



## **Efígie, Timbre, Cinese - Corporeidades no Poema<sup>1</sup>**

Sonia Breitenwieser Alves dos Santos Castino<sup>2</sup>

Docente e pesquisadora junto à Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero  
Centro Interdisciplinar de Pesquisa - CIP

### **Resumo**

Investigamos processos de iconização da palavra poética como revelação tanto da capacidade do discurso poético de atravessar os limites da linguagem verbal, como da sensibilidade do leitor afetado sensorialmente pelo texto poético. A discussão insere-se num âmbito mais amplo dos estudos acerca das articulações entre as diferentes linguagens. A partir da análise de dois poemas de autores contemporâneos, procuramos apontar de que forma o texto verbal poético pode, expressivamente, provocar além do envolvimento cognitivo, respostas corporais no seu leitor, que fundamentam o prazer do texto.

**Palavras-chave:** Estilística; Iconização; Poesia brasileira; Affonso Romano de Sant'Anna; Dante Milano.

O poema tem uma materialidade – um plano de expressão – constituinte do fazer poético, em que se interrompe, ou pelo menos se atrasa, a transposição automática do plano de expressão ao plano do conteúdo, com a conseqüente preservação do primeiro, pois o fazer poético consiste em impedir que os componentes materiais empregados na comunicação se dissolvam diante da aquisição cognitiva abstrata dos conteúdos, imprescindível para a eficácia comunicativa diária. Nas palavras de Luiz Tatit:

Ao produzir uma forma artística, ou seja, ao se engajar na criação de um significante que mereça ser conservado, o sujeito está subvertendo a dinâmica natural de circulação de valores abstratos e propondo, em seu lugar, a materialização do instante enunciativo e, conseqüentemente, a perpetuação do corpo sensível (CORPO) na obra.<sup>3</sup>

Ao estabilizar o que era fugaz nos chamados “Textos Instrumentais” e “Textos Racionais”<sup>4</sup>, o poema (“Texto Cultural Imaginativo ou Criativo”), eterniza sua forma, torna visível seu corpo, que, além disso, dá-se ao leitor como obra aberta, no sentido proposto por U. Eco. Num poema, os atos de leitura e recepção pressupõem

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à Sessão de Temas Livres.

<sup>2</sup> Mestre em Letras pela FFLCH (USP) e Doutoranda em Letras - DLCV - FFLCH (USP). breite@zipmail.com.br

<sup>3</sup> Luiz Tatit. *Musitando a Semiótica: Ensaios*. p. 48.

<sup>4</sup> Trata-se aqui de categorias propostas por Ivan Bystrina (apud José Eugênio de O. Menezes. "Processos de mediação: da mídia primária à mídia terciária" In: *Communicare: revista de pesquisa / CIP - FCL*, v.4, nº1 (2004), p. 33).



interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador, em quem o poema provoca empatia, condição do prazer estético.

No presente artigo, considerando essa participação do leitor no processo de construção dos efeitos de sentido textuais, procuramos apontar de que forma o texto verbal poético pode, expressivamente, provocar além do envolvimento cognitivo, respostas corporais no seu leitor, que fundamentam o prazer do texto. Tais aspectos (cognição e sensorialidade), na verdade, não são estanques. Compartilhamos com Christine Greiner a idéia de que o corpo não só fala, mas também pensa. "A experiência perceptiva fenomenal, nasce de correlações estabelecidas através de uma memória conceitual sobre um conjunto de categorizações perceptivas que estão em curso. Isso quer dizer que conceituamos a partir de experiências de percepção" <sup>5</sup>.

O poeta, bem como o artista em geral, é capaz de criar com sua obra frestas pelas quais é possível, até certo ponto, o acesso a experiências perceptivas, que, se tornam compartilháveis. O envolvimento do leitor pelo poema vai além do percurso: sentir, perceber, conceituar, pois o poema inflama a imaginação do leitor que percorre também o trajeto inverso: conceito - percepção - sensação. Se é verdade que "(...) não cabe mais distinguir, como instâncias separadas e independentes, um corpo biológico e um corpo cultural " e que "(...) não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco só o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo" <sup>6</sup>, podemos supor possibilidades perceptivas "culturais" captadas pelo artista que as imprime em suas obras e, assim, lhes dá visualidade<sup>7</sup>, legibilidade.

“As sensações táteis tornam-se percepções táteis segundo os significados dos quais foram investidas pela experiência.” (Ashley Montagu, *apud* Menezes<sup>8</sup>, 2004). Indagamos aqui: não seria possível pensar num caminho inverso, na instância do leitor, a partir da leitura do texto poético? – Algo que talvez o estilicista Charles Bally, quando propôs o campo que estuda a expressividade da língua, tivesse já intuído.

