UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

JULIANA DI FIORI PONDIAN

A forma da palavra:
poesia visual sânscrita, grega e latina

São Paulo
2011

JULIANA DI FIORI PONDIAN
julianapondian@gmail.com

A forma da palavra:
poesia visual sânscrita, grega e latina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Mário Ferreira

São Paulo
2011

Nome: PONDIAN, Juliana Di Fiori

Título: A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

____ / ____ / 2011

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mário Ferreira

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para minha Mãe

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Mário Ferreira, pela orientação, pelos puxões de orelha, pelas traduções, correções, colaborações e por ter acreditado nesta ideia desde o início.

Ao Prof. Ivã Carlos Lopes, pois assim tudo começou, *e etc.*

Ao Prof. Antonio Vicente Pietroforte, pelo entusiasmo quando tudo começou.

À Carol Ghidetti, que já estava antes do começo.

À minha mãe, que começou o antes do começo, e tudo depois.

Ao Dan, multiuso, pelos sites, links, fontes, traduções e muito mais.

Aos amigos sanscritistas: João, pelos poemas e dicas; Lilian, pelas orientações e desabafos; e Adrianvs, pela super ajuda no latim, no sânscrito, nas concordâncias e em tudo mais.

Aos amigos do Grupo de Estudos Semióticos: Camila, Carol Lemos, Bruna, Dayane, Peter, Marcio Coelho, Renata Mancini, Mariana, Sergio Campanella, Sergio Souza, Zé Roberto, pelos olhos e ouvidos sempre dispostos a ler e discutir diversos pontos deste trabalho, e em especial ao amigo Kiko, que leu cada vírgula do meu relatório de qualificação, e à cara Carol Tomasi, pela ajuda editorial.

Ao amigo helenista Julio Lopes, pela tarde com a *syrinx* grega ainda na graduação.

À Érica, ao Robson e ao Ben-Hur, pela ajuda com tantos prazos, pedidos e papéis.

Aos Profs. Marcos Lopes e André Malta, pelas contribuições no exame de qualificação.

Ao CNPq, que concedeu a bolsa.

PRÉLIMINAIRE.

Si la poésie est, comme on le dit, le langage des Dieux, il faut avouer qu'il leur est arrivé quelquefois de s'exprimer de la manière la plus bizarre, par l'intermédiaire de certains poètes. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les différentes espèces de vers qui font l'objet de cette Poétique. On seroit tenté de croire que la plupart de ces vers ont été inspirés plutôt par Vulcain que par le Dieu du Pinde, tant ils sont baroques, peu harmonieux et souvent ridicules ! Mais leur singularité, les entraves que le poète s'est imposées pour les composer, et la variété de ces entraves, présentent quelque chose de curieux. C'est ce qui nous a engagé à réunir en peu de pages des notices sur la nature de ces bagatelles, et à joindre des exemples à chaque article. On a lieu d'être surpris que des gens de lettres aient passé, à tirer de leur cerveau de pareilles vécilles, un temps qu'ils auroient pu mieux employer. On attribuoit, dit un ancien professeur (M. Colon), ces vers au Démon ; à coup sûr ce n'étoit pas au Démon de la vraie poésie, mais bien à celui de la folie ; et quel est le lutin qui pourroit déchiffrer le sens de la plupart de ces pénibles futilités ? Cependant on est bien aise de les connoître, parce que la curiosité nous entraîne toujours plus volontiers vers les objets qui sortent des routes ordinaires, quelque défectueux qu'ils soient.

RESUMO

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina.** 2011. 286 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

Em nossos dias, considera-se a articulação entre expressão e conteúdo no poema um dos traços mais importantes da criação poética. Desde a eclosão dos movimentos estéticos de vanguarda do século XX, que procuraram romper com os discursos tradicionais e as formas canônicas do verso, a tensão palavra/som/imagem tem sido um vetor construtivo por excelência da criação poética, sendo a poesia visual uma das formas de arte que mais difusão apresentou nas últimas décadas. A presente pesquisa procura demonstrar que, mais que um traço característico da criação poética moderna, a tensão entre expressão e conteúdo e o recurso à visualização constituem procedimentos estéticos presentes em diversas tradições literárias da Antiguidade, tanto no Ocidente quanto no Oriente. Assim, este trabalho busca recuperar esses textos originais a partir do estudo de um conjunto de aproximadamente trinta poemas, pertencentes às tradições literárias sânscrita (o *citrakāvya*), grega (o *technopaignion*) e latina (o *carmen figuratum*). O estudo consistiu em, de um lado, traduzir os poemas para a língua portuguesa, acompanhados de comentários críticos, a fim de compor uma antologia de poesia visual. E, de outro, analisar, com base na linguística estrutural e na teoria semiótica francesa, os mecanismos próprios de configuração de sentido dos poemas, a partir de questões clássicas acerca desse tipo de prática poética como as oposições entre *arbitrariedade* vs. *motivação*; *oralidade* vs. *escrita*; e *temporalidade* vs. *espacialidade*. Finalmente, aplicando as bases teóricas discutidas ao *corpus* estudado, procuramos estabelecer uma tipologia segundo a qual os poemas possam ser classificados.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Visualidade. Linguística. Semiótica. Literatura Clássica.

ABSTRACT

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **The word's shape: sanskrit, greek and latin pattern poetry.** 2011. 286 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

At the present time, one of the most important traits of a poetic creation is the relationship between expression and content in the poem. Starting from the outbreak of the avant-garde aesthetic movements of the 20th century, which sought to break with the traditional discourses and with the canonical forms of verse, the word/sound/image tension has been a constructive vector par excellence of the poetic creation, and visual poetry has been one of the most widespread forms of art in recent decades. This research aims to show that, rather than being a trait of the modern poetic creation, the tension between content and expression and the use of visualization is part of the aesthetic procedures also present in the literary traditions of antiquity, both in the West and the East. This work seeks to recover these original texts from the study of a group of about thirty poems, belonging to the Sanskrit (*citrakāvya*), Greek (*technopaignion*) and Latin (*carmen figuratum*) literary traditions. On the one hand, the goal of the study is the translation of the poems into Portuguese, accompanied by critical comments in order to compose an anthology of visual poetry, and on the other hand, based on structural linguistics and French semiotics to analyze the proper configuration of meaning mechanisms of poems from the classic questions about this type of poetic practice as the oppositions between arbitrary vs. motivation; orality vs. writing, and temporality vs. spatiality. Finally, applying the discussed theoretical basis to the studied corpus, we sought to establish a typology to which these poems could be classified.

Keywords: Poetry. Visuality. Linguistics. Semiotics. Classic Literature.

SUMÁRIO

Agradecimentos, 5

Resumo, 7

Abstract, 8

Introdução, 13

- i A ideia, 13
- ii O objeto, 14
- iii A abordagem, 18

PARTE I – POESIA, 21

Da antologia poética, 22

1 Literatura sânscrita, 24

- 1.1 Citrakāvya, 24
- 1.2 Padmabandha (“desenho da flor de lótus”), 33
- 1.3 Khaḍgabandha (“desenho da espada”), 36
- 1.4 Çarabandha (“desenho da flecha”), 40
- 1.5 Musalabandha (“desenho do bastão”), 43
- 1.6 Çakti (“lança”), 47
- 1.7 Dhanus (“arco”), 49
- 1.8 Hala (“arado”), 50
- 1.9 Triçula (“tridente”), 52
- 1.10 Murajabandha (“desenho do tambor”), 55
- 1.11 Chatrabandha (“desenho do guarda-chuva”), 59
- 1.12 Cakrabandha (“desenho da roda”), 62

- 1.13 Turagapada (“desenho da pata do cavalo”), 67
- 1.14 Çārayantrabandha (“desenho do diagrama [do jogo em que se movimenta a peça chamada] *çāra*”), 69
- 1.15 Sarvatobhadra (“auspicioso em todas as direções”), 71
- 1.16 Gomūtrikā (“urina de vaca”), 73
- 1.17 Algumas considerações sobre o *citrakāvya*, 77

2 Literatura grega, 80

- 2.1 Τεχνοπαίγνια, 80
- 2.2 Símiās de Rodes, 92
 - a. Πέλεκυς (“o machado”), 93
 - b. Πτέρυγες Ερωτος (“as asas de Eros”), 97
 - c. Ωτόν (“o ovo”), 100
- 2.3 Teócrito: Συρίγξ (“a flauta”), 111
- 2.4 Dosíadas: Βωμός (“altar”), 120
- 2.5 Julio Vestino: Βωμός (“altar”), 125

3 Literatura latina, 133

- 3.1 Carmina figurata, 133
- 3.2 Período clássico e antiguidade tardia: do século III a.C. ao século IV d.C., 136
 - 3.2.1 Lévio, 137
 - 3.2.2 Optaciano Porfírio, 140
 - a. Syrinx: poema XXVII, 152
 - b. Altar: poema XXVI, 145
 - c. Órgão: poema XX, 146
 - d. Poema XIX, 148
- 3.3 Dinastia merovíngia: séculos VI e VII, 163
 - 3.3.1 Venâncio Fortunato, 164
 - a. Poema II.4 – *Item de sanctae crucis signaculo*, 167
 - b. Poema II.5, 173
 - c. Poema II.5a, 177

3.4 Renascimento carolíngio: séculos VIII e IX, 182

3.4.1 Rábano Mauro, 184

- a. Figura I, 189
- b. Figura XV, 195
- c. Figura XXVIII, 202

3.5 Grafites de Pompeia, 208

- a. Ssevera Φelassss, 209
- b. Ferulas, 212
- c. Munus, 214
- d. Serpentis, 217
- e. Labyrinthus, 220

PARTE II – ASPECTOS TEÓRICOS, 222

Da descrição linguística da poesia visual, 223

4 O problema da iconicidade – primeira dicotomia: motivação vs. arbitrariedade, 227

- 4.1 Sistemas de representação, 227
- 4.2 O princípio da arbitrariedade, 229
- 4.3 O ícone na teoria semiótica, 234
- 4.4 O referente real e a ilusão referencial, 236
- 4.5 O mundo e a leitura do mundo, 238

5 A significação da escrita – segunda dicotomia: oralidade vs. escrita, 241

- 5.1 O lugar da escrita na linguística de Saussure, 242
- 5.2 O princípio da linearidade do signo linguístico, 244
- 5.3 Por uma grafemática: *ler* e *ver* o poema, 246

6 Do sensível – terceira dicotomia: temporalidade vs. espacialidade, 249

- 6.1 A *Epistula ad Pisones*, de Horácio e as primeiras formulações acerca das relações entre a poesia e a pintura, 250
- 6.2 Sobre as fronteiras da pintura e da poesia: o *Laocoonte* de Lessing, 252
- 6.3 A interpenetração espacial e temporal proposta pelas vanguardas, 257
- 6.4 Valéry: o espaço e a temporalidade, o tempo e a espacialidade, 260
- 6.5 A Psicologia da Gestalt, 261
- 6.6 Tempo e espaço na poesia visual, 265

7 Tipologia dos poemas visuais, 266

- 7.1 Segundo as formas visuais: *formantes figurativos*, 267
- 7.2 Segundo as correlações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo: *coerções semânticas*, 270
- 7.3 Segundo as relações entre enunciado, enunciador e enunciatário: *estratégias discursivas*, 273

Fim, 277

Bibliografia, 279

INTRODUÇÃO

i. A IDEIA

De uma ideia megalômana na mão e algumas línguas na cabeça. Da curiosidade. Do gosto. Apresento a seguir uma trintena de poemas escritos em sânscrito, grego e latim, traduzidos em língua portuguesa, comentados e anotados. Poemas que são formas, que são desenhos, que são cálculos matemáticos, que são metros, que são rimas, que são louvores, que são preces, que são ideias, valores, desafios, *tours de force*. De uma cultura a outra que só conhecemos, um pouco, pelo mundo dos textos, encontrei essa meia dúzia de coisas diferentes. De poemas querendo ser coisas. E que não se sabe cem por cento certo o que eram, de quem eram, para que eram. Mas que de algum modo ecoaram ao longo dos tempos e participaram, com outras máscaras, como *novidade* das revoluções. Tê-los encontrado, ou seja, ver que o que parece novo era já antigo; e depois, tentar decifrar, querer entender, vasculhar, reunir tudo, mostrar, foram os motes da pesquisa.

Poemas visuais perpassam toda a história do oriente e do ocidente, e em qualquer época de qualquer canto eles se acostumaram a ser vistos com entusiasmo por poucos, e preconceito por tantos, considerados mero formalismo, exercício de virtuosos, artificialismos alienados. Alguns se aprofundaram, dizem que desafiam as premissas da língua, querendo motivar o arbitrário; da poesia, querendo escrever o oral; e da leitura, querendo ver o que se lê. Ao longo do estudo, animosamente, concordei com todos. E discordei. Quis saber mais. Pensando que é principalmente o saber sobre a língua que pode ajudar a entender aquilo que nela foi escrito, procurei levantar as bases teóricas do que comumente se ouvia dizer sobre esses poemas, epistemologicamente, para descrevê-los. E assim, ao fim, relacionar umas coisas às outras, a fim de organizá-los.

ii. O OBJETO

Desenho e escrita têm origem comum na história da linguagem. As primeiras tentativas do homem para registrar a realidade que conhecemos, das pré-históricas inscrições rupestres aos hieróglifos, o cuneiforme, os glifos maias, etc., são representações figurativas, coladas ao mundo exterior. Na Grécia antiga e no Egito pré-histórico, por exemplo, havia uma só palavra para designar “escrever” e “desenhar”. As *letras* são chamadas *pictogramas*, que consistem antes em uma imitação pictórica da realidade do que em um sistema de representação dela. Pouco a pouco, os desenhos vão ficando mais abstratos e esses alfabetos pictográficos se transformam em alfabetos fonéticos; a palavra separa-se da imagem e ambos os sistemas tornam-se independentes um do outro.

Nessa linha cronológica, tão logo surgem os alfabetos fonéticos e a escrita ganha autonomia em relação ao mundo exterior, vêm os poetas para nos fazer lembrar nossas origens. A poesia é a arte da palavra e a arte do poeta está em saber tirar as palavras do seu uso corrente e conceder a elas um valor único, estético. O poeta faz com que a palavra se torne um objeto por si só, reservado à apreciação, deixando de ser uma ponte de comunicação de ideias para se tornar o próprio lugar onde se quer chegar, e estar.

O texto poético é normalmente concebido como um micro-universo construído para ser capaz de recriar materialmente, no nível do discurso, a realidade ausente. No terreno dos estudos poéticos é recorrente o entusiasmo em se falar do poder mimético da poesia, e pode-

se até mesmo pensar em um *topos* da crítica literária em geral que é abordar a relação direta que as palavras estabelecem com as coisas do mundo num dado poema, por meio de sofisticadas articulações do plano da expressão e do plano do conteúdo nos textos. Daí que um poema visual não faz senão isso: ao lançar mão de mais um recurso do plano da expressão, o traço da palavra escrita, reafirma o poder da materialidade do texto para criar um efeito de sentido de proximidade do referente extralinguístico, presentificado na e pela linguagem. Assim, a palavra cria a ilusão da coisa e o que parece um sofisticado jogo linguístico nos faz lembrar igualmente os tempos mais remotos da história da escrita.

Encontramos exemplares de poemas visuais ao longo de toda a história do oriente e do ocidente. No mundo árabe, a relação entre palavra e imagem está expressa na caligrafia, a mais nobre das artes visuais no Islão. A escrita árabe é poética por si só, uma vez que a palavra é escrita para ser vista e contemplada, além de operar como elemento de ligação com o divino. A caligrafia árabe é escrita para ser ouvida no silêncio da fé que leva ao Islã, é o veículo máximo da simbologia islâmica, como afirma Hanania (2001, p. 42):

O pensamento alcorânico é total e sua língua é perfeita, porque procede do Verbo do Altíssimo que desceu à Terra. Esse Verbo fez-se escrita. Escrita que se materializou na caligrafia, que representa o corpo visível da divina palavra. Para o Islão, o nome sagrado de Deus e o Alcorão equivalem à Encarnação para o cristão: o mesmo senso de devoção que o cristão nutre por Jesus, Verbo Encarnado, é o que o muçulmano nutre pela escrita da palavra divina e pelo Alcorão que a acolhe.

Na China, por sua vez, a visualidade também está presente no sistema de escrita, com os ideogramas. Na Índia, como veremos, mesmo com um milênio de tradição poética oral, encontramos muitos exemplares de poemas visuais. Já no mundo ocidental, colhemos exemplos de poemas desde a antiguidade greco-latina, passando pelo Renascimento, pelo Barroco, até os dias de hoje. No panorama atual, foi Mallarmé e os movimentos de vanguarda do final do século XIX que elevaram o plano da expressão visual das artes da palavra a um lugar de excelência na composição do poema. Em 1879, com a primeira edição de *Un coup de dès jamais abolira le hasard*, de Mallarmé, ocorre o início da reformulação das relações entre texto e imagem em poesia. Os trabalhos do poeta influenciaram diretamente toda a atividade literária na Europa no início do século XX, sobretudo na França com Apollinaire, na Itália com os poetas futuristas e na Rússia com Maiakovsky, na busca de novos horizontes para a linguagem poética. No Brasil, nossa referência primeira nesse gênero é a Poesia Concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a qual, por sua vez, remete também aos experimentos vanguardistas e ao *Coup de dés* de Mallarmé.

Diante dessa enorme variedade de culturas e épocas, e embora com nomes e características diferentes em cada uma delas, é preciso deixar claro que utilizamos o termo “poesia visual” aqui como a denominação mais geral que se pode dar a toda sorte de poemas que se utilizam de recursos notadamente visuais para sua construção, compondo imagens figurativas, ou de cunho mais conceitual ou abstrato, fazendo uso de cores, colagens, da espacialidade, etc. Desse modo, o termo abarca tanto os poemas gregos, como os latinos, sânscritos, barrocos, modernos, russos, concretos, etc. No sentido que lhes conferimos aqui, poemas visuais são apenas aqueles que levaram às últimas consequências a exploração da materialidade visual do texto verbal, latente em todo texto poético.

Assim, em meio a esse vasto campo da poesia visual, localiza-se o nosso *corpus* que é composto apenas de poemas pertencentes à antiguidade sânscrita, grega e latina. Nossa atenção está voltada, portanto, para as manifestações mais antigas desse tipo de prática poética, realizadas nessas três línguas clássicas que compõem o tripé do universo indo-europeu.

Na história da literatura sânscrita, a poesia visual é denominada *citra* ou *citrakāvya* (poesia com figura). Os poemas aparecem, sobretudo, a partir do século V d.C., uma parte pertencente ao *mahākāvya* (“grande lírica”) – cujas obras possuíam ao menos um canto escrito em versos figurados –; e outra parte a textos individuais sob a forma de *cakra* (roda), *khaḍga* (espada), *ṣūla* (bastão), *ṣakti* (lança), *ṣara* (flecha), *hala* (arado), *musala* (pilão), *muraḥa* (tambor), *padma* (flor de lótus), entre outros. Trata-se de poemas escritos para compor as respectivas figuras ou inscritos em alguma imagem pré-estabelecida. Além desses, fazem parte do gênero *citra* poemas contendo engenhosos palíndromos e outros jogos poéticos, como o *gomūtrikā* (“urina de vaca”), composto por sílabas dispostas em um quadro onde os versos podem ser lidos tanto em zig-zag quanto na direção linear, o *sarvatobhadra* (“[texto] que corre em todas as direções”), palíndromo perfeito que pode ser lido a partir de entradas diversas, o *anuloma* (“movimento para frente”) ou o *pratiloma* (“movimento para trás”).

O acesso a esses poemas é bastante difícil, mas encontramos definições e categorizações dessa prática em inúmeros tratados de poética, nos quais a poesia visual compõe uma modalidade de gênero e onde encontramos descritas e exemplificadas em

diferentes obras todas as formas citadas. O rol de poemas sânscritos estudados aqui contém cerca de uma dezena de exemplares, selecionados pela relevância de suas estruturas de composição, e será apresentado no capítulo I.

Na tradição literária grega, os poemas figurados são hoje conhecidos por τεχνοπαίγνιον (“jogo de arte”), termo cunhado por Ausônio, poeta latino do século IV, e posterior aos poemas, não havendo nenhum termo antigo conhecido para eles. Encontram-se seis poemas visuais atribuídos a quatro diferentes autores: Πέλεκυς (O *Machado*), Πτέρυγες Ερωτος (*As Asas de Eros*) e Ωión (O *Ovo*), atribuídos a Símiás de Rodas; a Συρίγξ (A *Flauta*), atribuída a Teócrito; o Βωμός (*Altar dórico*), atribuído a Dosíadas; e o Βωμός (*Altar jônico*), atribuído a Julius Vestinus.

Todos fazem parte do período helenístico e surgem num contexto de experimentação e renovação da literatura e das artes, em meio a toda sorte de “jogos poéticos”, como anagramas, palíndromos, lipogramas, etc. Os poetas alexandrinos foram os primeiros a experimentar possibilidades de criação poética baseados na utilização de novos recursos gráficos e sonoros, criando uma poesia bem diferente da dos tempos heróicos, e gerando um contexto favorável ao aparecimento dos poemas visuais. No capítulo II veremos todos os seis poemas, um a um, traduzidos e comentados.

Na literatura latina os poemas visuais são chamados *carmina figurata* e surgem tardiamente, valendo-se de novos mecanismos, e compondo obras de natureza diferente da dos anteriores. Identificamos alguns caligramas, que em geral são pura imitação dos textos gregos (poemas em forma de asa, flauta, altar, etc), mas a maior parte deles consiste em poemas bastante diferentes dos *technopaegnia*. São os chamados “poemas quadrados”, nos quais todos os versos devem ser compostos pelo mesmo número de letras, e as figuras são formadas no meio do texto, a partir de letras em destaque que compõem novos versos e devem ser buscadas tal como num jogo de caça-palavras.

A primeira aparição dos *carmina figurata* data do século IV, porém os poemas dessa categoria somente ganharam importância na Alta Idade Média, especialmente no império Carolíngio – momento histórico de efervescência e renascimento cultural. O primeiro poeta a experimentar essa arte de que se tem notícia foi Optaciano Porfírio, que viveu na primeira metade do século IV e escreveu um conjunto de poemas panegíricos para Constantino, dos quais 21 eram *carmina figurata*. Em seguida aparece Venâncio Fortunato, um dos principais poetas do século VI na corte dos francos merovíngios. Em sua vasta obra encontramos quatro poemas, dos quais três são “poemas quadrados” e um caligrama em forma de cruz. Depois de Fortunato há menção a alguns outros poetas que compuseram versos figurados, mas somente

entre 780 e 800, durante o império de Carlos Magno, aparecem autores significativos. O principal deles é Rábano Mauro, autor de uma vasta obra que compreende uma enciclopédia (*De rerum natura*), tratados de educação e gramática, comentários à *Bíblia*, etc. A ele é atribuído o mais importante conjunto medieval de poemas visuais, e também uma notável renovação em sua composição. Rábano compôs, pouco depois da morte de Carlos Magno, uma coletânea de poemas, *De laudibus sanctae crucis*, cujo livro I é formado apenas por *carmina figurata*.

Pode-se dizer, enfim, que os poemas visuais na tradição latina apresentam características diferentes em comparação às das literaturas grega ou sânscrita. Encontramos poemas em formas variadas, e sua prática foi bastante valorizada em um contexto específico, que é a corte do império carolíngio e o imaginário cristão, dos quais é indissociável. Seus temas são, no mais das vezes, poemas laudatórios ao imperador ou aos símbolos da Igreja. Estudaremos textos desses principais autores (Optaciano, Fortunato e Rábano) no capítulo III.

iii. A ABORDAGEM

Um objeto tal como a poesia visual suscita diversas questões linguísticas, literárias e, enfim, semióticas. Em linhas gerais, trata-se de um objeto pertencente ao sistema linguístico e construído a partir dele; no entanto, desse sistema deve-se fazer uma abstração primeira – ou seja: a separação entre a expressão plástica dos traços da escrita e a escrita como mera representação –, para que possamos ver ali mais do que uma sequência de frases, mas uma forma visual, um desenho. Nesse simples gesto de leitura, diversos problemas saltam aos olhos do linguista e escolhemos abordá-los a partir de três oposições básicas:

- a. **motivação vs. arbitrariedade:** na medida em que os poemas recriam formas do mundo natural, costumam ser tratados como *ícones*. Porém, como esses não são contemplados na linguística estrutural, tal associação gerou a necessidade da reflexão sobre a noção de signo, símbolo e ícone na tradição saussuriana e na semiótica greimasiana, a fim de estabelecer um conceito que pudesse ser aplicado aos poemas;

- b. **oralidade vs. escrita:** por serem poemas que não fazem sentido senão na página escrita, abordamos o problema da linearidade e da significação da escrita, normalmente relegada a um segundo plano na linguística estrutural;
- c. **temporalidade vs. espacialidade:** nos poemas, a presença simultânea da imagem, de ordem espacial, e do texto verbal, de ordem temporal, levou-nos a pensar questões relativas à percepção, presentes na operação de leitura e organização do texto.

Trata-se, portanto, de um objeto que conjuga uma significação visual e uma significação verbal, cujo principal problema é o fato de uma ser a matéria da outra; ao que se somam as questões típicas dos textos poéticos: a construção das imagens, as figuras de linguagem, a métrica, o plano da expressão sonoro de modo geral, entre outros. Assim, a enumeração dessas características e dificuldades tornou-se, pois, igualmente um dos motes da pesquisa, de modo que procuramos desenvolver, em nível teórico, alguns pressupostos de base para a descrição dos poemas. Nossa intenção primeira foi a de descrever objetivamente o que faz do poema visual um poema visual, como ele é construído e como constrói os efeitos de sentido que percebemos intuitivamente.

Assim, dada a necessidade de articular questões da linguagem, da significação, e da visualidade presentes nos poemas, a via teórica para este trabalho nos levou ao estudo de autores de diferentes campos que a elas se dedicaram. Ao tratar dos problemas referentes à arbitrariedade, à linearidade e à significação da escrita, por exemplo, valemo-nos principalmente da linguística saussuriana. As relações entre tempo e espaço da percepção, por sua vez, de grande significação para a poesia visual, foram consideradas numa perspectiva histórica, a partir de autores (tanto os clássicos Horácio, Lessing, etc. até outros mais recentes como Mário Praz, Valéry, etc.) que relacionaram essas duas ordens sensoriais com base em observações contrastivas entre a poesia e a pintura. No entanto, embora tenhamos trabalhado com autores vários, todas essas diferentes visadas foram orquestradas pela teoria semiótica e pelos princípios estruturalistas.

Finalmente, no capítulo 5 da Segunda Seção, buscamos, a partir dos pressupostos teóricos estabelecidos, identificar uma tipologia de formas poéticas segundo a qual os poemas estudados pudessem ser organizados. Privilegiamos então aspectos como o modo de apresentação do poema na página, o grau de iconicidade construído no texto e os diversos recursos lançados para a manipulação do enunciatório a fim de criar, nos poemas, a ilusão da realidade.

Assim concebido, este trabalho revela a sua dupla intenção: de um lado, construir uma antologia de poesia visual inédita em língua portuguesa, recuperando textos importantes e praticamente desconhecidos entre nós; de outro, pelos problemas que o objeto suscita, refletir sobre certos conceitos do universo linguístico e semiótico.

PARTE I

POESIA

DA ANTOLOGIA POÉTICA

A breve antologia de poesia visual apresentada a seguir contém poemas escritos em sânscrito, grego e latim, que datam do século III a.C. à Idade Média. Para a seleção dos poemas levamos em consideração somente aqueles que apresentavam uma forma pictórica manifestada, com exceção de quatro poemas sânscritos, inseridos por outros motivos. Em seguida, adotamos como critério, em primeiro lugar, a sua *periodização*, ou seja, nosso interesse está voltado para as manifestações mais antigas desse tipo de prática poética; e, em segundo lugar, o critério *linguístico*, o que para nós significa que levamos em conta apenas poemas escritos nas línguas mencionadas. Excluímos, portanto, poemas indianos contemporâneos em tâmil ou híndi, guardando apenas os exemplares em língua sânscrita. Para os latinos, restringimos o estudo ao período de surgimento e de principal representatividade da poesia visual, descartando-se as inúmeras obras do período neolatino.

Um dos maiores problemas que enfrentamos para a composição desta antologia foi a restrição bibliográfica, o que justifica a breve explicação que faremos a seguir. O estudo de textos em outras línguas bastante distantes do nosso tempo e espaço levou, primeiramente, a um longo trabalho de coleta dos poemas, a fim de formar o *corpus* a ser estudado, e em seguida, de sua fortuna crítica. Para os poemas sânscritos, por exemplo, há apenas uma obra de referência: *Figurative poetry in sanskrit literature*, de Kālānath Jhā (1975), e, ainda assim, apenas um capítulo é dedicado ao *citrakāvya*. Foi desse livro que, a partir do anexo contendo algumas formas visuais como exemplo, retirei o primeiro conjunto de poemas sânscritos para estudo e tradução. Com o desenvolvimento da pesquisa, pude encontrar algumas poucas obras e outros exemplares dos poemas, sobretudo o livro de Leela Prakash (1999) sobre Rudraṭa e o artigo de Lienhard (1992), que possibilitaram estabelecer quais as formas mais representativas e seguras para compor a antologia. Isso porque na obra de Jhā alguns poemas apresentam problemas textuais que impossibilitaram a compreensão e a tradução.

Para os poemas gregos dispomos de maior variedade bibliográfica e, principalmente, de um *corpus* de poemas já fixado e estabelecido, de modo que não houve dúvida para a escolha dos textos a serem estudados. Encontramos quatro poetas e seis poemas, todos pertencentes ao período helenístico ou posterior. Trabalhamos principalmente com a edição da *Antologia Palatina*, de Félix Buffière, e com o livro *The greek bucolic poets* (1912, p. 484-511), organizado por Edmonds, para comparação. Pudemos contar também com a tradução em língua portuguesa de dois poemas, realizada por José Paulo Paes em sua *Antologia Grega ou Palatina*, além da tradução francesa de Buffière, duas inglesas (J.M. Edmonds e Anthony Holden) e uma espanhola, de A. Zárate. A edição da *Antologia Palatina* traz maiores informações sobre os manuscritos e a edição dos poemas, além dos escólios que são fundamentais para a sua compreensão. No entanto, não há nenhuma análise mais profunda ou qualquer estudo dos poemas.

A tradição latina, por sua vez, é a mais diversificada e possui maior quantidade de poemas e autores, assim como ocupa parte significativa no tempo. Há uma grande variedade de poemas em latim, a menor parte da qual são poemas visuais tais como conhecemos normalmente, com palavras arranjadas de modo a compor figuras, e grande parte consiste em poemas cujas palavras se arranjam como num quadrado, com o mesmo número de letras em cada linha, e nos quais vemos surgir as figuras no interior, a partir de outros procedimentos. Assim, realizamos um recorte desse *corpus* privilegiando os autores mais significativos. Começamos pelas primeiras manifestações de poesia visual no século IV d.C. até o Renascimento Carolíngio, período bastante importante na história da literatura latina sob essa perspectiva. Dentro do limite temporal estabelecido, escolhemos para este estudo os autores considerados mais representativos como Optaciano Porfírio, Venâncio Fortunato e Rábano Mauro.

Para a tradução dos poemas, procuramos manter a variedade e a regularidade lexical, respeitando a qualidade estilística do texto e, quando possível, sua poeticidade. A técnica de tradução teve por meta, em alguns casos, a recriação dos poemas, inclusive em sua forma visual, privilegiando a emulação dos originais, e não apenas a recuperação conteudística destes. As traduções são acompanhadas de estudos analíticos, nos quais estão identificados os principais traços estilísticos de composição dos autores, apontadas as características específicas de construção dos textos e, quando necessário, assinaladas as soluções tradutológicas propostas. O trabalho de tradução dos poemas envolveu, portanto, ao mesmo tempo, análise e recriação dos textos originais.

1

POESIA SÂNSCRITA

1.1 CITRAKĀVYA

A poesia visual ocupa um espaço significativo na história da literatura sânscrita e na da literatura indiana, de modo geral, nas quais é normalmente conhecida como *citra* (“figura”) ou *citrakāvya* (“poesia com figura”). A principal característica desses poemas é a de se apresentarem como poemas metrificados, tradicionais, mas nos quais o texto aparece em uma forma, um desenho. Suas manifestações preenchem toda a trajetória literária indiana, até os dias de hoje, embora não seja possível identificar com exatidão suas origens primeiras. Alguns estudiosos apontam para traços desde os *Veda*, mas não nos restaram textos do período e as informações são escassas. A popularidade dos poemas visuais é atestada a partir do século V d.C., após o célebre poeta Kālidāsa, quando a poesia visual já estava de tal modo disseminada que, na “grande lírica” (*mahākāvya*), os poemas deviam conter ao menos um canto inteiro (um *sarga*) escrito no estilo *citra*, em versos figurados, como nas obras de

Māgha (*Çiçupālavadha*, canto 19), Bhāravi (*Kirātārjunīya*, canto 15) ou Kumāradāsa (*Jānakīharaṇa*, canto 18).

O estilo *citra* compreende uma série de figuras de linguagem e os poemas mais antigos se apresentavam mais como figuras geométricas, aliteraões, paronomásias e uma série de engenhosos palíndromos e outros jogos poéticos do que como poemas visuais. Por essa razão, Lienhard (cf. 1992) afirma que o termo *citra*, no âmbito literário, não devia significar no início “desenho” ou “figura”, mas, sim, “aquilo que é impressionante”, “estranho” ou “surpreendente”. Além disso, esse significado vai ao encontro dos outros nomes que costumamos encontrar para essa prática poética: *duṣkara*, “difícil”, e *krīḍā*, “jogo”.

Dentre os poemas que fazem parte do gênero *citra*, portanto, encontramos variedades como o *anuprasā* (verso feito de “aliteraões”), o *gomūtrikā* (“urina de vaca”), composto por sílabas dispostas em um quadro onde os versos podem ser lidos tanto em ziguezague quanto na direção linear, o *sarvatobhadra*, palíndromo perfeito que pode ser lido em todas as direções, o *anuloma* (“movimento para frente”) ou o *pratiloma* (“movimento para trás”), entre outros. Além de aparecerem em obras literárias indianas consagradas, esses jogos eram praticados também de improviso, em torneios poéticos que aconteciam na corte, a pedido dos reis.

Os poemas visuais propriamente ditos, cujos contornos desenhavam um objeto, são posteriores a esses e são chamados *ākāracitra* (“poemas com forma de desenho”) ou *bandhacitra* (“poemas geométricos”) – alguns autores utilizam um nome pelo outro, sem distinção. Dentre eles encontramos uma grande variedade de tipos recorrentes que foram experimentados por diferentes poetas, como o *cakra* (“roda”), *khaḍga* (“espada”), *çula* (“bastão”), *çakti* (“lança”), *çara* (“flecha”), *hala* (“arado”), *musala* (“pilão”), *muraja* (“tambor”), *padma* (“flor de lótus”), entre outros. Todos esses são poemas escritos para compor as respectivas figuras, ou inscritos em alguma imagem pré-estabelecida.

Kālānath Jhā (cf. 1975, p. 61) estima que existiriam mais de 100 tipos de *bandha* distintos. No entanto, é difícil precisar um número e uma época específica para eles. No limitado universo bibliográfico de que dispomos, pode-se inferir que a maior parte das considerações acerca do *citrakāvya* aparece, normalmente, em meio aos inúmeros tratados de poética indianos, e é em cada um deles, segundo um autor diferente, abordada de modo distinto e dividida diversamente em um dado número de figuras. Diante disso, é preciso delimitar o nosso objeto e, embora seja possível encontrar exemplares de poemas visuais em toda a história indiana, nosso *corpus* se reduz às práticas mais antigas e em língua sânscrita.

Assim sendo, se procuramos uma classificação para a poesia visual indiana, o primeiro lugar onde devemos buscá-la é nesse conjunto de obras que compõem a Poética sânscrita, da qual apresentamos algumas noções a seguir. A Índia possui uma longa tradição em ciência poética, que rendeu muitas e muitas páginas ao longo dos tempos. Isso significa um vasto e emaranhado conjunto de textos que resiste a categorizações, inúmeros que são os tratados e escolas, cada um com seus próprios princípios e definições, no mais das vezes divergentes uns dos outros.

Identificamos ao menos duas diferentes correntes principais, separadas pelo tempo, cada qual reivindicando um estilo de composição enquanto “alma” da poesia. A primeira, mais antiga, é a escola dos *alamkārika*, isto é, dos autores afeitos às “figuras de linguagem”, representada por Bhāmaha, Daṇḍin, Udbhaṭa, Rudraṭa, entre outros autores que dedicaram tratados inteiros somente ao estudo das figuras, e para quem elas são a condição e o elemento mais importante do texto poético. Em seguida, formulada por Ānandavardhana no século IX, está a escola *dhvani*, representada por Mammaṭa, Hemacandra, entre outros, e para quem a finalidade da poesia é atingir o *rasa* (“gosto”, “sentimento”), e a única razão de existir dos *alamkāra* – agora relegados a um segundo plano – é enquanto meio para desenvolvê-lo.

Eis as duas grandes linhas de orientação da poesia indiana e, de acordo com uma ou outra tendência, as finalidades podem variar, mas pode-se considerar que o conceito mais geral de obra literária em sânscrito está no termo *kāvya*. O *kāvya* significa “a obra ou ideia de um poeta” – *kavayata iti kavis tasya karma bhāvo vā kāvyam* (Vidyāhara), e denota tanto a poesia quanto a prosa, assim como a mistura de ambas (*cāmpu*). Hemacandra, por exemplo, define a poesia como “a combination of word and sense, free from faults, full of excellences, having in it figures of speech as well” (*apud* Jhā, 1975), definição que vai ao encontro da que foi dada por Mammaṭa no *Kāvyaaprakāṣa*, e representa a concepção de poesia no pensamento indiano.

O *kāvya* consiste no poder de significação(ões) das palavras no texto, por meio do uso de figuras de linguagem, conjugando significante e significado. Esse poder de significação pode se manifestar de três modos diferentes, que podem aparecer isolada ou conjuntamente: (i) pelo poder de denotação (*abhidhā*), (ii) de indicação (*lakṣaṇā*), e (iii) de sugestão (*vyañjanā*). Esses são os alicerces da poesia indiana no que diz respeito à significação no plano do conteúdo, e que fazem surgir uma infinidade de figuras que reconhecemos nas metáforas, metonímias, etc. Na concepção indiana de Poesia há ainda que se admitir a relação entre o plano do conteúdo (polissêmico) e o plano da expressão do texto como orgânica e fundamental. Ao contrário do que às vezes acontece na tradição ocidental, que separa os dois

termos, para os estetas indianos não deve haver nenhuma polarização entre expressão e conteúdo, significado e palavra, pois na verdadeira expressão poética eles estão indissociavelmente unidos.

Desse modo, em linhas gerais, esta seria a concepção indiana de poesia: a preferência pela utilização de palavras (ou combinações delas) de alto poder significativo, que podem ser fracionadas em múltiplas ideias (polissemia), e são guiadas por três tipos de poderes de significação (denotação, indicação, sugestão), sempre atentos à correspondência imperativa e indissociável entre significante e significado. Dessa concepção nasce um infinito número de figuras de linguagem chamados *alamkāra*, que se aplicam tanto ao plano da expressão como ao plano do conteúdo. E a principal diferença entre as duas escolas é que para uns o *alamkāra* é um fim em si mesmo, é o meio de transformar palavras em Poesia, enquanto para outros ele é um dos meios para atingir o *rasa*.

A partir desses preceitos, Mammaṭa, por exemplo, pertencente à escola *dhvani*, divide a Poesia em três tipos principais, segundo o modo pelo qual ela manifesta seu poder de significação: (i) poesia sugestiva (*dhvanikāvya*), (ii) poesia de sugestão subordinada (*guṇībhūtavyaṅgya*), e (iii) poesia não-sugestiva (*citra*). Na primeira, o poder de sugestão predomina; na segunda, ele ocupa uma posição secundária; e na terceira, ele é inexistente, e o encanto poético fica a cargo de suas peculiaridades. Mammaṭa apresenta uma elaborada descrição dos poemas figurados, porém não esconde que os considera o pior tipo de *kāvya*:

In preferential order traditionally, the first division [*dhvanikāvya*] is the best, the second the second best [*guṇībhūtavyaṅgya*] and the third [*citra*] the worst. (JHĀ, 1975, p. 17)

Dhvani (*kāvya*) is of two main types: that which does not intend the literal meaning at all *avivakṣitavācya*, but only the implied meaning at all [636, 1414]; and that which intends the literal meaning also, though the implied predominates *vivakṣitānyaparavācya*. [...] A third and lowest class is *citrakāvya*, ‘decorative *kāvya*’, in which the effects are purely verbal (pp. 494ff.). These decorative effects include for example rhyme, the construction of verses which can be laid out like a wheel, and a variety of other feats of mere dexterity of language. (WARDER, 1972, p. 98, § 250)

Para os teóricos da escola *dhvani*, o *citrakāvya* é considerado apenas uma variedade de *alamkāra*. Já para outros teóricos, da escola dos *alamkārika*, o *citrakāvya* é considerado um tipo de *kāvya* e compreende uma série de “jogos poéticos” ou “jogos de linguagem”, que vão dos caligramas propriamente ditos aos quebra-cabeças, jogos, enigmas, charadas, etc. Em

todo caso, é a poesia que carrega consigo ornamentos peculiares, os *alamkāra*, os quais devem suscitar três tipos de sentimento no leitor:

The element which generates wonder (*vismaya*) or charm (*camatkāra*) or amusement (*vinoda*) in the mind of the reader is the most essential part of *citrakāvya*. Without these elements the *citrakāvya* can never exist. (LEELA, 1994, p. 107)

Para localizar a poesia visual é necessário, portanto, conhecer os *alamkāra*, divididos em dois grandes tipos que representam a máxima dicotomia poética: (i) figuras concernentes ao plano do conteúdo, ou *arthālamkāra*, e (ii) figuras concernentes ao plano da expressão, ou *çabdālamkāra*, e aqui a separação se faz necessária. A esses dois tipos alguns autores acrescentam ainda um terceiro, que diz respeito à expressão e ao conteúdo ao mesmo tempo, o *ubhayacitra*.

