de linguagem, merecendo destaque especial, como pontos máximos, como verdadeiros ápices dessa experiência, o haicai, forma concisa da poesia japonesa que atingiu seu apogeu com a obra de Bashô (1643/1694), a obra do inglês E.E. Cummings, a poesia constelar do suíço Eugen Gomringer, o futurismo italiano, e a poesia concreta brasileira, de que são criadores Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari e de cuja estética também fizeram parte Edgard Braga, José Lino Grünewald, Pedro Xisto, José Paulo Paes, Ronaldo Azeredo, entre outros.

O grande interesse de Pound pelos experimentos de condensação máxima de linguagem foi despertado pelo seu conhecimento do ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, do americano Ernst Fenollosa (1853-1908), que, tendo vivido por anos no Japão, aprofundou seus conhecimentos da arte e da poesia oriental. O reconhecimento da existência, na poesia japonesa e chinesa, de um princípio de alta eficácia, manifestamente diverso da estruturação lógica ocidental, viria a influenciar a poesia internacional. Escreveu Fenollosa que, neste processo de composição, a soma de duas coisas não gera uma terceira, mas sugere uma relação entre elas. Identifica-se aí o princípio da montagem e da sobreposição, desenvolvido no âmbito cinematográfico por Sierguéi Eisenstein, que tanto viria a influenciar a literatura e até mesmo a teoria literária. Para Fenollosa, “*a linguagem poética é sempre a vibrante das ressonâncias de sons harmônicos e de afinidades naturais; mas, no chinês, a visibilidade da metáfora tende a elevar tal qualidade ao ápice de sua força.*”

Como leciona Octavio Paz, a poesia moderna se instaura com o verso livre e com o poema em prosa. O marco de transição entre os períodos é identificado no poema *Um coup de des*, de Mallarmé. Escreve Paz que, neste período – final do século XIX – a escritura alcança um grau máximo de condensação e sua extrema dispersão.

Também na experiência da poesia concreta brasileira, a condensação encontrou um fértil caminho, pois os criadores do movimento se propunham justamente a explorar ao máximo as camadas materiais do significante, num processo de comunicação verbi-voco-visual, apresentando inovações nas esferas semântica, sintática, léxica, morfológica, fônica, tipográfica, atomizando trechos do discurso, fazendo amplo uso da polissemia, de neologismos, desintegrando o sintagma em seus morfemas, utilizando assonâncias e jogos sonoros, abolindo o verso e os sinais de pontuação e realizando um uso construtivo do espaço em branco.

Edgard Braga, nascido no ano da publicação de *Un coup de des* (S. Mallarmé), já na décadas de 1950 e 1960, começara a experimentar procedimentos e recursos pré-concretos. Trabalhando na estreita comunhão verbo-visual, construía expressivos poemas transbordantes de acentos fanopaicos e melopaicos.

Vejamos como exemplo seu poema “Volição”:

um disco

uma nuvem

uma luz

um sulco

um vôo

uma voz

uma vela

um leve

vôo

(vôo)

luz

sulazul

Volição é um dos cinquenta poemas do livro *Extralunário* (1960), de Braga [4] e sua inserção na parte denominada *poemas diacústicos* já antecipa as intenções do autor de promover fragmentações sonoras e operar no nível melopaico da linguagem poética, ao mesmo tempo em que dava continuidade à rica experiência da visualidade, valorizando ao máximo as potencialidades fanopaicas de cada signo escolhido. O poema transcrito faz parte de um dos mais importantes momentos de transição da obra do poeta, que já fazia largo uso das experiências concretistas, a caminho de sua própria dicção naquela nova estética.

Os vocábulos escolhidos, monossílabos ou dissílabos, distribuem-se pela página, de modo a conferir ampla valorização dos espaços em branco, tão importantes quanto os signos impressos. Há exploração máxima do significante, do som, de cada letra, compondo o movimento e o desenho lúdico de um texto-vôo. A seleção vocabular sugere sempre imagens de leveza, de uma realidade volátil que flui pelo espaço, como *uma nuvem*, ou gira como *um disco*, instaurando sinestesticamente idéias de brilho e tactilidade. Evidencia-se em *uma luz*, *um sulco*, *uma vela* um caráter de plasticidade, tônica do poema. Por todo o texto poético, afloram procedimentos fanopaicos e melopaicos, que se conjugam e se entrelaçam numa interação plena, erigindo a tessitura híbrida que, em última análise, viria a marcar toda a poética bragueana construída nas décadas seguintes, de setenta e oitenta.

A leveza do poema é resultante da dilaceração do verso (procedimento concretista), da ausência de verbos (nominalização), da opção por vocábulos curtos e dos recursos melopaicos muito bem empregados. A rica melopéia se estrutura pelo emprego de anagramas, assonâncias, aliterações. Exemplifica-se: há a presença de anagrama na palavra *azul*, que contém a palavra *luz*, e, finalmente, ambas, *luz* e *azul*, estão contidas em *sulazul*, vocábulo criado por justaposição em que se manifesta o engenho e a inventividade do poeta.