Apresentamos, assim, uma leitura possível de dois poemas de autores contemporâneos, em que salientamos a iconização da linguagem verbal pelo entrecruzamento de aspectos lingüísticos, enunciativos e estilísticos, atravessados pela

---

<sup>5</sup> Christine Greiner. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. p. 42

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*. p. 43.

<sup>7</sup> Visualidade é a qualidade ou estado do que pode ser visto ou visualizado assim como daquilo que tem inclinação ou disponibilidade para ser visto, ou daquilo que se dá a ver. Visualizar é formar ou conceber uma imagem visual mental de algo que não se tem diante dos olhos no momento.

<sup>8</sup> José Eugênio de O. Menezes. *Op. cit.* p. 32.



rede de significações, evidenciando-se correlações entre o plano de expressão e o plano do conteúdo.

Usamos o conceito de iconização de R. Klopfer, processo que mais exige do leitor e o mais raro em material textual não-poético, pois organiza os elementos do texto poético numa rede especial de relações, de forma que se torne significativa de um conteúdo que não está diretamente articulado no próprio texto.

### 1. Análise do poema de Dante Milano, “A Ponte”

- 1 O desenho da ponte é justo e firme, calmo e exato.  
Nada poderá perturbar as suas linhas definitivas.  
A sua arquitetura equilibra-se no ar  
Como um navio na água, uma nuvem no espaço.
- 5 Embaixo da ponte há ondas e sombras.  
Os mendigos dormem enrodilhados nos cantos.  
Não têm forma humana. São sacos no chão.  
Por momentos parece ouvir-se o choro de uma criança.  
A água embaixo é suja,
- 10 O óleo coagula, em nódoas luminosas, reflexos lacrimejantes.  
Um vulto debruçado sobre as águas  
Contempla o mundo náufrago.  
A tristeza cai da ponte  
Como a poesia cai do céu.
- 15 O homem está embaixo aparando as migalhas do infinito.
- A ponte é sombria como as prisões.  
Os que andam sobre a ponte  
Sentem os pés puxados para o abismo.  
Ali tudo é iminente e irreparável,
- 20 Dali se vê a ameaça que paira.  
A ponte é um navio ancorado.  
Ali repousam os fatigados,  
Ouvindo o som das águas, a queixa infundável,  
Infundável, infundável...
- 25 Um apito dá gritos  
A princípio crescendo em uivos, depois mantendo bem alto o apelo desesperado.  
Passam navios. Tiros. Trovões.  
Quando virá o fim do mundo?  
Por cima da ponte se cruzam
- 30 Reflexos de fogo, relâmpagos súbitos, misteriosos sinais.  
Que combinam entre si os astros, inimigos da Terra?  
Quando virá o fim dos homens?  
A ponte pensa...

Numa primeira aproximação, o texto apresenta-nos uma cena cuja personagem principal é uma ponte e seu entorno. Essa ponte vai sendo construída simultaneamente à construção do poema: parte-se de seus aspectos exteriores (desenho, linhas, arquitetura)

em direção de sua essência, que revela gradualmente uma natureza diferente da que parecia ter de início. A ponte deixa de ser um objeto que liga dois pontos separados por um rio ou vale e que permite a travessia, para apoderar-se da essência humana: a capacidade de pensar.

Duas estrofes formam dois grandes blocos assimétricos, assimetria que contradiz a exatidão do desenho enfatizada pelos adjetivos acumulados em construções paralelísticas, no verso 1: “justo e firme, calmo e exato”, reiterada pelo número par (exato) de sílabas nos versos de 1 a 4.

Os versos 2 e 3 são sonoramente pontiagudos, sensação tátil despertada cumulativamente pela sinestesia; pela aliteração das oclusivas surdas |p|, |t|, |k|; e pela assonância da vogal anterior |i|: “Nada Poderá PerTurbar as suas lInhas defInITivas./ A sua arQuITeTura eQUIlIbra-se no ar”

Cada estrofe tem respectivamente quinze e dezoito versos polimétricos, unidos pelo sintagma nominal (SN) “à ponte”, que, no verso 16 (“A ponte é sombria como as prisões”), abre a segunda estrofe, configurando no espaço da página a travessia de um momento a outro do poema. Nesse verso observam-se elementos essenciais para o poema, que se encontram na primeira estrofe e são reiterados na segunda:

- 1) Repetição das sibilantes e das nasais, cuja predominância em todo o poema contribui para sugerir uma atmosfera soturna;
- 2) Retomada, por repetição, do signo “ponte”, que será repetido mais quatro vezes na segunda estrofe;
- 3) O termo “sombria” retoma, por paronomásia, “às sombras” e, por associação semântica, “tristeza”; antecipa “ameaça”, “queixa”, “fim do mundo”, “fim dos homens”;
- 4) “As prisões” retoma, por associação semântica e posição similar no verso, “nos cantos”, “no chão”, “náufrago”; além disso, antecipa sugestivamente “abismo”.