Citrakāvya is broadly divided in two types, viz. *çabdacitra* (*varṇa-citra*) and *arthacitra* (or *vācyacitra*).

All the predecessors of Rudraṭa except Daṇḍin are silent about *citrālamkāra*. Daṇḍin was the first theorist to treat *citrālamkāras*. He gives many varieties of *citra* like *gomūtrikā*. (...) Besides Daṇḍin, Rudraṭa is the other ancient critic who has treated *citrabandhakāvya* elaborately. Among the Dhvani writers Mammaṭa alone deals with *bandhakāvya* elaborately. Mammaṭa quotes from *Kāvyālamkāra* of Rudraṭa to illustrate *citrakāvya*. (Leela, 1994, p. 107-8)

A partir desses dois grandes tipos, *artha* e *çabda*, derivam diversas subdivisões onde finalmente iremos encontrar a poesia visual. Essas subdivisões e a quantidade de figuras elencadas se mostram bastante divergentes entre os autores. Bhārata, por exemplo, aponta apenas 4 *alamkāra*, em Daṇḍin já aparecem 37, em Bhāmaha 38 figuras, Udbhaṭa 39, Vāmana 31, e ao final, somente entre esses autores, chegamos a 46 *alamkāra* diferentes, número que com o passar do tempo cresce cada vez mais. Dentre os teóricos antigos, Rudraṭa é o último e apresenta 66 *alamkāra*. Reproduzimos abaixo a organização por ele proposta:

alamkāra								
çabdālamkāra					arthālamkāra			
<i>anuprāsa</i>	<i>yamaka</i>	<i>çleṣa</i>	<i>vakrokti</i>	<i>citra</i>	<i>vastava</i> + 23 tipos	<i>aupamya</i> + 21 tipos	<i>atiṣaya</i> + 12 tipos	<i>çleṣa</i> + 10 tipos

A partir desse quadro já podemos enfim localizar a poesia visual em relação a outras práticas na poética indiana, o *citrakāvya*, e que também apresentará suas subdivisões, cada qual concernente a uma forma recorrente de figura. As principais subdivisões são, para Bhoja, conforme Jhā (1975, p. 42):

- 1- *svaracitra*: ornamento baseado nos sons vocálicos.
- 2- *vyañjanacitra*: ornamento baseado nos sons consonânticos.
- 3- *sthānacitra*: ornamento baseado nas assonâncias.
- 4- *ākāracitra*: ornamento baseado nas formas ou figuras.
- 5- *bandhacitra*: ornamento baseado em formas geométricas.
- 6- *gaticitra*: ornamento baseado em movimentos.

Já Lienhard (cf. 1992, p. 206) enumera outros cinco diferentes tipos de *citra*:

- 1- *anuprāsa*: ornamento de aliteração.
- 2- *niyama*: ornamento de limitação de consoantes.
- 3- *yamaka*: ornamento de repetição de sílabas.
- 4- *bandhacitra*: ornamento de figuras geométricas.
- 5- *ākāracitra*: ornamento de figuras com formas.

Assim, nota-se que, nos domínios da poética sânscrita, o número de figuras e a organização de sua classificação, bem como sua apreciação, podem mudar significativamente entre os autores. Apresentaremos a seguir alguns dos tipos de *citrakāvya* que encontramos mencionados em diversas poéticas, e pertencem aos *gaticitra*, *bandhacitra* e *ākāracitra*, e compreendem desde poemas que formam imagens figurativas como a flor de lótus, o guarda-chuva, a roda, etc. assim como um conjunto de poemas-palíndromos inscritos em quadros e que possibilitam a leitura em várias direções:

1. *khaḍga*: “espada”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de espada.
2. *musala*: “pilão”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de pilão.
3. *muraja*: “tambor”, verso cujas sílabas podem ser lidas tanto a partir de linhas cruzadas, à semelhança dos laços em um tambor indiano (*mṛdaṅgam*), como no sentido regular.

4. **çara**: “flecha”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de flecha.
5. **hala**: “arado”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de arado.
6. **dhanus**: “arco”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de lança. também chamado *bāṇāsana* por Rudraṭa, por causa da métrica.
7. **çakti**: “lança”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de lança.
8. **çūla**: “bastão”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de bastão.
9. **cakra**: “roda”, série de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de roda.
10. **padma** : “flor de lótus”, verso ou par de versos cujas sílabas são arranjadas na forma de flor de lótus. Recebe também o nome de *ambuja*.
11. **cakrābjaka**: “roda-lótus”, combinação de *cakra* e *padma*.
12. **sarvatobhadra**: “auspicioso em todos os sentidos”, estrofe cujos versos podem ser lidos a partir de múltiplas direções, configurando um palíndromo perfeito.
13. **ardhabhrama**, “meia rotação”, verso em que cada um dos quatro *pada* de um *çloka* é escrito em uma linha separada, correndo a leitura tanto no sentido tradicional quanto na forma de espiral, verticalmente e de fora pra dentro.
14. **gomūtrikā**, “urina de vaca”, verso cujos pés são colocados em linhas diferentes e podem ser lidos em ziguezague ou no sentido regular.
15. **gajapada**: “o passo do elefante”, tipo de verso que pode ser lido tanto no sentido vertical, em pares de sílabas da esquerda para a direita, ou no sentido regular. o movimento horizontal de duas sílabas de uma só vez é associado ao passo do elefante, cujas duas patas estão sempre unidas.
16. **turagapada**: “a pata do cavalo”, verso cujas sílabas, quando arranjadas em *pada* em linhas separadas, podem ser lidas do mesmo modo que o movimento do cavalo no jogo de xadrez, assim como no sentido regular.
17. **rathapada**: “caminho da carroça”, verso no qual dois versos são palíndromos e se arranjam para formar o caminho de uma carroça.
18. **anulomaviloma**: “em sentido direto e indireto”, tipo de jogo de palavras no qual a sílaba da segunda metade do verso ou do segundo verso repete numa sequência própria a sequência do primeiro verso.
19. **pratilomānuloma**: “em sentido inverso e em sentido direto”, tipo de jogo de palavras semelhante ao anterior, mas em que as sílabas da segunda metade do verso se repetem na exata ordem inversa das sílabas da primeira metade.

A propósito do gênero, é importante dizer ainda que esse tipo de poesia é muitas vezes associado à arte militar indiana, e mesmo os nomes dados aos poemas são, antes, termos pertencentes ao jargão militar, como atesta Lienhard (1992, p. 210):

J'ai été fasciné quand, au cours de mes recherches sur le *carmen figuratum* indien, je pus reconnaître que les noms *gomūtrikā*, *sarvatobhadra*, *cakra* et les noms d'autre *bandha* ne sont pas au premier chef des termes littéraires, mais qu'ils appartiennent à une toute autre branche de science : l'art militaire de l'Inde ancienne. Dans un chapitre de l'*Arthaśāstra* consacré à la guerre et dans le *Nītisāra* de Kāmandakī, nous rencontrons toute une série de différents modèles de formations d'armée appelés *vyūha*, parmi lesquels sont nommés aussi la *gomūtrikā* et le *sarvatobhadra*.

Essa origem militar era bastante conhecida dos poetas, pois é justamente nos cantos que descrevem lutas e batalhas que essas formas mais aparecem. No *Çiçupālavadha* de Māgha, por exemplo, o canto XIX que descreve a batalha entre a armada de Kṛṣṇa e a de Çiçupāla é todo escrito em *citrakāvya*. Há até mesmo um verso que faz a comparação direta:

viṣamaṃ sarvatobhadracakra gomūtrikādibhiḥ |
 çlokair iva mahākāvyaṃ vyūhais tad abhavad balam ||
 (Māgha. *Çiçupālavadha*, XIX, 41)

*Intransponível era essa armada, com seus grupos aprestados,
 Igual a um grande poema, com estrofes de múltiplas direções (sarvatobhadra),
 E em forma de roda (cakra), de urina de vaca (gomūtrikā) e outras.*

A comparação reitera ainda o caráter difícil dessa poesia, colocando lado a lado a dificuldade em vencer o exército bem posicionado e a dificuldade em compreender um poema organizado de tal forma. Outro exemplo seria o *Dviṣandhāna*, de Dhanañjaya (aprox. 800 d.C.), cujo último canto (XVIII), que descreve a batalha final, também é todo escrito em *citrakāvya*. Assim, é também dessa associação que se pode presumir igualmente a motivação de alguns dos poemas que estudaremos a seguir: em forma de espada, de lança, de flecha ou de instrumentos relacionados à guerra, como o tambor, etc.

Com esses exemplos de poesia visual, a poesia indiana, de caráter notadamente oral, feita para ser recitada, assim como a poesia grega ou latina, como veremos, passa a ser também uma poesia de leitura e que muitas vezes obriga o leitor a co-codificar o poema para

poder entendê-lo. Veremos a seguir poemas que exemplificam alguns dos tipos existentes, com sua respectiva tradução em português e comentários.

1.2. PADMABANDHA (“DESENHO DA FLOR DE LÓTUS”)

Nesta variante poética os versos são inscritos em formas cujos contornos delimitam uma flor de lótus, comportando quatro, oito e até dezesseis pétalas. Não é incomum o poeta inscrever no desenho o seu nome. Escolhemos para a nossa antologia o poema reproduzido no livro de Jhā (1975, p. 197). As flechas colocadas no desenho e a transcrição abaixo devem ajudar na compreensão do sentido da leitura:

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

yāçritā pāvana tayā yātanachadanīcayā |
yācanīyā dhiyā māyā¹ yāmāyāsaṁstutāçriyā ||

¹ Propomos aqui uma correção para o texto sem a qual não seria possível a tradução: substituímos a vogal longa pela breve na palavra *mayā* duas vezes no segundo verso:
yāçritā pāvana tayā yātanachadanīcayā |
yācanīyā dhiyā **mayā** yāmāyāsaṁstutāçriyā ||

TRADUÇÃO:

Ela, que é pura, tornada manifesta por esta (flor),

Ela, que porta um buquê de pétalas em pares,

Ela, a quem devo evocar com devoção,

Ela, que é a fortuna por mim celebrada.

(ou: Ela, que com esplendor é por mim louvada.)

Esse exemplo é o da flor de oito pétalas, cujas 17 sílabas, lidas num movimento de vai-e-vem, formam dois versos de 16 sílabas cada, compondo, portanto, um *çloka* perfeito. O lótus é talvez o símbolo indiano mais importante e recorrente tanto na cultura hinduísta como na budista. Está associado a inúmeras divindades e figura sempre em suas imagens.

No poema, fica claro que o lótus está relacionado a uma divindade feminina, devido à referência recorrente do pronome relativo *yā* (“ela”), posicionado no centro da flor, e servindo como eixo de sustentação para formar quase todas as palavras dos versos. Ou seja: é “ela” o centro em volta do qual todos os outros elementos gravitam.

Um dos principais significados do lótus no imaginário indiano é aquele que o associa à criação do universo:

Quando a substância divina da vida está para criar o universo, brotam das águas cósmicas as mil pétalas de um lótus de ouro puro, radiante como o sol. Ele é a porta, o portal, a abertura ou a entrada do útero do universo. É o primeiro produto do princípio criativo: o ouro, que prova a sua natureza incorruptível. Abre-se para dar à luz, primeiramente, a *Brahmā*, o criador demiúrgico. De seu pericarpo brotam as hostes do mundo criado. De acordo com a concepção hindu, as águas são femininas; são o aspecto procriador e maternal do Absoluto e o lótus cósmico é seu órgão gerador. A flor cósmica é chamada de “A Suprema Forma ou Aspecto da Terra”, e também “A Deusa Umidade”, “A Deusa Terra”. Ela é personificada como Deusa-Mãe, através da qual o Absoluto ingressa na criação (ZIMMER, 1989, p. 77).

Parece haver pouca dúvida de que o poema tem *Crī*, a deusa da Fortuna, por mote, em razão do jogo de sentidos provocado pelo emprego da sílaba *çrī*, que se embute, seja em *çrītā* (particípio passado de *ÇRĪ*, “tornar-se manifesto”, “assumir estado ou condição”), seja em

crīyā (nominativo do substantivo feminino que significa “prosperidade”, mas também instrumental do nome próprio *Çrī*). É verossímel aventar a hipótese de que esse termo esteja aí para designar os dois sentidos ao mesmo tempo, graças à polissemia oferecida pela língua sânscrita e que exige, em português, dois textos diferentes para expressá-la. Vale também lembrar que um dos epítetos de *Crī* é *padmā*, “aquela que é o lótus”.

Podemos assim considerar que esse é um poema-objeto, ou, melhor, um poema-objeto-oferenda, na medida em que nele se configuram, simultaneamente, um elogio à deusa-lótus, inserido nas pétalas da flor, e uma referência icônica à deusa que se manifesta como flor. A correspondência entre o texto e a imagem é portanto absoluta. Entendido como um signo complexo, o poema enfeixa camadas diversas de sentido, a conjugação das quais redundando na transformação dele na própria coisa referida.

1.3. KHAḌGABANDHA (“DESENHO DA ESPADA”)

Poema retirado do livro de Leela (1999, p. 61) e também reproduzido em Lienhard (1992, p. 211):

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

mārāriçakrarāmebhamukhairāsāraramhasā |
 sārānadbhastavā nityam tadartiharaṇakṣamā ||
 mātā natānām saṁghaṭṭaḥ çriyām vādhitasambhramā |
 mānyātha sīmā nāmāṇām çām me diçyādumādiajā ||

TRADUÇÃO:

A mim, que nasci de Umā e outras deusas,
 Oriunda de terra distante e lâmina agora dos belos,
 Mãe dos que se curvam, causa de guerra e paz,
 Semelhante à terra dura que sempre inflige dor,
 Cujo canto de louvor é rude e terso,
 Com a força das hostes de Ganeça, Rāma, Indra e Çiva,
 Seja para mim o teu louvor.

O percurso de leitura desse poema é simples e a divisão em cores apresentada a seguir tem por objetivo auxiliar o entendimento do avanço dos versos. Metade do poema está escrita na lâmina da espada e a outra metade no punho. A leitura começa do lado direito da lâmina, de cima para baixo :

mārāriçakrarāmebhamukhairāsāraramhasā

e depois, a partir da sílaba final (*sā*) na ponta da espada, repetida duas vezes, continuamos de baixo para cima, no lado esquerdo :

sārānadbhastavā nityam tadartiharaṇakṣamā

O segundo verso termina já no punho da espada, na sílaba *mā* disposta bem no centro. A partir dela, seguindo para a direita (verde), encontramos metade do terceiro verso:

mātā natānām saṁghaṭṭaḥ

e depois, voltando para o começo dessa mesma linha (azul), a outra metade, que termina no *mā* central :

çriyām vādhitasambhramā

Daí continuamos para cima (linha amarela), a partir do *mā* novamente :

mānyātha sīmā

Até encontrar outro *mā* que irá dar início a mais um verso:

rāmāṇām çām (lilás)

me diçyādu (laranja)

e, finalmente, a partir do *mā* central, para cima (linha rosa):

mādi jā.

Esse é mais um texto cujo conteúdo evoca uma divindade feminina. O poema consiste na fala da própria espada, que se descreve como portadora de qualidades próprias de um instrumento bélico: é “causa de guerra e paz”, “inflige dor”, é “mãe dos que se curvam” derrotados, o barulho que o seu manejo causa é “rude e terso”, e associa-se às hostes de Ganeça, Rāma, Indra e Çiva.

Trata-se de uma referência à deusa Umā, de quem a espada é filha, a partir de algumas pistas importantes fornecidas no texto. Nascida no Himalāya (donde a referência no poema à “terra distante”), Umā é a consorte de vários deuses, principalmente de Çiva, a cujo caráter destrutivo se associa. É uma deusa-mãe, tal como a Çrī do *padmabandha*, que tem sob controle diversas outras deusas (como Mahākālī, Parvatī, Ambikā), mas, ao contrário de Çrī, caracteriza-se pela dureza e pela combatividade.

Há no poema um jogo interessante de remissões. A espada solicita o elogio daquele que a vê ou que a porta. Como ela é, porém, a arma de Umā, de quem é filha e com quem partilha atributos comuns, o elogio acaba por se configurar, metonimicamente, como um elogio da própria deusa, sem deixar de ser, também, um elogio particular da arma na qual os versos estão inscritos. É, pois, como no *padmabandha*, também um poema-objeto-oferenda.

1.4 ÇARABANDHA (“DESENHO DA FLECHA”)

O exemplar que dispomos deste poema consta em duas obras diferentes (cf. LEELA, 1999, p. 63, e LIENHARD, 1992, p. 212):

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

mānanāparuṣaṁ lokadevīm sadrasa sannama |
manasā sādaraṁ gatvā sarvadā dāsyamaṅga tām ||

TRADUÇÃO:

Ó tu cujo corpo é servil, ó tu cujo desejo é puro,
E que te lanças sempre com desígnio.
Saúda a Deusa do Mundo, a que é gentil e honrada.

Ainda que no poema a divindade não seja identificada, não há dúvida que se trata duma deusa pertencente ao grupo de Umā (ou seja, deusas nascidas de terras distantes, vinculadas a façanhas guerreiras, que conjugam criação e destruição). Por esse motivo, o poema se aproxima muito do que vimos no *khaḍgabandha*.

Além disso, a flecha é também invocada no *Ṛg-Veda* como deusa, para que proteja uns e atinja outros:

*Elle revêt le plumage de l'aigle,
sa dent est de fauve,
retenue par les tendons
elle vole sitôt lâchée,
c'est la Flèche...
O Flèche toute droite, épargne-nous,
Que notre corps devienne de pierre.
...Vole au loin sitôt lancé,
Dard aiguisé par la prière ;
va, fonce sur les ennemis,
ne tiens quitte aucun d'entre eux
(Ṛg-Veda, 6.75, trad. L. RENOU, Em: VARENNE, 1967).*

A disposição dos versos também não parece seguir nenhum esquema significativo, a não ser o do melhor arranjo das sílabas e dos semipalíndromos para a construção dos versos. Por outro lado, o poema apresenta um jogo interessante de enunciação: há um enunciador que se dirige a um enunciatário e que solicita que este seja, por sua vez, um enunciador que se dirige a um enunciatário. Ou seja: o enunciador se dirige à flecha e a incita a dirigir-se à deusa-mãe para saudá-la.

1.5 MUSALABANDHA (“DESENHO DO BASTÃO”)

Eis outro poema retirado do livro de Leela (1994, p. 62):

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

māyāvinam mahāhāvā rasāyātām lasadbhujā |
jātalīlāyathāsāravācam mahiṣamāvadhiḥ ||

TRADUÇÃO:

O touro-demônio falaz, cheio de sumo, cuja voz é nada,
Tu o mataste, ó formosa lasciva, tu que tens braços iguais a raios.

A leitura aqui se faz de modo mais simples do que na dos poemas já vistos. A primeira metade do *çloka* se lê de cima para baixo, na coluna esquerda do bastão, e a segunda metade, de baixo para cima, na coluna direita, começando pela mesma sílaba que havia terminado a primeira metade: *jā*. Interessante aqui é o cruzamento das sílabas no meio da figura (*vā* - *ra* - *sā*) que é aproveitada nas duas metades do verso:

māyāvinam mahāhāvā rasāyātām lasadbhujā /
jātalīlāyathāsāravācam mahiṣamāvadhīḥ //

O poema conta o mito da execução de Mahiṣa, o touro-demônio, morto pela Deusa Mãe, Devī (ou Umā, entre outros avatares como já mencionado). Os adjetivos relacionados à deusa no poema não deixam dúvida sobre a sua origem. Conhecida como uma belíssima deusa guerreira, ela nasceu da fusão da cólera de todos os deuses reunidos.

Mahiṣa nasceu da união de Rambha, rei dos demônios, com um touro. Era um demônio tirano, em forma de búfalo, que ameaçava destruir o mundo. Nenhum homem ou Deus, nem mesmo Viṣṇu ou Çiva, eram capazes de matá-lo, e então, por esse motivo, a ira concentrada dos deuses reuniu os elementos necessários para dar nascimento à deusa:

Liderados por Brahmā, os deuses refugiaram-se em Viṣṇu e Çiva. Depois de descrever a vitória do demônio, imploraram a ajuda da excelsa e dupla Supremacia. A cólera dilatou Viṣṇu e Çiva. Também fez com que inchassem outras divindades, que ali permaneceram, sem ação. Mas logo suas energias tão intensas, convertendo-se em fogo, jorraram-lhes das bocas. Viṣṇu, Çiva e todos os deuses as emanaram, em conformidade com suas naturezas, na forma de jatos e torrentes ígneas. As correntes flamíneas reuniram-se numa nuvem chamejante que cresceu e cresceu, condensando-se de maneira gradual. Por fim, assumiu a forma da Deusa. Tinha dezoito braços. (ZIMMER, 1989, p. 153-4).

Essa é uma das versões da história do nascimento da deusa, que ficou conhecida como *tripura-sundarī*, “a mais linda donzela das três cidades”. Sua imagem é extremamente brilhante, possui três olhos, oito (às vezes dez) braços que carregam uma arma em cada mão. A Suprema Deusa recebeu dos deuses suas armas, objetos, ornamentos e emblemas particulares (o disco de Viṣṇu, o tridente de Çiva, o raio de Indra, etc) e assim ela reúne as forças de todos eles.

O resultado foi uma grandiosa renovação do estado original do poder universal. Quando o cosmos desdobrou-se, pela primeira vez, em um sistema de esferas e forças diferenciadas de modo estrito, a energia da vida foi dividida numa multidão

de manifestações individualizadas. Porém, estas haviam perdido sua força. A mãe de todas, a própria Energia da Vida, princípio maternal primevo, as reabsorvera; o útero universal, para onde haviam regressado, as engolira. Agora, ela estava pronta para existir na plenitude de todo o seu ser. (ZIMMER, 1989, p. 154)

Tomada de poder, a Deusa parte para a batalha contra o touro. Ele tem o poder de se transformar em outros animais, por meio de *māyā* (donde o *māyāvinam*, “falaz”, no primeiro verso) e assume diversas formas. Existem várias narrações do duelo entre os dois, e enquanto o touro vai se metamorfoseando (em leão, elefante, herói, etc.), a Deusa usa uma arma diferente para atingi-lo:

Primeiro aniquilando o exército do titã, a Deusa atou a poderosa forma de búfalo com um laço. O demônio escapou, entretanto, emergindo do corpo do búfalo sob a forma de um leão. A Deusa decapitou-o de imediato e Mahiṣa, por meio de sua energia *māyā* de autotransformação, escapou de novo, ressurgindo, a empunhar uma espada, sob a forma de um herói. Sem piedade, a Deusa crivou essa nova corporificação com uma chuva de setas. Mas o demônio postou-se diante dela transformado num elefante que, estendendo a tromba, capturou-a [...] (ZIMMER, 1989, p. 155).

O bastão, portanto, é a arma do Deus Balarāma, que foi dada à Deusa Mãe na ocasião de seu nascimento, e uma das armas usadas para a execução do touro-demônio². É a esse mito que o poema remete, relacionando assim a forma do bastão ao conteúdo do texto. Reproduzimos a seguir uma imagem conhecida da cena descrita, própria da iconografia indiana:

² O golpe de misericórdia foi dado pela espada, com a qual a deusa cortou a cabeça do touro. O bastão foi uma das armas utilizadas. Uma das fontes da narrativa é o *Mahābhārata*, no livro *Vanaprastha*, canto 320.

1.6 ÇAKTI (“LANÇA”)

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

māhiṣākhye naṇe ‘nya nu sã nu nāneyamatra hi |
himātaṅgādivāmum ca kaṁ kampinamupaplutam ||

TRADUÇÃO:

É ela na batalha com o cara-de-touro,
Ou esta ou aquela que aqui está?
Quem é esse que, esmagado, treme,
E aquele que tem a forma de elefante e outras feras?

A imagem ao lado, acrescida da numeração, indica o percurso de leitura.

O poema retoma o mito de Umā e Mahiṣa, referido no poema anterior. A interrogação na primeira metade da estrofe parece suscitar a ideia de que, no embate contra Mahiṣa, Umā tem avatares que se presentificam em toda parte, inclusive na própria lança do poema-objeto. Além disso, a deusa aparece sob o nome *Çakti*, que em sânscrito significa “lança”, mas também “poder”, “força”, “energia”, etc, e é o nome dado às esposas de todos os deuses. Desse modo, mais do que a deusa Umā (ou qualquer um de seus avatares), o poema simboliza, de certa forma, a “Energia da Vida” (cf. ZIMMER, 1989, p. 154) e a deusa primeva, fonte de onde tudo nasceu e teve origem.

Por outro lado, vê-se de modo claro aqui o poder que o touro tem de se transformar em outros animais, por meio de *māyā* (“aquele que tem a forma de elefante e outras feras”), conforme dito acima. Em resumo, podemos entender o texto também como uma imagem de *māya-çakti*:

A constante projeção e externalização de nossa *çakti* (energia vital) específica é o nosso “pequeno universo”, nossa esfera restrita e meio imediata, sejam quais forem nossos interesses e ocupações. Povoamos e colorimos a tela, indiferente e neutra, com as imagens cinematográficas e os dramas do sonho interior de nossa alma e somos aprisionados em seus eventos dramáticos, prazeres e calamidades. O mundo, não tal como é em si mesmo, mas a partir de nossas percepções e recepções, é o produto de nossa própria *māyā* ou ilusão. Pode ser descrito como nossa energia vital, mais ou menos cega, que cria e projeta formas e aparências demoníacas e benéficas. Somos, portanto, prisioneiros de nossa própria *māya-çakti* e do filme que ela produz sem cessar [...] (ZIMMER, 1989, p. 156-157).

O poema reafirma, assim, na forma, no conteúdo e no título, a coesão entre o mito da deusa e a evocação dela, configurando ademais uma complexa referência a um tema caro ao pensamento indiano (a díade *māya-çakti*).

1.7 DHANUS (“ARCO”)

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

māmabhīdāraṇyāmutsadaivārukpradā ca dhīḥ |
dhīrā pavitrā samtrāsātrāsiṣṭhā mātārāma ||

TRADUÇÃO:

Ó (Deusa-)Mãe, excelsa,
liberta-me do medo, extirpa o pavor,
Tu que és sábia, enérgica, purificadora,
Tu que concedes sempre
refúgio, saúde, força e gozo.

Inscrito no arco, o poema constitui a evocação daquele que porta a arma para que a “Mãe” (não identificada no trecho, mas certamente um dos avatares de Umã, à semelhança do poema da espada) transmita a ele as características que são próprias da deusa: destemor, sabedoria, ação purificada (isto é, desprovida de erros de conduta).

1.8 HALA (“ARADO”)

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

mātaṁgānaṁgavidhināmunā pādaṁ tam udyatam |
taṁ gayitvā çirasyasya nipātyāhanti raṁhasā ||

TRADUÇÃO:

Ele, os pés levantados, qual elefante em ataque,
Caindo sobre a cabeça (do inimigo),
Com vigor o mata, jubiloso.

A figura divide-se em duas partes: a primeira, *daṇḍa* (o bastão), e a segunda, *triṣikḥā* (as três cristas). Assim, a leitura desse poema começa no *daṇḍa* e deve ser feita, primeiramente, de baixo para cima até o espaço central (a sílaba *tām*, marcada em vermelho) que liga todos os pontos do tridente, e nos fornece o seguinte texto:

mā muṣo rājasa svāsūmllokakūṭeḥadevatām

Em seguida, a partir do mesmo *tām* central, que deve ser repetido na leitura, tem início o segundo verso, inscrito no *triṣikḥā*. A partir dele seguimos para a esquerda, indo e voltando (*tām – ṣi – vā – vā – ṣi – tām*), como num palíndromo. Depois, para a direita, com o mesmo procedimento (*si – ddhyā (a) – ddhyā – si – tām*) e, finalmente, de cima para baixo (*hi – stu – tām – stu – hi*) e temos a segunda metade do *çloka*:

tām ṣivāvāṣitām siddhyāddhyāsitām hi stutām stuhi

A forma e o conteúdo do texto não deixam dúvida de que se trata de um poema sobre Çiva e sua consorte. O tridente que motiva o desenho é um acessório recorrente associado a esse deus, sua arma de herói.

Çiva é o deus que personifica o Absoluto, e se manifesta sob a aparência de três *guṇa* (qualidades da matéria cósmica). Desse modo, cada uma das pontas do tridente representa essas três qualidades: *sattva* (o equilíbrio), *rajas* (o movimento) e *tamas* (a destruição). Ou seja, o *triçula* representa ainda os três aspectos da divindade: Criação, Preservação e Destruição.

O primeiro, o *sattva*, é a qualidade do equilíbrio, da calma e da serenidade. Nessa fase de manifestação, Çiva é Viṣṇu e a essência divina encontra-se em repouso, num estado de harmonia. Quando esse repouso se converte em movimento, o deus assume a aparência do segundo *guṇa*, o *rajas* – ou seja, a atividade, a energia e a emoção – e é sob essa forma que ele é mencionado no poema através do vocativo *rājasa*, ou seja, aquele que está cheio de *rajas*. Agora, Çiva é Brahmā, o Criador. O terceiro *guṇa*, enfim, cessa o movimento anterior, mas, agora, destruindo tudo o que foi criado. É a personificação da substância divina sob o

aspecto de *tamas* – a qualidade ou princípio da escuridão, da cólera e do sofrimento. Esse é o aspecto destrutivo de Çiva, o Kāla-Rudra, que faz a dissolução periódica do universo.

A deusa louvada no poema é Çakti, esposa de Çiva, conhecida nos mitos como Umā, Durgā, Pārvatī, Kālī, Cāmuṇḍā, Gaurī, Haimavatī ou Vindhyavāsīnī (as reencarnações dessa deusa). No poema, é difícil afirmar em qual dessas formas Çakti aparece, mas é evidente que se trata de uma celebração da deusa, esposa de Çiva, acompanhada da exortação a este para que a celebre também.

A centralidade do pronome *tām* (Ela), também é relevante no poema. Aquela que é louvada por todos e a que deve ser louvada no texto ocupa posição central no principal acessório de Çiva, o tridente. Essa disposição espacial pode significar ainda a energia ativadora (*çakti*) da mulher na base da tríade dos processos vitais do universo.

De qualquer forma, o par Çiva-Çakti, assim como Urano e Gaia, Zeus e Hera, Yin e Yang, constitui um modo de representação do Absoluto por meio dos pares antagônicos e complementares.

Como símbolo da energia criadora masculina, o *liṅga* é associado com frequência ao símbolo primário da energia criadora feminina, a *yonī*, que forma a base da imagem de cujo centro ergue-se o emblema masculino. É uma representação da união criadora, que procria e mantém a vida do universo. *Liṅga* e *yonī*, Çiva e sua deusa, simbolizam as antagônicas e cooperantes energias sexuais. Esse casamento sagrado (*hieros-gamos*, em grego) tem múltiplas representações nas várias tradições da mitologia mundial. (ZIMMER, 1989, p. 107)

No poema, podemos notar também uma relação direta entre expressão e conteúdo. O poema sobre Çiva aparece na forma do tridente, acessório pertencente ao Deus e signo para identificá-lo. Assim, sob o tema da união Çiva-Çakti e do tridente (os três *guṇa*), vemos uma louvação ao par antagônico original e às três forças que engendram o universo: a criação, a preservação e a destruição.

1.10 MURAJABANDHA (“DESENHO DO TAMBOR”)

Para esta forma, tivemos acesso a dois poemas diferentes. O primeiro está na 29ª estrofe do canto XIX do *Çiçupalavadha* de Māgha (conforme JHĀ, 1975, p. 201) :

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

sāsenāgamanārambherasenāsīdanāratā |
tāranādajanāmattadhīranāgamanāmayā ||

TRADUÇÃO:

O exército, no início da marcha, flui como um líquido.
A tropa barulhenta alcança por mim a coragem e a excitação.

Nesse poema, notamos em primeiro lugar o primoroso arranjo das sílabas no desenho do tambor, as quais podem ser lidas em qualquer uma das direções indicadas pelos traços, resultando sempre no mesmo texto.

O poema tem a forma de um tambor, e é o próprio tambor quem fala. Na tradição bélica indiana, antes das batalhas, era comum rufar os tambores, a fim de impulsionar os combatentes para o início da luta, e é isso mesmo o que o próprio tambor está dizendo no poema. Já no *Atharva-Veda* se encontram textos que conferem ao tambor os atributos de uma arma de guerra:

Va dire à nos ennemis le manque de courage
et la désespérance, ô tambour !
révolte, trouble, effroi, voilà ce que nous lui insufflons :
abats-les, ô tambour !
Que frissonnant dans leurs pensées,
dans leur regard et dans leur coeur,
nos ennemis courent effrayés, aux abois...
Toi qui es fait de l'arbre et de la peau des vaches rouges,
O bien commun à tous les clans,
va dire l'alarme à nos ennemis...
...Gronde sur les ennemis, fais-les tressaillir,
confonds leurs âmes !
...Que les tambours hurlent à travers l'espace
lorsque s'en vont défaites les armées ennemies,
qui s'avançaient par lignes !
(*Atharva-Veda*, 5-21. Trad. L. RENOU. Em: VARENNE, 1967)

Outro exemplo da situação descrita aqui pode ser encontrado no canto inicial da *Bhagavad-Gītā*, em que se narra o posicionamento das armadas no campo de batalha. Assumidas as posições iniciais, inicia-se o rufar incitante dos tambores a fim de incitar o ânimo dos guerreiros: “Então conchas, tambores, tamborins, címbalos e trombetas subitamente ressoaram: esse fragor tornou-se tremendo” (trad. Jorge B. Stella, 1970, v. 13).

Não é possível afirmar, a partir apenas do texto do poema, que se trata de uma remissão a alguma batalha específica, como a da *Bhagavad-Gītā*. Porém, a alusão à cena descrita é bastante recorrente na cultura e na literatura indianas. Além disso, mais importante aqui é vermos realizada, mais uma vez, aquela associação feita no início entre o *citakāvya* e o contexto bélico. A disposição das sílabas, por sua vez, também não parece querer destacar

nenhuma palavra, mas apenas compor versos que podem ser lidos em várias direções, e que, desse modo, se assemelham ao exército que evolui no campo de batalha.

O segundo exemplo de *murajabandha* foi retirado do livro *Rudraṭa's Kāvyaṭamkāra – an estimate* (cf. Leela, 1999, p. 68). Embora sem o desenho do contorno do tambor, como há em Jhā, o percurso da leitura segue o mesmo princípio:

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

saralābahalārambhataralālibalāravā |
vāralābahalāmandakaralābahalāmalā ||

TRADUÇÃO:

(Armada cujo) fragor bélico se desdobra
Qual enxame agitado e feroz
(Armada que é) sem mácula e coesa,
Terrível, imensa, copiosa, excelsa.

Esse segundo poema tem as mesmas características e o mesmo mote do primeiro, variando apenas os atributos conferidos ao alarido causado pelo tambor bélico. Podemos dizer que ambos os poemas criam um efeito de motivação espacial em dois níveis distintos. De um lado, existe a figura do tambor que fala por si mesmo e está diretamente relacionado ao universo bélico descrito no texto; de outro, há um caminho de leitura a ser percorrido em

múltiplas direções, o que pode simular a tomada estratégica do espaço por um exército bem preparado. Expressão e conteúdo, portanto, estão diretamente relacionados e constroem juntos a imagem da guerra no poema.

1.11 CHATRABANDHA (“DESENHO DO GUARDA-CHUVA”)

O *chatrabandha* também é uma variante bastante comum da poesia indiana, encontrada até mesmo em autores mais recentes como Dalpat, cuja obra, de 1879, inclui um poema em forma de guarda-chuva (cf. Higgins, 1987, p. 162). Eis um exemplo, extraído de Jhā (1975, p. 199):

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

tanutām tanutām rādhā-kṛṣṇayos carita-ṣrutis |
hṛd-tāpānām sudhā-sindhu-dhārā tām nu tatām nuta ||

TRADUÇÃO:

Estenda, estenda a tradição dos feitos de Rādhā e Kṛṣṇa
Corrente de um mar de néctar, história célebre dos tormentos do coração.

A leitura do poema começa de baixo para cima no cabo do guarda-chuva (*tanutām tanutām rādhā*) e continua da esquerda para a direita em cada uma de suas partes:

(...) *rādhā-kṛṣṇayos carita-çrutis* /
hṛt-tāpānām sudhā-sindhu (...) //

Ao final dos gomos do guarda-chuva, volta-se ao cabo, agora descendo, com o que se formam as palavras que completam o poema:

dhārā tāṃ nu tatāṃ nuta

Observando-se as primeiras e as últimas sílabas, nota-se que elas formam um palíndromo:

tanutām tanutām rādhā ↔ dhārā tāṃ nu tatāṃ nuta

Esse poema faz referência à história de amor entre Rādhā e Kṛṣṇa. Kṛṣṇa é um importante avatar de Viṣṇu. Aparece na *Bhagavat-Gītā* com o estatuto de divindade suprema, que abarca e transcende o mundo manifesto. Na tradição posterior, é retratado como um pastor que mantém desde criança relações amorosas com as *gopī*, das quais Rādhā era a sua principal amante.

Há diversos textos na tradição indiana que têm por tema a história dos dois amantes, mas o principal deles é o *Gītagovinda* de Jayadeva, do século XII. Num dos passos da obra, Rādhā e Kṛṣṇa trocam carícias embaixo de um guarda-chuva (ou guarda-sol) e essa remissão intertextual pode ser a explicação para a forma do poema.

Além disso, o guarda-chuva é um acessório recorrente associado ao casal, e aparece em diversas ilustrações, como a que reproduzimos a seguir:

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

tasyā kuñjatajānumadrisadṛṣaṁ dehaṁ dadau dāhinā
 sangrāmāgramanalparākñāṣajayaçrīrañjitaṁ sarvadā |
 kṛtvā rakṣitakīrtim sāhasam api prāṇam valasya kṛdhā
 dhārṣṭye çvā tanuçāsano 'pi kṛtayā nādītadā 'nekadhā ||

TRADUÇÃO:

A deusa Çrī, que alcançou, audaz, glória perene,
 No duro combate em que deu cabo ao demônio Vala,
 Qual fera voraz correndo por toda parte,
 Ela, que aniquilou fileiras sem fim de demônios,
 O corpo exibiu, fulgurante, untado por completo,
 À frente da armada, igual a uma montanha, imensa.

Além desse texto, a partir da leitura de apenas algumas sílabas em pontos-chave da roda, encontramos ainda o seguinte verso:

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

kumāradāsasya jānakīharaṇam |

TRADUÇÃO :

(Este é o poema) *Jānakīharaṇa* de Kumāradāsa.

Nessa passagem, extraída do Canto XVIII, estrofe 148 do *Jānakīharaṇa*, de Kumāradāsa (obra que retoma a narrativa do rapto de Sītā, constante do *Rāmāyaṇa*), encontra-se uma referência às façanhas bélicas de Çrī, saudada aqui por sua audácia em liderar a

armada de Rāma no assalto à fortaleza de Rāvaṇa. A inscrição do poema numa roda pontua, de modo evidente, o conteúdo militar do texto, o qual é associado ao carro de assalto. Mas a roda é também, no hinduísmo, o símbolo da Ordem, uma representação gráfica da Lei.

A leitura do poema no suporte em que se insere suscita a ideia de que a ação da deusa, à frente da armada de Rāma, está prestes a ser “posta em movimento”, quer dizer, pronta para restabelecer a lei transgredida pelo demônio Rāvaṇa. Ademais, a roda é também símbolo da habilidade artesanal, seja como atividade manual ou intelectual (metáforas associando o trabalho do poeta à habilidade do carpinteiro em moldar os raios numa roda encontram-se já na poesia arcaica do *Ṛg-Veda* [por exemplo, em X, 85, 8 e X, 11,6]).

Observe-se o sofisticado jogo de referências, desencadeado pelo recurso à visualização do poema. A roda evoca a ação audaz da deusa, que lidera o assalto da armada, à frente dos guerreiros, sugerindo implicitamente que essa ação configura o restauro da ordem transgredida. Mas remarca também, por outro lado, que a narração da façanha da deusa se faz com grande habilidade poética – habilidade essa que é literalmente construída no texto pela inscrição do nome do poeta-artesão e da obra-roda por ele moldada.

O segundo exemplo figura no livro de Jhā (1975, p. 198). Trata-se de uma roda com seis raios, onde cada verso se forma no prolongamento de cada um dos raios, tendo todos como eixo comum o centro, no qual está inscrita a sílaba *vi*. Aqui, apenas o último verso é composto percorrendo a circunferência, como se pode ler abaixo:

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

çuddhaṃ baddhasurāsthīsāraviṣamatvam rugjayātisthira
 bhraṣṭoddharmarajaḥ padamgavigavākṣīnena cāñcad-bhruvā |
 tathyam cintitaguptirastavidhidigbhedannacakraṃ³ çucā
 cāro 'prāṃṇuradabhramugratanu me ramyo bhavānīrucā ||

TRADUÇÃO:

Ó tu que és puro, de modo puro,
 Único com a essência do néctar da alma do licor sorvido,
 Sólido com o triunfo da beleza.
 Ó vaca/linguagem, de cujo pé
 A poeira da heresia foi varrida
 (Ó tu) cuja sobrancelha imóvel é imperecível como a vaca.

³ Propomos aqui a seguinte correção ao texto de Jhā : *cintitaguptirastavidhidigbhedanacakraṃ*.

Proteção veraz proclamada,
Roda que esparge, fúlgida, pelos quadrantes,
A regra revelada:
Ó tu, cujo corpo é poderoso,
Seja o caminho, para mim,
Iluminado pelo fulgor de Parvatî,
Brando, belo e rico.

Nova referência à ideia da roda como símbolo da Ordem, esta entendida como o *dharma* hinduísta restaurado após a heresia (provavelmente, do budismo). As referências à vaca recuperam analogias, presentes já na literatura dos *Veda*, que assemelham a vaca à linguagem da revelação védica, cuja autoridade foi negada pelas posições antagônicas dos movimentos heréticos indianos.⁴ Parvatî, consorte de Çiva, é também uma personificação da Deusa-Mãe, portadora de sabedoria e de força.

⁴ Para o conhecimento dos símbolos associados à vaca no hinduísmo, ver D. Srinivasan – *Concept of Cow in the Rigveda*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1979.