Há, ainda, a repetição da consoante labiodental *v*, em *nuVem*, *Vôo*, *Voz*, *Vela*, *leVe*, favorecendo a volatilidade imagética, que se identifica com a essência semântica do poema: nuvem, luz, sulco, voz, leve vôo, elementos que convergem para identificar o ato de construção do texto poético, em que devem estar presentes a leveza da nuvem, sua forma precária e em constante desagregação, o brilho e a visibilidade da luz, da vela, da cor (azul), a audácia e a liberdade do vôo e a aragem

resultante dos sulcos. As seqüências de aliteraões – *uma voz / uma vela / um leve / vôo*, e *uma luz / (azul)/sulazul* – contribuem para a sugestão do movimento do vôo, da dança das asas. *Disco*, *nuvem* e *sulco* conferem ao poema também uma dimensão tátil. Plasticidade e musicalidade, acompanhadas de taticidade, tornam completa a atmosfera de sinestesia e respondem pelo hibridismo que, cada vez mais, começava a impregnar a obra de Edgard Braga.

O ritmo é marcado pela presença dos artigos indefinidos *um*, *uma*, a anteceder cada substantivo (*vôo*, *nuvem*, *disco*), fornecendo ao texto uma estrutura binária, que flui suavemente pelo caminho do poema, pelo movimento das asas que se abrem e se fecham, em cujos intervalos fluem as pausas, numa dança de luzes e figuras sonoras, que alcançam a gênese de todos os vôos.

O poema se constrói com *signos-de*, que representam, delicadamente, um passeio sobre o próprio fazer poético, que é vôo estético, vôo lúdico, vôo imagético, vôo sinestésico, e que contém informações cognitivas trazidas pela ação diacústica. De sua leitura e interpretação emerge a articulação entre o sentir e o pensar, inerente ao fazer artístico, já preconizada desde a Antigüidade, pelo pensamento aristotélico. Essa articulação parecer explicar, em certa medida, o próprio título do poema analisado.

Volição, proveniente do vocábulo latino *volitione*, tem como raiz *volo*, que significa querer. A proximidade sonora desta raiz com a palavra vôo não é casual. Sua escolha, pelo poeta, sinaliza que a construção do texto verdadeiramente poético também necessita do ato volitivo, do querer, selecionar, escolher, pensar o poema em seus vocábulos, suas unidades de construção, seus elementos sonoros, gráficos, visuais, para produzir os efeitos desejados. O vôo poético jamais será um vôo cego. Terá em seu traçado a decisão racional do autor, a atuação de sua vontade. Pois, como escreve Julio Cortazar [5] “*só o poeta é aquele indivíduo que, movido por sua condição inspirada, vê no analógico uma força ativa, uma aptidão que se transforma, por sua vontade, em instrumento.*”

Em suma, no poema *Volição*, o instrumento de Edgard Braga é um conjunto de bem aplicados *signos-de*, cuja seleção, revelando indiscutível engenho, produz efeitos sinestésicos, **trabalha o próprio conceito do fazer poético, recria o vôo metalingüístico** em sua própria construção, graças à **híbrida tessitura derivada da interação verbo-visual**, e, envolvendo todos os sentidos do leitor, em nenhum momento deixa de surpreendê-lo até o *estranhamento final*, causado pela palavra criada por sílabas de outros vocábulos já utilizados, *sulazul*, que como um espelho, permite leitura em ambos os sentidos, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, como “sul azul” ou “luz a luz” (s).”

Exemplo de concisão e inventividade, o poema analisado se constrói metalingüisticamente [6]. Por não se referir claramente ao fazer poético, mas indiciar gráfica e visualmente esse fazer, insere-se numa faixa de construção, sendo ele próprio, a estrutura que se comunica, em sua organicidade e dinamismo, no jogo de articulações da instância concreta

A arrojada estrutura visual é o poema. A interação verbo-visual desenvolve-se em plenitude. A tessitura poética resulta da convergência entre os elementos visuais e verbais.

Na obra de Edgard Braga, sempre em processo de transmutação, as experiências dos anos sessenta dariam lugar aos procedimentos caligráficos e aos tatoemas, desenvolvidos com especial ênfase temática: a gênese do poema.

3 Nascimento da Poesia

Nascimento da poesia integra o conjunto *Soltos*, da primeira metade dos anos oitenta, e é construído por formas geométricas unidas entre si – sobre as quais estão grafadas algumas letras e palavras: *ABC*, *PA LAVRA*, *DA-DA*, *POEMA* e *AEIOU*. As formas retangulares se assemelham a

livros que se ligam a outros livros. Há sobre essas formas linhas diagonais que se cruzam no centro, de modo a quase sugerirem um prisma. Nada no poema exhibe aspecto de acabamento ou de exatidão. Ao contrário, o tom é dado pelo precário e improvisado jogo de linhas e letras, signos de visibilidade elementos verbais novamente conjugados no metapoema. Há sugestões de perspectiva.