### **A poesia da gramática**

A ponte está, desde a primeira ocorrência, particularizada: o artigo definido “a” acompanha sempre o substantivo “ponte” ou sua representação por sinédoque, com o possessivo substituindo o artigo, nos versos 2 (“suas linhas definitivas”) e 3 (“sua arquitetura”). Isso sinaliza um processo de personificação da ponte que constitui o eixo central de re-significação e de coerência no texto. A escolha do definido desde a primeira referência tem o efeito de aproximar o leitor da cena descrita, pois é como se

ele já soubesse de que ponte se está falando. Temos aí uma marca do enunciador que tem como efeito a inserção do leitor na cena.

No primeiro bloco-estrofe, embora a ponte seja a personagem central, cinco vezes referida, não aparece nem uma vez como núcleo do SN, nem como sujeito das orações, mas apenas como termo acessório ou parte dele:

- 1 O desenho da ponte (...)
- 2 (...) as suas linhas definitivas (...)
- 3 A sua arquitetura (...)
- 5 Embaixo da ponte (...)
- 13 (...) cai da ponte

Esse termo ocupa a função de sujeito somente na segunda estrofe, em:

- 16 A ponte é sombria como as prisões.
- 21 A ponte é um navio ancorado.
- 33 A ponte pensa...

Observamos o SN “a ponte” sempre em posição inicial no verso, respectivamente, formando símile (16), metáfora (21) e personificação (33). Caminha-se, portanto, para uma personalização gradativa dessa ponte, desde a primeira estrofe, em que é referida indiretamente (“seu desenho”, “sua arquitetura”, “suas linhas”). Sua presença vai afirmar-se mais e mais na evolução do texto, enquanto que, inversamente, a dos homens vai se desvanecendo. Temos aqui dois planos: o da ponte e o dos homens. O poema constrói-se na contraposição dos dois, até o aniquilamento dos homens, sugerido na indagação do verso 32, mas objetivado no espaço do poema.

Nos quatro primeiros versos, observamos o predomínio de um pólo semântico eufórico nos termos usados para caracterizar a ponte, colocado em oposição ao pólo disfórico predominante a partir do verso 5, sobretudo dos termos relacionados à esfera do humano: “choro, suja, coagula, nódoas, lacrimejantes, naufrago, tristeza, migalhas”. Os homens, semiviventes, são apresentados como: “sombrias”, “vultos”, “mendigos” zoomorfizados, “enrodilhados nos cantos’ como cães e reificados pela afirmação e pela metáfora do verso 7 (“Não têm forma humana. São sacos no chão.”). O “fim dos homens” começa nesses processos e se explicitará no verso 32.

A esfera humana é a esfera do sofrimento, da miséria, da nódoa, da degradação. Até os elementos da natureza em contato com o humano degradam-se, como observamos no verso 9: “A água embaixo é suja”. Trata-se de água morta, com nódoas de óleo. Ela deixa de ser renovação da vida ou redenção após a morte e, ao contrário do

seu papel no ritual do batismo, torna-se dissolução. Predomina, em todo o poema, um tom soturno, sinistro e lamentoso, repercutido no alongamento resultante da repetição das nasais *an, em, om, um*, entrelaçando som e sentido.

A dimensão da ponte inicialmente apresentada é a da arquitetura e a primeira palavra do poema – o desenho – desperta o sentido da visão, tanto para as formas, quanto para nuances: os espaços, a luz e a sombra. No entanto, não há referência a cores no poema. Os quatro primeiros versos criam planos arquiteturais. O verso 3 (“A sua arquitetura equilibra-se no ar”) dirige o olhar do leitor para o alto, para um plano espacialmente superior. O verso 4 (“Como um navio na água, uma nuvem no espaço.”) entrecruza um eixo horizontal – o da água e um eixo vertical - o espaço. A dimensão desta ponte que parece nem tocar o chão, mas construir-se etérea no ar, é a do equilíbrio, do justo e exato, do matemático e racional. (O que prenuncia o último verso). O verso 5, “Embaixo da ponte há ondas e sombra”, lança o olhar novamente para baixo, para uma esfera da queda (a do homem), que se contrapõe à anterior e é reforçada, nos versos que seguem, por vocábulos do mesmo campo semântico: “chão, embaixo, debruçado, mundo naufrago, cai, embaixo, migalhas, prisões”, até culminar no “abismo”. Esse jogo dinâmico de alternância entre os dois pólos do eixo vertical desenvolve-se em todo o poema.