1.13 TURAGAPADABANDHA (“DESENHO DA PATA DO CAVALO”)

O poema a seguir pertence ao subgênero *turagapadabandha* (“pata do cavalo”), e também faz parte dos *gaticitra*. O poema recebe esse nome pois compõe-se de um retângulo quadriculado, onde cada quadrado deve ser preenchido por sílabas alternadas, e a leitura caminha qual o movimento do cavalo no jogo de xadrez. Os pés do *çloka* estão aqui distribuídos em quatro linhas e sua especificidade está nos saltos que se deve fazer entre as sílabas a fim de encontrar o caminho correto da leitura. Vejamos o poema (os números colocados em cada quadrado devem ajudar na leitura), extraído da obra de Jhā (1975, p. 196):

¹ Bā	³⁰ lā	⁹ su	²⁰ kā	³ la	²⁴ vā	¹¹ lā	²⁶ kā
¹⁶ kām	¹⁹ ti	² lā	²⁹ la	¹⁰ ka	²⁷ lā	⁴ li	²³ tā
³¹ Sa	⁸ swā	¹⁷ su	¹⁴ ta	²¹ va	⁶ tī	²⁵ sā	¹² rā
¹⁸ Da	¹⁵ rpi	³² kā	⁷ vra	²⁸ ta	¹³ ga	²² rdhi	⁵ ta

Assim, segundo as indicações dos números propostas pelo autor, o texto deveria ser:

bālālalitātīvrasvāsukalārāgatarpikām |
sudatikāvardhitāvāsākālātālālāsakā ||

No entanto, se se seguir esse percurso, não é possível encontrar sentido para o texto. Experimentamos diversos recortes possíveis, mas os versos que se formam não compõem palavras na língua sânscrita. Jhā, quando transcreve o poema depois de mencionar a forma, não segue a indicação de leitura, mas sim apenas a direção linear, esta sim dotada de sentido. Por isso, propomos a seguinte apresentação, de acordo com as regras do tipo:

¹ BĀ	³⁰ GAR	⁹ KĀM̄	²⁰ TA	³ SU	²⁴ RĀ	¹¹ LĀ	²⁶ PI
¹⁶ TĀ	¹⁹ SU	² LĀ	²⁹ TA	¹⁰ TI	²⁷ KĀ	⁴ KĀ	²³ SĀ
³¹ DHI	⁸ KĀ	¹⁷ SA	¹⁴ LĀ	²¹ VA	⁶ BĀ	²⁵ DAR	¹² LA
¹⁸ SVĀ	¹⁵ LI	³² TĀ	⁷ LĀ	²⁸ VRA	¹³ KA	²² TĪ	⁵ LA

Transcrição do texto :

bālā sukālabālākā kāntilālakalālītā |
sasvā sutavatī sārā darpikā vrataḡardhita⁵ ||

Tradução :

Sasvā, moça, bela jovem núbil,
tocada pelo afago do desejo,
cobiçada conforme a lei, como filha,
cheia de pose, fértil.

Em relação ao conteúdo, segundo hipótese de Mário Ferreira, o poema descreve um ritual para meninas que estão na puberdade, e são preparadas para o casamento. Sasvā é o nome da menina (não dicionarizado), e o ritual consiste em colocar as moças para caminhar em ziguezague por entre montes de terra. Desse modo, disposto nesse quadro, onde cada quadrado contém uma sílaba e a leitura se faz por saltos, o poema apresentaria uma relação icônica com o contexto do ritual, fazendo-nos saltar pelos quadrados – como a menina pelos montes de terra.

⁵ Aqui há um problema no texto e trata-se certamente de um ā (*gardhitā*), que concorda com o substantivo feminino.

1.14 ÇĀRAYANTRABANDHA (“DESENHO DO DIAGRAMA [DO JOGO EM QUE SE MOVIMENTA A PEÇA CHAMADA] ÇĀRA”)⁶

Muito similar ao *turagapada* é o *çārayantrabandha*, cuja explicação de leitura é fornecida por Jhā (1975, p. 61):

Here also we move with chess-steps, but in a different way. The four feet of the verse are written out in four lines but as we move with chess-steps to the last among the four feet, we gradually get all these four feet again and not a different verse altogether, as in the previous figure [*turagapadabandha*]. For the first two feet, this movement will be downwards and for the last two upwards. For every successive letter in all the feet, we have to move out into the other feet, otherwise, for every alternate letter, we have to come to the particular foot undertaken. So in the figure cited, to make up the first foot, one moves for the second, fourth, sixth and eighth letters of the first foot to the identical letters in the third foot, and giving rise to a similar second foot for the letters in the identical positions already mentioned, we move to identical positions in the fourth foot. Likewise, for the third and fourth feet respectively, we have to move up for the letters in the identical positions to the first and the second feet.

O exemplo mencionado no livro já traz as letras arranjadas no quadro:

Na	ma	ste	ja	ga	tām	gā	tra
Ṣa	dā	na	va	ku	la	kṣa	ya
Ṣa	ma	ste	ja	sa	tām	nā	tra
Mu	dā	ma	va	na	la	kṣa	ya

⁶ Há divergências entre os dicionários sobre o sentido de *çāra*. O *Sanskrit-English Dictionary* de Monier-Williams registra, s.v.: “a kind of die or a piece used at chess or at backgammon”. Já o *Dictionnaire Sanskrit-Français*, de Stchoupak, Nitti e Renou, dá-o como “pièce au jeu de dés”. Seja como for, é evidente que o *çārayantrabandha* evoca o diagrama geométrico cujos contornos estabelecem o espaço de movimentação da peça do jogo.

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

namas te jagatām gātrasadānavakulakṣaya |
 samas te jasatām nātra mudām avana lakṣaya ||

TRADUÇÃO:

Homenagem a ti, ó senhor dos mundos,
 Que destróis sempre as nove estirpes (de malfeitores).
 Homenagem também a ti, ó (mestre) dos que ainda vão morrer,
 Dá-nos regozijo, ó protetor.

Esse é um poema dirigido a Viṣṇu, que forma, com Çiva e Brahman, a trindade hinduísta: criação, preservação, destruição. Viṣṇu, o Preservador, vem ao mundo de diversas formas, os avatares. Os avatares de Viṣṇu são dez ao todo, segundo o *Garuḍa-Purāṇa* (o número pode variar em outras tradições), dos quais nove (Matsya, Kūrma, Varāha, Narasimha, Vāmana, Paraçurāma, Rāma, Kṛṣṇa e Buddha) já se manifestaram e um ainda está por vir (Kalkin).

O poema louva a divindade que conjurou as nove tentativas de destruição do mundo, perpetradas pelos seres demoníacos (das “nove estirpes” não-solares). Kalkin é a décima encarnação, que virá a fim de encerrar as trevas do atual ciclo de manifestação (o *Kali-Yuga*). À semelhança do *sarvatobhadra* transcrito a seguir, o direcionamento da leitura (aqui, aos saltos, como no jogo de xadrez) parece sugerir igualmente a onipresença da ação do deus, em todos os quadrantes do espaço.

1.15 SARVATOBHADRA (“AUSPICIOSO EM TODAS AS DIREÇÕES”)

Encontramos muitos exemplares de *sarvatobhadra* na literatura sânscrita. Essa forma é, de certo modo, também uma exceção no *corpus* de poemas selecionados, pois não é um poema figurado no sentido primeiro que adotamos aqui. No entanto, trata-se de um interessante jogo de sílabas, que podem ser lidas em todas as direções, compondo uma relação direta com o seu conteúdo. É um palíndromo-mais-que-perfeito, porquanto os versos podem ser lidos, como o próprio nome sugere, em todas as direções.

Sobre essa variedade poética é interessante observar que o nome remete também a um tipo de formação do exército e, ainda, que o poema é composto por 64 sílabas, sendo este um dos principais números portadores de significado na cultura indiana.

Escolhemos para compor a nossa antologia o poema que consta no célebre *Çiçupālavadhā* (XIX, 27) de Māgha.

SA	KĀ	RA	NĀ	NĀ	RA	KĀ	SA
KĀ	YA	SĀ	DA	DA	SĀ	YA	KĀ
RA	SĀ	HA	VĀ	VĀ	HĀ	SĀ	RA
NĀ	DA	VĀ	DA	DA	VĀ	DA	NĀ
NĀ	DA	VĀ	DA	DA	VĀ	DA	NĀ
RA	SĀ	HA	VĀ	VĀ	HĀ	SĀ	RA
KĀ	YA	SĀ	DA	DA	SĀ	YA	KĀ
SA	KĀ	RA	NĀ	NĀ	RA	KĀ	SA

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO :

sakāranānārakāsakāyasādadasāyakā |

rasāhavāvāhasāranādavādadavādanā ||

TRADUÇÃO :

(Exército cujos) rudes dardos aniquilam por toda parte os corpos das hostes inimigas,
 (Cuja) fanfarra excita o duro vozeio dos cavalos no combate em terra.

Esses versos constam do canto XIX da obra de Magha, no passo em que se descreve como o exército de Kṛṣṇa destroça a armada de Çiçupāla. No texto, o polidirecionamento da leitura remete à ideia de que os guerreiros de Kṛṣṇa ocupam de forma esmagadora o campo inimigo. Mas há outra referência, igualmente sugerida pelo superpalíndromo, vinculada ao tema da onipresença fenomênica de Kṛṣṇa, conforme o que consta no canto IX da *Bhagavat-Gītā*, no qual Kṛṣṇa revela a Arjuna que é, em verdade o próprio deus Viṣṇu. Eis uma passagem da *Gītā*, que o poema de Magha parece emular, como um subtexto:

Este mundo é permeado todo por mim, de forma imperceptível, todos os seres estão em mim, mas eu não estou colocado neles. [...] Como o grande vento está no espaço perpetuamente e vai por toda parte, sabe, assim estão todos os seres em mim (trad. de STELLA, 1970, IX, 4 e 6).

1.16 GOMŪTRIKĀ (“URINA DE VACA”)

O *gomūtrikā* (verso tal “urina de vaca”, verso em “ziguezague”) é assim chamado pois se trata de um poema cujas sílabas são dispostas de modo que a leitura pode ser feita tanto no sentido ordinário, da esquerda para a direita, de cima para baixo, seguindo as linhas, quanto em ziguezague, subindo e descendo entre as duas linhas que o compõem.

Esse tipo de poesia foi primeiramente descrito por Daṇḍin. O poema composto no estilo *gomūtrikā* deve estar inserido em um retângulo dividido primeiramente em duas metades, horizontalmente, onde cada qual irá ser cortada por uma série de oito linhas diagonais, de modo a separar as sílabas que compõem os versos. O resultado é um poema de quatro linhas horizontais, com oito sílabas em cada e no qual as duas primeiras devem formar um *çloka*, e as duas últimas outro. O modo de formação é que é especial, pois para atingir as dezesseis sílabas do primeiro *pada*, deve-se ler a primeira em ziguezague com a terceira, e depois a segunda alternando com a quarta. E o mesmo para o segundo, a terceira alternada com a primeira e depois a quarta com a segunda. A observação do desenho abaixo, com a transcrição do texto, deve facilitar a compreensão do sistema.

Os poemas no estilo *gomūtrikā* estão mais para uma forma geométrica perfeita do que para um poema figurativo, tal como vínhamos buscando. No entanto, optamos pela inserção desses textos no trabalho, pois, como veremos nas variantes desse gênero, seu conteúdo remete perfeitamente à forma em ziguezague da “urina de vaca” na qual se apresenta. Além disso, ele é tratado por Bhoja entre os *bandhacitra* e os *gaticitra* (“figura com movimento”) (apud Jhā, 1975, p. 59):

Of *gomūtrikā*, though *Bhoja* treats it among the *bandhacitras*, he says that it depends on the peculiarity of movement (*Gativaicitrya*) and hence, we classify it under *Gaticitras*. [...] It may be pointed out here that this variety of *citrabandha* is called *gomūtrikā* because the system of reading out the verse it follows, is in a cut-cross fashion like that of the sprinkling urine of a moving cow.

O primeiro poema do gênero que escolhemos para a antologia faz parte do *Jānakīharaṇa* (XVIII, 21) de Kumāradāsa (cf. *The Jānakīharaṇa of Kumāradāsa*. Ed. By S. Parnavitana e Godakumbura, C.E. Government Press, Ceylon 1967, p. 228). Ele pode ser representado de dois modos distintos, a saber:

i.

ii.

हनुमन्नातुरो भूत्वा मा गा युध्यस्व निर्भयम् ।

न नु स्कन्नादरोऽसौ त्वा वेगाद्विध्यति निर्वयम् ॥ २१ ॥

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO :

hanumannāuro bhūtvā mā gā yudhyasva nirbhayam |
na tu skannādarō 'sau tvā vegādvīdhyati nirvayam ||

TRADUÇÃO :

Poupa as vacas, ó Hanumant, em boa paz, malgrado o teu apetite!
Aquele, insolente, a urina em jorro, a ti não alveja.

A leitura se faz, tal como descrita anteriormente, num vai-e-vem entre as linhas, as quais se aproveitam das mesmas sílabas para compor os versos (os números que acrescentamos indicam o sequenciamento do *çloka*). O poema tem, por destinatário, Hanumant, divindade em forma de homem-macaco, que exerce importante papel, seja no *Rāmāyaṇa*, em que atua como coadjuvante do protagonista Rāma, seja no *Mahābhārata*, em que se alinha entre os partidários dos irmãos *pāṇḍava*. A associação dele ao rebanho – tal como sugerida pelo poema – decorre do fato de que Hanumant, na condição de avatar de Çiva, exerce a função de patrono dos bovinos, cujo comportamento determina e regula. Pode-se ler no texto uma referência ao apetite voraz do deus, a quem se pede, de forma apotropaica, que evite a morte das vacas e que desconsidere a ação protetora do touro, consubstanciada no jorro da urina⁷.

Eis outro exemplo de *gomūtrikā*, constante do *Kirātārjunīya* de Bhāravi (15.12c.). O texto do poema está disponível no *site* GRETEL - Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages, no endereço: [<http://www.sub.uni-goettingen.de>], que reproduz o verso sem o diagrama de inserção das sílabas. O *çloka* com a figura consta em Sūryakavī (1978, p. 67):

⁷ Para os atributos de Hanumant, ver *Rāmāyaṇa*, I, 16, e *Mahābhārata*, *Vanaparva*, cantos 145-147.

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

nāsure ‘yaṁ na vā nāgo dharasamstho na rākṣasaḥ |
 nāsukho ‘yaṁ na vā bhogo dharaṇistho hi rājasah ||

TRADUÇÃO:

Nem demônio, nem serpente alta como montanha, nem espírito mau,
 Nem infeliz, nem humano desvalido, nem vergado pela paixão, é ele.

O *Kirātārjunīya* de Bhāravi retoma um episódio do *Mahābhārata*, inserido no *Vanaparvan* (canto 38), no qual Arjuna combate o deus Çiva, que se apresenta disfarçado como um montanhês selvagem, habitante do Himālaya, e que dá a ele, ao final da luta, em reconhecimento por suas virtudes ascéticas e guerreiras, uma poderosa arma a ser utilizada no embate contra os adversários *kaurava*. O trecho reproduzido aqui insere-se no passo da obra em que Çiva, à semelhança da epifania de Kṛṣṇa na *Bhagavad-Gītā*, revela sua verdadeira identidade a Arjuna. Há no *çloka* um sofisticado jogo poético, resultante do cruzamento entre a designação negativa dos atributos do deus (procedimento comum na literatura sânscrita, quando se trata de tematizar um conceito transcendente) e a forma oblíqua do *gomūtrikā*, que evoca, ao mesmo tempo, o passo sinuoso do montanhês nas escarpas do Himālaya e o curso onipresente de Çiva no mundo manifesto.

1.17 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O *CITRAKĀVYA*

Vistos esses poucos exemplos da poesia visual indiana, se seguimos a classificação proposta por Bhoja, que apresentamos acima, na página 29, teremos as seguintes possibilidades de agrupamento. Os poemas de 1.13 a 1.16 (*gomūtrikā*, *sarvatobhadra*, *turagapada* e *çārayantrabandha*) fazem parte dos *gaticitra*. Nesses poemas, a marca do efeito verbal é criada pelo sequenciamento das sílabas numa ordem particular. Embora seja possível levantar efeitos de motivação para as formas, à primeira vista, os poemas mais parecem jogos engenhosos com a linguagem do que textos visuais propriamente ditos. Levando-se, porém, em consideração que a compreensão do efeito de espacialização desses textos só pode decorrer da visualização das palavras num espaço gráfico, não parece descabido atribuir a eles um caráter de visualidade estrutural.

Além disso, o efeito de motivação é criado, em alguns casos, mais pelo título do gênero do poema, do que pela sua forma. O *gomūtrikā*, por exemplo, num primeiro olhar, é apenas um ziguezague entre sílabas dispostas em duas linhas, ligadas umas às outras por traços que auxiliam na descoberta do sentido da leitura. A associação desse tipo de texto à urina da vaca se dá somente através do título pelo qual o poema é conhecido, e é ele que permite a associação ao conteúdo do poema em alguns casos, como no primeiro poema sobre o episódio de Hanumant.

No caso do *sarvatobhadra*, a associação principal é feita também pelo título, que, além de nomear esse tipo de poesia, pertence ao jargão militar, referindo-se a uma disposição espacial do exército. A relação entre os dois planos se dá, além da reciprocidade entre os nomes, pelo modo de leitura do texto (em todas as direções, tal como se deve dispor o exército na batalha) e é corroborada ainda pelo conteúdo dos versos.

Quanto ao *turagapada* e ao *çārayantrabandha*, trata-se de poemas igualmente geométricos, mas com nível maior de concretude, porquanto procuram emular, no espaço da construção do poema, o objeto ao qual se referem.

Ainda na classificação de Bhoja, um segundo tipo seria o *bandhacitra*, do qual fazem parte o *cakrabandha* e o *padmabandha*. O terceiro tipo seria o *ākāracitra*, a que correspondem o *chatrabandha* e o *murajabandha*. Convém fazer uma observação. Em seu livro, Jhā hesita muitas vezes entre a classificação dos *bandhacitra* e dos *ākāracitra*, afirmando a certa altura que eles “resemble each other and have very slight difference” (1975,

p. 42). Nota-se que há certa confusão entre os termos. Lienhard (1992) considera *bandhacitra* os poemas geométricos (incluindo aí o que Jhā havia colocado nos *gaticitra*) e *ākāracitra* os poemas que possuem uma forma.

Assim, podemos arriscar dizer, com Lienhard, que os *bandhacitra*, sendo composições geométricas, corresponderiam aos poemas 1.2, 1.10 e 1.12: *padma*, *muraja* e *cakra*. Todos formam imagens figurativas mas têm em comum uma construção peculiar que permite a leitura em várias direções, o aproveitamento de sílabas, etc.

E os demais, pertenceriam aos *ākāracitra*, poemas cujos contornos delimitam uma forma. Nesse conjunto, observamos que todos são poemas destinados a divindades e, com exceção do *chatra* (“guarda-chuva”), desenhavam figuras de armas. A relação com o texto aqui não é direta. Os versos evocam e prestam louvores às divindades, enquanto os desenhos são apenas um acessório do deus ou do episódio evocado: (1.3) a espada de Umā; (1.4) a flecha de Devī; (1.5) o pilão de Balarāma que foi dado à deusa que matou o demônio; (1.9) o tridente de Çiva, num poema que elogia a sua consorte; (1.11) o guarda-chuva de Rādhā e Kṛṣṇa, etc.

Assim, a título preliminar de resumo, é possível dizer que a poesia visual sânscrita apresenta uma série de formas distintas que buscam explorar a materialidade significativa do signo verbal, seja na exploração intrínseca da palavra, decomposta ela mesma em imagem e som, seja na adição de outros códigos externos ao poema, como o desenho. De acordo com a observação dos exemplos citados, podemos diferenciar três tipos de composição:

- (i) A primeira, composta pelo *turagapada* (1.13), o *çārayantrabandha* (1.14), o *sarvatobhadra* (1.15) e o *gomūtrikā* (1.16). Nesses três casos, os poemas estão inscritos em retângulos quadriculados, onde os versos são separados sílaba a sílaba. Trata-se de composições engenhosas, algumas vezes labirínticas, em que a construção do sentido (calcada numa relação – de cunho antes temático do que figurativo – entre a forma e o conteúdo) se faz sempre por saltos no percurso dos quadrados-sílabas.
- (ii) A segunda, integrada pelo *musalabandha* (1.5), *çakti* (1.6), *dhanus* (1.7), *triçula* (1.9), *chatrabandha* (1.11) e *cakrabandha* (1.12). Nesses poemas, embora encontremos desenhos figurativos, que remetem às coisas do mundo, a correspondência entre eles e o conteúdo veiculado não é também claramente explicitada, exigindo do leitor a recuperação das relações de sentido propostas.

Desse modo, assemelham-se aos poemas descritos em (i); as sílabas, porém, em vez de serem dispostas no curso duma linha, inserem-se no âmbito de um desenho figurativo.

- (iii) A terceira, composta pelo *padmabandha* (1.2), *khaḍgabandha* (1.3), *ṣarabandha* (1.4), *hala* (1.8) e *murajabandha* (1.10). Essas estruturas são as que mais se aproximariam do caligrama no sentido em que o entendemos hoje na tradição ocidental, pois apresentam relações interativas (ainda que nem sempre icônicas) entre a imagem e o conteúdo.

Desse modo, vemos como a exploração do plano da expressão nem sempre resulta em texto único, um texto-ícone, ao menos partindo da nossa ideia geral e ocidental de “ícone”. Muitas vezes, os diversos códigos acabam por compor diversos textos, somente agrupados sob um mesmo título. Ou mesmo, que é o que parece acontecer, é possível suspeitar que essas formas não representam senão desafios ao poeta, que deve compor seus versos segundo certas estruturas modelares significativas, como a flor de lótus, o tambor, etc. É importante também observar que em nenhum dos casos são as palavras que formam os desenhos, como nos caligramas ocidentais, mas sim que há um contorno, um desenho, no qual se inserem as sílabas segundo artifícios engenhosos de simetria e palindromia, e que devem formar, na maioria quase absoluta dos casos, a unidade métrica sânscrita por excelência, o *ṣloka*.

2

POESIA GREGA

2.1 Τεχνοπαίγνια

Na tradição literária grega encontramos seis poemas visuais atribuídos a quatro diferentes autores pertencentes ao período helenístico ou posterior. São eles: Πέλεκυς (O *Machado*), Πτέρυγες Ερωτος (As *Asas de Eros*) e Ωόν (O *Ovo*), atribuídos a Símiās de Rodes – considerado o inventor do gênero; a Συρίγξ (A *Flauta*), atribuída a Teócritο; Βωμός (Altar dórico), atribuído a Dosíadas; e Βωμός (Altar jônico), atribuído a Julius Vestinus (ou Besantinus, para alguns). A literatura grega do período helenístico reconhece ainda um sem número de textos dispondo toda sorte de “jogos poéticos”, mas limitaremos o *corpus* a esses seis poemas, os quais podem ser considerados representações icônicas; i.e., reproduzem visualmente o objeto que abordam.

Como não poderia ser diferente no terreno dos estudos clássicos, muitas são as controvérsias e polêmicas a respeito da autoria, origem, datação e autenticidade desses textos. Os poemas não foram transmitidos no conjunto da obra de seus respectivos autores, mas sim, graças à sua forma peculiar, foram compilados juntos em algumas antologias, normalmente acompanhados de comentários explicativos, já durante o período imperial (entre o século II e o século IV d.C.). Chegaram até mesmo a ser incluídos em uma coleção da obra de Teócrito, motivo pelo qual foram todos considerados por algum tempo obra desse autor⁸.

Hoje é consensual a atribuição aos autores que mencionamos no início e os poemas foram transmitidos principalmente pela *Antologia Palatina* e pelo *Corpus Bucolicum*⁹. De acordo com os comentários aos manuscritos presentes na *Antologia*, todos os poemas vêm de fontes de transmissão direta, e os papiros estão guardados na Biblioteca Nacional da França. Neste trabalho, como base para os textos gregos, utilizamos principalmente as seguintes edições: (i) Buffière, F. *Antologia Palatina*. Paris: Les Belles Lettres, 1970, p. 132-141 ; (ii) Edmonds, *The greek bucolic poets*. Cambridge: Harvard University Press, 1996 (1ªed. 1912), p. 484-511; e (iii) Gow, A. S. F. *Bvcolici Graeci*. Oxford, 1958 (1ª ed. 1952), p. 171-185.

Na *Antologia Palatina* encontramos os poemas na seção 2 do livro XV (cf. AP XV 21, 22, 24, 25, 26, 27), intitulada “Poèmes figures”. O livro XV é o último da *Antologia*, e seu conteúdo, bastante heterogêneo, é dividido em 4 seções : (1) “Épigrammes chrétiennes”; (2) “Poèmes figures”; (3) “Inscriptions sur les auriges de l’hippodrome de Constantinople”; e (4) “Pièces diverses” – que totalizam 51 epigramas. Todos esses são poemas de origem diversa, e remontam ao período alexandrino ou bizantino, cuja maior parte é de inspiração cristã. Por isso, o livro recebeu o título Συμμικτά ou *Epigrammes mêlées* (epigramas mistos) dos editores precedentes. Já a edição inglesa, de Edmonds, insere os poemas figurados na última seção de um livro dedicado à poesia pastoral do período helenístico, junto aos *Idílios* de Teócrito e outros poemas de autores menos conhecidos como Moschus e Bion. Gow, por sua vez, traz os poemas em uma seção intitulada “Technopaegnia” (cf. 1958, p. 171-185) do *Bucolici Graeci*. A edição apresenta algumas variações filológicas em relação a outras, e alguns escólios dos poemas em língua grega.

A respeito do repertório bibliográfico para estudo dos *technopaignia*, é importante mencionar também a obra *Scholia in Theocritvm Vetera*, de Carolus Wendel, que traz o

⁸ Para mais informações acerca das edições e do problema de autoria dos poemas, ver Martínez-Fernandez, 1987-1988, p. 246-8.

⁹ Segundo Guichard Romero, “The manuscript of the *Anthology* preserves all six poems (AP XV 21, 22, 24, 25, 26, 27); the manuscripts of the bucolic poets preserve them divided into different groups according to the families. See Haebler (1887), 5-8; Wendel (1907), (1910); Ernst (1991), 54-57; Gallavotti (1993), 372-380” (2006, p. 83).

Scholia in technopaegnia scripta (cf. 1967, p. 336-352) com todos os escólios dos poemas em língua grega. Já em relação aos manuscritos, segundo Buffière no livro XV da *Antologia Palatina* (1970), correspondem ao *Quaternion* 42 (pág. 659-674) do *Palatinus* 23. Os poemas figurados vão da página 669 até 674 (última do *quaternion*) e todos os papiros também estão repletos de escólios, e é graças a eles que, em alguns casos, a leitura dos poemas se torna possível, como veremos mais adiante.

Sobre a disposição dos poemas e escólios nos manuscritos, Buffière (1970, p. 105) diz o seguinte:

Les pages où s'étalent les épigrammes figurées offrent une grande variété. Page 669, *La Syrinx*, avec titre, est suivie de longues scholies qui occupent encore le premier quart de la page suivante. Celle-ci, la 670, porte l'épigramme 22 [o *Machado*], sans titre, en forme de double hache dans le sens horizontal ; les scholies remplissent les parties blanches de chaque côté et la partie inférieure de la page. Les cinq dernières lignes, en onciales, donnent le texte de XV, 23 [*texto perdido*], sans scholie.

La page 671 est occupée par l'épigramme 24 [*as Asas*], avec le titre Πτέρυγες Ερωτος. Le premier tiers de la page donne une première fois le texte de ces *Ailes de l'Amour*, avec scholies à droite et à la suite ; le dernier tiers de la page présente une deuxième fois la même épigramme 24, mais en onciales, répétant le titre dans la partie de droite restée blanche. Les deux transcriptions des *Ailes* sont de la même main.

La page 672 est occupée tout entière par l'épigramme 25, qu'on appelle l'*Autel ionien* : mais J ne donne pas titre. Le poème est écrit en forme de croix reposant sur une base. Les scholies l'encadrent sur trois côtés : à droite, à gauche et au-dessous. Page 673, où figure l'épigramme 26, l'*Autel dorien* de Dosiadas, les scholies viennent seulement après le poème. Mais page 674, l'épigramme 27, *L'Oeuf*, transcrite effectivement en forme d'oeuf, est flanquée de scholies aux quatre coins.

Como podemos perceber, os poemas já estão, desde os manuscritos, dispostos na forma de desenho. O que indica que os copistas, portanto, tiveram o cuidado de transcrevê-los mantendo sua forma, e ao mesmo tempo acrescentaram diversas anotações. Os poemas aparecem no *index* dos manuscritos, todos sob o mesmo título: “ιγ’ (XIII) Σύριγξ Θεοκρίτου καὶ πτέρυγες Σιμίου, Δοσιάδα Βωμός, Βησαντίνου ὄρν καὶ πέλεκυς.”

Das primeiras edições em que foram publicados se sabe muito pouco. A primeira que temos notícia é a do retórico bizantino Manuel Holobolo, da segunda metade do século XIII, e conta com anotações e ilustrações. Segundo Martínez-Fernandez (1987-1988, p. 242), essa edição teria sido bastante importante para a transmissão dos poemas, pois

Como estas piezas, contenidas en la edición de Teócrito, se encontraban al final de dicha edición, despertaban menos interés que los poemas que ocupaban las partes precedentes. Por ello sufrían un gran descuido en su transmisión manuscrita e incluso no pocas pérdidas. Así, se observa como El *Ambrosianus C 222*, manuscrito del s. XIII, conservó solamente dos: las *Alas* y el *Hacha*. Holobolo pudo encontrar los seis poemas-figura dispersos en diferentes manuscritos bucólicos. Téngase en cuenta que ningún manuscrito bucólico nos ha transmitido todos los *technopaignia*.

Depois disso, sabe-se que os humanistas dos séculos XVI e XVII também se interessaram bastante por esses textos. A mais importante compilação dos poemas nessa época se deve a Claudio Salmaso que, tendo descoberto os escólios dos poemas no *Códice Palatino*, trouxe a eles uma nova interpretação que foi publicada no livro *Duarum inscriptionum veterum Herodis Attici rhetoris et Regillae coniugis honori positarum explicatio. Eiusdem ad Dosiadae Aras : Simmiae Rhodij Ouum, Alas, Securim : Theocriti Fistulam, notae : quibus obscura hactenus & deprauatissima poematia illustrantur & emendantur* (Paris, 1619), e serviu de base às edições preparadas até o século XIX¹⁰. Apenas no final desse século aparecem novos editores com novas propostas de leitura para os textos, consideradas mais corretas do que as de até então, como Th. Bergk¹¹ e Wilamowitz¹².

O início das investigações modernas sobre o assunto se dá com A.C. Häberlin, que publicou uma edição comentada dos poemas em seu *Carmina figurata graeca* (1887). Depois aparecem autores como Wendel, Fränkel e novamente Wilamowitz, com novas propostas de interpretação¹³, e os tradutores mais recentes como Ph. Legrand (1927), W.R. Paton (1960) e A. Zárte (1978), entre outros. No entanto, o nosso acesso a essas obras é bastante restrito, mesmo as mais recentes, uma vez que todas compõem volumes raros, disponíveis apenas em bibliotecas no exterior. Desse modo, pudemos contar somente com a descrição delas presente no artigo de Martínez-Fernandez (cf. 1987-1988, p. 241-4), do qual reproduzimos aqui essas poucas informações.

¹⁰ Dentre os principais estão Brunck (em: *Analecta veterum poetarum Graecorum*, Estrasburgo, 1776, vol. I, pp. 205-9, p. 304, pp. 412-3; vol. III lection. et emend. pp. 40-3, p. 95), a de Jacobs (em *Anthologia Graeca*, vol. I, 1794 pp. 139-143, 202-3), a de Dübner e a de Boissonade. (mais detalhes em Martínez-Fernandez, 1987, p. 242)

¹¹ Em *Anthol. Lyric*, Leipzig, 1868, p. LXVIII-LXXX

¹² Em *De Lycophronis Alexandra*, Greifswald, 1883.

¹³ De C. Wendel, “Die Technopäignen-Ausgabe des Rhetors Holobolos”, *Byzantinische Zeitschrift* 16, 1907, pp. 460-467 e o já citado *Scholia in Theocritum Vetera*, Leipzig, 1914, pp. 336-352; de Wilamowitz, “Die griechischen Technopäignia”, em *Jahrbuch des archäologischen Instituts* 14, 1899, pp. 51-59; “Zu den Technopäignien”, em *Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlim, 1906; de Fränkel, *De Simia Rhodio*, Diss. Gotinga, 1915.

Os poemas figurados na tradição grega são conhecidos hoje como τεχνοπαίγνιον¹⁴, nome que já mencionamos algumas vezes até aqui. A origem da palavra é posterior aos poemas, não havendo nenhum termo antigo autêntico conhecido para eles. Consta que sua primeira aparição foi em Ausônio, poeta, retórico e gramático latino de Bordeaux que viveu no século IV da era cristã, na corte do imperador Graciano. O poeta usa o título *technopaegnion* em um “poema-eco” dedicado ao cônsul Pacatus, onde utiliza o artifício *leixa-pren*, i.e. na composição, a última palavra de um verso deve sempre ser a primeira do verso subsequente (1934-1935, p. 230):

Res hominum fragiles alit et regit et perimit fors
 Fors dubia aeternumque labans ; quam blanda foveat spes
 Spes nullo finita aevo ; cui terminus est mors
 Mors avida, inferna mergit caligine quam nox
 Nox obitura vicem, remeaverit aurea cum lux
 Lux dono concessa deum, cui praevius est sol
 Sol...

Sabe-se, no entanto, que nesse poema Ausônio não se referia, com esse título, aos poemas visuais gregos, mas utilizou os radicais da língua grega para elaborar o termo que designaria o seu “jogo de arte”. O termo foi utilizado pela primeira vez a fim de designar a poesia visual apenas no século XVII, por Fortunio Liceti, estudioso que dedicou um livro inteiro (*Ad Syringam Pubilianam encyclopædia*) de comentários às *technopaegnia* gregas. E a partir de então o neologismo começou a ser utilizado também para designar o conjunto dos jogos poéticos helenísticos, de modo que devemos fazer aqui uma restrição, uma vez que por *technopaignion* hoje costumam ser denominados todos os poemas da antiguidade grega que expressam engenho formal e certas peculiaridades de construção, das quais os poemas visuais não são senão uma parcela.

Entre os autores conhecidos do período grego que compuseram poemas artificiosos estaria Laso (séc. IV a.C.), considerado o mais antigo autor de lipogramas. Outras formas bastante praticadas eram o anagrama e o acróstico; este último, talvez o mais difundido de todos, como se pode ler em diversos exemplos da *Antologia palatina*. Outro importante autor do período foi Asclepiades de Samos, do final do século IV a.C., contemporâneo dos nossos autores de poemas visuais e inventor dos “versos asclepídeos”, um metro especial baseado no coriambo.

¹⁴ Definição do dicionário *Le Grand Bailly*: “jeu d’art”, titre d’un poème d’Ausone.

Do século III a.C. há ainda Sotades de Creta, inventor dos versos chamados “sotádicos”, um tipo de versos retrógrados – espécie de palíndromos, nos quais a leitura inversa leva a um sentido oposto ao literal, fórmula para a sátira. No entanto, o mais importante dos autores do período que devemos conhecer é Lycofron de Calcis. Segundo Cozar (1991, p. 114),

Licofron de Calcis, parece ser el autor más oscuro de los que representan la poesía alejandrina durante los primeros Ptolomeos (prin. s. III a.C.). Llegado a la corte de Ptolomeu Filadelfo, como muchos de los escritores de aquel momento, suele atribuírsele el papel de iniciador del culto a la palabra y la oscuridade, los laberintos y combinaciones difíciles. Los más antiguos anagramas son también su obra, como los que hizo de Ptolemaios (“apo melitos”) y de Arsinoe (“ion era” violeta de Juno). Pero Licofron es más conocido sin duda por un extenso e inexplicable poema intitulado *Alejandra*, formado por frases interminables e inteligibles, lo que le supuso el apodo de “El Oscuro”. (...) cargado de neologismos, palabras compuestas, formas dialectales insólitas, las metáforas más distantes y barrocas, un verdadero laberinto entre disgresiones, dioses y héroes.

O poema de Lycofron carregado de neologismos, palavras-valise, metáforas raras e obscuras costuma ser associado aos poemas de Teócrito e aos dois *Altares*, que empregam diversos desses procedimentos, como veremos a seguir. Nota-se, portanto, que a poesia visual remonta ao universo da poesia praticada no período helenístico e, assim como vimos para a classificação da poesia visual na literatura sânscrita, na tradição grega também a encontramos em meio a toda sorte de jogos poéticos como acrósticos, mesósticos, palíndromos, lipogramas, experimentos métricos, etc., característica dos poetas alexandrinos.

Alguns estudiosos afirmam que foi esse contexto que serviu como preliminar ao aparecimento dos poemas visuais. No entanto, preferiremos não discutir essa questão, uma vez que, diante dos poucos dados de que dispomos, é impossível saber se eles já eram ou não praticados antes ou se foram influenciados pelos outros.

Por outro lado, também como vimos para os sânscritos, e se repetirá para os latinos, vale lembrar que o período alexandrino costuma ser considerado um período de decadência cultural, como afirma Cozar (1991, p. 104), “La mayoría de los estudiosos a lo largo de la historia han situado al periodo alejandrino como clara etapa de decadencia, a veces incluso explicada como efecto de una decadencia social y moral”. E ainda, segundo Peignot (1978, p. 7),

À l'époque, le souci dont témoignent la plupart des penseurs et des écrivains grecs de faire une science de tous les sujets, pouvant être abordés par l'esprit humain, est manifeste. Le mouvement alexandrin a comme porté les choses à leur comble. Ainsi, alors, avant que d'être des poètes, ceux qui s'exercent dans l'art des vers sont-ils d'abord des savants pourvus d'une mentalité de pédants. Mieux encore : davantage que toute autre discipline, la poésie suscite la sagacité de tous. Ainsi on ne saurait être un poète sans en même temps être un rhéteur. Non seulement il n'y a rien là de surprenant mais ces choses vont de soi.

O que se afirma, de modo geral, é o que poetas do período perderam em *pureza poética* para ganhar uma certa *artificialidade estética*. Por esse motivo, costuma-se dizer também que a literatura helenística possuía um público bastante restrito; segundo Saïd, Trédé e Boulluec (1997, p. 287-288) “on va même jusqu'à parler d'une coupure entre un public de masse qui serait resté fidèle à l'oralité et une elite convertie à l'écrit”, e ainda,

Il n'en reste pas moins vrai qu'il s'agit d'un public restreint, mais moins qu'on ne l'a cru, formé de connaisseurs ou de gens qui prétendaient l'être. Ses membres étaient d'ailleurs confortés dans la bonne opinion qu'ils avaient d'eux-mêmes par des auteurs qui affichaient leur volonté de ne parler qu'à une élite. Ainsi Kastorion de Soles se vante au début de son *Hymne à Pan* de composer « un poème renommé, difficile à comprendre pour qui n'est pas un savant ».

Il n'est pas non plus question de nier l'importance accrue du livre et de la lecture. A elle seule, l'apparition de formes poétiques qui n'ont de sens que si elles sont lues comme les acrostiches qui apparaissent avec Nicandre, les anagrammes avec Lycophron ou les calligrammes (le poème en forme de syrinx de Théocrite) suffirait à le prouver. Le développement significatif des métaphores empruntées à l'écriture dans l'œuvre de Callimaque va dans le même sens.

Assim, compreendemos já mais uma característica essencial dos poemas que é a erudição e a sua limitação a um público letrado. Mas o que mais nos interessa nesses testemunhos é, de fato, que os poemas fazem parte de um contexto inovador na literatura grega. Não apenas novas formas de expressão estão sendo experimentadas, assim como a construção de textos de teor enigmático e obscuro. Nota-se que a poesia visual está igualmente ligada aos *griphoi* (enigmas) gregos, bastante em voga nessa época, e que consistem em propor um texto que deve ser decodificado pouco a pouco, por meio do uso de imagens, perífrases, neologismos, etc., como veremos detalhadamente nos poemas de Teócrito, Dosíadas e Vestinus.

Já outros autores consideram que historicamente os poemas poderiam ter alguma relação com inscrições antigas, como o disco de Phaestus, por exemplo, reproduzido na imagem abaixo; um enigma até hoje não resolvido:

Ou, do mesmo modo, a inscrição de Duenos:

como afirma Cozar (1991, p. 110-1),

Como posible precedente, aparte ya de los mandalas hindúes, se suele señalar la inscripción de “Duenos” del siglo IV antes de Cristo, encontrada en Roma cerca del Quirinal, que es una espiral grabada en un vaso y que puede leerse de derecha a izquierda. Esto podría tener relación, aunque solo fuera por la similitud formal, con el disco de Phaestos (encontrado en Creta por arqueólogos italianos em 1908) fechado en torno al segundo milenio a.C. y compuesto también en espiral por pictogramas aún no descifrados. Sin duda existen similitudes con el “technopaegnia” en forma de huevo de Simias de Rodas, que más adelante estudiamos, al exigir también una lectura en espiral para descifrar su sentido.

Reproduzimos as imagens apenas a título ilustrativo, porém, não há nada que assegure essas comparações no terreno da poesia visual. Posteriormente foi levantada a hipótese, de Wilamowitz, corroborada por Fränkel, de que os poemas teriam surgido para ser inscritos em objetos reais. Desse modo, estariam relacionados à epigrafia, prática da qual não faltam exemplos na tradição grega. Essa parece ser, de fato, uma hipótese considerável, pois sabemos, a partir dos primeiros epigramas e epitáfios, que esses textos eram compostos sempre em primeira pessoa, como se o objeto falasse, como ocorre em alguns poemas. Além disso, é considerável também a influência das culturas semítica e oriental da época, nas quais essa era uma prática constante.