O título já indica a reflexão metalingüística que percorre todo o poema. As palavras selecionadas completam este panorama de metalinguagem que se constrói na visualidade do desenho bragueano. O vocábulo PALAVRA desenhado com suas sílabas separadas dá ao leitor a impressão de ver sua formação, o que simboliza o procedimento de composição de toda e qualquer palavra e, *mutatis mutandi*, de todo poema. O poeta realiza a decomposição de PALAVRA em suas três sílabas, mantendo as duas primeiras – PA e LA – na mesma direção, e a terceira – VRA – em um espaço abaixo das demais, e delas separadas estrategicamente. Valoriza-se, desta forma, o aspecto visual de cada sílaba, bem como sua carga sonora.

A colocação da sílaba LA acima da sílaba VRA permite a leitura de LAVRA, gerando maior amplitude semântica. Lavar (arar) a palavra remete à busca de renovação e arejamento da linguagem, proposta pelas vanguardas do início do século vinte. O poema também traz a palavra-marca-emblema do dadaísmo. DADÁ, ABC e AEIOU também aludem ao dadaísmo e representam os elementos típicos de seu programa, pois simbolizam as seqüências de grafemas descobertas no processo de alfabetização e aprendizagem. As linhas que sugerem livros assemelham-se a lascas ou frações de espelho, fraturando as unidades geométricas, criando fendas que propiciam novas possibilidades de significação abertas pela ousada aventura no universo do significante.

Conclusão

A singularidade presente na produção poética de Edgard Braga mantém em seu núcleo a movimentação verbo-visual e a transmutação de cunho intersemiótico. Palavras se transformam em imagens, semantemas são desenhos, traços caligrafados recuperam linhas verbais, compondo/decompondo e recompondo um projeto único.

O artista plástico Julio Plaza [7], que colaborou com Braga na Execução de alguns de seus projetos espaciais, no belo texto crítico *Há Braga. Há poesia* (1984), vislumbra uma poética elaborada a partir de pulsões e ritmos *energeticorporais*. E sintetiza sua apreciação: “No Braga, a qualidade poética-escritural associada à qualidade gráfico-gestual, detona o seu sentido e seu objeto imediato: aquele objeto criado pela **tensão das relações gráfico-visuais**, o objeto tal como expresso no signo e não como mimese de referenciais”.

Braga realiza poemas no espaço de convergência entre o desenho e a palavra. Seu traço é verbo, letra, risco, imagem, garatuja, grafite na pele do papel. Instaura a poética concreta em sua obra e, progressivamente, abandona o seu rigor, levando às últimas conseqüências a transmigração entre palavras e imagens visuais. Em seus livros e conjuntos *Soma* (1963), *Algo* (1971), *Tatuagens* (1976), *Murograma* (1983), *Infância* (1983), *Avulsos* (1963/1070), percorre a tessitura híbrida que brota do espaço de convergência entre a letra e a imagem. Como um artesão, imbuído da vontade, dos princípios da arte contemporânea, inscreve seu traço crítico e inovador, antecipando muito do que a poesia eletrônica, a poesia digital, a poesia holográfica e a infopoesia (para utilizarmos a expressão de Ernesto de Melo e Castro) hoje produz. Como um caleidoscópio de tatuagens, o traço onírico de Braga engravida a poesia de plurissignificações. Desde os anos setenta, Braga passeia sua inventividade pela polissemia do futuro e entreabre as frestas da tessitura cada vez mais híbrida que permeia a literatura e todas as manifestações artísticas de nosso tempo. Capta e constrói, com os fios anagramáticos de sua escritura singular, o gesto inaugural, a poesia em estado de latência, o nascimento do gesto híbrido em constante transmutação, composto nas águas do inesgotável manancial intersemiótico. Na tessitura de construção, dialoga com o leitor crítico e o convida à reflexão, resgatando a essencialidade do fazer poético em sua plenitude.

Referências Bibliográficas

- [1] AMARAL, Beatriz Helena Ramos. *A transmutação metalingüística na poética de Edgard Braga. Dissertação de Mestrado*, 2005, São Paulo, PUC-SP finalista do Prêmio ANPOLL, no prelo.
- [2] ÁVILA, Carlos. *Poesia pensada*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004, p.25.
- [3] BERARDINELLI, Alfonso. *Os confins da poesia*. Revista Inimigo Rumor, Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 1º. semestre de 2003, n. 14, p.138-145
- [4] BRAGA, Edgard; *Extralunário* 1960, São Paulo, Martins Fontes Editora.
- [5] CORTAZAR, Julio. *Para uma poética, in Obra Crítica – VOLUME 2*, 1999, Rio de Janeiro
- [6] AMARAL, Beatriz Helena Ramos. *A poesia de Edgard Braga e seu eixo metalingüístico*. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, novembro de 2007, n. 1307, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p.20.
- [7] PLAZA, Julio. *Há Braga. Há poesia. In Desbragada*, São Paulo, 1984, Max Limonad Ed. (org. Régis Bonvicino).

Autor(es)

Beatriz AMARAL, Mestre em Literatura e Crítica Literária
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
beatrizhramaral@uol.com.br