Em oposição às linhas definitivas e ao desenho justo, firme, calmo e exato da ponte, os elementos da esfera humana são indistintos, indeterminados, estão em inércia, são não-vida: “sombras”, “um vulto”, “os mendigos”. Prosseguindo num jogo entrecruzado de determinação e indeterminação na escolha vocabular e sintática, respectivamente observamos: substantivo, no plural, sem artigo (“sombras”); substantivo antecedido de artigo indefinido (“um vulto”); e substantivo antecedido de artigo definido no plural (“os mendigos”). Essa escolha reflete no âmbito de uso da língua aquela indeterminação encontrada no significado. O homem aparece determinado pelo artigo definido somente no último verso (15), síntese da primeira estrofe: “O homem está embaixo aparando as migalhas do infinito”. Somente com a proximidade da poesia, “migalhas do infinito”, foi dado ao homem ser assim nomeado, mas não o exime de sua miséria, pois quem recebe migalhas são mendigos ou cães.

Na segunda estrofe, observamos o âmbito do humano dissolvendo-se. Inicialmente, o homem é retomado apenas indiretamente, ou por metonímia: são “os que andam sobre a ponte, os fatigados”, os pés puxados para o abismo. Nos versos 23 e 24



temos o som das águas, que tomam para si a queixa do homem e desvendam sua infinitude: "Ouvindo o som das águas, a queixa infindável,/ Infindável, infindável..."

A repetição do signo "infindável", acentua-lhe o significado e intensifica-o pela harmonia imitativa. O signo "queixa" retoma por semelhança semântica e sonora o choro sem forma, que apenas pareceu ter sido ouvido do verso 8. Esse choro indistinto transforma-se, nos versos 25 e 26, em agudíssimo grito sibilante (explicitamente não mais do homem), intensifica-se em uivos animais, e estertora num apelo de desespero: "Um apito dá gritos/ A princípio crescendo em uivos, depois mantendo bem alto o apelo desesperado." Formam um bloco assinalado pelo enjambement que instaura tensão entre a organização da prosódia e a coesão sintagmática: a palavra "gritos", isolada no final do verso 25 é assim colocada em destaque, preparando o grito iconizado no verso 26.

O verso 25 prepara e realça o 26, primeiramente, por contraste do tamanho e ritmo e, em seguida, por semelhança sonora resultante da assonância das vogais anteriores e aliteração das oclusivas, que, por sua vez, sugerem os sons que remetem ao sentido da passagem:

25 *Um aPiTo Dá GriTos*

26 *A PrinciPio CrescenDo em uivos, DePois manTenDo Bem alTo o aPelo DesesPeraDo.*

A repetição, no início do fragmento acima, da sílaba formada pela oclusiva bilabial e vogal anterior (PI – PRIN – PI), no mesmo lugar dentro dos versos, constitui harmonia imitativa (do apito), tanto mais capaz de efeito, quanto mais capaz de passar despercebida ao leitor. No verso 26, novamente harmonia imitativa: as nasais e sibilantes sugerem os uivos. A acumulação de fonemas vocálicos sonoros e nasais ajuda a construir outra onomatopéia - a do apelo de angústia:

### ***UM ApItO dÁ grItOs***

*A prINcIpIO crEscENdO EM UIvOs, dEpOIs mANtENdO bEM ALto O ApEIO dEsEspErAdO.*

No verso 25, a redundância sonora da rima interna separa o verso em dois segmentos ainda mais curtos, com o mesmo desenho rítmico (duas sílabas fracas e uma forte) que avança para o verso 26:

*um – a – PI – to – dá – GRI – tos*

*a – prin – CÍ – pio – cres – CEN – do - em - UI – vos – de – POIS – man – TEN – do – bem – AL – to  
o – a – PE – lo – de – ses – pe – RA – do*

O polissílabo no final do verso 26 faz o ritmo fugir ao desenho que vinha se delineando e propõe uma leitura compassada, quase gaguejante, de expiração, como se

o ar e a voz faltassem. O verso longo exige certo esforço (físico) de quem lê, similar ao esforço corporal exigido por um grito. Observa-se aceleração gradativa do ritmo, somada à aliteração das oclusivas. Tais recursos sugerem batidas do coração que vão se acelerando com a angústia e o medo. Os ecos desse grito refletem-se no ritmo ainda sincopado dos três fragmentos que compõem o verso 27.

O homem, sem escolhas diante do fim irreparável, nada sabe de seu destino, nada pode diante das forças naturais, ou dos astros que combinam o apocalipse. Esse homem paralisado nem pode expressar seu sofrimento, pois tem a voz arrebatada, tomam-lhe até seu grito de apelo. Imobilizado e emudecido, restar-lhe-ia um grito silencioso?