No entanto, essa interpretação é também igualmente recusada por diversos autores, como Buffière (1970, p. 118-119), que afirma que os poemas não poderiam estar senão em uma folha de papel:

Ce six poèmes figures, les a-t-on jamais gravés sur des objets réels : sur une syrinx à dix tuyaux (elles étaient rares !), sur une hache à double tranchant, au dos des ailes de l'Amour, sur la face antérieure d'un autel, sur un oeuf ? Hecker répondait oui pour la *Hache* et les *Ailes*; Wilamowitz de même, et il étend son oui à la *Syrinx* et à l'*Oeuf*. Ph. E. Legrand est beaucoup plus réservé et soulève plusieurs objections : un sanctuaire, de Métaponte ou d'ailleurs, qui aurait possédé la hache d'Épéios, aurait-il laissé graver une poésie moderne sur la vénérable relique ? Sur un Eros debout, le poème des *Ailes* de l'Amour se serait présenté dans le sens vertical : il n'eût guère été facile à lire... Et l'*Oeuf* : il eût fallu, pour déchiffrer son inscription, le retourner à chaque nouveau vers ! Tout cela nous invite à la plus grande réserve : nos poèmes figurés n'ont peut-être jamais dessiné leurs « figures » ailleurs que dans les livres.

Outros estudiosos consideram que os poemas estariam relacionados a certas fórmulas mágicas e, por isso, imitariam certos objetos:

Let us begin with the less plausible Dieterich and other authors after him tried to link the Pattern Poems to magical diagrams preserved in magical manuscripts and papyri. The spellings in the form of a triangle that have been preserved in a very rustic production on some papyri do not have any metrical or poetic feature (GUICHARD, 2006, p. 103).

Essa hipótese foi, portanto, defendida por Dieterich¹⁵, Reitzenstein¹⁶ e Preisendanz¹⁷. Recentemente Wojaczek¹⁸ procurou reafirmá-la, defendendo que se tratava de poemas sagrados de origem órfica, tanto por seu parentesco formal com os textos mágicos, como pela língua e pelo conteúdo manifestado:

Wojaczek proposed that the Pattern Poems could have some relationship to magical practice and that the three poems by Simias are actually inspired in orphic cult, an opinion adopted by some scholars but in general terms very difficult to support. According to Wojaczek, Simias' poems are a sort of tryptichon in which the orphic Eros (*Wings*) uses the *Axe* to crash the cosmogonic *Egg* from which the world is created. Two (not really relevant) problems in the text of *Wings* are adduced by the author as a "proof" of the orphic character of the Eros described (GUICHARD, 2006, p. 103).

Mas a suposição é também refutada por Martínez-Fernandes (1987-1988, p. 245):

Por nuestra parte consideramos improbable la pretendida dependencia de los *technopaígnia* con respecto a las fórmulas mágicas de los papiros. En éstas las figuras se forman mediante la repetición de determinadas letras, lo que no ocurre en los *technopaígnia*. A su vez, en los textos mágicos se cuenta el número de las letras para formar a figura, tal como se hace también en los poemas-figura latinos y en los medievales, mientras que en los *technopaígnia* se recurre a los metros o pies para fijar la extensión de cada verso.

Como se pode notar, muitas são as hipóteses acerca das origens desse tipo de prática poética na Grécia antiga. Assim, diante desse panorama, pode-se dizer simplesmente que a prática dos *technopaígnia* deve ser buscada no contexto da poesia helenística, antes de mais nada, influenciada pela cultura semítica e oriental que valorizava bastante a língua escrita, e caracterizada como um período de cultura livresca, essencial para a poesia visual.

Trata-se de um momento em que os poetas eram também eruditos, que procuravam formas rebuscadas a fim de superar a poesia tradicional, passando a valorizar a leitura e não mais apenas o canto, característica do período clássico. A criação possui agora uma finalidade

¹⁵ Em *Abraxas, Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums*, Leipzig, 1891, p. 199.

¹⁶ Em *Philologus* 65, 1906, p. 157.

¹⁷ Em *ARW* 16, 1913, p. 554.

¹⁸ Em Wojaczek, G., *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik*, Meisenheim, 1969.

estética, e os poetas dedicam-se amiúde ao diálogo com as outras artes com o intuito de dar vida à sua criação, dotá-la de realismo e até mesmo de uma dimensão física, como no caso da *ékphrasis*. Esse parece ser o principal motivo que possibilitou o desenvolvimento dos poemas visuais, entre outras obras de apelo formal.

A vasta erudição que possuíam os poetas do período pode ser atestada ainda no conteúdo dos poemas. Os temas mitológicos e literários recebiam sempre um tratamento requintado, com alusões a episódios raros e desconhecidos do grande público:

En el contenido de los *technopaígnia* se refleja en mayor o en menor medida un tratamiento erudito de los temas de cada uno de ellos. Esta peculiaridad de los *technopaígnia* se corresponde con el carácter cortesano y erudito de la poesía de la primera época helenística, realizada por una minoría de *poetae docti* bajo el mecenazgo de monarquías fuertes, especialmente la de Egipto, y dirigida a un círculo reducido de lectores. En los temas se buscan los aspectos mitológicos menos conocidos, más raros. Esta obscuridad temática de los “alejandrinos” destaca especialmente en algunos casos como en la obra de Euforión de Calcis, en la *Alejandra* de Licofrón y en los *technopaígnia* (MARTÍNEZ-FERNANDEZ, 1987-1988, p. 253).

Considerando-se essas características, dos primeiros estudos acerca dos poemas resultou uma divisão deles em dois grupos distintos. De um lado, foram colocados a *Syrinx* e os dois *Altars*, e, de outro, *O Machado*, *As Asas* e *O Ovo*, onde os primeiros são considerados poemas enigmáticos e obscuros, próximos dos chamados *grifos*; enquanto os outros seriam os que apresentam uma narrativa mais simples e clara. A proximidade desses textos com os enigmas pode ser também consequência da influência do oriente, como lembra Cozar,

El enigma es, sin duda, una de las formas más antiguas de la que tenemos referencias a partir del Antiguo y Nuevo Testamento. Su función social, como juego de ingenio, lo hizo frecuente en banquetes y fiestas entre hebreos, egipcios y griegos especialmente, tradición retomada por los romanos y presente, sin duda, en todas las culturas. Este tipo es también el más frecuente de los artificios de ingenio y entronca asimismo con las diversas formas de adivinación, oráculos, juegos de magia, a que tanta importancia dan los pueblos orientales. Los árabes han sido así profundos cultivadores de enigmas dentro de la misma línea de planteamiento filosófico e incluso religioso del enigma antiguo, transcendencia que va a decaer especialmente a partir de los últimos periodos de la Edad Media, para convertirse en pasatiempo literario y medio de ejercitar el ingenio. (1991, p. 95-6)

Finalmente, entre os poucos autores que se dedicaram ao estudo dos poemas visuais gregos são grandes as divergências. E, a menos que haja nos próximos tempos avanços nas

descobertas de manuscritos, práticas rituais ou objetos com as inscrições dos poemas, podemos apontar apenas algumas conjecturas sobre esses fatos. Assim, da nossa parte, neste trabalho, cabe fazer avançar os estudos não em relação à gênese dos poemas, mas àquilo que temos hoje em mãos. Veremos, então, a seguir os seis poemas gregos e sua tradução para o português, organizados por autor, e acompanhados de comentários.

2.2 SÍMIAS DE RODES

Símias de Rodes viveu no Egito, sob o reino de Ptolomeu I, aproximadamente no ano 300 a.C, e é atribuída a ele a autoria de três poemas visuais: ΠΕΛΕΚΥΣ (“*O Machado*”), ΠΤΕΡΥΓΕΣ ΕΡΩΤΟΣ (“*As Asas de Eros*”), ΡΟΔΙΟΥ ΩΙΟΝ (“*O Ovo*”). Foi contemporâneo de Asclepiades, Calímaco e Euclides, e era provavelmente o mais velho dentre os nossos quatro poetas visuais gregos, o que para alguns lhe dá o crédito de inventor dessa arte. Era poeta – “a skilful poet”, segundo C.A. Trypanis (1981, p. 341), ou “l’auteur de vers considérés comme assez médiocres”, segundo Massin (1970, p. 207) – e gramático, e escreveu três livros de *Glossae* e quatro livros de poemas de caráter variado.

Os poemas de Símias são bastante diferentes dos de Teócrito, Dosíadas ou Vestinus que veremos a seguir. Possuem um discurso narrativo e descritivo, com uma linguagem mais simples e clara, embora também não escape ao raro e obscuro, com expressões complexas, como encontraremos em *O ovo*. Em relação ao vocabulário e à métrica, em geral, são considerados pouco inovadores. Símias utiliza-se da *koine* helenística com uma mistura dos dialetos dórico e jônico, como era usual a todos os poetas do período.

Como mencionamos acima em relação à epigrafia, foram colocadas diversas questões sobre os suportes materiais que poderiam comportar os poemas de Símias. Para *As Asas*, supõe-se que teria sido composto para ser inscrito em uma estátua de Eros; já *O Machado*, para ser gravado sobre o machado de Epeu, conservado em um santuário do Metaponto. Outros ainda consideram que os poemas comporiam uma espécie de “tryptichon in which the orphic Eros (*Wings*) uses the *Axe* to crash the cosmogonic *Egg* from which the world is created. Two (not really relevant) problems in the text of *Wings* are adduced by the author as a “proof” of the orphic character of the Eros described.” (Guichard *apud* Wojacek, s.d., p. 103). Veremos a seguir cada um dos poemas mencionados acima e o que é possível inferir a partir deles.

a. Πέλεκυς (“O MACHADO”)

I.—ΠΕΛΕΚΥΣ

1 Ἀνδροθέα δῶρον ὃ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνᾃ
 3 τᾶμος, ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν
 5 οὐκ ἐνάρημος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν
 7 νῦν ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον
 9 τρὶς μάκαρ δν σὺ θυμῷ
 11 ὄδ' ὄλβος
 12 αἰὲ πνεῖ.
 10 Ἰλαος ἀμφιδέρχθης.
 8 σὰν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλὰς.
 6 ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαρᾶν νᾶμα κόμιζε δυσκλεῖς.¹
 4 Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,
 2 ὥπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποτε πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος

Figura retirada do livro *The greek bucolic poets* (1996, p. 488):

TRADUÇÃO 1:

O MACHADO

Para a deusa de aspecto viril, Atena, o fócio Epeu, pagando uma dívida em favor de sua grande sapiência, ofereceu como presente o machado, com o qual, uma vez, fez tombar as altas muralhas feitas pelos deuses. Foi quando, com o sopro das chamas do coração, reduziu a cinzas Dardânia, a cidade sagrada, e expulsou os reis vestidos de ouro das bases. (Epeu) não se fez honrado entre os aqueus que combatem na primeira linha. Mas a corrente de água conduz desde a nascente límpida, sem (obter) glória. Agora, caminha para o caminho homérico graças a ti, ó Palas sagrada e muito sábia. Três vezes feliz aquele que tu observas com o ânimo bem disposto; esse aí, a felicidade sempre respira.

TRADUÇÃO 2:

MACHADO

para Atena, deusa-viril, o fôcio Epeu, retribuindo-lhe o sábio conselho, ofereceu
 pois um dia, de peito inflado, soprando chamas, reduziu a cinzas Dardânia
 não foi honrado entre os aqueus que combatem na linha de frente
 e ele agora trilha o caminho homérico
 três vezes bendito, o que
 pois sempre
 feliz respira.
 tu observas bem disposta
 graças a ti, Palas sagrada e muito sábia
 mas a corrente conduz a água desde a fonte límpida, inglória
 a cidade sagrada, e expulsou do comando os chefes vestidos de ouro
 como presente o machado, que certa vez derrubou as altivas muralhas divinas

A disposição do poema imita a forma de um machado de dois gumes, como podemos perceber virando a folha no sentido horizontal. Segundo Buffière (1970), a forma poderia simular igualmente uma esfera ou um curul. No entanto, é difícil considerar as duas últimas figuras como significativas para o poema, uma vez que, como veremos, não se relacionam de modo algum ao conteúdo, que trata especialmente do machado de Epeu.

A leitura deve ser feita alternando os versos de cima para baixo, do primeiro ao último, do segundo ao penúltimo, etc. Segundo Buffière, o escoliasta registra ainda que o poema poderia também ser lido no sentido contrário, do centro para a periferia, começando, portanto, dos versos menores; mas o editor descarta a possibilidade, uma vez que parece difícil encontrar um sentido nessa direção. Sob o nosso ponto de vista, os dísticos guardam certa autonomia uns em relação aos outros, o que sustentaria a primeira afirmação.

O poema faz uma homenagem a Atena, por ter ela inspirado em Epeu a ideia da construção do cavalo de Tróia. Se observarmos atentamente, o modo de construção argumentativo do texto segue um percurso de generalização, que vai do feito de Epeu inspirado pela deusa até a felicidade geral que possui aquele que é guiado por ela, na leitura de fora pra dentro, e que pode bem ser feito ao contrário. Desse modo, à primeira vista, as

duas leituras tornam-se possíveis, uma que vai de um fato particular a uma generalização e outra que vai do geral ao concreto.

O poema remete ao mito da construção do cavalo de madeira que permitiu aos gregos a tomada de Tróia, ou seja, a derrubada das “altivas muralhas divinas da cidade sagrada”. Conhecemos esse célebre episódio da guerra a partir, sobretudo, da *Eneida* de Virgílio (*Livro II*), e por algumas passagens da *Odisseia*, como por exemplo:

“Quanto ideou, quanta mostrou constância,
No cavalo artefato, em que os melhores
Clade e exício aos Trojúgenas levamos!...” (*Od.*, trad. Odorico Mendes, IV, 210-28)

“... Canta-me o cavalo
Que da madeira Epeu fez com Minerva,
Do Laércio ardiloso introduzido,
Prenhe de heróis que Pérgamo assolaram...” (*Od.*, trad. Odorico Mendes, VIII, 367-95)

Sabemos igualmente que a ideia da construção do cavalo foi inspirada por Atena, e é esse o mote do poema: um elogio e um agradecimento de Epeu à deusa pelo seu sábio conselho. O machado teria sido o instrumento utilizado por Epeu para a construção do cavalo, e é no poema oferecido à deusa como presente, não apenas verbalmente, mas materialmente através da construção do texto, daí a justificativa de sua forma. O presente da deusa é um poema-machado.

O poema segue em um tom predominantemente descritivo, remetendo a feitos já conhecidos no repertório das histórias gregas e somos surpreendidos apenas no verso 10 (contando na ordem direta, de cima para baixo), em que aparece a estranha imagem da corrente da água que, junto ao terceiro verso, compõe o dístico: “não foi honrado entre os aqueus que combatem na primeira linha, mas a corrente conduz a água desde a nascente límpida, sem glória.” Daí o segundo mote do poema que, além de homenagear Atena, quer ressaltar a importância de Epeu na queda de Tróia.

O “engenheiro” Epeu não aparece senão em poucas e breves passagens da *Odisseia*, apenas como o construtor do cavalo, e na *Ilíada* é mencionado somente no Livro XVIII (v. 664-76), quando em meio a uma disputa por uma mula toma a palavra e diz: “Não basta ser obscuro nas batalhas?” (Odorico Mendes, v. 670), afirmando sua opacidade nos assuntos bélicos. No dístico, Símias remete, pois, a essa fala de Epeu, reiterando-a no poema (v. 3), mas por outro lado exalta-lhe a importância de outra forma, buscando inseri-lo no rol dos heróis homéricos (v. 4). Daí a imagem da corrente que transporta a água desde a nascente do

rio até seus afluentes, sem nunca ter sido glorificada por isso. Busca exprimir a glória das ações aparentemente inglórias por meio da comparação entre o trabalho da correnteza no transporte da água e os feitos de Epeu. Uma não obtém qualquer reconhecimento conduzindo a água pelo curso do rio, assim como Epeu, que nunca foi honrado nas batalhas e, no entanto, foi o responsável pela construção do cavalo que resultou na queda de Tróia.

É essa, então, a narrativa do poema: de um lado, relembra a importância de Epeu (e das ações aparentemente inglórias); de outro, faz uma homenagem a Palas Atena, oferecendo-lhe como presente um poema que simula o objeto que é oferecido no poema: o machado.

b. Πτέρυγες Ερωτος (“AS ASAS DE EROS”)

〈ΣΙΜΙΟΥ〉 ΠΤΕΡΥΓΕΣ ΕΡΩΤΟΣ

Λευσσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδα· τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·
 μηδὲ τρέσης εἰ τόσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.
 Τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,
 πάντα δὲ τᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς
 ἔρπετά, πάνθ' ὅσ' ἔρπει 5
 δι' αἴθρας
 χάους τε.
 Κάτι γε Κύπριδος παῖς
 ὠκυπέτας δ' ἄδύς Ἔρωσ καλεῖμαι·
 οὔτε γὰρ ἔκρανα βίᾳ πραυνόφ' δέ πειθοῖ· 10
 εἶκέ τ' ἐμοὶ Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Figura retirada da *Antologia Palatina* (1970, p. 136)

TRADUÇÃO:

AS ASAS DE EROS

Olha-me, sou o rei do seio profundo da Terra, o que destronou o descendente de Acmon.
 Não tenha medo se o meu queixo é assim hirsuto, coberto de pelos.
 Pois eu nasci na era de Ananké, quando todos
 eram submetidos às suas ordens vis.
 Todos rastejantes, moviam-se
 no Éter
 no Caos
 E ainda, filho da Cípris,
 doce Eros de vôo rápido me chamo.
 Não governei pela força, sim pela doce persuasão
 E a mim submeti: a Terra, as profundezas do Mar e o Céu Brônzeo.
 Deles eu tomei o antigo cetro ogigiano, e coloquei sob julgamento os deuses segundo as leis.

O segundo dos três poemas de Símias, *As asas de Eros*, costuma ser considerado um poema bastante confuso pelos editores. Segundo Buffière (1970), as dificuldades são várias, há muitas imprecisões acerca do estabelecimento do texto e a leitura dos manuscritos é pouco satisfatória. Mesmo as anotações do escoliasta, que são reveladoras para os outros poemas, aqui se mostram de pouca importância. A edição que utilizamos, portanto, foi a da *Antologia*, para a qual Buffière propõe algumas correções, resultando em um texto um pouco diferente do dos *Bucolic Poets*. A alteração mais significativa entre as duas versões do texto é para o verso 9, em que, em lugar de Eros, como vemos na *Antologia*, aparece o nome do deus Ares. Segundo Buffière, Ares foi uma correção introduzida por Calliergis, uma vez que é o deus da guerra e da violência, a que Eros irá se opor no verso 10. No entanto, segundo o verso anterior que o caracteriza como filho de Afrodite, é mais fácil entender que se trata, de fato, de Eros e não Ares.

Outra evidência em favor de Eros é que seria a história desse deus que está em questão no poema, sendo o seu nome mencionado já no título: Πτερυγες Ερωτος, ou seja, *As asas de Eros*. É esse o mesmo motivo pelo qual se justifica sua forma. O poema, se dividido ao meio, apresenta duas partes espelhadas segundo a métrica, em que os versos, tanto do começo para o fim, como do fim para o começo, caminham em direção ao centro diminuindo gradualmente seu comprimento, a fim de criar um desenho em forma de asa, que estaria associado ao aspecto de Eros.

Do ponto de vista do conteúdo, trata-se de um poema em louvor da preeminência do amor em detrimento da força, na história do reinado dos deuses, passando por diversos deuses primordiais. O texto é narrado em primeira pessoa, e quem fala é supostamente o próprio Eros que se autoneia no verso 9. No entanto, a descrição que faz de si mesmo é bastante estranha às representações conhecidas. No verso 2, por exemplo, apresenta-se como tendo o queixo coberto por uma barba que não aparece em nenhuma outra representação.

Para esse verso é ainda preciso comentar nossa escolha de tradução: “Não tenha medo se o meu queixo é assim hirsuto, coberto de pelos”. Buffière propõe na *Antologia* « n’aie pas peur si, étant si petit, j’ai le menton lourd de poils... », tendo traduzido “τόσος” por “si petit”, enquanto nós preferimos traduzi-lo pelo pronome demonstrativo (se o meu queixo é “tal”), outra significação possível. A escolha se dá pois « si petit » parece uma interpretação pré-definida tendo em vista a representação corrente de Eros: pequeno e alado. Aqui estamos evidentemente diante de uma outra representação do deus, barbudo. Portanto, considerar “τόσος” como “si petit” é apenas uma possibilidade. A propósito da barba, segundo Buffière,

o escoliasta propõe entender o verso no sentido figurado: “malgré ma (petite) taille, je suis parfaitement adulte”, mas o sentido do texto grego parece apontar para outra direção.

Apesar das estranhas caracterizações de Eros no poema, o texto internamente não manifesta grandes problemas ao entendimento. O narrador conta sua história, sua ascensão ao poder e ao mesmo tempo a mudança entre os comandantes e o modo de comandar: primeiro era a Necessidade quem comandava, de modo vil, e depois a doce Persuasão. O poema é como se fosse uma auto-homenagem de Eros, e tenta reproduzir-se a si mesmo na forma, desenhando um de seus traços marcantes: as asas. Assim, o efeito icônico produzido no texto é semelhante ao que vimos para o primeiro poema.

c. Ωιόν (“Ο ΟΝΟ”)

Κωτίλας
 τῇ τοῦ αἵτριον νέον
 προφρων δὲ θυμῷ δέξο' δὴ γὰρ ἀγνάς
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκιξε κάρυξ
 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
 θοῶς δ' ὑπέρθεν ὠκα λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
 θοαῖς ἰσ' αἰδολαῖς νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρσιποδῶν ἐλάφων τέκεσιν
 πᾶσαι κραπινοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἰχνος τιθήνης
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαιλτον αἰψ' αὐδᾶν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ
 καίτ' ὠκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων, ὅγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβύλων ἀν' ὀρέων ἔσσεται ἄγκος
 ταῖσι δὴ δαιμῶν κλυτὰς ἰσα θοαῖς δορέων ποσὶ πολὺπλοκα μετῖι μέτρα μολπᾶς
 ῥίμφα πετροκοῖτον ἐκλιπὼν ὄρουσ' εὐνάιν, ματρὸς πλαγκτὸν μαϊόμενος βαλίας ἔλειν τέκος
 βλαχχαὶ δ' αἰῶν πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν ταυνσφύρων ἐσ' ἀν' ἄντρα Νυμφῶν
 ταῖ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥῶοντ' αἰψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν
 ἰχνει θένων . . . ταιν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ρυθμῶν
 φυλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸς
 λίγειά μιν κάμ' ἰφι ματρὸς ὠδῖς
 Δωρίας ἀνδρόος
 ματέρως

Figura retirada do livro de José Paulo Paes:
Poemas da Antologia Grega ou palatina (1995, p. 42).

TRADUÇÃO 1:

da mãe / canora / recebe este novo urdume / do rouxinol dórico. / aceita-o com boa vontade na alma. / pois o grito estridente do parto, da mãe pura, gerou-o corajosamente. / Agora Hermes de voz sonora, o mensageiro dos deuses, / tomando-o de sob as asas da mãe amiga, conduziu-o à linhagem dos mortais. / E ordena que, a partir do metro de um só pé, cresça em número maior, / até a extremidade de dez marcas de pés, distribuindo a ordem com ritmo. / De pronto, vindo do alto em rápido-declive, inclinado, de pés erradios / batendo os pés intensamente, faz brilhar os sons vários das Piérides em canto uníssono. / Assim como os velozes jovens cervos mosqueados trocando as patas, gerados pelas cervas de pés despertos, / os que prontamente se lançam ao seio da mãe benévola, com desejo de imortalidade, / todos disparam com pés velozes para o alto das montanhas, seguindo as pegadas da mãe-nutriz. / Berros das cabras de finas canelas que pastam nos solos férteis espalham-se para o antro da Ninfa. / E algum cruel

animal feroz, de imediato, tendo percebido de dentro de sua caverna o barulho ao redor. / Rapidamente, abandonando seu refúgio em meio às rochas, lançou-se impetuosamente em direção à mãe mosqueada, buscando capturar o filhote erradio. / E em seguida, rapidamente, perseguindo o grito que ouvira, lançou-se imediatamente no alto das montanhas cobertas de neve, por entre os vales cobertos de plantações. / Então, o deus glorioso, o que agita os pés rapidamente assim como aqueles outros (os cervos), desata o emaranhado de metros do canto!

TRADUÇÃO 2:

da mãe
este novo urdume
recebe benévolo o que foi
Hermes sonoro, arauto dos deuses,
e ordena que cresça, a partir do metro-de-um-pé,
logo, do alto, em rápido-declive, intercalando os pés erradios,
como os velozes jovens cervos sarapintados trocando as patas para
e correm com pés velozes ao alto das montanhas, seguindo a mãe-nutriz.
até que algum cruel animal muito feroz escuta o barulho de dentro de sua caverna
perseguindo veloz os gritos pelas montanhas cobertas de neve e por entre vales de plantações
assim também o célebre deus movimenta os pés para desatar o emaranhado de metros do canto.
e rápido deixa o seu abrigo nas rochas atrás da mãe mosqueada para tomar-lhe a cria
cabras balindo se espalham pelos pastos e grutas das ninfas de finas canelas
atingir o seio da cerva-mãe de pés despertos, desejando ser imortais,
fez brilhar os sons variados das Piérides em uníssono canto
até os 10 pés marcados, distribuindo-os com ritmo.
tomou-o das asas da mãe para os mortais.
gerado no parto no grito de dor.
do rouxinol dórico.
canora

O “Ovo”, o terceiro dos poemas de Símias que estudamos, mostra-se mais elaborado e mais complexo do que os anteriores. Trata-se de um poema predominantemente metalinguístico, cujo assunto principal é o nascimento da poesia, contado a partir da metáfora

de um ovo de rouxinol nascendo. Daí a justificativa de apresentar-se nessa forma. Nesse poema, assim como vimos em “Machado”, a leitura do texto deve ser feita alternadamente, entre o início e o fim, da primeira à última linha, depois da segunda à penúltima, e assim por diante, circularmente em espiral.

A construção da metáfora começa já nos primeiros versos do poema, por meio da comparação entre o ovo do rouxinol e a poesia, que se dá de modo indireto pelo uso do termo ἄηδων, possuidor de dois significados em língua grega: de um lado, indica “o rouxinol”, e de outro o poeta, “o aedo”, da raiz do verbo ἀείδω “cantar, celebrar”:

Κωτίλας ματέρος τῇ τόδ' ἄτριον νέον Δωρίας ἄηδόνος.

Da mãe canora, eis esta nova trama do rouxinol/canto dórico.

Segundo Paes, “Na Grécia, o rouxinol era o pássaro canoro que simbolizava por excelência a poesia, não fosse o seu nome, *aedoon*, derivado do verbo *aeídoō*, “cantar, celebrar”, do que vem igualmente a palavra *aedo*” (1995, p. 108). Assim, explorando a raiz comum da palavra ἄηδων, que pode significar tanto o pássaro como o canto, o poeta, ao mesmo tempo em que narra o nascimento do pássaro, descreve metaforicamente o nascimento da poesia. O ovo em questão torna-se um “ovo-poema”, que, como veremos, será levado por Hermes aos mortais num ato que dará origem à Poesia.

A imagem, então, é a da poesia como um ovo divino, trazido por um deus aos mortais, por meio da qual ocorre uma sobreposição entre a ideia do *ovo* para o *pássaro*, e do *poema* para o *poeta*. Nota-se igualmente que o texto também aponta para si mesmo. Ainda nesse primeiro verso, ao dizer “eis esta nova trama do rouxinol dórico”, alguns autores afirmam que é o próprio Símias quem se denomina aqui Δωρίας ἄηδόνος. Nesse sentido, a tradução em português fica bastante prejudicada se não recuperamos a homologia entre aedo/rouxinol na língua grega. Além desse fator, o pronome demonstrativo (τόδε) dos primeiros versos também se torna um dêitico auto-referencial, pois aponta para o próprio poema “esta nova trama”, visto como um objeto.

Esse procedimento de autoreferencialização empregado aqui parece semelhante ao que veremos a seguir, no “Altar” de Julius Vestinus, cuja forma aponta para si mesma, mas sabe-se metafórica. Lá existe um altar-poema, e aqui, um ovo-poema. A forma visual na qual o texto se apresenta funciona como reforço de uma imagem metafórica construída no plano do conteúdo, adquirindo uma função mais importante do que a de apenas um “título”, como se poderia dizer dos outros dois poemas de Símias estudados. Ao contrário do machado de Epeu

e das asas de Eros, o poema não fala sobre o ovo, mas o utiliza como metáfora para falar da gênese poética. Trata-se de um poema metalinguístico, que utiliza uma imagem ao mesmo tempo poética e pictórica para construir-se e descrever-se a si próprio, metaforicamente.

Na sequência, o texto irá mostrar o nascimento e a origem divina da poesia, por meio da imagem do ovo levado por um Deus, Hermes, aos mortais, como vemos nos versos 7 e 8:

τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκιξε κᾶρυξ
φῶλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλὼν πτεροῖσι ματρός,

Agora Hermes de voz sonora, o mensageiro dos deuses,

tomando-o de sob as asas da mãe amiga, conduziu-o à linhagem dos mortais.

Antes de mais nada, é interessante fazer um comentário acerca do texto grego. A preposição ὑπὸ neste trecho é regida pelo dativo, e não por um genitivo como é mais comum se encontrar. Além disso, o verso se constrói com um hipérbato que dificulta bastante a sua compreensão (rearranjado: ἐλὼν ὑπὸ πτεροῖσι φίλας ματρός). Construções desse tipo podem ser encontradas também em outras diversas partes do texto, sendo características do tipo de poesia, como aponta Martínez-Fernandez (1990, p. 173),

El fuerte hipérbaton entre la preposición e su régimen se explica fácilmente en este tipo de poesía visual, pues en ella este recurso estilístico se emplea con mucha frecuencia debido a la peculiar ordenación de las palabras y de los versos para formar el contorno de la figura correspondiente.

Outra estranheza desses versos é a atribuição do nascimento da poesia a Hermes, e não a Apolo, como conhecemos normalmente. No entanto, se procuramos na mitologia de ambos, vemos que os dois deuses estão sempre associados. Na *Biblioteca mitológica* de Apolodoro, por exemplo, aprendemos que o criador da lira foi de fato Hermes, que apenas mais tarde a entregou a Apolo:

Maia, l'aînée, s'unit à Zeus dans une grotte du mont Cyllène, et mit au monde Hermès. L'enfant se trouvait encore emmaillotté dans son berceau quand il le quitta, gagna la Piérie et déroba les vaches qu'Apollon avait mises à paître. Pour ne pas être trahi par les empreintes, il attacha des sandales à leurs pattes ; il les mena à Pylos et les cacha dans une caverne ; cependant il en sacrifia deux et planta leurs peaux sur les rochers ; il fit bouillir une partie de leur chair qu'il mangea ; mais il brûla l'autre partie. Puis il se dépêcha de revenir sur le mont Cyllène. Devant sa grotte, il trouva une tortue qui mangeait de l'herbe. Il la vida, adapta à sa carapace des cordes faites avec les tendons des bêtes qu'il avait tuées, **et ainsi il fabriqua une lyre, et inventa même le plectre.** Apollon, à la recherche de ses vaches, arriva à Pylos et interrogea

les habitants à leur sujet. Ils lui répondirent qu'ils avaient vu un enfant guider les vaches, mais ils ne savaient pas lui dire où il les avaient conduites, car on n'apercevait pas de traces. Grâce à son art de la mantique, Apollon découvrit qui était le voleur ; il se rendit à Cyllène auprès de Maia, et accusa Hermès. Mais Maia lui fit voir que ce n'était encore qu'un enfant dans ses langes. Pourtant Apollon le conduisit devant Zeus et réclama ses vaches. Zeus enjoignit à Hermès de les lui rendre ; l'enfant nia tout, mais il ne fut pas cru et dut conduire Apollon à Pylos et lui rendre son bétail. **Apollon entendit ensuite le son de la lyre ; en échange de l'instrument, il donna ses vaches à Hermès.** Hermès les mit à paître et, en attendant, il fabriqua une flûte et se mit à en jouer. Apollon désira posséder cet instrument-là aussi ; en échange il lui donna la verge d'or qu'il utilisait pour guider ses troupeaux. Mais contre la flûte, Hermès ne voulait pas seulement la verge, mais aussi apprendre l'art divinatoire ; Apollon y consentit et il lui enseigna la divination avec les sorts [petits cailloux]. Zeus fit de lui son messager personnel et des dieux infernaux. (III, 10, 2 – Tradução: BRATELLI, 2002)

Nessa versão do mito, Hermes é o inventor da lira, do plectro e da flauta e foi ele quem deu os instrumentos a Apolo em troca dos rebanhos. Sabendo do gosto dos poetas alexandrinos em utilizar referências pouco conhecidas do grande público, é provável que eles conhecessem ainda outras versões mais raras da mitologia de Hermes, nas quais as origens do canto e da poesia estivessem diretamente atribuídas a esse deus. Daí a associação no poema. Além disso, sabemos, de um lado, que o período alexandrino é para a poesia o período dos eruditos, da escrita; e, de outro, que Hermes é considerado o inventor das letras – e por isso associado ao Thot egípcio –, além de ser o deus da eloquência, a quem todos invocam para adquirir os dons da palavra.

Na sequência, nos versos 9 e 10, desenvolve-se a metáfora:

ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἄέξειν

ἀριθμὸν εἰς ἄκρην δεκάδ' ἰχνίων, (...)

e ordena que, a partir do metro de um só pé,

cresça em número maior

até a extremidade de 12 de traços de pés.

Nesses versos, o poeta relata o crescimento do ovo, já claramente associado à poesia, por meio do uso de termos pertencentes à poética: μέτρου μονοβάμονος (o metro de um só pé) e ἰχνίων (marcas de pé)¹⁹, criando assim a imagem dos *pés* enquanto unidade métrica da poesia.

¹⁹ Em relação a esse termo ἰχνίων, que aparecerá ainda diversas vezes no poema, Martínez-Fernandez propõe uma correção à entrada do verbete no dicionário LSJ, acrescentando o significado: “*pie de un metro*” (1990, p. 164).

A partir dessa imagem, a menção a Hermes feita no poema torna-se ainda mais significativa. Como sabemos, Hermes é também conhecido como deus veloz, o de pés ágeis. E daqui pra frente, em todo o poema se desenvolverá a construção de um símile que associa os pés, enquanto unidade métrica da poesia grega, a pés de animais velozes – e assim também, por que não, aos ágeis pés do deus.

Logo, a construção desse símile começa nos versos 11 e 12, que são talvez os mais problemáticos do poema, tanto do ponto de vista do texto grego, que apresenta diversas variantes entre as edições, quanto do ponto de vista de sua significação. Por esse motivo, é necessário fazer primeiro um comentário acerca dos problemas textuais e dessas variantes apresentando as quatro edições consultadas, e como cada tradutor entende os versos:

Buffière (cf. 1970):

θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν <σποράδων> **πίφαισκειν**
ἴχνει θενῶν ~ <υ-υ>**τάν** ~ παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,

Et de lui-même agile il marque des divers pieds le dessin qui descend en oblique
et son pied rythme < > le chant des Muses : voix multiple et chantant l'unisson.

Edmonds (cf. 1996):

θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον νεῦμα ποδῶν σποράδων **πίασκειν**
ἴχνει θενῶν **τονον** παναίολον, Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,

and quickly he made fat from above the swiftly-slanting slope of its vagrant feet, striking, as he went on, a
motley strain indeed but a right concordant cry of the Pierians

Gow (cf. 1958):

θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυ λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν <σποράδων> **πίφαισκειν**
ἴχνει θενῶν ~ **τον** ~ παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,

(não traduz)

Paes (cf. 1995, p. 42-43):

θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκα λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων **πίφαισκειν**
ἴχνει θενῶν . . **τάν** ~ παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,

e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés errados para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides

Holden (cf. 1974, p. 200)

(apenas traduz)

From the top he fattened the steep-slanting slope of its wandering feet,
striking as he went all manner of notes in a song of Pierian harmony,

Aí estão algumas diferentes traduções e algumas diferentes edições do texto grego, cujas variantes estão marcadas em azul. Diante disso, foi preciso, para a tradução e comentário do poema, em primeiro lugar, estabelecer o texto que traduziríamos. Assim, considerando:

- i. as diferenças na composição do termo ὠκυλέχριον: se consideramos correta a grafia em Edmonds e Buffière, consideramos que se trata de uma palavra-valise não dicionarizada, um hápax na língua grega composta pelo adjetivo ὠκυς (“rápido”, “ágil”) + o adjetivo λέχριος, α, ον (“inclinado”). A aparição de um hápax aqui é bastante significativa, uma vez que esses neologismos reaparecerão nos altares e no poema de Teócrito, mas nenhuma vez nos outros dois poemas de Símias – questionando a divisão que propomos entre os dois grupos de poemas, e podendo até mesmo servir de indício para a questão da autoria do poema. É possível tomá-la como uma palavra-valise, uma vez que o sigma final do primeiro adjetivo não aparece na edição de Gow, que separa as palavras. Essa hipótese se confirma ainda na observação, do uso desse adjetivo como prefixo em outras palavras (ωκυαλος, ωκυβολος, ωκυδηκτωρ, etc.), nas quais ele aparece sem o sigma final. Já para que componham duas palavras separadas, é necessário grafá-las tal como propõe a edição de Paes. O termo ὠκα pode existir separadamente, mas não o termo ὠκυ, e trata-se de um advérbio de significação semelhante: *adv.* “veloz, com rapidez ou agilidade”.
- ii. o desaparecimento do participio φέρων na edição de Edmonds.
- iii. a forma πίασκεν, que aparece no lugar do verbo πίφαισκεν na edição de Edmonds, mas parece pouco provável que esta seja mais correta do que a outra. O

verbo *πίασκεν* é provavelmente alguma forma de *πιάζω* e significa : “serrer, presser, tenir fermement; saisir, prendre, faire prisonnier (acc.)”.

- iv. finalmente, o trecho mais problemático do poema, para o qual apenas algumas suposições são possíveis. Trata-se da terceira palavra do verso 12 que é marcada entre cruces, indicando as incertezas a seu respeito. A edição de Buffière justifica-a apresentando ainda a seguinte nota: “Après *θενών* il nous manque trois pieds. D’où le blanc laissé dans la traduction... Nous avons tout dans notre oeuf: même un peu de vide!” (1970, p. 216), o que não parece a melhor justificativa. As outras sinalizam a dúvida, mas não propõem nenhuma correção a esse respeito. Exceção para Edmonds, mais uma vez, que insere o termo “*τονον*” cujo significado é: « tout ligament tendu ou pouvant se tendre ; corde, cordage, câble ; sangle du lit ; cordage pour le jeu d’une machine ; fil tordu pour les mailles d’un fillet ; muscle, tendon ; action de tendre – tension (de cordes de la lyre) ; intensité, force, vigueur, énergie ; rythme ou mesure d’un vers ; accentuation, accent tonique. »

Além desses fatores, para que possamos fazer quaisquer considerações sobre o texto é necessário ainda analisar o esquema métrico que é bastante significativo nesse poema, e também apresenta variações quando observado do ponto de vista de Buffière ou Edmonds, por exemplo:

segundo Buffière, possuiria o seguinte esquema:

- + - + | - + - + | - + - + | + - - | + - - | + - -

Já Edmonds considera uma unidade a menos e acrescenta um pé ao final:

- + - + | - + - + | - + | + - - | + - - | + - - -

Diante desse panorama, também não parece possível, no nível de detalhamento que devemos conferir a este estudo, indicar qual estaria mais ou menos certo. Ambos parecem esquemas possíveis e estamos apenas em busca de um texto grego traduzível e que respeite a estrutura do plano de expressão e do plano do conteúdo construída no conjunto do poema. Desse modo, e considerando: (i) a coerência métrica interna do poema, que repete sempre, a cada dístico, a mesma estrutura; (ii) o primeiro verso do dístico (v. 11), que segue exatamente

a estrutura que Buffière propõe; (iii) a incerteza a respeito da terceira palavra do segundo verso (v. 12), o “τονον” proposto por Edmonds resolveria semanticamente o problema desses dois versos, que são bastante complicados. Por outro lado, a palavra parece criar desarranjos de ordem métrica.

Martínez-Fernandez propõe uma correção no dicionário LSJ também para o termo σποράς, αδος. Ele traduz o trecho νεῦμα ποδῶν <σποράδων> por “el cabeceo de los *distintos* pies” (i.é.: a inclinação dos pés diversos). E, considerando todos esses fatores, enfim, propomos a seguinte interpretação para os versos:

θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
ἔχνει θενὼν τονον παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,

*de pronto, conduzindo do alto, em rápido-declive, inclinado, dos pés erradios
batendo as pegadas intensamente, faz brilhar os sons vários das Piérides em canto uníssono.*

Optamos pela adoção do termo proposto por Edmonds (τονον), e por manter o restante do verso como propõe a edição da *Antologia Palatina*. A ideia aqui parece da descida do ovo-poema que foi tomado por Hermes de debaixo das asas da mãe e está sendo conduzido à linhagem dos mortais. No caminho de descida (rápido e oblíquo, como marcam diversos termos no poema) vai “batendo” os pés – ou seja, construindo os sons-versos – e compõe com sons variados um canto uníssono. Esse canto é a poesia, por isso a menção às Piérides, ou seja, às Musas.

Esses são talvez os versos mais problemáticos do poema. Aqui, o poeta desenvolve a ideia anterior, e descreve o percurso de descida de Hermes e do “ovo-poema” até os mortais. Com a ajuda dos versos seguintes a imagem da descida ficará mais clara, pois a batida dos pés será comparada à corrida dos cervos velozes, que também alternam suas patas.

Outro ponto bastante relevante no verso 12 é a presença do adjetivo παναίολον (“multicolorido”), ou seja, do canto composto de sons variados. A imagem construída aqui (παναίολον μονόδουπον αὐδάν) reaparecerá no verso final (20), sob outra forma, πολύπλοκα μέτρα μολπᾶς e em outros versos ainda. Todos os adjetivos servem para construir a ideia da polifonia que permeia o poema, e que é reforçada no plano da expressão pelo uso de metros variados.

Vejamos o verso 13:

θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων, ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι,
Veloz como os jovens cervos mosqueados trocando as patas,
gerados pelas cervas de pés despertos.

O verso em grego já introduz a comparação direta em relação à frase anterior, com o comparativo ἴσος, e a imagem é ainda reforçada no plano da expressão pela alternância de sílabas longas e breves em língua grega. Esses versos introduzem diretamente o símile: a comparação dos pés enquanto unidade métrica da poesia, que vão se alternando em fracos e fortes, longos e breves, à veloz corrida dos cervos, batendo as patas, pelos campos.

Além da imagem da troca de pés na corrida, está presente nesses versos igualmente a ideia da polifonia que mencionamos acima, por meio do termo αἰόλος como adjetivo dos cervos. O eco é evidente até mesmo pela palavra que aparecia também no verso anterior παν-αἰόλος. Assim, se de um lado tínhamos pés alternados e de sonoridades diferentes compondo versos; agora temos cervos mosqueados alternando suas patas na corrida. A comparação entre os dois e a ambiguidade em relação ao termo “pé” está presente mesmo no texto em língua grega que alterna indistintamente os termos ποῦς (pés) e κῶλον (membros).

A associação entre pés e patas parece algo conhecido da literatura grega, uma vez que pode ser encontrado também em dois poemas de Teócrito (*Id.* 13.62-3 e *Id.* 18.41-2), e teria sua origem mais antiga em um poema de Safo (cf. Dosuna, 2007). O símile será desenvolvido até o final do poema, das linhas 14 a 20, “expanded into a sort of National Geographic documentary”, como descreve Dosuna (2007, p. 198):

seeking after the desired teat, the young fawns follow their mother over hills, passing by meadows and caves with rushing feet (κραίπνοις . . . ποσί, line 15). Their bleating attracts the attention of some fierce beast (ὀμόθυμος θήρ) that leaps out of its den and darts over snow-covered mountains with the intent to snatch one of them. At this point, the story stops abruptly—an utterly un-Homeric narrative device—and the fate of the young fawns is left to the reader’s imagination.

O trecho reproduzido bem sintetiza os versos finais: os jovens cervos correm para o seio da mãe (v. 14), atravessam as montanhas (v. 15), atraem animais ferozes (v. 16-7), são atacados (v. 18-9) até o fechamento do símile no último verso, associando os cervos, o deus Hermes e a poesia:

ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων <ᾠμα> πολύπλοκα μεθίει μέτρα
μολπᾶς·

*então, o deus glorioso, que agita os pés velozes assim como aqueles outros (os cervos)
deixa sair (de dentro do ovo?) o emaranhado de metros do canto.*

E assim, o poema se auto-explica ao final, resolvendo a comparação que poderia parecer tão inusitada no início. Bastante importante para corroborar a construção do símile, no plano da expressão, são os metros variados utilizados ao longo do texto. Segundo Buffière (cf. 1970), a organização métrica serviria para organizar os conteúdos do poema. Segundo o autor, dos versos 1 a 4 o uso de troqueus indica a apresentação do poema. Em seguida, os jambos dos versos de 5 a 10 informam o resumo da história. Nos versos 11 e 12 ocorre a mudança do jambo para o troqueu por meio da introdução dos dáctilos: trata-se do início da dança. De 13 a 16 observamos a corrida desordenada dos cervos e a mistura de metros: jambos, dáctilos, troqueus, etc. Em 17 e 18 aparece o animal selvagem e ameaçador e o retorno ao jambo. Finalmente, em 19 e 20, a corrida de anapestos e jambos cataléticos.

Acreditamos que essa divisão é possível, mas, por outro lado, os metros estão muito misturados para unificá-los assim. Mais interessante parece ser pensá-los a partir da ideia de *polifonia* (παναίολον, πολύπλοκα, αἰόλος, etc.), que aparece no texto mais de uma vez; e, principalmente, como a própria batida dos pés por meio das longas e breves alternando-se em nossos ouvidos durante os saltos dos cervos. Esse é, sem dúvida, o mais sofisticado dos três poemas de Símias. A imagem do ovo é, como vimos, metafórica, e a correlação entre expressão e conteúdo no poema vai além da forma visual pois é motivada, principalmente, pela sua sonoridade.

2.3 ΤΕΟΚΡΙΤΟ: ΣΥΡΙΓΞ (“A FLAUTA”)

Poucas são as informações biográficas que dispomos sobre Teócrito, e a maior parte foi extraída de seus poemas, o que não garante nenhuma autenticidade. Era contemporâneo de Calímaco, Arato, e Dosíadas de Creta – o próximo poeta que estudaremos. Sabe-se que viveu durante o período de florescimento da poesia alexandrina, durante a primeira metade do século III a.C., e nasceu em Siracusa, mas sua poesia mostra também um vínculo estreito com outras regiões, como a Ilha de Cós e a cidade de Alexandria. Sua obra foi conservada principalmente por fontes diretas, graças aos próprios manuscritos. Compõem seu poemário alguns epigramas escritos em dísticos elegíacos e, principalmente, um conjunto de poemas variados, os idílios, além da *Syrinx*, que apresentamos abaixo.

ΣΥΡΙΓΞ ΤΕΟΚΡΙΤΟΥ	
Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ, μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυνηῖρα, οὐχὶ Κεράσταν, ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ, ἀλλ' οὐ πιλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους οὔνομ' Ὀλον, διζῶν, δς τὰς μέροπος πόθον	5
κούρας γηρυγόνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος, δς Μοῖσᾶ λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνῳ ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου, δς σθέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα	
παπποφόνου Τυρίας τ' ἐξήλασεν), ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἔρατὸν	10
πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας. Ψυχὰν ᾗ, βροτοβάμων, στήτας οἶστρε Σαέττας, κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,	15
λαρνακόγυιε, χαρεῖς ἄδὺ μελίσδοις ἔλλοπι κούρα Καλλιόπα νηλεύστω.	20

Figura retirada da *Antologia Palatina* (1970, p. 132):

O poema de Teócrito, segundo a divisão apresentada no texto introdutório, é considerado parte de uma outra subcategoria a que pertenceriam os *technopaignia* gregos. Do ponto de vista do plano da expressão, apresenta uma forma visual significativa, de um lado, que reproduz a forma de uma flauta triangular; e sonoro, de outro, com peculiaridades métricas que organizam o poema em dísticos. A cada dois versos o poeta emprega um metro diferente, que vai decrescendo do hexâmetro ao dípodo. Em relação ao plano do conteúdo seu modo de construção também parece bastante particular.

A forma discursiva é próxima da do hino, e a cada dístico vemos enunciada uma característica daquele que é o assunto do poema: Pan. O personagem é sugerido ao longo de todo o texto, lembrando seus principais atributos e o mito de construção da flauta que simboliza o poema e lhe é atribuída. No entanto, em momento algum seu nome é mencionado, conhecemos o Deus apenas por meio das características que vão sendo fornecidas, sempre na forma de pequenos enigmas a se resolver. A *Syrinx* é considerada “a puzzle-poem” segundo Edmonds, que mistura *grifos*, trocadilhos, jogos de palavras, transposição de ideias por sinonímia e homonímia, perífrases, etc; e apresenta um vocabulário, além de obscuro, bastante particular, composto de hápax e *portmanteaux*.

Todas essas características tornam expressão e conteúdo, assim como contexto e conteúdo, indissociáveis no texto, e fizeram Curtius, por exemplo, considerar poemas dessa natureza “uma tortura para o tradutor!”, uma vez que requerem vasto conhecimento da língua original – para identificar-lhe as construções linguísticas – e também grande erudição mitológica, simplesmente para a compreensão, e isso para não falar da habilidade e criatividade necessárias para vertê-los. Apresentamos a seguir a nossa proposta de tradução acompanhada de um comentário verso a verso do poema.

TRADUÇÃO 1:

A esposa de Ninguém, mãe do Luta-longe, gerou o pastor ágil da nutriz do Trocado-por-pedra. Não o Chifrudo, outrora alimentado pela filha-do-touro, mas o “sem- π ” que tem o coração em chamas, a-borda-do-escudo. Chamado Tudo, duplo, tem desejo pela menina mortal que faz soar os sons ao vento. Aquele que “cravou a incisão da árvore” aguda para a Musa com a coroa de violetas, monumento do desejo ardente. Aquele que fez parar o conluio viril do matador-de-avô, e o afastou da Tíria. Para aquele que (este) Páris Simiquidas estabeleceu este “mal”, amado dos cegos/dos homens do campo. Com a qual, o que anda

pelas rochas, pica a alma da mulher saeta. Filho de ladrão, sem pai, ó de pernas tortas! Alegra-te com o doce canto, para a menina muda, com a bela voz, invisível.

TRADUÇÃO 2:

A esposa de Ninguém, mãe do Luta-ao-longe,
gerou o pastor ágil da nutriz do Petrocado.
Não o Chifrudo, que a Filha-do-touro
um dia alimentou, mas o de fogo-no-rabo.
Tudo, anfíbio, amante da menina
mortal que faz soar os sons pelo vento.
O que fez da árvore som, para a Musa
coroadada, monumento do desejo.
E interrompeu o conluio vil do
mata-vô, afastando-o da Tíria.
Para quem Páris Simiquídas
construi isso. Com o que
o que anda pelas rochas,
espeta a mulher saeta.
filho de ladrão, sem pai,
de pernas-tortas, cantas
o doce canto para
a menina muda
de bela voz
invisível.

Já nos versos iniciais podemos observar a utilização da perífrase, que será a principal marca do poema do início ao fim, como já mencionamos: “Οὐδενὸς εὐνότειρα, Μακροπολέμοιο δέ μάτηρ, μαίιας ἀντιπέτροιο θεόν τέκεν ἰθυνῆρα”. A “esposa de Ninguém” é Penélope, lembrando o episódio no Canto IX da *Odisseia* (*Od.*, IX, 278), em que Odisseu diz ao Ciclope que se chama οὔτις (“Ninguém”):

“...Ciclope, não me faltes
 À promessa. Meu nome tu perguntas?
 Eu me chamo *Ninguém*, *Ninguém* me chamam
 Vizinhos e parentes.” (trad. Odorico Mendes, v. 278 – 281)

Penélope é também a mãe de Telêmaco, que é literalmente, segundo a composição de seu nome em grego, o “Luta-longe”, ou seja, *τηλες-μαχος*. O autor cria uma nova palavra utilizando sinônimos de *τηλες* (*μακρο*) e *μαχος* (*πτολεμος*) para indicar o filho, *Telêmaco*, da esposa, *Penélope*, de Ninguém, *Odisseu*. E assim se resolvem os enigmas do primeiro verso.

Em seguida, aparece mais um nome composto para referir-se a outra figura mitológica: o *ἀντιπέτροιο* (“trocado-por-pedra”): Zeus. Agora, a composição se dá não por sinônimos do nome real, mas pela alusão a um fato mitológico. Zeus é inserido no poema como o “trocado-por-pedra”; menção ao episódio da *Teogonia* de Hesíodo em que Cronos, seu pai, quer devorá-lo – como fez aos outros filhos –, mas Reia o troca por uma pedra para salvá-lo.

O que está em questão nesses dois versos, e em todo o poema, como veremos, é Pan – que é sugerido de diversos modos, embora seu nome nunca apareça. Segundo uma das versões do mito, Pan é filho de Penélope e de *todos* os seus pretendentes; ou, na *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro, aparece como filho de Zeus e Hbris, ou de Hermes e Penélope. Todos os quebra-cabeças desses versos, portanto, quando resolvidos, querem se referir a Pan, que, completando o segundo verso, aparece também como o “pastor ágil” (Pan é uma divindade campestre) da cabra divina (Amalteia) que alimentou Zeus quando criança – essa representação da cabra pode ser encontrada em passagens da *Odisseia* (cf. IX, v. 116-7, 210, etc.), assim como em várias versões dos mitos.

Pan é aqui, portanto, o pastor da nutriz (a cabra Amalteia) do Trocado-por-Pedra (Zeus); é o filho de Penélope que, por sua vez, é a esposa de Ninguém (Odisseu) e a mãe do Luta-Longe (Telêmaco). Essas afirmações são possíveis somente por estarem todos esses elementos em relação uns com os outros, uma palavra puxa a outra, uma história puxa a outra, e enfim podemos depreender esse conjunto de relações – conjugando mitologia, semântica e morfologia. É esse o modo de construção do poema que vai permanecer até o final.

O segundo dístico: οὐχί Κεράσταν, ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ, ἀλλ’ οἷ πιλιπέξ αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους, é talvez o mais problemático e sofisticado do poema, e revela um procedimento bastante particular na construção dos enigmas. O autor irá

agora definir quem é o pastor a que se refere, e inicia por meio da negação, dizendo que ele não é o Κεράστας (o Chifrudo).

De acordo com o conjunto do verso, os escoliastas indicam que o pastor (Kerastas) seria, na verdade, Comatas, que aparece no *Idílio* VII, 78 sq, de Teócrito: um pastor-poeta que sacrificava às Musas cabras roubadas de seu patrão, e como punição foi trancado em uma caixa, e era lá alimentado pelas abelhas nascidas de um touro em putrefação (ταυροπάτωρ: as “filhas-do-touro”: abelhas) por iniciativa das Musas. No entanto, aparentemente o autor substitui no texto Comatas por Κεράστας, o chifrudo, personagem desconhecido que não apresentaria nenhuma relação com as “filhas-do-touro”.

Pode-se dizer que a referência ao Kerastas seria, talvez, pelo fato de ele ser o Chifrudo, modo pelo qual Pan também é sempre representado, com dois cornos na testa. A alusão ao Kerastas, portanto, seria por sua semelhança “física” com Pan, no entanto, para o restante do verso, essa troca dos personagens continua até hoje obscura. Mas, mais do que isso, o que interessa nesse trecho é definir quem é que está do outro lado da negação (o que não é Comatas ou Kerastas), ou seja, novamente, Pan. Ele é aqui definido como o “πιλιπές αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους”. Vejamos esse verso termo a termo:

- (i) τέρμα σάκους em grego é sinônimo de ἔτυς, “a borda do escudo”.
- (ii) ἔτυς πιλιπές, quer dizer ἔτυς sem π (πι+λείπω), ou seja, que se o tivesse seria πίτυς.
- (iii) πίτυς (Pitys) é uma ninfa amada por Pan que, fugindo dele, para escapar, transformou-se em um pinheiro (πίτυς enquanto substantivo comum significa “pinheiro”).

Assim, o verso indica Pan como aquele que tem o coração em chamas por πίτυς. πίτυς ou Pitys era uma ninfa amada por Pan que, quando perseguida por ele, transforma-se em pinheiro para escapar. Conta o mito que ele então pega alguns ramos do pinheiro e os transforma em uma coroa. Isso explicaria por que a coroa com folhas de pinheiro que aparece sempre nas representações em sua cabeça, ou em suas mãos, é um de seus atributos ordinários. Existe uma variante do mito, segundo a qual Pitys era amada ao mesmo tempo pelo deus Pan e por Bóreas, e preferiu o primeiro. Bóreas, então, ciumento, jogou-a do alto de um rochedo, mas na queda ela foi transformada por Gaia em um pinheiro. Diz-se que quando o vento, Bóreas, balança as folhas do pinheiro, a alma de Pitys ressoa, enquanto cede de boa vontade os galhos a Pan.

No terceiro dístico (οὔνομ’ ὄλον, δίζων, ὅς τᾶς μέροπος πόθον κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος), seguem-se aqui mais alguns atributos de Pan, agora de modo menos

enigmático. Nesses versos são apresentadas suas características: é definido como ὄλον, Tudo – sinônimo de Pan, e δίζων, duplo, híbrido, diz respeito à sua forma dupla: metade homem, metade bode. Pan é representado como uma divindade semi-humana, semi-animal, cujo rosto é barbudo e enrugado, com dois chifres na testa. Seu corpo é peludo, e seus membros inferiores são de bode, com cascos nos pés.

Pan é mencionado em um dos ditos *hinos homéricos*, no qual aparece como filho de Hermes e uma ninfa. A lenda conta que, quando ele nasceu, a mãe teve medo do filho monstruoso que acabava de trazer ao mundo. Então Hermes levou-o para o Olimpo, e lá *todos* os deuses se alegraram ao vê-lo, sobretudo Dionísio. Então, por isso, as divindades o chamaram Pan, “tudo”, e veriam no deus a encarnação do Universo, o Todo.

A isso se seguem, nesses versos, outra ninfa amada por Pan: Eco. Diz-se que esta, não querendo saber de Pan, deixou-o furioso. O que o fez enlouquecer os pastores da região, que a apanharam, despedaçaram-na e lhe espalharam os despojos pelos campos. Eco, então, dispersada por muitos lugares, possui o dom de repetir os sons que se produzem perto dela. Existem outras versões, não menos trágicas, para o destino da moça. Outra lenda conta que Eco servia para distrair Hera com conversas enquanto Zeus descia à Terra para visitar as ninfas. Então, quando Hera descobre, Eco é punida e condenada a repetir somente os finais das palavras. Desde então só pode repetir o que os outros dizem. Há ainda uma terceira versão de que Eco amava ardentemente o belo Narciso, que só tinha olhos para si mesmo. Então, por conta desse amor, a ninfa se deixou definhir, até que não lhe restou senão sua voz, que apenas respondia aos que a chamavam. Enfim, seja qual for a causa, o que interessa aqui é a sua consequência. Em todas as versões o que restou da ninfa foi a voz, que repetia o que os outros diziam. E essa é a caracterização de Eco no poema: filha do ar e da voz dos outros, ou seja, como o eco, que vem de uma voz alheia trazido pelo vento.

A descrição da flauta e do mito da *Syrinx* tem início no quarto dístico: ὃς Μοῖσα λιγὸν πᾶξεν ἰοστεφάνῳ ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου. Os termos ἔλκος πᾶξεν “cravou a incisão na árvore”, podem ser interpretados como a própria flauta, uma vez que, segundo o mito, como já mencionado anteriormente, a ninfa perseguida por Pan mergulha no rio e transforma-se em um caniço para escapar dele. É com esse caniço que Pan vai construir a flauta, chamando-a *Syrinx*, em lembrança da amada. A explicação do verso é também mitológica. Faremos a propósito apenas uma distinção do termo em grego: *Syrinx* enquanto substantivo próprio é o nome da ninfa; *syrinx* enquanto substantivo comum corresponde ao “caniço”; e terá também, por extensão, o sentido da “flauta”. Todas as acepções, uma decorrente da outra, estão registradas no Dicionário grego-francês *Le Grand Bailly*.

ἔλκος tem também o sentido de “golpe, ferida”, e está associado à flauta, que possui também o sentido de “fístula”, por isso a escolha da maioria dos tradutores por esse termo, que contempla os dois significados. ἰοστεφάνος, a coroa de violetas, é um epíteto de Afrodite, e das Musas – daí sua ligação com o desejo ardente e, logo, a explicação de seu uso aqui, representando Pan apaixonado.

Em sequência, nos versos 9 e 10, conhecemos ainda novas características de Pan, agora lembrando fatos históricos e a guerra contra os persas: ὅς σβέσεν ἄνορέαν ἰσαυδέα παπποφόνου Τυρίας τ' ἐξήλασεν>. O παπποφόνου é o “matador-de-avô”, ou seja, Perseu (Περσεύς), e o trecho faz alusão à história de Perseu que, predestinado pelo oráculo, mata o avô; seu nome evoca “persas” (Πέρσης) por homofonia, contra quem Pan teria ajudado os gregos nos combates. Esse é mais um modo de construção do personagem por meio de mecanismos de homonímia e homofonia: utiliza o termo παπποφόνου para remeter a Perseu, que, em princípio, não tem relação nenhuma com o que o verso quer dizer, e está aí somente porque seu nome evoca “persas”, a quem o poema quer aludir.

Tíria é um outro nome para a figura mitológica Europa, nascida em Tiro, mas o termo aqui diz respeito à terra europeia, de onde os persas foram expulsos. Novamente, o mesmo procedimento: o uso do termo Tíria, para aludir à figura de Europa (Εὐρώπη), homônimo do lugar (Εὐρώπη) de onde os persas foram expulsos no episódio da guerra, com a ajuda de Pan.

Finalmente, o poeta volta a descrever a flauta: ᾗ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας (v. 11 e 12). O termo τυφλοφόρων, remete aos que “portam um cajado”; estes podem ser os camponeses (para quem a flauta era um instrumento importante); assim como os cegos (igualmente, pois têm a audição aguçada). A dúvida é evidente se observamos algumas traduções já feitas do poema: segundo Paes, “doce dom dos de cajado mas não cegos”, ou segundo Zárte, “la amable posesión de los / conductores ciegos”.

Segundo a nota explicativa de Buffière: “Entendez: ‘des porte-besace’, des hommes des champs. Πήρα, besace, évoque πηρά [a diferença está no acento], ‘celle qui est privée d’un membre’. Et comme l’aveugle est privé d’un oeil... Que de détours pour désigner ce ‘instrument champêtre’ qu’est la syrinx !” (1970, p. 211).

Já Πάρις Σιμιχίδας é o próprio Teócrito. Simiquidas é o seu pseudônimo nas *Talísias*, e Páris vem por conta da composição de seu nome em grego θεος/κριτής que quer dizer “juiz das divindades”, ou seja, Páris, o juiz da beleza das três deusas. Vejamos novamente o percurso: Teócrito = θεος + κριτής = aquele que julga as divindades = Páris = Teócrito, o que estabeleceu este πᾶμα!

πᾶμα, por sua vez, pode significar tanto “bem”, “posse”; como πῆμα, por causa da alternância α / η dos dialetos gregos, que corresponde a “mal”, “catástrofe”. De qualquer forma, o que está sendo descrito aqui é para quem o poeta compôs o poema, indicado pelo pronome relativo dativo ᾧ que substitui (a flauta de) Pan, para em seguida mostrar a sua utilização: Ψυχάν ᾧ, βροτοβάμων, στήτας οἴστρε Σαέττας (v. 13 e 14).

Sobre esses versos, primeiramente, é preciso estabelecer que βροτοβάμων – segundo o dicionário Bailly, “o que anda pelas rochas” –, é novamente Pan; este é um hápax que literalmente corresponderia ao mortal (βρότος) caminhante (βαίνω). A tradução direta da palavra-valise no dicionário esconde sua construção peculiar. Para que tivéssemos esse significado diretamente, Pan deveria estar descrito como o πετροβάτης, que, traduzindo cada termo da palavra composta, quer dizer: “o que anda (βάτης) [pelas] rochas (πετρος)”. No entanto, segundo nota de Buffière, o poeta, em vez de πέτρος (“pedra”) utiliza um sinônimo λᾶας λᾶος (“pedra”), que é homônimo a λαός, “multidão, população”, termo que ele substituiu por βρότος (“mortal”, que está dentro do campo semântico de λαός), na composição da palavra. Em síntese: ele utiliza, portanto, βρότος, para remeter ao sinônimo λαός, para remeter ao homônimo λᾶος, para significar πέτρος.

Segundo Buffière citando o escoliasta, esse verso quer dizer: “toi qui inspiras une folle passion à la Lydienne”, que é Omphalos, uma mulher saeta (da Lídia). Omphalos, cujo mito foi bastante explorado pelos poetas helenísticos, era a rainha da Lídia. Aqui acontece também uma braquilogia, e a *syrinx* está elipsada no pronome relativo ᾧ, na função de dativo instrumental: é com a flauta que “o que anda pelas rochas” encanta a mulher.

Os dois versos seguintes retomam a filiação de Pan, agora do lado paterno: κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ, λαρνακόγυιε, χαρεῖς. É chamado κλωποπάτωρ, ou seja, segundo a composição, filho de pai (πάτωρ) ladrão (κλωψ), ou, na definição do dicionário Bailly, “filho de pai desconhecido” – mais uma vez o dicionário ressignificando uma palavra-valise (e também um hápax), resolvendo o enigma do poema.

A referência ao “ladrão” é porque, em uma das versões do mito, como indicado no início, Pan seria filho de Hermes e Penélope, ou de Hermes e a ninfa, como nos *hinos homéricos*. Hermes é o deus-ladrão, e o deus dos ladrões – uma das causas da atribuição é um conhecido episódio de sua infância, em que roubou parte do rebanho de seu irmão Apolo. Por outro lado, em outra versão, é filho de Penélope com *todos* os pretendentes, logo, filho de todos e de nenhum, portanto, ἀπάτωρ, sem pai.

Em seguida, o termo λαρνακόγυιε remete a mais uma descrição física de Pan, que é conhecido como “o de pernas tortas”, e aparece aqui no poema como mais uma daquelas composições motivadas pela junção de palavras. É mais um hápax que o dicionário Bailly traduz diretamente como “aux jambes torses”. No entanto, λαρναξ somente significa “caixa”. Esse termo, por sua vez, é sinônimo de χηλός, que é homônimo de χηλε, “pé”.

Os dois últimos dísticos, enfim, relembram Eco, a bela voz, invisível: ὁδὺ μελίσδοις ἔλλοπι κούρα Καλλιόπα νηλεύστω. Está presente aqui um jogo de palavras com o nome da deusa Calíope: [καλλος (bela) + ὄψ (voz)], ou seja, a de bela voz. Calíope é a primeira das Musas, a que inspira a poesia. Existem aí dois significados simultâneos: um que corresponde à bela voz da menina invisível, outro à poesia por meio do nome da Musa.

Segundo Buffière, ἔλλοπι κούρα, “a jovem muda” é de fato Eco, que aparece novamente no poema, e seria aquela “pour qui Pan joue de la syrinx” e que “n’a pas de voix propre”, “Mais Écho a une jolie voix... empruntée. Jeu de mots avec Calliope, la Muse”; ela é νηλεύστω, invisível, pois “Écho n’a pas de consistance...” (1970, p. 211).

O final, não menos enigmático, condiz com toda a construção do poema. O emparelhamento das artes ao final por meio do nome da musa é um de seus indícios, assim como a apresentação sempre metafórica das ninfas e do sentimento amoroso. Nas isotopias que constrói, o poema vai descrevendo Pan ao mesmo tempo em que faz ecoar, de certo modo, em sua composição, a música da flauta.

2.4 DOSÍADAS: Βωμός (“ALTAR”)

Sobre Dosíadas também sabemos muito pouco. Viveu provavelmente no século III a.C., e era amigo de Teócrito. Segundo hipótese de Wilamowitz, Dosíadas aparece nas *Talísias* com o nome de Lykidas. Acredita-se que conheceu Alexandre, nasceu em Creta e compôs uma história da ilha (*Κρητικά*), da qual sobreviveram alguns fragmentos. Seu único trabalho que restou integralmente até o nosso tempo é o *Altar*, composto no dialeto dórico.

O *Altar* de Dosíadas é repleto de enigmas, como a *Syrinx* atribuída a Teócrito, e os dois poemas apresentam muitas proximidades. Por outro lado, é o único que se utiliza de metros variados que desenham uma forma sem progressão (ou diminuição) regular e, por esse motivo, seria o poema mais próximo de um caligrama no sentido em que o entendemos hoje. Dentre os poemas visuais gregos, o de Dosíadas parece ter sido o que mais influenciou a literatura posterior, em épocas e lugares diversos. É a partir desse poema que nasce o *Altar*-acróstico de Vestinus, na época do Imperador Adriano, que veremos a seguir; além dos *carmina figurata* de autores latinos como Optaciano Porfírio, Julius Hyginus, George Herbert ou Robert Herrick.

ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ

Εἰμάρσενός με στήτας
 πόσις, μέροψ δίσταβος,
 τεθεῖς, αὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος
 Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
 Χρύσας δ' αἶτας, ἄμος ἐψάνδρα 5
 τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
 δν ἀπάτωρ δίσευνος
 μόγησε ματρόριπτος·
 ἔμδν δὲ τευγμ' ἀθρήσας
 Θεοκρίτοιο κτάντας 10
 τριεσπέροιο καύστας
 θώυξεν αἶν' ἰύξας·
 χάλεψε γάρ νιν ἰφ
 σύργαστρος ἐκδυγήρας·
 τὸν δ' αἰλινεοντ' ἐν ἀμφικλύστῳ 15
 Πανός τε ματρὸς εὐνέτας φῶρ
 διζφος, ἴνις τ' ἀνδροβρώτος Ἰλιορραιστῶν
 ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθητον.

TRADUÇÃO 1:**ALTAR**

Fez-me o esposo da mulher-vestida-de-homem, o mortal duas vezes jovem. Não o filho de Empusa, que está deitado sobre as cinzas e que foi morto pelo boiadeiro troiano, o filho da cadela; mas o bem-amado de Creúsa. Quando a cozinheira-de-homens destruiu o guardião brônzeo, aquele que sofreu, sem pai, bígamo, arremessado pela mãe. Estava a me contemplar o assassino do juiz-dos-deuses, o que queimou o homem-que-vale-por-três-noites, quando berrou um grito agudo, atormentado pelo veneno daquela que rasteja e despoja a velhice. Agora aquele que lamenta na ilha foi conduzido para Tróia-três-vezes-destruída, pelo esposo-ladrão da mãe de Pan, o dupla-vida, e pelo filho do devora-homens, por causa dos dardos-destrói-Ílion.

TRADUÇÃO 2:

o esposo da mulher vestida de homem
 o mortal duas vezes jovem me fez.
 Não o filho de Empousa, que está deitado sobre as cinzas
 e que foi morto pelo boiadeiro troiano, o filho do cão,
 mas o tal bem-amado de Crysa,
 quando aquela que cozinha-homens
 destruiu o guardião brônzeo,
 o que sofreu, sem pai, bígamo,
 arremessado pela mãe.
 tendo visto a minha obra
 o assassino do juiz-dos-deuses
 o queimador do 3noites
 berrou um grito agudo.
 atormentado pelo veneno
 do verme despelado;
 o chorão que está na ilha
 foi conduzido para
 Tróia - três - vezes - devastada.
 por aquele esposo-ladrão da mãe de Pan, o
 dupla-vida, e pelo filho do devora-homens,
 por causa dos dardos - destrói - Ílion.

Este poema se constrói mais ou menos do mesmo modo que a *Syrinx* de Teócrito, como dissemos. Lê-se nos primeiros versos: “Fez-me [o altar] o esposo [Jasão] da mulher-vestida-de-homem [Medeia], o mortal duas vezes jovem [Jasão]”. O texto em primeira pessoa indica desde o início que é o próprio altar quem está contando a sua história. Atribui a sua construção a Jasão, que aparece no poema como o esposo da mulher “vestida de homem”, em alusão a Medeia, segundo Buffière, “Jason est l’époux de la femme qui pour s’enfuir en Médie avait revêtu ‘des habits d’hommes’” (1970, p. 215). Ele é em seguida caracterizado como o “mortal duas vezes jovem” devido ao episódio mitológico em que Medeia havia preparado para ele uma de suas poções mágicas de rejuvenescimento – embora este mito às vezes seja associado a Esão, pai de Jasão.

Nos versos seguintes, fornece ainda outras características de Jasão, agora por meio da negação: “Não o filho [Aquiles] de Empusa [Tétis], o que está deitado sobre as cinzas e que foi morto pelo boiadeiro troiano [Páris], o filho da cadela [Hécuba]”. Começa então dizendo que esse homem não é Aquiles, definido aqui como o filho de Tétis, deitado sobre as cinzas e assassinado por Páris. Como sabemos, Aquiles é filho da ninfa Tétis e de Peleu, e foi de fato morto por Páris. Além disso, segundo conta uma das inúmeras histórias acerca desse personagem, sua mãe costumava deitá-lo sobre as cinzas (ou sobre o fogo) para que suas partes mortais fossem queimadas e ele se transformasse em Deus. A associação feita entre Aquiles e Peleu se deve ao fato de que Aquiles teria sido o segundo esposo de Medeia.

Tétis é chamada Empusa por um procedimento de analogia-enigma, pois ambas poderiam tomar diversas formas: Empusa aparece nas *Rãs* de Aristófanes como a guardiã dos Infernos e podia tomar diversas formas, assim como Tétis fazia para escapar de Peleu. Páris, por sua vez, aparece aqui como “o boiadeiro troiano”, o filho de Hécuba, que em outro episódio mitológico metamorfoseou-se em cadela. É importante ressaltar que tais afirmações que fazemos a propósito de quem é quem no poema, ancoradas em episódios mitológicos, são possíveis apenas pela relação dos personagens uns com os outros. A associação de Empusa com Tétis, por exemplo, está além das coincidências metamórficas, e torna-se possível pelo conjunto, em que é apresentada também como a mãe de Aquiles, assim como Hécuba, mãe de Páris, e cuja mitologia conta a história em que é transformada em cadela, na Trácia.

Isso posto, é chegada a afirmação: o esposo não é [...], “mas sim o bem-amado de Creúsa”, ou seja, Jasão. Nesses versos, por meio da menção a Creúsa, que foi a segunda esposa de Jasão, afirma-se que o marido de Medeia de que fala o altar é de fato o próprio Jasão e não Aquiles. Nota-se que a estrutura até aqui é idêntica à da *Syrinx* de Teócrito: o poema tem início com uma espécie de “genealogia” daquele que é o seu assunto, seguido de

uma definição por negação: o esposo não é Aquiles, com o qual teria alguma semelhança, mas sim, Jasão; como na *Syrinx*, o pastor não é o Kerasta, mas aquele apaixonado pela menina.

A continuação do poema remete a personagens próximos dos mitos de Jasão e Medeia, mas sua relação com o conjunto do poema ainda não é bastante clara para nós. Os versos dizem o seguinte: “quando a cozinheira-de-homens [Medeia] destruiu o guardião brônzeo [Talos], o que sofreu, sem pai, bígamo, arremessado-pela-mãe”. O guardião com membros de bronze é o gigante Talos, e foi destruído por Medeia quando ela e Jasão chegaram à ilha de Creta na expedição dos Argonautas. Nessa ocasião, Medeia teria enfeitiçado Talos e o levado à loucura, fazendo-o matar-se a si mesmo, o que permitiu à nau dos argonautas chegar em terra firme. As três qualidades (sem pai, bígamo, lançado pela mãe) se referem ao gigante, por ter sido assim apresentado em diferentes versões do mito. Segundo Buffière, “le robot Talos était l’oeuvre d’Héphaïstos, que trois noms caractérisent : « Pas-de-père » : il est né de la seule Hera ; « Double-lit » : il a eu deux femmes : Aphrodite et la Charite Aglaé (Hésiode, *Teog.*, 945) ; « Jeté-par-sa-mère » : elle le lança du haut de l’Olympe et il aterrit à Lemnos” (1970, p. 215).

Na sequência, adentramos na história mesma do altar, que parece estar totalmente ligada à história de Filoctetes, contada principalmente na tragédia *Filoctetes* de Sófocles, que durante uma expedição na ilha de Lemnos, enquanto fazia suas preces no santuário da ninfa Crise, foi picado por uma serpente. Segundo algumas versões do mito, a serpente teria sido enviada por Hera como castigo de um serviço prestado por Filoctetes a Héracles. A ferida deixada pela picada tinha um odor terrível, e por esse motivo Filoctetes foi abandonado na ilha pelos companheiros, e lá permaneceu sozinho por dez longos anos. No entanto, segundo uma profecia que será revelada na *Ilíada*, eram as suas armas (que tinha recebido de Héracles) as únicas capazes de trazer a vitória dos gregos contra os troianos, então, a certa altura Odisseu e Diomedes, segundo a *Ilíada* (ou Odisseu e Neoptólemo, segundo o *Filoctetes* de Sófocles) vão até a ilha para buscá-lo.

Os versos que introduzem a história são os seguintes: “Estava a me contemplar o assassino [Filoctetes] do juiz-dos-deuses [Páris], o que queimou o homem-que-vale-por-três-noites [Héracles]”. As evidências de que se fala de Filoctetes aqui aparecem através de Héracles e Páris. Filoctetes era amigo de Héracles e foi quem acendeu a sua pira funerária, tendo nessa ocasião recebido as suas armas. Por isso é chamado “o que queimou o homem-que-vale-por-três-noites”; Héracles é o “homem-de-três-noites” porque Lycophron o batizou assim devido às três noites que Zeus teria passado com sua mãe, Alcmena. Além disso, após regressar a Tróia com Odisseu e Diomedes, foi curado da ferida, e matou muitos troianos,

entre eles Páris, que, por sua vez, é nomeado o “juiz dos deuses” pelo famoso episódio em que tem de eleger a deusa mais bela.

Há nesse trecho mais um diálogo com o poema de Teócrito. Na *Syrinx*, para referir-se a si mesmo o poeta utiliza o nome de Páris, como vimos, “Πάρις Σιμιχίδας”, onde Simiquidas seria o pseudônimo de Teócrito nas *Talísias*, e Páris vem por conta da composição de seu nome em grego θεος/κριτής, que quer dizer “juiz das divindades”, ou seja, Páris, o juiz da beleza das três deusas. Agora, no poema de Dosíadas, Páris é chamado “Θεοκρίτοιο”.

Finalmente, nos versos seguintes aparece a descrição da picada da cobra: “quando berrou um grito agudo, pois o atingiu com veneno aquela que rasteja e despoja a velhice [a serpente]”. A charada proposta aqui está em perceber que a serpente é a que rasteja, e a que despoja a velhice, pois troca de pele quando envelhece. Quanto ao resto do verso, em continuação ao anterior, parece indicar o momento em que Filoctetes, diante do altar, foi picado e isolado na ilha, e apenas gritava e gritava sem parar.

Em seguida o altar apresenta o desfecho da história, quando foi conduzido a Tróia: “Agora aquele que lamenta na ilha [Filoctetes] foi conduzido para Tróia-três-vezes-destruída pelo esposo-ladrão da mãe de Pan, o dupla-vida [Ulisses], e pelo filho do devora-homens [Diomedes], por causa dos dardos-destrói-Ílion”. Filoctetes isolado na ilha de Lemnos, lamentando-se terrivelmente de seu infortúnio, é finalmente levado para Tróia por Odisseu e Diomedes, e parte com suas armas consideradas as únicas capazes de vencer os troianos, por isso os “dardos-destrói-Ílion”. Odisseu aqui é o “esposo da mãe de Pan”: Penélope (*cf.* Teócrito, *Syrinx*); o “ladrão”, recordando a passagem em que ele roubou o Palladium (a estátua de Palas Atena); e “o que vive duas vezes”: antes e depois de sua descida ao Hades. Diomedes é o filho do que devora homens, Tideu, que devorou a cabeça de Melanipo. Tróia foi destruída três vezes: por Héracles, pelas Amazonas e pelos aqueus.

Vimos que o altar começa contando a sua história para relatar uma outra história que teria testemunhado, donde se pode inferir que se trata do altar na ilha Lemnos onde Filoctetes foi picado pela cobra, estabelecendo assim uma relação intertextual com o poema de Dosíadas com o qual é comparado. O efeito icônico é o do poema em forma de altar, em que é o próprio altar quem conta a sua história, e serve ao mesmo tempo de aparato para que outros personagens sejam apresentados.

2.5 JULIO VESTINO: Βωμός (“ALTAR”)

Encontra-se o nome do suposto autor do *Altar jônico* grafado de três modos distintos: Vestinus / Besantinus / Bestinus. Besantinus é o nome que consta dos manuscritos, mas, por ser um autor desconhecido, supõe-se que o nome seja uma corruptela de Bestinus, e, portanto, tratar-se-ia de L. Julius Vestinus, que é descrito em uma inscrição como “High-priest of Alexandria and all Egypt, Curator of the Museum, Keeper of the Libraries both Greek and Roman at Rome, Supervisor of the Education of Hadrian, and Secretary to the same Emperor”, segundo Edmonds (1996, p. 509). As poucas informações biográficas existentes sobre Julius Vestinus dizem que ele viveu no século IV d.C. e era conhecido por seus trabalhos de lexicografia. Viveu no império de Adriano e empreendeu carreira administrativa.

O poema *Altar jônico* é claramente uma imitação do *Altar dórico* de Dosíadas. Ambos os poemas apresentam reciprocidades não somente em relação à expressão (a forma de altar), mas também no que diz respeito ao conteúdo. No poema de Dosíadas, o altar conta sua história que, na verdade, se relaciona a uma outra história conhecida da literatura grega: a tragédia de Filoctetes. O altar de Dosíadas seria a representação do próprio altar na ilha de Lemnos onde Filoctetes foi picado pela cobra, e que teria assim testemunhado o episódio. Já em relação ao poema de Julius Vestinus, lê-se menção ao altar de Lemnos e o episódio de Filoctetes e da serpente ao final do poema.

Além disso, em ambos os poemas o uso da 1ª pessoa do singular indica que é o altar quem conta a sua história, e o desenvolvimento do texto se faz por meio da proposição de charadas que o leitor deve ser capaz de desvendar. São poemas considerados enigmas que misturam *grifos*, trocadilhos, jogos de palavras, transposição de ideias por homonímia e sinonímia, perífrases, etc. Os personagens de quem se fala no texto não são nunca nominalizados, mas sugeridos por meio do emprego desses recursos.

A proximidade entre os dois poemas fica ainda mais evidente quando atentamos para o vocabulário, dada a ocorrência dos mesmos termos em ambos: φώρ, ἔτευξε, ἱνις, ιός; além de τριπάτωρ por ἀπάτωρ, ou δίζφος por ἀείζφος. Finalmente, trata-se de dois poemas icônicos, nos quais é o próprio altar quem fala e conta a sua história. No entanto, enquanto o *Altar dórico* quer reproduzir um altar real, o altar da ilha de Lemnos, o *Altar jônico* é puramente literário, construído pelas Musas, e não com ouro, pedras ou cornos, mas com

palavras, e onde não se fazem libações, sacrifícios ou queima de incensos. Veremos a seguir essas informações mais detalhadamente.