Parece-nos que este poema, em sua essência de imagem e pluralidade de sentidos, retoma a conhecidíssima obra de Edward Munch, “O Grito”, objeto de inúmeras releituras e apropriações, na literatura<sup>9</sup>, no cinema, na publicidade e até por chargistas<sup>10</sup>. Vários elementos, apreendidos pelo poema de modo analógico e organizados em linguagem imagética, poderiam ser referências ao quadro - a ponte e os vultos sobre ela, as ondas e sombras, nódoas luminosas, reflexos lacrimajantes, o abismo, os relâmpagos apocalípticos. A mesma extrema angústia é tematizada nas duas obras de naturezas obviamente diferentes - pictórica e verbal, mas que apresentam efeitos na mesma direção sinestésica. As formas, linhas e cores do pictórico evocam sons, os sons do poético evocam formas - as palavras constroem imagens, que sem necessidade de ilustrações, se formam na mente do leitor, e ambos carregam o mesmo desespero diante da miséria da condição humana. Nas palavras do próprio Munch:

Caminhava pela rua com dois amigos, quando se pôs o sol. De repente, o céu tornou-se rubro de sangue. Detive-me, apoiei-me na grade, infinitamente *fatigado*. *Línguas de fogo e sangue se estendem pelo fiorde negro-azulado*. Meus amigos seguiram caminhando, enquanto eu me deixava ficar atrás, tremendo de medo, e senti *o grito enorme, infinito, da natureza*.<sup>11</sup> (grifo nosso)

A partir de certo repertório discursivo, não é difícil estabelecer conexões temáticas entre o quadro e o poema, numa leitura que percebe a articulação entre as

---

<sup>9</sup> Carlos Drummond de Andrade, no livro *Farewell*, retoma o tema e resume o efeito do quadro no poema homônimo: “A natureza grita, apavorante./ Doem os ouvidos, dói o quadro”.

<sup>10</sup> Temos um exemplo recente na charge de Millôr Fernandes, veiculada pela revista *VEJA*, de 20 de abril de 2005, p.40. Millôr critica o tratamento que a mídia, sem excluir a própria *VEJA*, deu ao sofrimento do Papa João Paulo II. Há uma montagem do rosto do papa sobre o rosto da personagem do *Grito* e, sob o título, as assinaturas de Edvard Munch –1893 e Reuters – 2005.

<sup>11</sup> No original: “*Jeg gik bortover veien med to venner - så gik solen ned - himmelen ble pludselig blodrød - jeg stanset, lænet mig til gjærdet træt til døden - over den blåsvarte fjord og by lå blod og ildtunger - mine venner gik videre og jeg stod igjen skjælvende av angst - og jeg følte at det gik et stort uendelig skrig gjennom naturen*” (do site: <http://www.munch.museum.no/no/kunstverkene.htm>, capturado a 14/05/2005, às 14h30)





linguagens, em textos relacionados em rede. Recorremos, para exemplificar, a um leitor bastante particular, Octavio Paz, cujas reflexões sobre Munch, encontram eco no poema de Dante Milano:

“Oímos *El grito* no con los oídos sino con lo ojos y con el alma. ¿Y qué es lo que oímos? El silencio eterno. No el de los espacios infinitos que aterró a Pascal sino el silencio de los hombres. Un silencio ensordecedor, idéntico al inmenso e insensato clamor que suena desde el comienzo de la historia. *El grito* es el reverso de la música de las esferas. Aquella música tampoco podía oírse con los sentidos sino con el espíritu. Sin embargo, aunque inaudible, otorgaba a los hombres la certidumbre de vivir en un cosmos armonioso; *El grito* de Munch, palabra sin palabra, es el silencio del hombre errante en las ciudades sin alma y frente a un cielo deshabitado.” (Octavio Paz. *La Nación*, Buenos Aires, 10/07/1988).

Curiosamente, no poema, o aumento da dramaticidade resulta, entre outros recursos, da sugestão de sons ou a referência a eles que, por sua vez, aumentam gradativamente de intensidade no decorrer dos versos. O primeiro som é o choro, explicitado no verso 8, mas já sugerido sonoramente pelas insistentes oclusivas bilabiais sonoras [b] e pela repetição das vogais nasais nos versos anteriores e, principalmente pelo verso 7, da consoante nasal bilabial [m] (forma humana), e pelas fricativas alveolares e palatais ([s] [z] [x]).

O choro é retomado nos versos 23 e 24 pela repetição parcial do significado. O choro agora é queixa: "Ouvindo o som das águas, a queixa infundável, /Infundável, infundável..." A posição no fim do verso do adjetivo “infundável” e sua repetição insistente, quase onomatopaica, provoca intensificação do sentido da palavra e refaz o movimento das ondas.