〈ΒΗΣΤΙΝΟΥ〉 ΒΩΜΟΣ

Ὅλδς οὐ με λιβρὸς ἱρῶν
 Λιβάδεσσιν οἷα κάλχη
 Ὑποφοινίῃσι τέγγει
 Μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρης Ναξίης θοούμεναι
 Παμάτων φείδοντο Πανός· οὐ στροβίλῳ λιγυῦι 5
 Ἴξδς εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίων.
 Ἐς γὰρ βωμόν δρῆς με μήτε γλούρου
 Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοισι,
 Οὐδ' ὄν Κυνογενῆς ἔτευξε φύτλη 10
 Λαβόντε μηκάδων κέρα,
 Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν
 Ὅσσαι νέμονται Κυνοβλαῖς,
 Ἰσόρροπος πέλοιτό μοι·
 Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοισι
 Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς, 15
 Τάων ἀείζων τέχνην
 Ἐνευσε πάλμυς ἀφθίτων·
 Σὺ δ', ὦ πιδὼν κρήνηθεν, ἦν
 Ἰνις κόλαψε Γοργόνος,
 Θύοις τ' ἐπισπιένδοις τ' ἔμοι 20
 Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην
 Σπονδὴν ἄδην. Ἰθι δὴ θαρσέων
 Ἐς ἔμην τεύξιν· καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
 Ἴὸν ἱέντων τεράων, οἷα κέκευθ' ἐκεῖνος,
 Ἀμφὶ Νέαις Θρηκίαις ὄν σχεδόθεν Μυρίνης 25
 Σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.

Figura retirada da *Antologia Palatina*, (1970, p. 138):

TRADUÇÃO 1:

ALTAR

O líquido escuro e viscoso dos sacrifícios, goteja púrpura qual murex e não me molha. As facas afiadas sobre as pedras de Naxos pouparam as posses de Pan. Não me ofusca a fumaça espiralada dos ramos perfumados de Nisa. O altar que vedes em mim, não foi construído nem com tijolos de ouro, nem com terra da Aliba. E nem a geração nascida sobre a Cíntia, que tendo pegado os cornos dos mugentos que pastam ao redor da cadeia de montanhas escarpadas dos Cintas fez algo semelhante a mim. Com os nascidos de Urano, as nove nascidas da Terra me fizeram; e o rei dos imortais designou a obra eterna. Vós, que bebeis da fonte talhada pelo filho de Gorgon e me fazeis uma oferenda com incensos mais doces e

perfumados do que os dos filhos de Himeto, vinde agora confiante ao meu encontro! Pois eu sou puro, daqueles seres monstruosos lançadores de veneno, como o que aquele outro altar escondia, o que o ladrão do carneiro púrpureo levantou para ti ao redor de Néai, na Trácia, próximo de Mirina, ó filho-de-três-pais.

TRADUÇÃO 2:

ALTAR

O escuro e viscoso
 Líquido sacrificial
 Igual do murex a púrpura
 Molha, mas não a mim.
 Pedras de Naxos afiadoras das facas
 Impetuosas que pouparam as posses de Pan.
 Com fumaça perfumada espiralada, extraída dos
 Odoríferos ramos de Nisa, não me ofuscam.
 O altar que vedes em mim, não
 Foi construído com tijolos de ouro,
 E nem com terra da Aliba. E nem a
 Régia geração nascida sobre a Cíntia
 Extraindo os cornos dos mugentos da
 Cadeia de montanhas escarpadas,
 Os que pastam ali ao redor,
 Soube construir algo semelhante a mim.
 As nove nascidas da Terra me fizeram
 Com os nascidos de Urano, e o
 Rei dos imortais designou a obra eterna. Com
 Iambos da fonte talhada pelo filho de Gorgon
 Fazeis uma oferenda para mim, mais doce e
 Incensada do que a dos filhos de Himeto. Vinde
 Confiante ao meu encontro! Pois eu sou puro, daqueles seres
 Iça-veneno, como os que aquele outro altar escondia,
 O que o ladrão do carneiro aurífero levantou para ti em Néai
 Singrando, na Trácia, próximo de Mirina, ó filha-de-três-pais.

Como veremos, esse é literalmente um poema-objeto por excelência. É construído para representar um altar, na forma de altar e com características de altar, mas que se sabe perfeitamente um poema, um altar-poema. Assim como acontece no texto de Dosíadas que mencionamos, é o próprio altar aqui quem irá contar a sua história, no entanto, agora, sabendo-se um poema, irá descrever-se enquanto tal, ressaltando suas diferenças em relação aos altares (ou representações de) reais. Diz que não é um altar sobre o qual se depositam sacrifícios, nem se queimam incensos; e tampouco se constrói com tijolos de ouro, prata ou cornos de animais, de modo que nenhum altar desse tipo poderia se comparar a ele, que foi feito pelas Musas.

Conforme dissemos anteriormente, pelas características formais e pelo modo de construção do texto que apresenta, é considerado normalmente uma imitação do *Altar* de Dosíadas, que é aqui mencionado ao final, quando relembra a história de Filoctetes e da serpente. Mas faz isto justamente para ressaltar mais uma vez sua diferença em relação a esse e aos outros altares quando diz: “vinde até mim, eu sou puro de monstros lança-veneno”, em referência ao episódio narrado por Dosíadas, quando Filoctetes é picado pela cobra enquanto faz suas súplicas no altar da Ilha de Lemnos. Veremos a seguir passo a passo como o altar se apresenta.

A fim de diferenciar-se dos altares sobre os quais se vertem sacrifícios, o *altar* começa dizendo: “O líquido escuro e viscoso dos sacrifícios, goteja púrpura qual murex e não me molha”; há aí menção à cor púrpura e ao molusco que a fabrica. Sabe-se que a cor púrpura, bastante cara aos antigos, era obtida através de algumas espécies de moluscos, especialmente os do gênero murex, segundo técnicas de extração herdadas dos fenícios. A comparação aqui, no início do poema, parece ser com o sangue (líquido turvo e escuro) das vítimas sacrificadas e depositadas nos altares reais, mas que não atingem este altar poético, por ser um altar poético.

Essa ideia é ainda reforçada pela frase seguinte, que diz que não houve animais imolados, nas seguintes palavras: “As facas afiadas sobre as pedras de Naxos pouparam os bens de Pan”. O “enigma” proposto neste verso é, primeiro, o de entender “os bens de Pan” como os rebanhos, pois como se sabe na tradição mitológica, Pan é uma divindade pastoril dada a essas atividades.

Já em relação às pedras de Naxos, um fato histórico nos ajuda a entender a ênfase dada a elas e não a outras pedras. Naxos é uma das inúmeras ilhas gregas, no mar Egeu, e costumava ser conhecida por seus mármore e pedras de excelente qualidade. Para isso há diversos atestados, e mencionamos aqui o que diz Plínio *apud* John Bostock e Henry Thomas

Riley, por exemplo, em sua *História Natural*: “For polishing marble statues, as also for cutting and giving a polish to precious stones, the preference was long given to the stone of Naxos (a city in Crete where the stone was prepared for use), such being the name of a kind of touch-stone that is found in the Isle of Cyprus” (1857, p. 327), outra fonte é mencionada por Buffière, a propósito de um poema de Píndaro (*Isthm.*, VI, 73) que fala da pedra de Naxos como a mais eficaz para afiar o metal: “ce qu’est parmi les pierres, celle de Naxos, qui dompte l’airain et l’aiguise” (1970, p. 213).

Tais evidências levam a crer que nesse altar não escorre sangue, pois não houve animais mortos com as facas afiadíssimas nas pedras de Naxos para serem oferecidos a ele. Em seguida, o *altar* fornece outra característica sua querendo distanciar-se dos altares reais. Diz ele: “Não me ofusca a fumaça espiralada dos ramos perfumados de Nisa”, dizendo com isso que também não é um altar esfumaçado, onde se queimam incensos, ou seja, a resina extraída dos ramos de Nisa.

Após apresentar-se por oposição às características comuns aos altares, irá fornecer os detalhes de sua construção. Começa, novamente, pela negação: “O altar que vedes em mim, não foi construído nem com tijolos de ouro, nem com terra da Aliba”. A maior parte dos tradutores entende esses versos como “O altar que vedes em mim, não foi construído nem com ouro, nem com prata”, pois seria o “enigma” proposto para “Aliba”, tradicionalmente conhecida como a cidade das minas de prata, que aparece já em Homero: “Da longe Aliba vêm de argêntas minas, Sob Epistrofo e Hódio, os Halisones” (*Ilíada*, trad. Odorico Mendes, Canto II, v. 856-7, grifo nosso).

Também não é um altar construído com cornos de animais: “E nem a geração nascida sobre a Cíntia, que tendo pegado os cornos dos mugentos que pastam ao redor da cadeia de montanhas escarpadas dos Cintas fez algo semelhante a mim”. Com esses versos o altar relembra a história de Apolo e Ártemis e do altar de cornos levantado no Monte Cinto, na Ilha de Delos. “A geração nascida sobre a Cíntia” e o verbo no dual (λαβόντε) indicam os dois deuses que lá nasceram: Apolo e Ártemis, filhos de Leto e Zeus. Segundo o mito, Hera, ciumenta do amor de Leto por Zeus, que esperava dois filhos dele, proibiu a terra de acolher seus filhos quando desse à luz. Então, Leto encontra na ilha de Delos, no monte Cinto, um espaço entre a terra e o (m)ar onde pode dar a luz aos gêmeos: Ártemis e Apolo.

O monte Cinto localiza-se na ilha de Delos, também no mar Egeu. Tudo leva a crer que o altar no Monte Cinto ao qual se refere Vestinus está dentro do templo de Apolo e Ártemis, construído na ilha e considerado uma das sete maravilhas do mundo. O templo teria sido construído por Apolo apenas com chifres esquerdos de cabras mortas por Ártemis

(segundo Calímaco) ou chifres direitos de bois (segundo Plutarco). É a esse altar, aparentemente bastante conhecido e admirado na cultura grega, que o nosso altar se compara no texto, a fim de reafirmar sua exclusividade: nem mesmo esse que é considerado uma das sete maravilhas do mundo pode ser comparado a ele.

Apenas em seguida encontramos a primeira afirmação sobre quem é ele, de fato, ou de onde veio: “Com os nascidos de Urano, as nove nascidas da Terra me fizeram; e o rei dos imortais designou a obra eterna”. Até então, sabíamos apenas aquilo que o altar não era, e podíamos apenas deduzir daí informações a seu respeito. Agora sabemos que ele foi feito pelos filhos de Urano e pelas nove filhas da Terra. Ora, em relação às últimas é fácil inferir que se trata das nove Musas do Olimpo, donde é possível comprovar e reiterar a hipótese que vimos levantando desde o início: é um altar-poema. Sabe-se que são elas as responsáveis pelo canto e pela poesia, portanto, não é por acaso que o *altar* apresenta sua filiação a partir delas.

Quanto aos nascidos de Urano consideramos a ideia ainda um tanto obscura. Segundo Buffière, a menção seria às suas filhas e existiriam duas possibilidades: “Les filles d’Ouranos, sont-elles les Charites (scholiaste) ou les trois Muses primitives de l’Hélicon (Beckby), Mnémé, Méléte et Aoidé que célèbre Antipater” (1970, p. 213), mas não encontramos ainda essas referências.

Em todo caso, a ideia do altar poético pode ser sustentada também pelo verso seguinte, em outra remissão a um símbolo da inspiração poética na cultura grega: “Vós, que bebeis da fonte talhada pelo filho de Gorgon e me fazeis uma oferenda com incensos mais doces e perfumados do que os dos filhos de Himeto”. A primeira metade do verso relembra a história da criação de Pégaso (a partir do sangue de Medusa – um dos Gorgons, por isso “filho de Gorgon”), e a fonte que fez brotar com uma patada. A fonte foi consagrada a Apolo e às Musas, e tornou-se símbolo da inspiração poética. Quando se dirige ao enunciário, “vós que bebeis da fonte...”, parece aludir ao ato de leitura do poema, reafirmando-se um poema; mas essa passagem é ainda um pouco obscura para nós, junto com o restante do verso, cuja segunda parte Buffière interpreta da seguinte maneira: “Une libation de poèmes, plus doux que le miel des abeilles de l’Hymette” (1970, p. 213). Sabe-se que o monte Himeto, situado em Atenas, é conhecido na cultura grega como o que possui em sua floresta as abelhas que produzem o melhor mel e a mais doce cera, por causa da fragrância das flores e árvores que ali havia, mas daí a interpretar este dado como uma “libação de poemas” parece um pouco forçado, a menos que haja outros elementos a se considerar que ainda não conhecemos.

O que fica claro é que o *altar* convida o enunciário a aproximar-se dele (“vinde agora confiante ao meu encontro!”) e aproveita para distinguir-se do outro altar: “pois eu sou

puro, daqueles seres monstruosos lançadores de veneno, como o que aquele outro altar escondia”. Conforme mencionamos acima, a remissão aqui parece à história de Filoctetes já contada anteriormente, de quando foi picado por uma serpente escondida no altar da ninfa Crise, na ilha de Lemnos, e devido ao odor de sua ferida, lá foi abandonado por Ulisses. Assim o *altar* de Vestinus, mais uma vez, irá revelar-se como diferente dos outros, único e, segundo a nossa hipótese, único pois se trata de um altar poético.

Na sequência do verso, o *altar* dá continuidade à apresentação desse “altar venenoso”, que teria sido construído pelo “ladrão do carneiro purpúreo”, “ao redor de Néai, na Trácia, próximo de Mirina” para o “filho-de-três-pais”. Buffière propõe a seguinte interpretação para esses versos: “Philoctète fut blessé près de cet autre autel fameux élevé par “le voleur” du bétail à toison d’or, Jason, dans la ville de Néai, près de Myriné, dans l’île de Lemnos” (1970, p.213).

Se estamos mesmo falando de uma referência ao *altar* da ilha de Lemnos, o que consta do poema de Dosíadas, sabemos já que ele foi erguido por Jasão, como vimos. Desse modo, o “ladrão do carneiro purpúreo” pode ser de fato o próprio Jasão e remete ao episódio do “velocino de ouro”, quando aquele, ajudado por Medeia, rouba o velocino de ouro do carneiro Crisómalo. No entanto, é bastante estranho o adjetivo do carneiro [πορφυρέου κριοῦ], ou seja, de cor púrpura, para se referir ao “velocino de ouro” [Χρυσόμαλλον Δέραις]. Mas a localização dada parece precisa para se referir à ilha de Lemnos, na Trácia.

Finalmente, há o problema da dedicatória do altar, para o “filho-de-três-pais”. Segundo Buffière, a expressão deveria corresponder a Atena, e “Tripator semble une variante de Tritogénie, mal interprété” (1970, p. 213). E é assim que o altar para contar a sua história acaba retomando, novamente, a história do altar na ilha de Lemnos.

Outra característica bastante importante e diferenciadora do *Altar* de Vestinus é que a partir da primeira letra de cada verso é possível ainda ler o acróstico: Ὀλύμπιε πολλοῖς ἔτεσι θύσειας (“Ao Olimpo, ofereço muitos anos de sacrifícios”). Com essas palavras, o poeta desvia-se da história que vinha contando, e manifestaria ao Olimpo o desejo de poder sacrificar ainda muitos anos. Os votos dirigem-se ao imperador Adriano, na ocasião de seu aniversário, pois dizem que Adriano carregava, entre outros, o codinome Ολύμπιος, segundo Buffière (1970, p. 138-9).

Finalmente, podemos dizer que se trata de algo mais do que um poema icônico. Não é simplesmente um poema protagonizado por um altar, e apresentado na forma de um altar; mas sim um poema-altar que descreve ao mesmo tempo suas características de altar e de poema. Seu principal traço é a metalinguagem, do poema que descreve sua composição, e ela está

associada também a uma espécie de metalinguagem da forma na qual ele se inscreve, visualmente, o que torna altar e poema indissociáveis um do outro.

3

POESIA LATINA

quero falar de rabanus maurus e de como um livro pode ser a figura de suas letras de cherubin et seraphin in cruce scriptis et significatione eorum e de porphyrius optatianus antes segundo cujo exemplo rabanus aprendeu a dispor as letras e o calavrese abate giovacchino de fiore florões e uma cabeça de águia nesta página do liber figurarum

Haroldo de Campos

3.1 CARMINA FIGURATA

Os poemas visuais na literatura latina são chamados *carmina figurata*. Falar de sua história não é jamais algo simples e exige, antes de mais nada, um recorte preciso e uma definição da extensão temporal com a qual se pretende trabalhar. Podemos encontrar exemplos de poemas visuais escritos em latim, para não falar nas “formas difíceis” às quais estão associados, desde o século I d.C. até o século XIX, pelo menos. De modo bastante abrangente, podemos dizer que as manifestações visuais na literatura latina compreendem três

períodos históricos distintos: (i) o período clássico e a chamada antiguidade tardia (até o séc. IV d.C.); (ii) o período medieval (do século IV até o século XV); e (iii) o período neolatino (a partir do século XVI)²⁰.

Começaremos pela época que vai do período clássico (século III a.C.), onde se encontram alguns exemplares de “formas difíceis”, até o século IV d.C., o mais importante para a poesia visual, cujos autores emblemáticos são Optaciano Porfírio e Ausônio. Historicamente, num primeiro momento, esse recorte mostra a transição da arte romana, ainda bastante influenciada pelos gregos, para uma arte de expressão nacional. Nosso primeiro autor, Lévio, faz parte do chamado período do Principado (período de Augusto, de 27 a.C a 284 d.C.) que foi aquele em que a arte romana começa, pela primeira vez, a assumir um caráter de expressão própria, independente das influências do oriente helenístico. Tal fato leva a crer que a poesia figurada romana, normalmente menosprezada na chamada literatura oficial, surge concomitantemente ao período de efervescência cultural latina; ou seja, junto aos escritores canônicos Horácio, Ovídio, Virgílio, etc.

O segundo autor estudado, Optaciano Porfírio, pertence ao chamado “período do Império”, a época de Constantino, que reinou entre 306-337. Trata-se de um período de extravagâncias literárias que, do ponto de vista da maior parte dos historiadores e críticos, foi considerado de pequena significação, pois investiu demasiadamente nas formas e teria se descuidado do conteúdo das obras. Optaciano é considerado o primeiro autor de *carmina figurata* latinos e o inventor de um novo gênero dentro da poesia visual que são os “poemas quadrados” (também conhecidos como *carmina quadrata* ou *carmina cancellata*), nos quais as figuras surgem de letras em destaque formando novos versos (chamados *versus intexti*, i.e. “versos bordados”) dentro do texto principal. Esses versos têm, muitas vezes, a função de esclarecer ou reafirmar algo sobre a figura que formam.

Nesse caso, o princípio que orientou a segmentação temporal proposta foi a transição do mundo pagão para o mundo cristão. A obra de Optaciano Porfírio reflete bem a mudança de um para outro, misturando elementos desses dois universos em suas composições. Conforme veremos adiante, esse tipo de prática poética se tornará essencialmente cristão, servindo à Igreja como meio de difusão dos valores religiosos. Como aponta Cozar (1991, p. 123-124),

²⁰ Essa periodização, de caráter geral, é um pouco diferente da empregada para a história da língua e da literatura latina.

El cristianismo asimila la tradición anterior e integra en estas sus raíces orientales. Como es bien sabido, se establecen desde los primeros momentos de la apologética las relaciones entre la cultura pagana y la nueva filosofía, a pesar del rechazo frecuente hacia la cultura literaria (Tertuliano entre otros). Es además evidente que el cristianismo primitivo traía ya los diversos elementos necesarios para um concepto enigmático, metafísico e iniciático incluso del arte, como demuestra la propia tradición bíblica (el carácter velado de la verdad reservada para los dignos: Isaías 6:9-10, Mateo 13:13, etc. [...]) También la Iglesia posterior va a apoyar a través de sus pensadores el uso de simbologías y cualquier otra forma capaz de transmitir mensajes espirituales (San Agustín: Epístola LV), todo aquello que de algún modo contribuye para potenciar la transmisión de las verdades [...].

Já imerso nesse universo cristão, e com tais finalidades, encontramos no século VI Venâncio Fortunato, autor que também compôs importantes *carmina figurata*. Fortunato viveu durante o período do reinado da dinastia merovíngia e era um dos principais poetas da corte. Escreveu quatro poemas figurados e deixou também uma carta endereçada a Syagirus, seu amigo e mecenas, onde expunha seus princípios e dificuldades na composição desse tipo de poesia. Autores como Isidoro de Sevilha e Venerável Beda, contemporâneos de Fortunato e célebres na época, são conhecidos também por seus vícios retóricos como barbarismos, acrósticos e enigmas, mas não há notícia de poemas visuais. Apenas no século VIII há menção a um *carmina cancellatum* (poema quadrado), de Winfrid São Bonifácio e um poema em forma de cruz de Paulo, o Diácono. No entanto, é apenas durante o auge do império de Carlos Magno que autores como Alcuíno e, principalmente, Rábano Mauro, irão desenvolver os modelos inventados por Optaciano e compor obras significativas.

O período carolíngio é conhecido pela renovação empreendida na cultura e nas artes. A preocupação estética do momento era a de resgatar a cultura da antiguidade clássica e, ao mesmo tempo, misturá-la aos princípios da fé cristã. A revolução cultural do período tinha à frente o educador e poeta Alcuíno, autor de um poema figurado, e professor de Rábano Mauro, considerado o mais habilidoso e o mais importante compositor de *carmina figurata* em língua latina.

Nesse contexto, a poesia figurada latina é considerada uma arte extremamente erudita e reservada aos poetas e gramáticos mais experientes da corte, devido ao elaborado jogo métrico e lexical que propõe. Por esse motivo, como contraponto a esses autores considerados eruditos, acrescentamos ainda neste trabalho algumas manifestações de poemas ditos populares. São as célebres inscrições parietais da cidade de Pompeia, identificadas como poemas visuais populares por alguns autores, como o historiador P. Funari (cf. 2003). Assim, analisaremos a seguir cada um desses poetas e períodos.

3.2 PERÍODO CLÁSSICO E ANTIGUIDADE TARDIA: DO SÉCULO III A.C. AO SÉCULO IV D.C.

O primeiro autor significativo de *carmina figurata* na tradição latina aparecerá apenas no século IV d.C. No entanto, começaremos por mencionar alguns autores do período clássico a fim de recuperar a trajetória das chamadas “formas difíceis” na arte romana, e a influência que exerceu sobre ela a cultura grega, pois ambas estão refletidas nos poemas visuais latinos. Dentre os autores mais importantes está Quinto Ênio, autor dos *Anais* e considerado o introdutor da literatura grega em Roma, tendo realizado acrósticos e outras extravagâncias poéticas, como o famoso verso: *O Tite, tute, Tati, tibi, tanta, tyranne tulisti*, citado em inúmeros tratados de retórica e gramáticas. Há referências ainda a outros poetas, como Cornifício, que teria influenciado Cícero, e Publío Siro, também autor de acrósticos.

Do século III a.C. são conhecidos ainda três autores importantes. O primeiro é Terêncio Mauro, que escreveu *Carmen de litteris, syllabis et figuris*, cuja primeira parte é toda em versos retrógrados. Outro autor é o africano Comodiano de Gaza, cuja obra revela inovações gramaticais, de versificação, neologismos e barbarismos. Comodiano é igualmente um autor importante no que se refere ao desenvolvimento do verso rítmico. Escreveu *Carmen Apologeticum* e *Instrucciones*, cujos oitenta poemas são acrósticos. O terceiro autor é Pentádio, considerado um dos poetas obscuros da *Antologia latina*, tendo realizado com frequência versos serpentinos, além de versos correlativos, cuja leitura exige uma ordenação prévia dos elementos a partir de um esquema.

Essas referências servem para contextualizar o aparecimento de autores como Lévio, no século I d.C., e depois, no século IV d.C., Optaciano Porfírio – os dois poetas que estudaremos adiante. Além deles, outro escritor relevante do século IV é Ausônio, o autor do poema *Technopaignion* que deu nome aos experimentos gregos. Preferimos deixá-lo de lado na antologia, uma vez que não compôs poemas visuais, embora tenha sido talvez o poeta mais importante do período e o que difundiu e fixou na tradição latina uma série de outros experimentos poéticos: leixa-pren, enigmas numéricos, versos polilinguísticos, etc.

Para este trabalho, a característica mais importante que devemos observar nos poemas é a relação entre eles e as ideias cristãs em surgimento. Ausente em Lévio, mas essencial para os autores do século IV, em especial em Optaciano Porfírio, é a mistura de valores cristãos e pagãos. O cristianismo nascente foi pouco a pouco assimilando a tradição anterior e

transformando a arte em um de seus principais veículos de manifestação. O que se vê na obra de Optaciano é o início desse processo de cristianização da arte, e que será fundamental para o desenvolvimento desse tipo de poesia séculos depois, como veremos com Venâncio Fortunato e Rábano Mauro.

3.2.1 LÉVIO

Depois de muito tempo esquecido, Lévio foi redescoberto apenas no século XX e é considerado hoje um dos poetas mais interessantes de sua época. Ele marca a transição para a era moderna e a introdução da literatura helenística em Roma, sendo conhecido pela romanização dos metros líricos gregos. Nada se sabe sobre a vida do poeta e mesmo o período em que Lévio escreveu sua obra é incerto para os estudiosos. Pelo estilo de composição e pelas referências encontradas, estima-se que tenha vivido durante o início do século I a.C.

Em sua obra predominam temas eróticos e míticos, criações lexicais e metros ousados, herdados dos alexandrinos, entre outros fatores que o fazem ser considerado hoje um precursor do poeta Catulo. Sabe-se que compôs um livro intitulado *ερωτοπαιγνίων* (*Jogos de Amor*), do qual conhecemos oito fragmentos por meio de gramáticos latinos como Aulo-Gélio, Festus, Nonius e Charisius. É na obra deste último, *Ars grammatica* (288 K.), que encontramos referência a um poema visual escrito por Lévio, intitulado *Fênix* (frg. 22) e que apresentaria os versos dispostos de modo a formar as asas de uma fênix.

Esse é o primeiro autor romano de que se tem notícia a compor um poema visual e, como se pode notar, é diretamente inspirado nos autores helenísticos, em especial em Símias de Rodes (cf. “As asas de Eros”). O poema teria sido feito para encerrar os seus *Jogos de Amor* e, como do restante da obra de Lévio, restaram-nos apenas alguns fragmentos. Charisius o apresenta da seguinte forma :

et solent esse summi pterygiorum senum denum, sequentes quinum denum, quales sunt in pterygio Phoenicis Laevii novissimae odes Erotopaegnion (frg. 22 B).²¹

²¹ Tradução: “e os versos que estão no início dos poemas pterígios têm dezesseis pés, os seguintes quinze, e eles estão dispostos como na asa da “Fênix” de Lévio, a última ode dos “Jogos de Amor”.

O trecho que temos em mãos deixa entrever apenas que se trata de um poema endereçado a Vênus por um enunciador feminino. Embora intitulado “Fênix” e composto para desenhar a forma das asas de uma ave, o poema, pelo trecho que conhecemos, nada tem a ver com a lenda grega da fênix que renasce de suas próprias cinzas.

Assim, se buscamos uma justificativa para a forma, torna-se inevitável a comparação do poema de Lévio com as “Asas de Eros” de Símias. Além do desenho idêntico, sabe-se já da afinidade do autor com os poetas gregos. Enquanto Símias escreve um poema sobre Eros, Lévio encerra seu livro intitulado *ερωτο-παιγνιων* (*ερωτος*, de Eros) com um poema para Vênus, a deusa do amor. Essa é também a análise proposta por Granarolo, que também não encontra correspondências com o mito da Fênix no texto, mas acredita que Lévio escreve o poema a fim de inserir-se na tradição alexandrina: “Laevius, en guise de conclusion à son recueil placé sous le signe d’Eros, se réclame de cette tradition hellénistique des *carmina figurata*” (1971, p. 22).

Trata-se de um poema dedicado a Vênus e que apresenta as contradições do amor, do ponto de vista de uma mulher. Segundo análise de Granarolo, o metro é bastante raro e sincopado, tendo sido já objeto de muitos estudos, assim como o vocabulário também inusitado, que mistura a dicção popular, a linguagem técnica e a presença de hápax (para uma análise detalhada cf. Granarolo, 1971, p. 82-90). Assim, segundo o autor, todos esses elementos levam a considerar que,

Dans ces conditions, nous inclinerions volontiers à croire que l’irrégularité métrique dont il a été question plus haut relève, elle aussi, d’un certain folklore. Les modèles hellénistiques de Laevius – à l’instar de ceux que, bien plus tard, a dû utiliser Synésius – travaillent sans doute à partir de rituels hymnographiques populaires. (GRANAROLO, 1971, p. 90)

Apresentamos o fragmento do poema a seguir e restringimos nossa análise a essas breves considerações, uma vez que o texto de Granarolo já expõe claramente o panorama geral da composição.

PTERYGIO PHOENICIS

Venus, amoris altrix,
 genetrix cupiditatis,
 mihi quae diem serenum hila-
 rula praepandere cresti, op-
 seculae tuae ac ministrae;

[lacuna]

Etsi ne utiquam quid foret
 expavida gravis dura fera
 asperaque famultas, potu-
 i dominio accipere su-
 perbo.

TRADUÇÃO

A primeira metade do texto é clara:

Vênus, nutriz do amor,
 geratriz da paixão,
 decidistes abrir um dia claro
 para mim, tua seguidora e serva.

[...]

No entanto, a segunda parte é considerada bastante difícil e obscura por parte dos estudiosos. Por esse motivo, preferimos apenas reproduzir algumas possibilidades de tradução já publicadas em vez de propor uma nova:

Par contre, la seconde partie de la période (après la lacune) est pour le moins obscure, comme l'attestent, au demeurant, les divergences dès commentateurs. Divergences d'autant plus accusées que personne, à coup sûr, ne saurait, sans risque d'erreur, se porter garant de ce que pouvait bien contenir la partie centrale, que ni Charisius ni aucun autre érudit ne nous a conservée, de cette prière assez mystérieuse. Cette difficulté, pourtant, ne semble pas insurmontable à certains

critiques actuels. C'est ainsi que G. LIEBERG, *Puella divina*, Amsterdam, 1962, p. 65, pense que dans cette lacune il devait être dit: "Sois-moi propice, déesse, toi à qui j'appris, entre temps, à me soumettre complètement"; et il interprète donc *Etsi ne...* : "bien que (antérieurement) sous ta fière domination je ne pusse en aucune façon comprendre ce que signifiait cette servitude : une servitude qui est terrible, rude, déprimante, impitoyable et atroce." – Plus intelligible (et, syntaxiquement, plus plausible) nous apparaît TRAGLIA : "bien que, n'ayant certes aucune appréhension de ce qu'aurait été la lourde, dure, féroce et rude servitude, j'aie pu accepter ta fière domination" (*Poetae Novi*, p. 65) (GRANAROLO, 1971, p. 84-5).

Quisemos, assim, apenas apresentar o primeiro exemplar de poema visual conhecido na literatura latina. Infelizmente, o texto integral se perdeu e, com isso, não há nenhuma edição que mostre o arranjo original dos versos proposto pelo autor de modo a desenhar as asas do pássaro. Mas as indicações de Charisius são precisas em afirmar que se trata de um poema em forma de asa, diretamente influenciado pelos gregos, e, sendo assim, uma importante fonte para estudo da história da poesia visual no ocidente.

3.2.2 OPTACIANO PORFÍRIO

Optaciano Porfírio foi sem dúvida não apenas um dos mais importantes autores latinos dentre os que se dedicaram aos experimentos formais, mas o primeiro que nos deixou uma obra inovadora. Sem antecedentes conhecidos, é considerado o inventor dos *carmina figurata* latinos. Nasceu entre 270-260 d.C e viveu o final da antiguidade pagã e a transição para o cristianismo, tendo sido, portanto, contemporâneo do imperador Constantino.

Sabe-se pouco sobre a vida de Optaciano. Alguns consideram que ele teria nascido na África, e foi procurador de Aqueia antes de 306. Aproximadamente em 315 foi punido por Constantino e enviado ao exílio, por motivos desconhecidos, mas o motivo de sua volta é bastante comentado. Algum tempo depois de exilado (324-326), Optaciano teria enviado ao imperador um conjunto de poemas panegíricos, dos quais 21 eram *carmina figurata*, que lhe permitiram voltar à corte em 326, e continuar sua carreira de homem do Estado, agora ainda como prefeito de Roma de 329 até 333.

As obras de Optaciano foram descobertas no começo do século XVI em Viena por Johannes Stabius, e foram editadas por Pierre Pithou em um conjunto chamado *Epigrammata et poemata vetera*. Contam-se várias edições desde então, e a mais comentada é a de 1595, de Marcus Welser, na qual as figuras aparecem diferenciadas do resto do texto, marcadas por

traços coloridos. A única edição traduzida em língua moderna que encontramos dos poemas de Optaciano é a de Giovanni Polara (Turin: Paravia, 1973, 2 t.), mas infelizmente não tivemos acesso a ela. A única edição que temos disponível é a da *Patrologia Latina*, de Paul Migne (Leipzig: 1877, v. 19, p. 391-432), da qual retiramos os exemplos que mostraremos a seguir.

Como costuma acontecer com todos os poetas que experimentaram esses artifícios, Optaciano teve sua obra bastante criticada ao longo dos tempos. Pelo caráter excêntrico que possuem, reproduzimos a seguir as opiniões de alguns comentadores. Smith, por exemplo, não hesita em afirmar que a obra de Optaciano é a pior de sua época:

The poems of Porphyrius are some of the worst specimens of a dying literature. The author has purposely made them exceedingly difficult to be understood; and their merit in his eyes, and in those of his contemporaries, seems to have consisted in the artificial manner in which he was able to represent, by lines of various lengths, different objects, such as an altar, an organ, &c. (SMITH, 1849, p. 502)

E outros autores chegam mesmo a colocar em questão o gosto do imperador que apreciou poemas como aqueles:

Cependant les Critiques jugent qu'il y a dans cette pièce plus de travail que de génie ; qu'il y a des affectations tout-à fait puériles & des extravagances même ; & que le style en est si bas & trivial, qu'on prendroit volontiers cet Auteur pour un homme de la lie du Peuple de ces tems-là. De sorte qu'on auroit lieu, dit le P. Briet, de s'étonner du jugement si favorable de Constantin, si l'on ne favoit que les Princes qui n'ont pas le loisir de lire les livres & de s'instruire par eux-mêmes, n'en jugent ordinairement que sur la foi de ceux qui les approchent, & souvent sur le rapport de leurs flatteurs. (BAILLET, 1722, p. 205)

O conjunto de sua obra compreende, além dos poemas figurados, uma pequena miscelânea de textos religiosos que misturam o cristianismo recente à tradição pagã, reflexões sobre a poesia e alguns fragmentos. Mas a maior parte da obra de Optaciano que chegou até nós são os poemas dedicados a Constantino, compilados na obra intitulada *Panegírico de Constantino*, consagrada ao elogio do imperador, louvando seu percurso político.

Dos 21 poemas figurados que compõem o *Panegírico*, alguns formam caligramas bem parecidos com os que já conhecemos da tradição grega, nos quais o comprimento e a disposição dos versos desenham um objeto: um altar, uma flauta e um órgão. Os outros são os poemas que formam quadrados e envolvem uma série de artifícios revelando construções geométricas precisas, chamados também *acrósticos figurados*, *carmina quadrata* ou *carmina*

cancellata, que mencionamos na apresentação. Nesse caso, todos os versos comportam o mesmo número de letras, e além do sentido ordinário da leitura se abrem outras direções tanto na horizontal, como na vertical ou na diagonal. Há um “texto de fundo” e a partir dele se formam novas palavras que irão compor novos versos, chamados *intexti*, que devem ser buscados pelo leitor tal como num jogo de caça-palavras. Como dissemos, nessa busca o leitor deve somar letra por letra, ligando os pontos e terá como resultado uma imagem pictórica. São esses poemas que costumam ser apresentados como a autêntica invenção de Optaciano, que foi imitada e desenvolvida por diversos poetas depois dele, como os célebres Venâncio Fortunato e Rábano Mauro, que estudaremos adiante.

Reproduzimos a seguir alguns dos poemas de Optaciano selecionados para compor a antologia poética. O primeiro, a *syrinx* latina, é um poema aparentemente inspirado na forma do poema de Teócrito que vimos na literatura grega. A flauta de Optaciano tem 15 versos escritos em hexâmetros perfeitos, cuja unidade de medida é a letra, começando o primeiro verso com 42 letras, o segundo 41, o terceiro 40 e assim por diante. A cada verso o metro é mantido, mas uma letra deve ser subtraída até que no décimo quinto verso contamos 28 letras. É assim que Optaciano procura desenhar a forma da flauta triangular de Pã no texto do poema.

a. SYRINX: POEMA XXVII

PRAECELSAEQVERCVSFRONDENTIINVERTICEPENDENS
 TESTORTEPLALOCIFAVNOSCELEBRAREFREQUENTES
 DISPARIBVS COMPACTAMODISTOTIDEMQVEICVTIS
 DYLGISONOPANVMOBLECTANSMODVLAMINESILVAS
 NAIADVMDRYADV MQVECHOROSARCANAQVEBACCHI
 ORGIAETHEVVANTESSATYROSPERMVSI CATEMPE
 MEPANADTHIASOSDOCVITMODVLAMINECANTVS
 ETVARIATA SONISVINXITCONSORTIAPRIMVS
 ATTISALMV SAMANSTVAMAXIMACVRACYBELE
 EROSEOTERITOREDEVSMOLLIQVELABELLO
 ACCENDITQVETVOSIDAEOSMATER AMORES
 INMEFELICESANIMAVITCARMINAMVSAS
 MEIVDEXFORMAEALTAGESTAVITINIDA
 MELAETISOCIAMVOTIVICINAMARITO
 EOOLVGCISANITINVITATASYBORTV

Figura retirada da *Patrologia Latina*, (MIGNE, 1877, p. 410):

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO

Praecelsae quercūs frondentī in uertice pendens
 testor templa locī Faunōs celebrāre frequentēs,
 disparibus compacta modīs totidemque cicūtīs,
 dulcisonō Pānum oblectāns modulāmine siluās,
 Nāiadum Dryadumque chorōs arcanaque Bacchī 5
 orgia et heuuantīs Satyrōs per musica Tempē.
 Mē Pān ad thiasōs docuit modulāmina cantūs,
 et uariāta sonīs uinxit consortia prīmus;
 Attis almus amāns, tua maxima cūra, Cybēlē,
 ē roseō terit ōre deus mollīque labellō, 10
 accenditque tuōs Idaeōs, māter, amōrēs;
 in mē fēlīcēs animauit carmine Musas,
 mē iūdex formae altā gestauit in Idā;
 mē laetī sociam uōtī uīcīna marītō
 ēōō lūcis canit inuītāta sub ortū. 15

TRADUÇÃO

Suspensa na copa frondosa dum excelso carvalho
 Testemunho numerosos faunos a celebrar os templos do lugar
 Eu que fui feita de diferentes medidas e caniços vários
 Enquanto deleito as florestas com a melodia doce dos Pãs,
 os coros de Náiades e Dríades, as orgias secretas de Baco 5
 e os Sátiros que celebram com música as Tempes, gritando “euhan!”.
 Pã ensinou-me as melodias para os cantos que acompanham os thiasī.
 e foi o primeiro que uniu grupos variados por meio da música;
 O generoso amante Átide, teu maior objeto de desejo, ó Cibeles,
 Deus de faces rosadas e suaves lábios, esfrega 10
 e acende, ó mãe, teus amores no monte Ida;
 Com o canto, ele animou em mim as felizes musas,
 juiz da beleza, carregou-me no alto do monte Ida.
 A vizinha convidada, companheira de um feliz voto
 Toca-me para o marido, sob o nascer do sol. 15

Semelhante na forma, o poema de Optaciano é bastante diferente da *syrinx* grega no conteúdo. O texto grego apresentava uma sucessão de perífrases cada vez mais complexas de se resolver, mas suas edições trazem consigo os escólios originais que colaboram para a

solução dos enigmas propostos e permitem uma boa compreensão do poema. Já a flauta latina, aparentemente menos complexa na proposição de enigmas, apresenta algumas dificuldades gramaticais e, principalmente, contextuais que tornam a tradução e a nossa compreensão do texto bastante lacunar.

Fica claro que se trata de um poema sobre ritos orgíacos e celebrações de faunos, o que nos remete imediatamente ao universo de Pã e da *syrinx*; no entanto, é difícil ir mais além na interpretação do poema. É incerto afirmar quem fala em primeira pessoa no texto, mas, ao que tudo indica, esse é mais um daqueles poemas em que o próprio objeto desenhado toma a voz; ou seja, aqui é a própria flauta que conta a sua história: feita de caniços variados de tamanhos desiguais, responsável pelo deleite dos faunos, das dríades, das náiades, é a que encanta as florestas e promove as celebrações.

Menos evidente é a segunda metade do poema, a partir do verso 9, com a menção à deusa Cibele e seu amante Átis. Cibele é uma divindade de origem frígia, adorada no monte Ida, e seus cultos costumam incluir manifestações orgíacas celebrados pelos coribantes. No poema de Optaciano, ela aparece como a que inspira as paixões no monte Ida, mas faltam ainda referências contextuais para o bom entendimento desses versos. No entanto, bastante clara é a diferença desse poema em relação aos outros do mesmo livro do autor. Aqui não há sequer traços do pensamento cristão em formação no período de Optaciano e já presente em seus poemas, nem qualquer lembrança ao imperador Constantino, a quem o livro é dedicado. Desse modo, poderíamos até mesmo questionar a sua autoria ou, pelo menos, a sua inclusão no livro de panegíricos de Constantino.