O processo de aumento gradativo da intensidade do som continua nos versos 25 e 26, pelas metáforas, que atribuem ao apito de navio, num crescendo, gritos (de homens ou bichos) e uivos, ainda não tão impressionantes quanto os sons da tempestade apocalíptica (27), cujos trovões mostram a fúria e força da esfera dos astros. O apocalipse é gerado pelos sons e será consumado pelo fogo (30). O som é o ar que se movimentava.

Nos versos de 25 a 33, concentram-se os verbos de ação do poema, mas nenhum relativo aos homens. Ao homem reificado, imerso em sua inércia, roubam-se a ação e a mobilidade (“São sacos no chão”). No verso 15, temos o “homem... *aparando* as migalhas do infinito” – observamos aqui o único verbo de ação do poema relacionado ao âmbito do humano, mesmo assim na forma nominal do gerúndio, que suaviza a atividade, ao salientar o aspecto de processo.



Vislumbra-se um momento de consciência daqueles que andam sobre a ponte, pois "Dali se vê a ameaça que paira". Só ao poeta é permitido, pela sensibilidade, o privilégio de vislumbrar os perigos, a iminência da queda, a consciência do abismo. Mas a esperança e a consciência da ameaça desaparecem do âmbito dos homens conforme o poema se desenvolve. O irreparável e inevitável é esse caminhar para o fim. Os dois últimos versos sintetizam o processo de revelação da verdadeira natureza das coisas: a constatação do fim efetivo dos homens no poema (embora o uso da interrogativa possa ainda sugerir esperança) e a transferência para o objeto ponte da capacidade que nos identifica como humanos: a de pensar e questionar o destino, de interpelar o futuro, de meditar sobre o devir.

Se assumirmos que o devir se manifesta pelo movimento, podemos interpretar, a partir do estudo dos verbos do poema, que, se a inércia e a imobilidade estão no plano dos homens, nossa ponte pensante, preocupada com o destino do mundo, em equilíbrio no ar, torna-se a negação da imobilidade, que lhe seria própria e deixa de ser aquilo que permite a travessia para tornar-se aquilo que transporta e atravessa. O código do poema transforma a firmeza/imobilidade em mobilidade. Ambos convivem no espaço do poema, criando a síntese da realidade paradoxal só comunicável pela obra de arte. Já na primeira estrofe (v. 3 e 4), os símiles, a partir dos quais se quer caracterizar a ponte, constroem sua mobilidade: "A sua arquitetura equilibra-se no ar/ Como um navio na água, uma nuvem no espaço".

O navio na água está no lugar a que pertence. Além disso, o navio, que está na água, move-se, transporta. É da natureza da nuvem, não só equilibrar-se, mas também mover-se no espaço. Temos assim ressaltado o traço de mobilidade do navio-nuvem (-ponte). NaVio que se identifica também sonoramente com a NuVem. A repetição da fricativa sonora |v| sugere sonoramente esse deslocamento. O equilíbrio do navio na água é equivalente ao da nuvem no espaço também no aspecto sintático, nas construções paralelísticas "no ar", "na água", "no espaço". A nuvem, também meio de transporte, espécie de tapete mágico, traz em si o princípio do movimento que produz formas e pressupõe transformações. A nuvem no espaço não tem formas definitivas nem exatas, mas sempre efêmeras, inexatas, inacabadas, portanto em eterno devir. A ponte deixa de ser o que era, assim como as palavras deixam de ser o que eram, antes de serem combinadas no contexto poético. As palavras não se referem somente ao que está "fora" do texto, também acionam a percepção, para depois provocarem a imaginação do leitor.



A nuvem caracteriza-se pela leveza, pela ausência de peso, assim como a ponte, mas os que andam sobre ela têm os pés puxados para o abismo - todo o peso é transferido para o homem. Há como que uma transmigração de naturezas entre o homem e a ponte.

No verso 21, a metáfora cria a identificação da ponte com o navio, ancorado, porto e pouso dos fatigados. Estar ancorado é um traço transitório para o navio, que, a qualquer momento, pode zarpar. De fato, no verso 27 (Passam navios. Tiros. Trovões), depois da iconização do grito no espaço do poema, temos o movimento dos navios que passam. Assim é criada pelo poema a possibilidade da etérea ponte movente, da ponte-navio-nuvem. A ponte surge, no final, metalingüisticamente associada ao próprio poema. Talvez a ponte-poema, que transporta sentidos, que sobrevive à destruição dos homens (e poetas). A poesia permanece, mas nem ela é capaz de resgatar o homem de sua condição, nem de poupá-lo do aniquilamento. A ponte-poema tem forma e linhas definitivas, mas permite diferentes sentidos, síntese premonitória de todas as suas leituras.