O mesmo vale para os dois poemas seguintes, ainda mais complexos, e que reproduziremos apenas em língua latina. O primeiro é o altar, intitulado “Ara Pythia”, formado por 24 versos jâmbicos cuja unidade de medida é, novamente, a quantidade de letras em cada verso.

b. ALTAR: POEMA XXVI

¹ VIDESVTARASTEMDICATAPYTHIO
 FABREPOLITAVATISARTEMYSICA
 SICPVLCHRASACRATISSIMAGENSPIOEBODECENS
² HISAPTATEMPLISQVISLITANTVATVMCHORI
 TOTCOMPTASERTISETCAMENAEFLORIBUS
 HELICONIISLOCANDALVCISCARMINVM
 NONCAVTEDEVAMEPOLIVITARTIFEX
 EXCISANONSVMPPEMONTISALBIDI
 LVNAENTENTENECPARIDEVERTICE
³ NONCAESADVRONECCOACTASPICVLO
 ARTAREPRIMOSEMINENTESANGVLOS
 ETMOXS&CVNDOSPROPAGARELATIVS
 EOSQVECAVTESSINGVLOSSVBDVCERE
 GRADVMINTOPERRECVRVASLINEAS
 NORMATAVBIQVESICDEINDEREGVLA
⁴ VTORAQVADRAESITRIGENTELIMITE
 VELINOEADIMVMFVSARVRSVMLINEA
 TENDATVRARTELATIORPERORDINEM
 MEMETRAPANGVNTDECAMENARVMMODIS
 MYTATONVNQVAMNVMERODVNTAXATPEDVM
 QVAEDOCTASERVATDVM PRAECEPTISREGVLA
 ELEMENTACRESCVNTETDECRESCVNTCARMINVM
 HASPHOEBESVPPLEXDANSMETRORVMIMAGINES
 TEMPLISCHORISQVELAETVSINTER SITSAGRIS

Figura retirada da *Patrologia Latina*, (MIGNE, 1877, p. 396):

O poema seguinte é considerado um dos mais sofisticados de Optaciano e tem a forma de um órgão hidráulico. O texto divide-se em duas colunas, das quais a primeira, à esquerda, que forma o teclado do órgão, é composta por 26 dímetros jâmbicos cataléticos que contam 18 letras cada um. A segunda coluna, à direita, forma os tubos do órgão a partir de 26 hexâmetros cuja medida é novamente a quantidade de letras em cada verso, partindo do primeiro com 25 até o último com 50 letras, aumentando uma a cada verso. E finalmente, entre as duas colunas, uma fórmula de votos destinada ao imperador: “Augusto victore iuvat rata reddere vota”.

c. ÓRGÃO: POEMA XX

POST MARTIOS LABORES
 ET CAESARVM PERENNES
 VIRTVTIBVS PERORBEM
 TOTAVREASVIRENTES
 ET PRINCIPIS TROPAEA
 FELICIBVS TRIVMPHIS
 AVGVSTARITES AECLIS
 EXSVLTAT OMNIS AETAS
 VRBESQVE FLOREGRATO
 ET FRONDIBVS DECORIS
 TOTIS VIRENT PLATEIS
 HACCORDOVESTECLARVS
 CVMPVRPVISIONORVM
 FAVSTOPRECANTVRORE
 FERVNTQVEDONALAE TI
 IAM ALMACVL MENORIBS
 PATMVNERAETCORONAS
 AVROFERENS CORVSCAS
 VICTORIASTRIVMPHIS
 VOTAQVE IAM THEATRIS
 REDDVNTVRETCHOREIS
 MESORSINIQVA TANTIS
 SOLLENNIBVS REMOTVM
 VIX HAEC SONARE SIVIT
 TOTIVOTA FONTE PHOEBI
 VERSVQVE COMPTASOLO

OSIDI VISO METIRILIMITEC LIO
 VNALGESVIVNOMANANTIA FONTE
 AONIOVERSVSHEROIIVREMANENTE
 AVSVRODONETMETRIFELICIA TEXTA
 AVGERILONGOPATIENSEXORDIAFINE
 EXIGVOCVRSPARVOCRESCENTIAMGTV
 VLTIMAPOSTREMODO NEFASTIGIA TOTA
 ASCENSIVIGICVMVLATOLIMITECLAVDAT
 VNOBISSPATIOVERSVSELEMENTAPRIORIS
 DINVMERANS COGENSAEQVARILEGERETENTA
 PARVANIMIS LONGISETVISDISSONA VULTVM
 TEMPORISVBPARILIMETRIRATIONIBVSISDEM
 DIMIDIVMVMEROMVSISTAMENAEQVIPARANTEM
 HAECERITINVARIOS SPECIESAPTISIMACANTVS
 PERQVEMODOSGRADIBVSSVRGETFECVNDACANORIS
 AERECAVOETTERETICALAMISCRESCENTIBVS AVCTA
 QVISBENESVPPPOSITISQVADRATIS ORDINEPLECTRIS
 ARTIFICISMANVSINNVMEROSCLAVDITQVEAPERITQVE
 SPIRAMENTAPROBANS PLACIDISBENECONSONARITHMIS
 SVBQVIBVS VNDALATENS PROPERANTIBVS INCITAVENTIS
 QVOSVICIBVS CREBRISIVVENVM LABORHAVDSIBILISCORS
 HINCATQVEHINC ANIMATQVEAGITANS AVGETQVERELVCTANS
 COMPOSITVMADNVMEROSPROPRIVMQVEADCARMINAPRAESTAT
 QVODQVEQVEATMINIMVMADMOTVMINTREMEFACIAFREQVENTIA
 PLECTRAADAPERTASEQVIAVTPACIDOSBENECLAVDERECANTVS
 IAMQVEMETROETRITHMIS PRAESTRINGEREQVIDQVIDVBIQVEEST

Augusto victore iuvat rata reddere vota.

Portanto, esses seriam os três poemas caligramáticos de Optaciano. Dois deles, como podemos perceber, possuem formas idênticas às já conhecidas da tradição grega, a *syrinx* e o *altar*; e um seria uma criação sua, o órgão hidráulico. Além deles, selecionamos para compor nossa antologia poética um dos poemas quadrados de Optaciano, o poema XIX. Esse é conhecido como um dos mais complexos poemas desse gênero e também um complemento ao poema do órgão, uma vez que ambos encerram o panegírico de Constantino.

d. POEMA XIX

PRODENTVRMINIOCAELESTIASIGNALEGENTI
 CONSTANTINEDECVS MVNDILVXAVREASAECLI
 QVISTVAMIXTACANATMIRAPIETATETROPAEA
 EXVLTANS DVXSVM MENOVISMEAPAGINAVOTIS
 AEMVLAQVAMCLARIIGENITORISCALLIOPEAE
 COMPOSVITTALINVNCMENS PERFVSALIQVORE
 VERSIFICASHELICONINGAVDIAPROLVATVNDAS
 CLEMENTIQVENOVVMNV MENDEPECTOREVERSET
 NAMQVEEGOMAGNANIMIDI CAMNVMEROSACANENDO
 SCEPTRADVCSGAZZAENOBISDATGRAECIADONA
 SAECLAQVEBLEMMYICOSOCIALILIMITEFIRMA
 ROMVLALVXCONDIGNANOVISFLORENTIAVOTIS
 VOTOSCRIPTACANOALIMARSCARDINETECTO
 IAMBELLISTOTVMMSEVMPERPLECTERECIVEM
 VTPATEATRVBICONPARILIPETITAETHERAIVRE
 NVNCFELIXPROPRIOSPAKISMESCRVPEAVISVS
 IAMSTIMVLATSIGNISEXVLTANS MV SANOTARE
 GAVDIALAETVSNVNC PERMENOTATAVIAPHOEBVS
 RETITOQVOQVETEXTANOVOCANELAVREAPLECTRO
 ARTENOTISPICATAFELICIASAECVLAPLAVDENS
 SICAESTVSVATESFIDODVCEPYTHIECARPENS
 NVNCTVTVS CONTEMNATSVMMEPROCAXEGOVERO
 NVNCMARES SIGAEVMVALEAMBENEFRANGEREREMO
 CARBASANOCTIFERVMTOTVMSISCRVPEATENDO
 PVLPIITADEPORTANSVISAMCONTEXERENAVEM
 MVSASINITCONIVNCTATVOSPESINCLITAVOTO
 MENTEMPERTORTVMFESSAMNONFRANGATHIVLCO
 LAVSMEAFICTAPEDESTANS MAGNAMOLEDOCENDI
 SIGNAPALAMDICAMLAETISSIMAFLVMINESANCTO
 MENTEBONACONTEMNATSVM MISCVMSIBIAGONEM
 VOTISPOSTFRACTVMMARTEM CLEMENTIAREDDDET
 SICNOBISLECTOQVOCRESCVNTAVREASAECLA
 MOXLATIOVINCENS IAMBISVICENNIAREDDDES
 CARMINEQVAEPIETASMIRODENOMINEFORMET
 FLORENOTANSVOTVMVARIODATPAGINAFELIX
 AVGVSTAESOBOLISMEMORANSINSIGNIAFATA
 IVDICETEVELTESTEPIOCONDIGNAPARENTIS
 IVNGENTVRTITVLISFELICIAFACTANEPOTVM

Figura retirada da *Patrologia Latina*, (MIGNE, 1877, p. 398):

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

Prodentur minio caelestia signa legenti.
 Constantine, decus mundi, lux aurea saeculi,
 quis tua mixta canat mira pietate tropaea
 exultans, dux summe, nouis mea pagina uotis,
 aemula quam Clarii genitoris Calliopeae 5
 composuit tali nunc mens perfusa liquore ?
 Versificas Helicon in gaudia proluat undas,
 clementique nouum numen de pectore uerset,
 namque ego magnanimi dicam numerosa canendo
 sceptrum ducis. Gazzae nobis dat Graecia dona, 10
 saeculaque Blemmyico sociali limite firmas,
 Romula lux. Condigna nouis florentia uotis
 uoto scripta cano. Tali Mars cardine tecto
 iam bellis totum Myseum perplectere ciuem
 ut pateat Rubicon parili petit aethera iure. 15
 Nunc felix proprios pakis me scrupula uisus
 iam stimulat signis exultans Musa notare,
 gaudia laetus nunc per me notat auia Phoebus ;
 retito quoque texta nouo cane laurea plectro,
 arte notis picta felicia saecula plaudens. 20
 Sic aestus uates fido duce, Pythie, carpens
 nunc tutus contemnat, summe, procax ; ego uero
 nunc mare Sigaeum ualeam bene frangere remo,
 carbasa Noctiferum totum si scrupula tendo,
 pulpita deportans. Visam contexere nauem 25
 Musa sinit ; coniuncta tuo spes inclita uoto.
 Mentem per tortum fessam non frangat hiulco
 laus mea ficta pede stans magna mole docendi.
 Signa palam dicam laetissima flumine sancto,
 mente bona ; contemnat, summis cum sibi agonem 30
 uotis post fractum Martem clementia reddet ?
 Sic nobis lecto quo crescunt aurea saecula
 mox Latio uincens iam bis uicennia reddes,
 carmine quae pietas miro de nomine formet.
 Flore notans uotum uario dat pagina felix, 35
 Augustae sobolis memorans insignia fata.
 Iudice te uel teste pio condigna parentis
 iungentur titulis felicia facta nepotum.

TRADUÇÃO:

A tinta vermelha desvelará para o leitor os signos celestiais.
 Ó, Constantino, glória do mundo, luz de ouro do século,
 Com que novos votos poderia minha página exultante
 cantar teus mistos troféus com admirável piedade,
 (página), ó sumo líder, êmula do deus de Claros, pai de Calíope,
 a qual compôs minha mente agora embebida em tal licor. 5
 Que o Hélicon inunde de versos as águas para o nosso deleite,
 e a partir de um coração clemente conduza o novo nume,
 pois eu direi, ritmando-os no canto, os cetros do chefe magnânimo.
 A Grécia nos dá presentes de Gaza, 10
 E tu fortificas os séculos por meio da fronteira amiga com os blêmios,
 Luz de Roma. Eu canto feitos resplandecentes dignos de novos votos,
 escritos com um voto. Agora que essa extremidade está abrigada
 Marte ganha o céu com autoridade semelhante
 para que seja claro que o Rubicão puniu todos os cidadãos miseos pelas guerras. 15
 Agora, ó Musa áspera, que exultas bondade,
 conduze-me a notar pelos sinais tuas próprias visões da paz,
 e o venturoso Febo agora traça pela minha mão alegrias sem igual;
 canta os louros trançados com um novo plectro, também entrelaçado,
 aplaudidos com alegria de séculos, uma arte colorida com letras. 20
 Ó Pítia, conduze o teu poeta inspirado, que desbrava agora as marés
 sob tua orientação segura, resistindo intrépido; que eu tenha força
 o bastante para rasgar o mar Sigeu a remo, hasteando as velas ásperas,
 carregando os tablados durante toda a Noite,
 A Musa me deixa tecer o navio que vi, 25
 junto à esperança ilustre em teu voto;
 e que o meu elogio, fiel aos metros, com grande massa de ensinamentos,
 não submeta, por uma fenda, a minha mente fatigada por causa do sinuoso.
 Eu direi publicamente, nas águas sagradas que correm, os signos favoráveis,
 com a mente aberta; a clemência os desprezará, quando, 30
 terminada a guerra, rivalizar com os maiores votos que foram dedicados a ele?
 Assim, tu, que nos multiplica os séculos áureos quando eleito,
 logo darás, vencedor, outros vinte anos ao Lácio,
 com os quais a (minha) piedade há de fazer poesia de (teu) admirável nome.
 A página fecunda oferece o voto traçado com flor vária, 35
 lembrando os destinos emblemáticos da linhagem de Augusto.
 Os feitos felizes de teus pródigos, dignos de ti,
 juiz ou testemunho piedoso, se unirão aos títulos de teu pai.

VERSUS INTXTI:

Se observamos atentamente a primeira imagem da figura do poema XIX, notamos que, tal como num jogo de caça-palavras, outras direções de leitura se apresentam nas letras em negrito, possibilitando que novas palavras apareçam no poema e, a partir delas, novas frases. Estas compõem os versos chamados *intxti*, que se formam internamente, a partir desses entrelaçamentos, e quando destacados compõem ainda o contorno de uma imagem figurativa.

Dentre os poetas de que se tem notícia, foi Optaciano Porfírio o inventor desse tipo de composição, como já mencionamos, e no poema XIX podemos ver a realização plena desse artifício, sendo esta uma das obras de maior complexidade no seu conjunto de poemas:

PRODENTVRMINIOCAELESTIASIGNALEGENTI
 CONSTANTINEDECVSMDNDILVXAVREASAECLI
 QVISTVAMIXTACANATMIRAPIETATETROPAEA
 EXVLTANS DVXSVM**MENO**VISM EAPAGINAVOTIS
 AEMVLAQVAMCLARI**I**GEN**I**TORISCALLIOPEAE
 COMPOSVIT**T**ALIN**V**NC**M**EN**S**PERFVSALIQVORE
 VERSIFICAS**H**ELIC**ON**ING**A**VDIAPROLVATVNDAS
 CLEMENTIQVE**NO**V**V**M**V**ME**N**DEPECTOREVERSET
 NAMQVEEGOMAG**N**AN**I**M**I**DICAMNVMEROSACANENDO
 SCEPTRADVCSISGA**Z**AE**NO**BISDATGRAECIADONA
 SAECCLAQVEBLEMM**Y**IC**OS**SOCIALILIMITEFIRMA
ROMVLALV**X**CONDIGNANOVIS**F**LO**R**ENTIA**V**OTIS
VOTOSC**R**IPTACAN**O**ALIMAR**S**CARDINETECTO
 IAMBEL**L**ISTOTV**M**M**Ø**SEVMPERPLE**E**CTERECIVEM
 VTP**A**TEATR**V**BIC**ON**PAR**I**LIPETIT**A**ETHERA**I**VRE
NVNC**F**ELIXPRO**P**RIOSPA**K**IS**M**ESCRVPEAVIS**S**VS
IAMSTIMVLATSIGN**I**SEXVLTANS**M**V**S**ANOTARE
GAVDIALAETVSNVNC**P**ERMENOTAT**A**VIAPHOEBVS
RET**I**TOQVOQVETEXT**AN**OVOC**AN**ELAVRE**E**APLECTRO
ARTENOTISPICTAF**EL**ICIASAE**C**VLAP**L**AVDENS
SICAESTVSVATES**F**IDODVCEPY**TH**IECAR**P**ENS
NVNC**T**VT**V**S**CON**TEMNAT**S**VM**ME**PROC**AX**EG**O**VERO
 NVNCMARE**S**IGAE**V**M**V**ALEAMB**E**NEFR**AN**GER**R**EREMO
 CARBASANO**C**TIF**ER**VM**T**OTV**M**SISCRV**P**EAT**EN**DO
PVLPI**T**ADE**P**ORTANS**V**I**S**AMCON**T**EXER**EN**AVEM
 MV**S**ASINIT**CON**IVNCTAT**V**OSPESINCL**IT**AVOTO
MENT**EM**PERT**ORT**VMFES**S**AMNONFRANG**A**TH**I**VL**CO**
 LAVSME**A**F**I**CT**AP**E**DE**STANS**M**AGNAMOLEDOC**C**END**I**
 SIGNAP**AL**AMDIC**AM**L**A**ETISS**I**MAFL**V**MINES**AN**CT**O**
 MENTEBON**AC**ON**TEM**NAT**S**VM**M**IS**CV**MSIBIAGON**N**EM
 VOTIS**PO**ST**FR**ACT**V**MMARTEM**C**LEMENTIAREDD**ET**
 SICNO**B**IS**L**E**CT**O**Q**VOCRES**CV**NTAVREASAECLA
 MOXL**AT**IO**V**INC**EN**S**I**AMBISVICENN**I**AREDD**ES**
 CARM**I**NE**Q**V**AE****P**IETASMIRODENOMINEFORMET
 FLOREN**O**TANS**V**OTVMVARIODATPAGINAFELIX
 AVGVSTAESOBOLISMEMORANSINSIGNIAFATA
 IVDICETEVELTESTEPIOCONDIGNAPARENTIS
 IVNGENTVRTITVLISFELICIAFACTANEPOTVM

Destacamos aqui ao menos três diferentes figuras que vão se compondo: o cristograma, o navio e a palavra VOT e veremos separadamente cada uma delas a seguir.

a) O cristograma

Como se pode ver na imagem abaixo, o destaque dado a algumas letras forma a imagem do cristograma, emblema do império de Constantino formado pelo entrelaçamento das letras gregas *chi* e *rhô* – iniciais do nome de Cristo (Χριστός). O verso composto aqui se estende ainda para o lado direito, a partir da décima nona letra da décima nona linha, e irá compor depois, junto com outras palavras que veremos no item seguinte (b), a imagem do navio. No conjunto da imagem esse traço corresponderá ao leme do navio, e o cristograma, ao mastro.

Por ora, separamos esses fragmentos do resto da imagem do navio por uma razão simples, e que introduz ainda outra inovação de Optaciano: o verso composto nessa imagem está em língua grega, transliterada no alfabeto latino. Esse procedimento foi também utilizado pelo poeta no poema XVI e representa, em outro nível, o seu virtuosismo, além de demonstrar o intercâmbio entre as duas culturas. Segundo Bruhat (2008, p. 106), a composição dos versos em grego nesses dois poemas representaria a unificação do império:

l'union d'un texte latin et d'un texte grec préfigure, dans le poème XVI, et salue, dans le poème XIX, l'unification de l'empire. Dans un tissu qui entremêle les fils de la réalité latine et de la langue grecque, l'énoncé solennel du soutien du Christ à Constantin résonne comme un appel à reconnaître l'universalité d'un pouvoir providentiel. Que cet énoncé soit grec alors que les lettres qui le composent appartiennent à un texte latin a quelque chose de magique : c'est « le même qui s'unit à l'autre ». Par les fils de chaîne grecs mêlés à la trame latine, serait annoncée et célébrée la reprise en main par Constantin de la partie orientale de l'empire, le tissu de lettres symbolisant la réparation de l'unité déchirée.

A ideia do “mesmo que se une a outro” mostra-se bastante pertinente aqui, pois sabe-se que o período de Constantino foi bastante importante para o desenvolvimento da cultura latina, que, apropriando-se da tradição grega, começa a construir uma arte própria, de expressão nacional. E com a poesia visual não parece ser diferente, uma vez que recupera os mesmos motivos dos poetas gregos. Além disso, o tema da expansão do império e do contato com os gregos será ainda retomado no poema, como veremos adiante. Assim, neste trecho, leem-se os seguintes versos apreendidos da imagem:

Τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, σέ δέ ἄρμενον εἶνι νομίζιν
 θούροις τεινόμενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις

TRADUÇÃO:

O navio representa o universo,
 e a engrenagem do navio representa a ti
 com ventos impetuosos espalhando as tuas virtudes!

b) *O navio*

Nesta segunda imagem isolamos outros *versus intexti*, agora em língua latina e que formarão o desenho do navio. A leitura tem origem na primeira letra da décima sexta linha, e vai se desenvolvendo em múltiplas direções:

O metro ajuda a dar a direção da leitura que resulta no seguinte texto:

Nautas nunc tutus contemnat, summe, procellas.
 Nigras nunc tutus contemnat, summe, procellas.
 Tutus contemnat summis cumulata tropaeis.
 Pulsa mente mala contemnat, summe, procellas.
 Spe quoque Roma bona contemnat, summe, procellas.

TRADUÇÃO:

Que o marinheiro, ó sumo líder, desbrave agora as tempestades em segurança!
 Que as negras tempestades, ó sumo líder, em segurança, ele agora desbrave!
 Que ele desbrave em segurança acumulando excelsos troféus!
 Que ele desbrave, ó sumo líder, as tempestades lançadas por espíritos maus!
 Que Roma também, com esperança boa, desbrave, ó sumo líder, as tempestades!

O barco que se desenha aí é perfeito. Há o contorno de todo o casco, a proa, a popa, os remos, o leme e o mastro (que vimos em *a* – o cristograma), e ainda uma vela que traz inscrita a palavra VOT, que veremos na imagem seguinte. É importante observar ainda nesta imagem que no meio do casco do navio lê-se também inscrito o número “XX”, representando o signo dos *Vicenalia*, comemoração dos 20 anos de poder de Constantino, ocasião para a qual o

poema foi composto. Veremos no comentário a seguir a pertinência da construção dessa imagem em relação ao conteúdo do poema.

c) VOT

Finalmente, como já mencionamos, além dessas duas figuras, é possível ler também, entre as linhas 12 e 16, da primeira à última letra, a palavra VOT em destaque, formando um último verso, que pode corresponder, no conjunto da imagem, a uma inscrição nas velas do navio.

R O M A F E L I X

**F L O R E T
R E P E T
M E S**

**V O T I S
T V I S**

Roma felix floret semper votis tuis.

TRADUÇÃO:

Roma, afortunada, florescem sempre votos em tua homenagem.

O poema XIX fornece uma bela síntese do tipo de poesia visual praticada por Optaciano Porfírio, revelando uma combinação de diversos procedimentos utilizados pelo autor em seus panegíricos. Foi composto para a segunda celebração dos 20 anos de reinado do imperador Constantino em Roma, em 326. Como vimos na primeira imagem acima, trata-se de um dos poemas que chamamos “quadrados”. Há aqui um texto de fundo que pode ser lido no sentido ordinário, da esquerda para a direita e de cima para baixo, e possui x versos de x letras cada; mas a demonstração do engenho do autor se dá quando observamos as letras em negrito (um caça-palavras), a partir das quais é possível compor novas palavras e frases que formam desenhos quando ligadas umas às outras: o cristograma, o navio e a palavra VOT.

Como pudemos observar nas figuras 1, 2 e 3, a partir das letras em destaque, o navio possui casco, popa, proa, leme, remos, mastro e vela. O mastro aparece na forma do cristograma, emblema do império de Constantino, e na vela lê-se a inscrição VOT. Além disso, se observamos o casco do navio, pode-se ler ainda o número XX nele inscrito, signo dos *Vicenalia* e que, por outro lado, reflete a multiplicação dos caminhos de leitura: cada um dos cinco hexâmetros constituídos pelas letras que desenhavam a proa, o casco, a popa e os remos pode ser lido seguindo quatro caminhos diferentes. Essa organização resulta em vinte possibilidades de leitura, assim como o mote da celebração, os vinte anos do poder imperial.

Ao contrário de muitos dos poemas de Optaciano, o poema XIX pode ser datado com certeza e a datação lhe confere um estatuto importante. Está estreitamente ligado ao poema XX (o órgão), também composto para celebrar a mesma ocasião, e ambos se mostram obras-primas de Optaciano no que diz respeito ao grau de virtuosismo atingido pelo poeta nas composições, seja como “poema quadrado” (poema XIX) ou como caligrama (poema XX). Essas duas composições encerram o conjunto de panegíricos compostos por Optaciano enviado ao imperador, ao mesmo tempo em que representam uma perfeita síntese de sua arte poética.

O poema XIX faz parte do que M-O. Bruhat (cf. 2008) chamou de “poétique du voeu” na obra de Optaciano. No conjunto de seus panegíricos, além da exaltação de Constantino, há sempre o oferecimento de votos ao imperador. Esse é um dos principais motes aqui, e que divide espaço com a celebração de seu próprio fazer poético. O poema possui uma carga metalinguística bastante forte, e Optaciano remete todo o tempo à própria composição, seja para descrever seus caminhos sinuosos, seja para pedir ajuda aos deuses para realizá-la.

O primeiro verso “*prodentur minio caelestia signa legenti*” (“A tinta vermelha desvelará para o leitor os signos celestiais”), por exemplo, já dá pistas sobre a composição, de um lado; e atribui à escrita um caráter sagrado, de outro. A remissão à “tinta vermelha” provavelmente se justifica por causa da composição original. Alguns autores descrevem que os primeiros manuscritos dos poemas traziam os *versus intexti* em cor vermelha, diferentes do resto do texto, para dar destaque às figuras que ali se formavam.

Na sequência, o enunciador se dirige a Constantino para perguntar sobre a nobreza de sua composição:

*Constantine, decus mundi, lux aurea saeculi,
quis tua mixta canat mira pietate tropaea
exultans, dux summe, nouis mea pagina uotis,*

*aemula quam Clarii genitoris Calliopeae
composuit tali nunc mens perfusa liquore ?*

Ó, Constantino, glória do mundo, luz de ouro do século,
Com que novos votos poderia minha página exultante
cantar teus mistos troféus com admirável piedade,
(página), ó sumo líder, êmula do deus de Claros, pai de Calíope,
a qual compôs minha mente agora embebida em tal licor.

A preocupação com a inovação é manifesta, quando declara “*quis nouis votis?*” poderia o autor dedicar ao imperador. Está presente aqui também a primeira referência a divindades associadas ao fazer poético: o deus de Claros, ou seja, Apolo, o pai de Calíope, uma das nove Musas. Trata-se de celebrar, por meio do canto trazido pelas fontes míticas da inspiração, as vitórias conquistadas pelo imperador. Para isso, numa típica celebração épica que aparece nos versos seguintes, invoca as Musas do Hélicon para ajudá-lo na empreitada, e anuncia o que fará:

*Versificas Helicon in gaudia proluat undas,
clementique nouum numen de pectore uerset,
namque ego magnanimi dicam numerosa canendo
sceptra ducis.*

Que o Hélicon inunde de versos as águas para o nosso deleite,
e a partir de um coração clemente conduza o novo nume,
pois eu direi, ritmando-os no canto, os cetros do chefe magnânimo.

Nesses versos, poderíamos questionar a evocação de deuses pagãos num poema destinado ao primeiro “imperador cristão”, e que reproduz ainda, figurativamente, o cristograma. Tal fato se deve a que a poesia de Optaciano se acha num período de transição, tranformando-se ela mesma em uma poesia de transição, um pouco pagã e um pouco cristã. Essa mistura ocorre também em outros poemas do autor, e parece ir ao encontro da preocupação de Constantino em manter um equilíbrio entre suas convicções cristãs e as crenças pagãs de boa parte da população, como manifestou no Édito de Milão.

Assim, em meio à manifestação de suas preocupações poéticas, Optaciano relembra também alguns feitos do imperador. Menciona o território de Gaza, cidade da Palestina que se desenvolveu durante o império de Constantino, tornando-se ponto de partida de mercadorias estrangeiras distribuídas nas províncias romanas, vindas das províncias orientais. Em seguida, recorda o estabelecimento da fronteira amistosa com o território dos blêmios, povo que habitava o Egito, no alto do Nilo, e representava a pacificação com territórios extremos do

oriente. Finalmente, assinala também a conquista da Mísia, na Ásia Menor. Todos esses eventos estão ligados à reconquista do Oriente e ao estabelecimento da rota comercial com a região grega por Constantino, tornando esses povos aliados dos romanos:

*Gazzae nobis dat Graecia dona,
saeculae Blemmyico sociali limite firmas,
Romula lux. Condigna nouis florentia uotis
uoto scripta cano. Tali Mars cardine tecto
iam bellis totum Myseum perplectere ciuem
ut pateat Rubicon parili petit aethera iure.*

A Grécia nos dá presentes de Gaza,
E tu fortificas os séculos por meio da fronteira amiga com os blêmios,
Luz de Roma. Eu canto feitos resplandecentes dignos de novos votos,
os escritos com um voto. Agora que esta extremidade está abrigada
Marte ganha o céu com autoridade semelhante
para que seja claro que o Rubicão puniu todos os cidadãos miseos pelas guerras.

Deve-se fazer uma observação para os versos 12 e 13 “*Condigna nouis florentia uotis uoto scripta cano*”, um tanto estranhos em língua latina por causa de sua sintaxe e da repetição da palavra “voto”. Segundo Bruhat (2008, p. 89):

L'énoncé quelque peu laborieux de cette déclaration amène à soupçonner une difficulté liée à la réalisation de la figure. De fait, le vers 12 correspond au sommet de l'inscription VOT sur la figure ; plus précisément, le mot *uotis* dessine la barre supérieure du T et appartient de ce fait au texte broché qui dessine l'inscription : « Rome, heureuse, fleurit toujours des vœux en ton honneur. » La remarque n'est pas anodine, car la coïncidence entre le texte et la figure vient à propos pour éclairer l'assurance du poète. Les vers 12-13 sont en effet la réponse à la question qu'il posait plus haut : c'est par la forme figurée de sa poésie qu'Optatien peut chanter les hauts faits de son héros en se renouvelant.

Tal estranheza se repete nos versos 30 e 31 “*contemnat, summis cum sibi agonem uotis post fractum Martem clementia reddet ?*”, possivelmente também por conta de ajustes com a imagem que deve se formar, como aponta novamente Bruhat (2008, p. 96):

Ce passage était compliqué pour le poète par la séquence *contemnat summis cum* imposée, au v. 30, par la figure, d'où le caractère contourné de l'énoncé. Néanmoins, le sens logique de l'ensemble est assez clair : Optatien revient sur la réalisation du poème, qui respecte les règles métriques tout en proposant une figure très élaborée et riche de sens. C'est le poème entier, mais avant tout la figure dessinée sur la page, qu'il désigne par les termes de *signa laetissima*, et il souligne l'excellence de ses intentions dans cette offrande poétique : dans ces conditions, lorsque l'empereur fera succéder la clémence aux rigueurs de la guerre afin d'exaucer les vœux de ses

sujets, si grands soient-ils, comment ne pas espérer qu'il exaucera le vœu le plus grand de son poète, être rappelé d'exil ?

Desse modo, vemos que ambos os versos revelam a necessidade do poeta em adaptar vez ou outra seus versos à forma que intenciona conferir à composição, mesmo que isso prejudique de alguma forma a estrutura da frase. Optaciano mostra consciência desse fato nas invocações que faz às Musas e aos deuses da inspiração, declarando as dificuldades e pedindo ajuda para realizar a composição. Nos versos 16 a 20, o enunciador pede à Musa que guie a sua composição e menciona novamente Apolo (Febo) como o responsável por ela. Nesses versos, o adjetivo que confere à Musa (*scrupea*) é bastante significativo e recorrente na obra de Optaciano, pois serve sempre para exprimir a dificuldade da poesia figurada. Nesse poema, além de relacionado à Musa, o adjetivo aparece também no verso 24 demonstrando o grau enigmático do texto (encoberto por véus árdus):

carbasa Noctiferum totum si scrupea tendo, pulpita deportans

se estendo os véus ásperos, carregando os tablados em todo Hésperus?

Em outras obras do poeta o mesmo adjetivo pode aparecer também diretamente associado ao poema (*scrupea carmina*, X, 9) ou ao modo de expressão escolhido por Optaciano (*per scrupea fari*, III, 27). Por outro lado, os mesmos versos remetem também à declaração das inovações em sua composição realizada com um “*nouo plectro*” (“novo plectro”), e à sua “*arte notis picta felicia*” (“arte bordada por letras”).

Nos versos seguintes, de 21 a 24, o enunciador continua a pedir auxílio divino na composição, agora a Pítia, sacerdotisa do Oráculo de Delfos conhecida como intermediária do deus Apolo. Essa seção é especialmente importante, pois é onde começa a se desenvolver a metáfora da navegação, que justifica o desenho do navio, e que está nesse momento ainda associada ao fazer poético. A primeira imagem dessa tópica presente no poema é a do poeta que desbrava as marés “*carpens aestus tutus contemnat*”; e que se concretizará no verso seguinte “*visam contexere nauem Musa sinit*” (“A Musa me deixa tecer o navio que vi”). É também nessa altura do texto que começa a se formar o desenho pictórico do navio, numa perfeita correspondência entre expressão e conteúdo.

A imagem do navio constitui um *topos* recorrente na cultura clássica. Em poemas de Arquíloco, por exemplo, entre outros exemplos que se podem encontrar desde a lírica grega arcaica, já encontramos poemas como o fragmento 4 de Arquíloco, em que a imagem do

navio e da tripulação servem como metáfora para tratar de assuntos políticos, assim como na *República* de Platão (cf. livro VI, 488a e segs.). Segundo Bruhat (2008, p. 91):

La métaphore du navire appartient depuis longtemps au registre politique, et elle a toujours été utilisée pour justifier un type de gouvernement particulier, le gouvernement unique d'un homme providentiel, depuis le *kubernètès* de Platon, qui est au-dessus des lois, jusqu'à l'empereur élu par la divinité, en passant par le consul pourvu du *summum imperium ex senatus consulto* de Cicéron. Mais dans la métaphore traditionnelle, l'État est le navire et son chef en est le pilote. Optatien modifie donc sensiblement les termes de la métaphore en faisant de Constantin non pas le *gubernator*, mais le gréement du navire.

No poema de Optaciano, a imagem do navio serve a múltiplas funções. De um lado, tal como foi utilizado pela tradição clássica, a imagem funciona como metáfora política, manifestada claramente nos versos *intexti* que associam diretamente o navio ao universo e Constantino às engrenagens que o sustentam (e ao mundo). As velas do navio proclamam votos em nome de Constantino e o vento que sopra e o conduz é a *Areté* do imperador. O mastro na forma do emblema cristão também é bastante significativo, e adiciona um importante elemento à composição: a sustentação divina do poder imperial. A tudo isso ainda é acrescentado o número XX, celebrando os vinte anos de poder e indicando a renovação dos votos por outros vinte anos. A interdependência entre política e religião é clara diante de tantas imagens que exaltam o poder salvador e providencial de Constantino e a soma de todos esses elementos compõe o que Bruhat chamou de “théologie de la victoire” na poesia de Optaciano (cf. 2008, p. 90).

Por outro lado, a imagem do navio pode ser associada igualmente ao fazer poético do enunciador. Inúmeras são as referências diretas que Optaciano faz ao poeta como aquele que navega as marés (v. 21-2 *carpens nunc tutus contemnat, summe, procax*), conduzido pela Pítia, e que irá romper o mar Sigeu, anunciando o navio que irá compor (v. 25-6 *Visam contexere nauem Musa sinit*). Nesse momento, é o navio poético que irá desbravar as tempestades em segurança, tendo Apolo como protetor.

É deste modo que o poeta entrelaça o discurso político e o discurso poético:

Le tissage des vers qui dessinent la figure et des vers du poème permet au poète de tisser étroitement le discours politique et le discours poétique : les mots *nunc tutus contemnat* s'appliquent à la fois au marin embarqué sur le navire constantinien de la figure et au poète embarqué sur le navire pythien de la poésie dans le texte. Si l'on s'en tient à la définition donnée par Quintilien, Optatien propose ici une nouvelle allégorie : le navire, seulement suggéré par l'image *aestus carpere*, représente cette fois le poème, les flots agités la difficulté de la création poétique ; le marin-poète est

guidé par le pilote sûr qu'est le dieu de l'inspiration. Le registre métaphorique concerne ici l'écriture, assimilée à la traversée d'une mer houleuse. Les vers suivants substituent à la désignation générique du poète (*uates*) une première personne qui semble s'en distinguer : *ego uero*. L'anaphore de *nunc*, qui consonne en outre avec le *nunc* des vœux exprimés dans le texte broché, relie cependant étroitement les deux énoncés. Dans ce nouveau registre métaphorique, la mer a un nom, la mer Sigéenne, le marin est le poète locuteur ; le navire, désigné par la métonymie *pulpita*, est caractérisé par ses « voiles ardues », *carbasa scrupae*. (...) Le navire représente donc dans le cas présent la poésie figurée, plus précisément le poème figuré que nous avons sous les yeux, comme le confirme le vers suivant : « La Muse me laisse tisser le navire dont j'ai eu la vision ». Du reste, Optatien évoque ce navire sous la forme précise des éléments qui composent la figure du poème XIX : rames, planches, voiles. Une chose est donc sûre : Optatien embarque métaphoriquement sur le navire qu'il a tissé et le fait naviguer. (BRUHAT, 2008, p. 94-95)

Assim, a imagem do navio sustenta simultaneamente as duas cadeias isotópicas mais fortes do poema: o elogio de Constantino e a celebração do fazer poético. Segundo a autora (2008, p. 91), outras duas leituras para a imagem seriam ainda possíveis, recorrendo a alguns fatores históricos. Uma indicaria a vitória de Crispus, filho de Constantino, em uma batalha naval,

Les vers 35 et 36 permettent d'imaginer un motif factuel pour le choix du navire : la page, « avec ses ornements variés », dit le poète, « rappelle les remarquables destinées de la descendance d'Auguste ». Dans la phase ultime du conflit avec Licinius, Crispus, le fils aîné de Constantin, a joué un rôle de premier plan en anéantissant la flotte de l'ennemi près d'Andrinople, empêchant de ce fait le ravitaillement de Byzance assiégée par Constantin. Le navire renvoie donc implicitement à cette victoire navale.

Outra possibilidade seria significar a reconquista do Oriente e o restabelecimento das rotas comerciais com o território grego empreendidos durante o império de Constantino (2008, p. 91-92),

D'autre part, aux vers 10 et 11, le poète cite le motif d'éloge suivant : « La Grèce nous donne les présents de Gaza, et tu fortifies notre siècle en faisant de la frontière des Blemmyes une frontière amie, lumière de Rome ». Nous avons vu plus haut que cet éloge est immédiatement suivi d'une déclaration qui renvoie par la mention du vœu à la figure du poème, donc au navire. Gaza, ville côtière de Palestine, a été développée et agrandie par Constantin ; elle était le point de départ des marchandises étrangères venues des provinces orientales et acheminées dans les provinces de l'empire par les navires grecs. Le navire pourrait figurer ici le problème vital du ravitaillement : grâce à la reconquête de la partie orientale de l'empire par Constantin, le bonheur matériel de Rome est assuré par un bon approvisionnement. Plus largement, c'est l'œuvre de pacification aux confins orientaux de l'empire qu'Optatien souligne en mentionnant les Blemmyes ; Eusèbe les cite dans la *Vita*

Constantini pour montrer l'extension de l'empire sous Constantin « jusqu'aux extrêmes limites méridionales », et les fait figurer dans la revue des légations barbares qui se pressaient aux portes du palais pour offrir à l'empereur des dons en signe d'obéissance et d'alliance. Le navire symboliserait ainsi la force commerciale et politique de Rome en Orient.

Segundo a autora, haveria ainda mais outras possibilidades de interpretação para o poema de Optaciano (cf. Bruhat, 2008). Ela propõe a imagem do navio como símbolo de *Felicitas*, que estaria relacionada a algumas moedas romanas; o navio como o meio de transporte de Optaciano para retornar do exílio, entre outras conjecturas lançadas a partir de fatos históricos, as quais não vêm ao caso neste trabalho mencionar. A leitura que propomos, mais simples, é a do texto tal como se apresenta: Optaciano celebra a um só tempo, através das mesmas imagens, o imperador Constantino e a Poesia, entrelaçando o discurso poético e o político.

Nos versos finais (de 32 a 38), enfim, Optaciano retoma o tom laudatório do poema, e dedica sua composição (a página fecunda) ao imperador com votos de outros 20 anos de glória e poder, e agora também aos descendentes de Constantino, sem deixar de lembrar, mais uma vez, as características de seu canto “*Flore notans uotum uario dat pagina felix*”. Desse modo, diferentemente dos *technopaignia* gregos que propunham verdadeiros labirintos de conteúdo ao leitor, Optaciano constrói seu labirinto apenas no plano da expressão. O discurso mostra-se até mesmo bastante redundante, e revela uma poesia nada mais que laudatória e um tanto ensimesmada, utilizando-se vez ou outra de alguns *topoi* clássicos.

Assim, finalmente, a propósito da relação entre texto e figura proposta pelo poema, pode-se dizer que há uma correspondência perfeita. O navio é ao mesmo tempo imagem poética (no plano do conteúdo) e pictórica (no plano da expressão). Por se tratar de uma alegoria no poema, exerce uma função um pouco diferente da que vimos nos poemas gregos, em que se descreve necessariamente o objeto que constroem. Aqui, o texto verbal não trata de um navio, mas utiliza-o em um plano mais abstrato, como símbolo e metáfora daquilo que quer apresentar.

3.3 DINASTIA MEROVÍNGIA: SÉCULOS VI E VII

Após os panegíricos de Optaciano Porfírio, no século IV, só encontraremos exemplos significativos de *carmina figurata* no século VI, com Venâncio Fortunato. A poesia do período vai ao encontro dos preceitos da arte merovíngia. Durante os séculos VI e VII, apenas a dinastia merovíngia possuía um reino poderoso, ainda que tumultuado por brigas internas entre os herdeiros. Trata-se de um período em que a arte, a cultura e a filosofia estão orientadas para o pensamento religioso e predominam temas como a fé, a salvação, a criação e a providência divina – que não faziam parte do universo grego que servira de base até então.

Esse foi um período que testemunhou uma extensa proliferação de santos. A cultura merovíngia refletia diretamente a sua religião e, na literatura, por exemplo, a preferência era por obras que retratassem a vida dos santos e os episódios bíblicos. Tais obras tinham a função de atrair e manter a devoção popular, e usavam para isso exercícios literários bastante elaborados como os *carmina figurata*.

Vários merovíngios que serviram como bispos e ábades, ou que contribuíram na fundação de abadias, tornaram-se santos. É o caso de Venâncio Fortunato, nosso principal autor desse período. Bispo e santo de Poitiers, Fortunato (ca. 530-ca. 600) foi um dos principais poetas do século VI na corte dos francos merovíngios, e autor de quatro poemas figurados que bem refletem os princípios de sua época. Fortunato é o primeiro poeta representativo que irá utilizar-se dos artifícios visuais a fim de compor textos diretamente para a Igreja Católica. Estudaremos a seguir três de seus poemas, que, assim como os de Optaciano, são construções de rigor matemático, preocupados em estabelecer simetrias que revelam diversas possibilidades de leitura.