## 2. Análise de um poema de Affonso Romano de Sant'Anna

### Além do entendimento

1	A essa altura
2	há coisas
3	que (ainda)
4	não entendo.
5	Por exemplo:
6	o amor. Faz tempo
7	que diante dele
8	me desoriento.
9	O amor é intempestivo
10	eu sou lento.
11	Quando ele sopra
12	- estatelado -
13	mais pareço
14	um catavento.

“Além do entendimento”<sup>12</sup> é uma composição de 14 versos em dois quartetos e um sexteto, quase um soneto, que tem até sua "chave de ouro" - a imagem do catavento (*sic*).

---

<sup>12</sup> Affonso Romano de Sant'Anna. *Textamentos*. p. 16

Nesse poema evidencia-se um antagonismo entre continuidade – tempo cíclico do verso (retorno) e fraturas do contínuo, descontinuidades que, ao evocar o movimento do cata-vento, à mercê dos sopros do amor, constroem um tempo cinematográfico. O ritmo estabelece uma alternância entre aceleração e desaceleração. “Depreende-se dos textos mais recentes de Claude Zilberberg uma interessante relação entre descontinuidade e aceleração, esta entendida como precipitação ou passagem brusca de um lugar (ou um tempo) a outro.”<sup>13</sup>

Observamos que os primeiros cinco versos apresentam maior regularidade quanto ao desenho rítmico, evocando um estado inicial em que o “eu poético” indaga do amor, mas parece estar sob o domínio da razão, que ainda mantém:

1	U U – U
2	U – U
3	U U – U (ou U – U)
4	U – U
5	U U – U
6	U – pausa U – U
7	U – U – U
8	U U U U – U
9	U – U U U – U
10	U U – U
11	U U U – U
12	U U U – U
13	U U – U
14	U U U – U

O verso 6 está cindido ao meio pela pausa, assinalada pelo ponto. A partir dele observamos que o ritmo se torna mais irregular. Além disso, somos induzidos pela rotina rítmica, a acelerar a leitura do verso mais longo (v. 9, com 6 sílabas poéticas e um polissílabo), de forma que ocupe o mesmo tempo de leitura dos outros segmentos: "O a/ MO/ r é in/ tem/ pes/ TI/ vo". Nesse verso 9, a duração de cada sílaba parece-nos menor, sensação para que contribuem as vogais e sua junção na divisão particular das sílabas poéticas.

Parece-nos que o ritmo iconiza o movimento circular-rotatório (continuidade), mas de aceleração irregular (descontinuidade), do cata-vento. Outro recurso empregado para romper a continuidade é o *enjambement*, que ocorre sistematicamente entre os versos 1 e 2, 2 e 3, 3 e 4, 5 e 6, 6 e 7, 7 e 8, 11 e 12, 12 e 13, 13 e 14. O *enjambement* assinala uma quebra inesperada da sintaxe ao final desses versos, que nos causa a mesma desorientação que o eu poético parece sentir pelo irromper "intempestivo" do amor.

<sup>13</sup> Luiz Tatit. *Musicando a semiótica: ensaios*, p. 26



Interligados a outros elementos de sonoridade, os versos curtos criam um andamento ágil, mimetizando o movimento do cata-vento a que se compara o eu, e o desamparo desse eu. O leitor sente no próprio corpo (cenestesicamente) o desarvoramento, a ausência de poder mover-se a sua própria vontade. Essa sensação a interrupção do movimento - o estatelamento - corresponde às interrupções do padrão de ritmo nos versos 3, 7 e principalmente 9, que apresentam tensão rítmica, permite-nos compartilhar com o eu poético, sua inércia face ao vento. Queremos manter o mesmo padrão na leitura, mas ele se interrompe, contra nosso querer. O poema é um jogo, uma brincadeira com a linguagem, o que novamente remete à imagem do cata-vento, brincadeira de criança, no entanto, muito séria: o cata-vento também pode ser um artefato para produzir algo necessário à sobrevivência.

O tema – a explicação do que é o amor – e a forma – soneto<sup>14</sup>, usada na tradição literária para pensar aquele sentimento desde Camões<sup>15</sup> ("O amor é fogo que arde sem se ver/..."), ao mesmo tempo referem-se, pós-modernamente<sup>16</sup>, à tradição e possibilitam novos efeitos de sentido. A condensação permitida pelo minissoneto além de ser significativa, ainda concorre para o processo de iconização da palavra poética. A ordenação em um quase soneto talvez reflita a necessidade de superar a desorientação do eu à mercê da força invisível do amor (tão invisível quanto o vento), a busca por resolver o caos, iconizado pelos cortes sintáticos propostos pela divisão forçada das frases repartidas em versos curtos.

No verso 12, o particípio “estatelado” tem, entre os seus sentidos dicionários, um significado ligado a um aspecto físico, o da imobilidade, e um aspecto emocional, do espanto, o que conecta este poema à rede formada por outros do mesmo livro e da obra anterior de Affonso Romano de Sant’Anna, que apresentam esse pasmo, seja diante do amor, seja em relação a outras situações.

O último verso de um soneto tem a força necessária para um fim decisivo e aqui sintetiza a maior carga de sugestão, construída e intensificada paulatinamente a cada verso até culminar na imagem do cata-vento. Nos versos 11 e 12, a diferença de duração das sílabas, somada ao número menor de sílabas do verso 13, sugere uma gradação,

---

<sup>14</sup> aqui na versão minissoneto, mais condensada metricamente do que o soneto tradicional.

<sup>15</sup> Desde Camões, passando por Petrarca, Garrett, Baudelaire até Vinícius de Moraes, Glauco Mattoso.

<sup>16</sup> Nea Maria Setúbal de Castro, em **O cânone da poesia brasileira em processo**, defende que uma das características do cânone pós-moderno é essa retomada de elementos da tradição, embora não para negá-los, como fizera o Modernismo.



como o sopro que perde força, na brincadeira com o cata-vento. Na última estrofe observamos no acúmulo das sibilantes a iconização do próprio sopro.

9            O amor é intempeStivo  
10          eu Sou lento.  
11          Quando ele Sopra  
12          - eStatelado -  
13          maiS pareÇo  
14          um catavento.

A relação entre o soneto<sup>17</sup> e a música e a dança aparece explicitamente no poema que sugere os movimentos do cata-vento à mercê do vento. O eu poético não perde sua identidade, uma vez que só *parece*, mas não *é*, um cata-vento. Temos o aspecto da continuidade. No entanto, mostra-se em processo, transforma-se, e, "estatelado", vive um momento de volubilidade inerte, perde a alma, a capacidade de mover-se sozinho. Só o que se move sozinho tem alma, o "sopro da vida".

O eu poético tenta aprender sobre o amor e encontra no estatelamento que caracteriza o corpo de um objeto – significativamente, um brinquedo à mercê do vento, o *analogon* dos efeitos do amor sobre si. Outro corpo é outra mediação que permite a revisão do aprendido, do conceito do que é o amor. A percepção, na concepção de Merleau Ponty, resulta do entrelaçamento do corpo com a experiência vivida. Por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico.

## Conclusão

Nossas aproximações não tiveram a pretensão de esgotar os poemas, mas apenas o objetivo de apresentar exemplos de aspectos do processo de iconização que pressupõe o envolvimento do leitor na apreensão da palavra poética, ou melhor, a apreensão do leitor pelas malhas textuais poéticas. A questão exige ainda muitas reflexões sobre como o poema pode resgatar o tipo de contato muito próximo, semelhante à comunicação face a face. Com a palavra poética, a mediação secundária, por meio do texto verbal, ocorre como se fosse primária, quanto à sua capacidade de afetar o

---

<sup>17</sup> Em italiano *sonetto*, em provençal *sonet* - diminutivo para *som*, em latim *sonu*



receptor. E mais ainda, o poema é um lugar possível da verdadeira comunicação, aquela que vai além da linguagem, raríssima, na visão de Ciro Marcondes<sup>18</sup>:

“É difícil fazer com que o outro sinta as coisas que estamos sentindo. É difícil compartilhar um sentimento, uma preocupação, uma dor. Mais difícil ainda, senão impossível, é trazê-lo para dentro de nós, instalá-lo no interior de nossa alegria ou de nossa dor, fazê-lo saber como nos sentimos de fato. Pois a dor da gente, de fato, ninguém sabe.”

Ao que retrucamos: - o poema sabe.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CASTRO, Nea Maria Setúbal de. **O cânone da poesia brasileira em processo**. Tese (dout.) Orient. Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria da Glória Bordini. PUCRS, 1999.
- COHEN, Jean. "Poesia e redundância" In: **O discurso da poesia**. (*Poétique*, n. 28). Coimbra, Almedina. p. 53-67, 1982.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- MENEZES, José Eugênio de O. "Processos de mediação: da mídia primária à mídia terciária" In: **Communicare: revista de pesquisa / CIP - FCL**, v.4, nº1, 2004.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.
- MILANO, Dante. **Poesia e prosa** Org. Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, p.98, 1979.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Textamentos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Canto e palavra**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1965.
- TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

---

<sup>18</sup> Ciro Marcondes. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* p. 98