Depois dele, teremos de esperar até o renascimento carolíngio para vermos ressurgirem os poemas visuais. Do final do século VI ao início do século VIII, conhecemos autores importantes e que se valeram de diversos artifícios retóricos, como Isidoro de Sevilha, Venerável Beda, Eugênio de Toledo e Valério de Bierzo, mas não há notícia de poemas visuais. Assim, analisamos a seguir apenas três dos poemas de Fortunato.

3.3.1 VENÂNCIO FORTUNATO

O primeiro poeta a seguir o modelo criado por Optaciano Porfírio de que temos notícia foi Venâncio Fortunato (Venantius Honorius Clementianus Fortunatus), bispo e santo de Poitiers. Fortunato é considerado um dos principais poetas do século VI na corte dos francos merovíngios, e tudo o que se sabe sobre a sua vida provém de suas obras. Não há menção a datas exatas, mas sabe-se que nasceu na Itália, no Vêneto, entre 530 e 540, estudou em Ravena, mas logo se mudou para a Gália, onde passou o resto da vida e compôs toda a sua obra.

Era muito provavelmente de origem aristocrática e foi agente do imperador na corte dos francos, em Metz, motivo pelo qual teria se mudado. Seus poemas mencionam uma série de viagens desde então até que, ao final de 567, Fortunato se estabelece em Poitiers. Essa é considerada uma nova fase de sua vida. Torna-se bispo da cidade e amigo de Radegunda e Agnes, responsáveis pela abadia local, e que terão grande influência em sua obra, sendo mencionadas inclusive no poema II.4 *De Signaculo Sanctae Crucis*, que analisaremos a seguir.

No momento da chegada de Fortunato a Poitiers, Radegunda havia pedido ao imperador Justino e à imperatriz Sofia autorização para adquirir em Constantinopla relíquias da Cruz de Cristo. Tal fato inspirou inúmeros poemas, sobretudo os hinos do livro II compostos para as cerimônias solenes de instalação da relíquia, dentre os quais encontramos três poemas figurados. Foi em Poitiers que Fortunato compôs suas maiores obras, entre 568 e 576, quando publicou sua primeira coletânea de poemas. Por volta de 600 tornou-se bispo da cidade e morreu pouco depois disso. É hoje considerado um santo, festejado no dia 14 de dezembro.

Os *Carmina* de Fortunato somam onze livros com aproximadamente 250 poemas e 12 obras em prosa. Constituem uma obra extensa, de caráter bastante pessoal, e que serviu também como fonte importante acerca da história dos merovíngios e dos francos. Através dos escritos de Fortunato podemos conhecer todas as classes da sociedade e detalhes sobre a cultura e as aspirações de homens e mulheres do período. Seus poemas vão de epigramas a

composições mais longas, com centenas de versos, onde predominam os poemas laudatórios que celebram de uma só vez a cidade, a igreja, os santos, os reis, o reino, os amigos, a santa cruz, etc.

Sua obra foi publicada pela primeira vez apenas em 576, mas antes disso os poemas já circulavam em leituras públicas, ao que se deve o caráter oral por vezes atribuído aos textos, e torna os *carmina figurata* poemas diferenciados do conjunto. Na ocasião da publicação, Fortunato preferiu dar ele mesmo uma organização à sua obra, deixando de lado qualquer ordem cronológica. Assim, os poemas figurados aparecem no livro II (poemas 4, 5 e 5a), que não possui qualquer unidade temática, e no livro V (poema 6). Sabe-se apenas que os seis primeiros poemas do livro II estão ligados à chegada da relíquia da Santa Cruz ao monastério de Poitiers.

A obra de Fortunato, como a de vários outros autores de versos figurados, nunca obteve muito sucesso entre os críticos. Embora difícil de ser traduzida, de modo geral, a poesia de Fortunato é considerada bastante simples e de fácil acesso tanto em relação à forma, quanto em relação aos temas que aborda, diferentemente de seus textos em prosa. Tal fato se deve a que sua poesia se destinava a um público vasto, versando sobre os prazeres mundanos e oferecendo consolo sobre destino da humanidade na vida e após a morte; enquanto a prosa, considerada mais complexa, era dirigida apenas ao episcopado.

Apesar de Fortunato não ser considerado um grande poeta, Reydellet afirma que existe sim em sua obra um projeto estético: “c’était bien une oeuvre qu’il avait construite, un ensemble animé du même esprit et de la même technique” (2002, p. LII); e que os virtuosismos formais que encontramos, como os *carmina figurata*, são um modo de compensação que o poeta arranhou para a simplicidade do conteúdo de seus poemas (2002, p. LXI). Fortunato descreveu longamente as dificuldades de composição dos *carmina figurata* em uma carta destinada a Syagirus, no prefácio do poema V, 6.

Nessa carta ele declara também nunca ter feito nada igual a esse poema (V, 6) – o que indica que deve ter sido o primeiro entre os quatro compostos – e não seguir nenhum modelo anterior (*inter haec illud me commovet, quod tale non solum feceram, sed nec exemplo simili trahente ducebar*²² 2003, p. 30, § 11), ignorando a obra de Optaciano Porfírio. No entanto,

²² Trad.: E com isso eu estava atordoado não apenas por nunca ter feito algo parecido, mas porque não tinha nenhum modelo anterior como guia.

Reydellet afirma que ele certamente conhecia a técnica do *carmen figuratum* praticado no século IV pelo autor²³.

Na carta que acompanha o poema V, 6, Fortunato diz ainda claramente querer reunir a poesia e a pintura e diz ter se inspirado na célebre formulação de Horácio (*Ars Poetica* 9-10: *pictoribus atque poetis / quaelibet audendi semperfuit aequa potestas*²⁴) para compor seus poemas:

Quid uero pro munere modicitas proferret ? Cum in electione cunctarer, uenit in mentem litargico dictum Flacci Pindarici:

*pictoribus atque poetis
quaelibet audendi semperfuit aequa potestas.*

Considerans versiculum, si quae vult artifex permiscet uterque, cur, etsi non ab artifice, misceantur utraque, ut ordiretur una tela simul poesis et pictura?²⁵
(FORTUNAT, 2003, p. 28)

Além disso, na carta, Fortunato enfatiza o tempo todo o trabalho que teve e as dificuldades enfrentadas para compor seus poemas visuais. Segundo Graver, isso consiste também em uma estratégia retórica do autor para agregar ainda mais valor à sua obra, pois a certa altura da carta se dirige ao mecenas para assegurar os investimentos que fizera (1993, p. 236). Estudaremos a seguir os três poemas que aparecem no livro II (4, 5 e 5a) e fornecem uma ideia do tipo de composição proposta por Fortunato.

²³ Também segundo comentário de Bruhat (2008), « Cette affirmation implique que cette pièce est antérieure aux *carmina figurata* du livre II, et, d'autre part, que Fortunat ne connaissait pas les œuvres de Porphyrius Optatianus. Sur ce second point, on peut douter de sa sincérité. Peut-être veut-il dire que son projet d'un poème de trente-trois vers de trente-trois lettres chacun est, en tant que tel, original. »

²⁴ Trad. de Jaime Bruna (1995, p. 50) : “A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for”.

²⁵ Que tipo de presente meus modestos meios poderiam oferecer? Como hesitei na escolha, na minha mente letárgica falou Flaco Pindárico [ou seja: Horácio]: “*pictoribus atque poetis / quaelibet audendi semperfuit aequa potestas*”. Considerando esses versos, uma vez que cada artista pode fazer o que quiser, por que, mesmo sem ser artista, não podemos misturar as duas técnicas de modo a compor uma única tela que seja ao mesmo tempo poesia e pintura? (Tradução nossa)

a. POEMA II.4 – *ITEM DE SANCTAE CRUCIS SIGNACULO*

Figura retirada de Gustav Scherrer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen, Halle 1875, S. 72 em <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0196/38/large>

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

Dius apex carne effigians genetalia limi.	01
uitali terrae conpingit sanguine gluten.	
Luciferax auras animantes affluit illic.	
Conditur enixans Adam factoris ad instar.	
exiluit protoplasma solo, res nobilis usu.	05
diues in arbitrio radianti lumine. Dehinc	
ex membris Adae uas fit tum uirginis Euae.	
Carne creata uiri dehinc copulatur eidem.	
ut paradyssiaco bene laetaretur in horto.	
Sed de sede pia pepulit temerabile guttur.	10
serpentis suasi pomi suco atra propinans.	
Insaciatrici morti fames accidit illinc.	
Gauisurus ob hoc caeli fluis arce locator.	
Nasci pro nonis miseraris et ulcere clauis.	
in cruce configi. Tali malagmate inunctis	15
una salus nobis ligno agni sanguine uenit.	
Iucunda species: in te pia brachia Cristi	
affixa steterunt et palma beabilis, in hac	
cara caro poenas inmites sustulit haustu.	
Arbor suauis agri, tecum noua uita paratur.	20
Electa ut uisu, sic e crucis ordine pulchra	
Iumen spes scutum gereris liuoris ab ictu.	
Inmortale decus nece iusti laeta parasti.	
Vna omnem uitam sic, crux, tua causa rigauit.	
imbre cruenta pio. Velis das nauita portum.	25
tristia summerso mundasti uulnera clauo.	
Arbor dulcis agri, rorans e cortice nectar.	
ramis de cuius uitalia crismate fragrant.	
excellens cultu. diua ortu, fulgida fructu.	
deliciosa cibo et per poma suauis in umbra.	30
En regis magni gemmantem et nobile signum.	
murus et arma uiris, uirtus, lux ara precatu.	
Pande benigna uiam, uiuax et fertile lumen.	
Tum memor adfer opem nobis e germine Dauid	
in cruce rex fixus iudex cum praeerit orbi.	35

In lateribus

Dulce decus signi, uia caeli, uita redempti.
In cruce mors Cristi curauit mortua mundi.

Crux ipsa

Crux pia, deuotas Agnen tege cum Radegunde.
Tu Fortunatum fragilem, crux sancta, tuere.
Vera spes nobis ligno, agni sanguine, clauo.
Arbor suauis agri, tecum noua uita paratur.

TRADUÇÃO:

O poder divino, moldando a lama, gerou tal carne e o visco da terra, pintou-a com sangue vital. O portador da luz (Deus) ali deságua os sopros de vida. Adão foi feito à semelhança do Criador.	01
A primeira criatura, objeto de nobre fatura, emergiu da terra, rica em liberdade, sob a luz radiosa. Depois disso, a partir dos membros de Adão fez-se então o corpo da virgem Eva. Criada a partir da carne do homem, foi depois associada a ele para desfrutar do bem no jardim do paraíso.	05
Mas durante a estada pia foi impelida pela temível gula da serpente que a aconselhou a beber o negro suco da maçã, o que aguça o desejo violento da morte insaciável. Desceis das alturas, habitante do céu, para desfrutar disso.	10
Tu te comiseras de nascer e sofrer por nós, pregado na cruz. Umedecido com tal unguento chega para nós uma saudação pelo sangue do cordeiro e pela madeira. Doce visão: em ti, ó Cruz, ficaram pregados os braços piedosos de Cristo e suas mãos benfazejas; (nesta cruz) um ser nobre suportou dores cruéis à exaustão.	15
Doce árvore dos campos, contigo uma nova vida se apresenta. (árvore) eleita pela visão e adornada pela ordem da cruz, Tu que és luz, escudo, esperança, foste erguida num lance de inveja. Beleza imortal, preparaste alegrias por meio do assassinato do Justo. Tua causa, ó Cruz, banhou toda a vida humana de uma piedosa chuva de sangue. Concedes, comandante, um porto às velas; purificaste as tristes chagas com o leme submerso.	20
Doce árvore dos campos, que verte gota a gota o néctar da casca, cujos ramos exalam o perfume dos óleos vitais, Excelsa pelo porte, divina pela origem, luminosa pelo fruto deliciosa pelo alimento e pelos doces frutos na sombra, eis o nobre e precioso símbolo do rei magno, muro e armas para os varões, virtude, luz, altar para a prece. Abre, benigna, o caminho, ó luz viva e fecunda.	25
Então, quando. pregado na cruz, o rei descendente de David presidir ao mundo como juiz, tu, lembrando-te de nós, assiste-nos,	30
	35

Lados

(esq.) doce decoro do símbolo, caminho do céu, vida do resgatado.
(dir.) a morte de Cristo na cruz curou a morte do mundo.

Cruz

Cruz piedosa, abriga os teus devotos, Agnes e Radegunda.
Olha pelo frágil Fortunato, Cruz Santa.
Pelos pregos, pelo sangue do cordeiro, pela madeira (tu és) nossa verdadeira esperança.
Doce árvore dos campos, contigo uma nova vida se apresenta.

Como se pode ler nos versos acima, o poema trata de um assunto bastante conhecido do imaginário cristão: a criação do homem e a queda de Adão e Eva do Paraíso, até a redenção humana na figura de Jesus Cristo e a beatitude eterna. O poema reconta a passagem bíblica do Gênesis, do Velho Testamento, tal como aparece no livro sagrado. Dos versos 1 ao 9 mostra a criação do homem a partir do barro, depois da mulher, a partir do homem, e do jardim do Éden. Em seguida, nos versos 10 a 12 aparecem a serpente e a cena do pecado original.

Em seguida, no verso 13, passamos imediatamente à redenção humana e à crucificação de Jesus Cristo, tal como é contada no Novo Testamento. No poema de Fortunato, é exaltada a imagem da Cruz e de Cristo como salvador. O atributo conferido à cruz « *crucis ordo* », indica que foi ela – simbolicamente – quem restabeleceu a ordem após o pecado original e todo o mal que o sucedeu. O poeta descreve visualmente a cena do Cristo crucificado, de braços estendidos e mãos pregadas. Começa então o elogio do sofrimento de Cristo, que morreu para salvar a humanidade.

A cruz, que motiva a forma do poema, aparece no texto também em algumas metáforas. No verso 16, Cristo é *agnus* (o cordeiro) e a Cruz, o *lignus* (a madeira), ambas associações recorrentes na tradição cristã. No verso 25 aparece outra imagem interessante; é a analogia entre Jesus Cristo, a Cruz e o comandante de um navio (*nauita*). Segundo Reydellet (2002, p. 184),

Nauita designe le Christ, assimilé à la Croix. La métaphore est le résultat de la convergence entre le Christ apaisant la tempête et l'allégorie qui rapproche l'arche de Noé – premier témoignage de l'amour divin après la chute – et la Croix du Christ.

No verso seguinte, outro elemento reforça a relação entre Jesus Cristo, a Cruz e a imagem do navio. É o termo *clauo*, que significa tanto “prego” (da cruz) como “leme” (do navio do comandante, Jesus), propondo um jogo de palavras em língua latina. Essa metáfora que associa Jesus Cristo a um comandante de navio também é recorrente na obra de Fortunato. No poema II.2, por exemplo, lê-se:

*Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi
atque portum praeparare nauta mundo naufrago
quem sacer cruor perunxit fusus agni corpore.*²⁶
(II, 2, 28-30)

²⁶ Trad. Reydellet : Toi seul méritas de porter la rançon de la terre, Et de montrer le port, comme fait le pilote, Au monde naufragé qu'oignit le sang sacré Répandu par l'agneau.

A metáfora é ainda mais importante pois mostra também como o cristianismo se aproveitou dos valores anteriores, adaptando-os aos seus dogmas. Como vimos no poema XIX de Optaciano, a metáfora do navio é um *topos* clássico, já presente na lírica grega arcaica, e é aqui reaproveitada no imaginário cristão, com Jesus Cristo como comandante.

A partir do verso 27 vemos outra associação conhecida na obra de Fortunato. É a da Cruz à árvore do jardim do Éden, conectados pela ideia da *madeira*. Como sabemos a partir da mitologia cristã, a madeira da cruz viria de uma árvore plantada por Seth sobre o túmulo de Adão. Segundo Reydellet (2002, p. 184),

En développant l'image de la Croix morceau de bois redevenant arbre de vie par le sacrifice divin. Fortunat suggère puissamment l'idée que le Christ rétablit l'ordre naturel: la Croix transfigurée par Lui reproduit l'image de l'arbre de la tentation.

Essa analogia aparece também no poema II.2 do seguinte modo:

De parentis protoplasti fraude factor condolens,
quando pomi noxialis morte morsu corrui,
ipse lignum tunc notauit, damna ligni ut solueret.²⁷
(II, 2, 4-6)

Ou seja: é a *madeira* da árvore que gerou o fruto proibido a causa do mal da humanidade; assim como é a *madeira* da cruz de Jesus Cristo a salvação.

Ao final do poema, a menção a David é, segundo Reydellet, lembrança da inscrição que Pilatos fez gravar na cruz: “hic est Iesus rex Iudaeorum”. No que diz respeito à forma, o poema tem 35 versos distribuídos em 35 linhas com 35 letras cada, todos regidos por uma métrica rigorosa, em hexâmetros. As primeiras e últimas letras de todas as linhas formam um acróstico e um teléstico compondo dois novos versos em louvor da Cruz e do sacrifício de Cristo que salvou a humanidade. Igualmente, no meio do texto vemos surgir ainda outros quatro versos que, quando ligados, são os que formam a imagem da cruz. O procedimento é semelhante ao que vimos no poema XIX de Optaciano.

Nesses versos há continuidade do elogio da Cruz e da redenção. Aparecem aqui também Agnes e Radegunda, importantes figuras do universo religioso em Poitiers, próximas a Fortunato, como vimos anteriormente. Santa Radegunda era filha do rei da Turíngia e foi levada como prisioneira quando do massacre de seu povo e sua família por Clotário I, rei dos

²⁷ Trad. Reydellet : L'auteur de notre premier père, Affligé de sa faute, quand la mort le saisit mordant au fruit fatal, afin de réparer les dommages du bois, Lors désigna le bois. --> *Le malheur introduit dans l'humanité par le bois de l'arbre de la perdition doit être aboli par le bois de la Croix du Christ.*

francos, com quem foi obrigada a se casar anos depois. Após o assassinato de seu irmão, também morto pelo rei Clotário, consegue se libertar do marido e encontra refúgio em São Medardo, depois em Tours, até que consegue se instalar em Poitiers, onde fundou o monastério que será chamado *Sainte-Croix*. No entanto, recusa-se a dirigi-lo e elege a monja Agnes como abadessa.

Segundo Reydellet (cf. 2002, p. LX), esse poema, junto do poema sobre a Páscoa (III, 9), o sobre a conversão dos judeus de Clermont (V, 5), e o sobre a Virgem (VIII, 3), é onde se pode ver mais fortemente a inspiração religiosa de Fortunato. Além disso, Fortunato se serve do episódio bíblico para fazer o elogio da Santa Cruz, que, como atestam os historiadores, está ligado à chegada das relíquias a Poitiers.

Finalmente, nota-se que há uma perfeita interação entre a figura da cruz e o conteúdo do texto. Assim como vimos para o poema XIX de Optaciano, a composição é mais complexa do que a de um simples caligrama, pois a imagem é formada a partir do texto corrente, criando ainda novos versos. O que é interessante observar aqui é que, ao contrário de outros caligramas que vimos, nesse poema não é o objeto que fala, mas o enunciador que se dirige a ele; ou seja, quando aparece a segunda pessoa no poema, o enunciatário é a própria cruz que lhe dá forma.

b. POEMA II.5

Figura retirada de Gustav Scherrer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen, Halle 1875, S. 72. <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0196/39/large>

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

Extorquet hoc sorte Dei ueniabile signum
 rusticulas laudes uiuenti reddere flatu.
 in me qui regit ire lutum plasmabile numen.
 portio uiuentum, curatio fausta medellae.
 exclusor culpae, trinitas effusa, creator.
 cuius honor lumen ius gloria regna coaeue.

Sic pater et genitus sic s(an)c(tu)s spiritus unus.

In lateribus

Eripe credentes, fidei decus, arma salutis.
 Munere, Criste, tuo remouetur causa reatus.

Crux ipsa

Dulce mihi lignum, pie, maius odore rosetis.
 Dumosi colles lignum generastis honoris.
 Ditans templa Dei crux et uelamen adornas.
 Ex fidei merito magnum, pie, reddis Abraham.

TRADUÇÃO 1:

Esta insígnia venial de Deus nos impele a oferecer
 com um sopro vivo, louvores rústicos.
 Divindade que mantém vivo em mim o barro moldado,
 Quinhão dos vivos, afortunado remédio da cura.
 O que expulsa os pecados, trindade difusa, ó Criador,
 a quem pertence a honra, a luz, a justiça, a glória, o reino, co-eterno.

Assim Pai e Filho e o Espírito Santo são um só.

Lados

Liberta os que acreditam; honrada fé, arma da salvação.
 pelo teu ofício, Cristo, a causa do pecado é afastada.

Cruz

A doce madeira, Misericordioso, para mim é mais perfumada que as rosas.
 As colinas espinhosas deram origem a essa gloriosa madeira.
 Cruz, vós enriqueceis o templo de Deus e ornais seus véus.
 Pelo mérito da fé, Misericordioso, vós fazeis a grandeza de Abraão.

TRADUÇÃO 2:

L O U V A C O E S R U S T I C A S A I N S I G N I A V E N I A L I M P
 E L E A O F E R E C E R C O M U M G R A N D I O S O S O P R O V I V O
 V I V A E M M I M M A N T E M A A R G I L A M O L D A D A D E U S F R
 A C A O D A V I D A R E M E D I O A L T E A D O D A C U R A A J U S T
 I C A O R E I N O A L U Z E A H O N R A A D V E M D E S T A G L O R I
 O S A T R I N D A D E D E D I V I N A D O M A E A F A S T A O P E C A D O
 S R E M C
 F A Z A R I
 I D A T I
 E O D S
 I C E E T
 S E M O
 H M A A
 O A B R C
 N I A A
 R S A T U
 A P O N S
 E N R I Q U E C E I E S T E T E M P L O D I V I N O L U Z D A C A S A
 A R I L D
 F F E P O
 E U D S P
 A M A E
 R A N C
 M D I A
 A A L D
 D Q U O
 A U M C E
 S E A F A
 A S A F A
 L S R A S
 V R O Z C
 A O S E R
 C S E R
 A A I A D
 O P A I F I L H O E S P I R I T O S A N T O E S T A T R I A D E U N A

Esse é mais um poema cujo conteúdo está relacionado à simbologia religiosa da Santa Cruz e ao elogio do sacrifício de Jesus Cristo para salvar a humanidade. Ele é lembrado do início ao fim com atributos de criador (“*in me qui regit ire lutum plasmabile numen* v.3) e redentor (*Munere, Criste, tuo remouetur causa reatus*”), exatamente como prega a tradição cristã. E, assim como no poema anterior (II,4), toda a virtude de Cristo está figurativizada na Cruz, a *madeira* (*ligno*), oriunda da árvore (agora das *dumosi colles*). Por esse motivo escolhemos não nos estender no comentário, uma vez que o texto não oferece muitas inovações.

Chamamos a atenção aqui apenas para a forma da cruz, que não é evidente nesse texto, embora o trecho em destaque (em verde na imagem acima) seja assim apresentado na edição de Reydelet (2002). Segundo Graver, a forma gerada pelos acrósticos neste texto seria a de um diamante (1993, p. 219), mas a autora não fornece maiores indicações dessa leitura em seu artigo e é difícil encontrar respaldo para essa possibilidade no conteúdo do poema, e mesmo no conjunto da obra de Fortunato. Além disso, é interessante perceber aqui que a Cruz é mencionada diretamente (*Ditans templa Dei crux et uelamen adornas*) e exatamente nos quatro versos transversais que a desenham:

A doce madeira, Misericordioso, para mim é mais perfumada que as rosas.
As colinas espinhosas deram origem a essa gloriosa madeira.
Cruz, vós enriqueceis o templo de Deus e ornais seus véus.
Pelo mérito da fé, Misericordioso, vós fazeis a grandeza de Abraão.

Nesse texto, diferente do que vimos no anterior, em que havia um enunciador em 1ª pessoa que se dirigia à cruz que desenhava, a indicação aí é referencial e feita em 3ª pessoa. Logo no início do poema a cruz é denominada “esta insígnia”, ou seja, a própria *cruz-poema* que ele vai construindo verbal e materialmente na medida em que avança no texto. Apenas nos dois versos finais é que ela é evocada por um vocativo (*Ditans templa Dei **crux** et uelamen adornas*) e em seguida, por um verbo na segunda pessoa (*Ex fidei merito magnum, pie, **reddis** Abraham*).

Assim, finalmente, a imprecisão da forma e a disposição geral do conteúdo permitem afirmar que esse poema é mais simples do que os outros. Primeiramente, das 35 linhas horizontais que possui o poema, apenas 8 estão preenchidas (as 6 primeiras, uma no centro, uma no fim); e os demais versos são formados pelos acrósticos transversais. Tal fato permite supor que talvez seja um poema inacabado, como também propõem outros autores (Cf. Cozar, 1991, p. 150).

c. POEMA II.5a

Figura retirada de Gustav Scherrer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen, Halle 1875, S. 72 em <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0196/40/large>.

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

Crux mihi certa salus, crux est quam semper adoro

Crux Domini mecum, crux mihi refugium

TRADUÇÃO 1:

A Cruz, certeza de minha salvação

A Cruz que eu sempre adoro

A Cruz do Senhor está comigo

A Cruz é meu refúgio.

TRADUÇÃO 2:

O A C A V L A S A S A L V A C A O
 C A V L A S A T A S A L V A C
 V L A S A T R T A S A L V
 A T R E R T A
 T R E C E R T
 R E C A C E R
 E C A H A C E
 C A H N H A C
 A H N I N H A
 H N I M I N H
 O I G
 I G
 G U F
 U F E R O N R E I M Z M I M P R E E C O M
 F E R O N R E T M Z U Z M E M P R E E C O
 E R O N R E T E Z U R U Z S E M P R E E C
 R O N R E T E Z U R C R U Z S E M P R E E C
 E R O N R E T E Z U R U Z S E M P R E E C
 F E R O N R E T E Z U Z S E M P R E E C O
 U F E R O N R E T E Z S E M P R E E C O M
 G U F
 I G
 O
 P M E S E M P
 R P M E M P R
 E R P M P R E
 I M E P R E M
 M E R R E M I
 N I M E M I N
 H N I M I N H
 A H N I N H A
 R O D A A H N H A A D O R
 C A R O D A A H A A D O R A C
 O A C A R O D A A A D O R A C A O

O poeta faz novamente um elogio à Santa Cruz como símbolo da redenção humana. A forma do poema também é evidente, diretamente motivada pelo assunto. Os múltiplos caminhos de leitura é que chamam a atenção. O centro do poema, marcado pela letra C, é o ponto de partida para os quatro versos que o compõem. Lê-se, verticalmente, a partir do C, para cima: *crux mihi certa salus*. Qualquer caminho que escolhermos percorrer, seguindo letra por letra nessa direção, virando à esquerda ou à direita, sempre para cima, resulta no mesmo texto. O mesmo vale se seguimos o C para baixo: *crux est quam semper adoro*. Para a esquerda: *crux mihi refugium*; e para a direita: *crux domini mecum*.

Quanto à forma do poema, este é o que mais se aproxima de um caligrama no sentido primeiro do termo. É apenas o próprio texto que vai, letra por letra, definindo seus contornos

para formar a imagem da cruz. Esse poema tem importância na medida em que é considerado o inaugurador de uma das formas mais difundidas da poesia visual posterior: a cruz. É conhecido como o modelo mais antigo de poema em forma de cruz, que será amplamente praticado por outros poetas até o século XX. Segundo Higgins (1987, p. 36),

Vennantiu's best known piece, a cross; apart from the anonymous Greek one, it is the earliest known such piece. [...] Variants of it were used as amulets in eighteenth-century Germany, where the work was known as the "Thomaskreuz" and worn around the neck, according to Lenz (1963, fig. 133 and caption).

E segundo Cozar (1991, p. 151),

No sabemos si por influencia de Fortunato o tal vez como consecuencia lógica de las posibilidades que este artificio ofrece en la representación de los símbolos, el caso es que la cruz va a ser uno de los temas más frecuentes en la historia del caligrama, con ejemplos hasta el mismo siglo XX.

Como pudemos perceber a partir dos poemas traduzidos, todos constituem exemplares notáveis de exploração da matéria verbal, que acabam por ganhar também uma significação visual, compondo virtuosos jogos de linguagem segundo regras matemáticas bem fixadas, obedecendo, na maioria das vezes, a uma métrica regular, o hexâmetro. Mas, se, por um lado, é difícil desvendar o caminho a seguir na leitura dos poemas e dos versos *intexti* de Fortunato, por outro lado, uma vez o texto estabelecido, ele não oferece maiores complicações ao leitor. Ao contrário dos poemas gregos, que possuíam uma forma mais evidente e propunham enigmas complexos no conteúdo, os poemas de Fortunato, e mesmo os de Optaciano, não colocam grandes obstáculos à interpretação.

Nos três poemas que vimos aqui predomina a temática cristã por meio da exposição de episódios bíblicos e da exaltação dos símbolos e preceitos da Igreja católica, em especial da Santa Cruz. Como mencionamos no início desta seção, essa temática vai ao encontro do que vigorava em sua época, na dinastia merovíngia; e, mais ainda, do contexto de fundação da Abadia da Santa Cruz em Poitiers, onde vivia o poeta. Diante disso, poderíamos indagar apenas se esses poemas teriam, de fato, uma função pedagógica e doutrinária para a Igreja, ou se não passavam de meros exercícios formais para o autor.

Margareth Graver considera os poemas figurados um instrumento retórico incomum, mas eficaz (1993, p. 220), e a função retórica está exatamente nas dificuldades impostas pelo autor: "In fact, the rhetoric of this poetry is of a piece with the difficulty of the figure selected and the degree of constraint it imposes on the poet's diction" (GRAVER, 1993, p. 223-4).

Para a autora, assim como os poemas de Optaciano o ajudaram a se aproximar do imperador Constantino e voltar do exílio, os poemas de Fortunato, dirigidos à Santa Cruz, provavelmente estavam ligados à aquisição das relíquias para a abadia de Poitiers. Sua estratégia retórica estaria concentrada, muito mais do que no conteúdo, nas dificuldades que o poeta se impõe e na figura que forma (cf. 1993, p. 223-225).

3.4 RENASCIMENTO CAROLÍNGIO: SÉCULOS VIII E IX

Depois de Fortunato, somente entre 780 e 800, durante o império de Carlos Magno, aparecem novos poemas visuais significativos. Ao final do século VIII, para unificar e fortalecer o seu império, Carlos Magno decidiu executar uma reforma na educação, que foi comandada pelo monge e poeta Alcuíno. Esse é o período do chamado Renascimento Carolíngio, que propunha a renovação da cultura e das artes por meio da retomada dos valores da arte romana e da Antiguidade Clássica.

Para os artistas do período carolíngio, a arte opera como um importante instrumento de difusão do pensamento religioso, e costuma estar a ele subordinada. O respeito às artes plásticas e o desenvolvimento de uma poesia de apelo visual nesse contexto estão associados ao fato de que eram esses os meios considerados mais eficazes para o ensinamento e propagação das ideias religiosas. Na arte carolíngia, a imagem é o meio pelo qual se pode atingir as forças secretas daquilo que ela representa. Os pensadores estéticos do período dão à arte e à imagem um valor real, pedagógico e estético, sempre submetido à religião. Elas têm o poder de presentificar a realidade ausente e é por meio delas que se pode compreender a verdade. Assim, a obra não tem um fim em si mesmo, mas sua missão é a de revelar as forças ocultas daquilo que ela significa. Essas características são bastante evidentes na pintura até o Renascimento; os quadros oferecem símbolos que devem ser interpretados e narrativas para serem lidas tal como uma obra literária:

[...] los pensadores estéticos carolingios, que dan a la imagen, al arte, un valor real, pedagógico y estético, siempre que no sea objeto de veneración. Es una ayuda efectiva para la comprensión de las verdades pero no un mecanismo imprescindible, único, y está, en todo caso, sometido a la religión. [...] Las imágenes son, como los caracteres escritos, signos vivibles que ayudan a significar la realidad ausente. A través de esos signos imitativos, representativos (la pintura) o abstractos (la literatura), el “lector” accede a la comprensión de esa realidad. (COZAR, 1991, p. 166)

Diante dessas características, os poemas carolíngios apresentam uma natureza distinta da dos outros caligramas gregos e mesmo latinos, como afirma Zumthor (1975, p.27-28):

C'est moins la nature de l'objet (le manuscrit) qui se modifie, que sa fonction; la relation du livre au lecteur et vice-versa: ce qu'on *voit* dans le livre change la vie, le monde se reforme (se réforme) par rapport à cette expérience singulière de l'oeil. L'effet visuel accuse la spacialité spécifique de l'écriture; interdit de glisser le long

de la linéarité indifférente des graphismes (le long de la durée du langage); recoupe de ses verticales, de ses transversales, l'horizontalité de la ligne; peuple de symétrie cette perspective. [...] Dans le calligramme, en effet, le dessin donne la forme externe du poème, et la force du lien qui l'attache au sens dépend du talent de l'auteur : elle ne provient pas d'une nécessité textuelle ; le dessin remplit la fonction d'un titre ; d'un cadre où s'inscrit le discours. Dans le *carmen figuratum* carolingien, en revanche, le dessin surgit de l'intérieur ; il *est* texte lui-même, intégré au macro-texte poétique, indissolublement lié à lui par la matérialité signifiante des lettres ; il est sens, et le plus profond que recèle cette architecture de signes.

Alcuíno, teólogo, poeta e educador que comandou a reforma da corte carolíngia, figura entre os autores mais importantes da época. Com seu discípulo Josephus Scottus, compôs uma coleção de *carmina figurata* para o imperador. Nessa coleção, dois poemas eram de Alcuíno, e quatro de Josephus Scottus.

Scottus era um estudioso irlandês e seus quatro poemas configuravam formas geométricas, *carmina cancellata*, todos dedicados ao imperador. Alcuíno, por sua vez, possui uma obra bastante significativa, e também gozava de prestígio na corte, tendo sido convocado por Carlos Magno para desenvolver a escola do palácio. Inaugurou as séries de panegíricos dedicadas ao imperador, e baseava-se em temas diversos dos da poesia de Optaciano, embora provavelmente os conhecesse. Foi autor de um caligrama, diversos acrósticos, labirintos, etc., e seus versos normalmente tematizam o sofrimento e a morte de Jesus.

Alcuíno foi também um dos responsáveis pela difusão do gênero no império carolíngio e o poeta Rábano Mauro, talvez o mais importante dentre os que experimentaram o *carmina figurata*, foi seu aluno. Rábano foi principalmente um teólogo. Sua vida parece ter sido devotada aos estudos religiosos, e em 801 tornou-se abade de Fulda. Possui uma vasta obra que compreende uma enciclopédia, tratados de educação e gramática, comentários à *Bíblia*, etc. Foi um dos mais importantes professores e escritores do período carolíngio, e era estreitamente ligado ao imperador. A ele é atribuído o mais importante conjunto medieval de poemas visuais, e também uma notável renovação em sua composição. Rábano compôs, pouco depois da morte de Carlos Magno, uma coletânea de poemas, *De laudibus sanctae crucis*, cujo livro I é formado por *carmina figurata*.

Dos séculos IX e X são conhecidos outros dois autores de poemas cruciformes: Teodulfo de Orleans e Monge Vigilân:

De la escuela isidoriana, transplantada a los círculos carolingios, nos referimos ahora al español Teodulfo, obispo de Orleans y principal poeta del renacimiento carolingio, defensor del concepto alegórico y esotérico de la poesía como encubridora de verdades útiles y destacado difundidor de la cultura literaria y

artística de su época. Teodulfo es uno de los defensores en el renacimiento carolingio de la belleza puramente formal, admirador de los temas alegóricos y mitológicos que se complace en interpretar simbólicamente e é autor de um poema idêntico ao de Alcuíno (COZAR, 1991, p. 171).

De todos esses autores, o único a cujas obras tivemos acesso foi Rábano Mauro. Seu livro *De laudibus sanctae crucis* pode ser encontrado em versão digital fac-similar em algumas bibliotecas digitais. Analisaremos a seguir três de seus poemas.

3.4.1 RÁBANO MAURO

Rábano Mauro foi um erudito e teólogo da Idade Média de destaque, que exerceu também um importante papel na vida política e econômica do período. Nasceu em Mainz, cidade da Alemanha, entre 780 e 781, em uma família de nobres francos. Entrou no mosteiro muito jovem, tendo sido em 788 apresentado por seus pais como *puer oblatus* ao monastério de Fulda. Em 801 já era diácono, tornando-se padre em 814. Começou sua formação em Fulda. Obteve destaque perante os colegas e foi enviado à corte de Carlos Magno no fim dos anos 790, e depois à escola de Alcuíno em Tours para aprofundar seus conhecimentos. Tornou-se o aluno predileto deste último e ganhou dele o sobrenome “Maurus”, o mesmo que no século VI Saint Benoît havia dado ao seu aluno preferido.

Após a morte de Alcuíno retorna a Fulda e por volta de 817 torna-se professor e escritor. Em 822 é nomeado abade de sua comunidade. Destaca-se pela sua erudição e é frequentemente procurado como conselheiro pelos imperadores Luis o Piedoso e Lotário I, exercendo grande influência administrativa e política, partidário da unificação do império. Com a queda de Lotário em 842, Rábano é demitido e isola-se em uma cela de seu monastério em uma colina de Fulda. Apenas após a divisão do império (tratado de Verdun) e a ascensão de Luís o Germânico ao poder, torna-se arcebispo de Mainz em 847 e morre em 856. Muitas dioceses celebram-no como santo.

As obras de Rábano Mauro completam 6 volumes da *Patrologia Latina* de Paul Migne (1877, v. 107, p. 132-251). Os poemas figurados que estudaremos estão no célebre livro *In honorem sanctae crucis*, composto no primeiro decênio do século IX e assim intitulado nos manuscritos da época. A partir da edição de Wimpfeling, de 1503, até a de Migne (1852) o

livro era conhecido como *De laudibus sanctae crucis*. A obra é a reunião de dois livros, precedidos por uma série de dedicatórias e preâmbulos.

De laudibus é considerada uma obra típica do período de Carlos Magno, que recupera a ideologia imperial na Europa cristã. No primeiro livro estão os seus 28 *carmina figurata*. O segundo livro é composto de um prefácio onde Rábano justifica sua composição em “*geminus stylus*” (em verso e em prosa) e, em seguida, 28 capítulos nos quais ele reescreve em prosa livre cada um dos poemas do livro I, e na mesma ordem, explicando-os. O livro é, portanto, escrito em três níveis distintos a fim de comunicar a sua mensagem: as figuras, os poemas e texto em prosa, ainda com explicações sobre os métodos de leitura. São muitos os manuscritos e as edições da obra de Rábano. Seguimos aqui a edição de Michel Perrin (1997), elaborada a partir dos manuscritos do Vaticano.

Com Rábano Mauro o modo de construção dos *carmina figurata* atinge o mais alto grau de complexidade. Nada é fortuito em sua obra. Além da composição dos poemas, que já era extraordinária em Optaciano, nota-se agora uma preocupação também com a concepção do livro, com a ordem e a disposição dos poemas, o número de versos, o número de letras de cada verso, a relação das imagens com os textos, tudo faz parte de um projeto muito bem acurado empreendido pelo autor. Trata-se de uma poesia visual e cerebral, feita para ser lida e decodificada, e não para ser declamada e ouvida em público.

Por outro lado, é importante ressaltar que a poesia visual de Rábano aparece em um período de forte influência da iconoclastia. Desse modo, alerta o autor que as imagens não têm valor autônomo, mas apenas em conjunto com o texto, de modo que ambos tornam-se indissociáveis:

Ainsi comme le dit H.G. Müller, les représentations des poèmes figurés n’ont pas un statut de peintures (*picturae*), mais de figures (*figurae*). Raban averti donc amicalement Hatto de ne pas accorder une trop grande valeur aux images : la peinture ne doit pas pousser à négliger le labeur du scribe, l’effort du chanteur ou le zèle du lecteur, car la lettre vaut plus que la forme vide de l’image – « *vana in imagine forma* ». Le texte contenu dans l’image même et celui qui constitue le « fond » du poème donnent donc leur signification à cette dernière. (PERRIN, 1988, p. 18)

O que interessa não é uma reprodução fiel que busca qualidades físicas idênticas àquilo que é representado (como a imagem de Luís o Piedoso ou mesmo de Rábano e Alcuíno), mas sim dos “tipos”, das figuras que representam. Ou seja, trata-se de uma representação simbólica.

Rábano, ao contrário de Fortunato, declara seguir a técnica de Optaciano Porfírio para compor os *carmina figurata*. Não apenas a construção dos textos, a simetria na quantidade de letras, os *versus intexti*, mas também a apresentação do livro parece ter sido inspirada por Optaciano. O livro de Rábano utiliza a mesma combinação de letras vermelhas e pretas para destacar os *versus intexti*; a coloração púrpura no fundo da página; caracteres em ouro e prata; a pintura interna das figuras, tal como se poderia encontrar em Optaciano. Além disso, Alcuíno, mestre de Rábano, também mostrava conhecimento da técnica e provavelmente deve tê-la ensinado ao discípulo.

No entanto, se a técnica é a mesma, os temas mudaram. Os poemas de Rábano se aproximam mais da temática abordada por Fortunato e celebram a glória de Cristo na Cruz. No poema que abre o livro (FIGURA I), que veremos a seguir, o próprio Cristo é representado em forma de cruz. Toda a obra de Rábano consiste em variações sobre esse mesmo tema.

M. Perrin divide o livro em duas partes: uma que vai dos poemas 1 a 14 e mostra o período que vai até a Paixão de Cristo; e a outra do poema 15 ao 28, o tempo da Igreja até a vida celestial. Assim, chega a considerar o livro todo um “macropoema”, “où l’histoire sainte du monde et de l’homme est insérée dans le temps de Dieu” (1995, p. 207). As figuras são altamente expressivas e guardam muito da significação de cada composição. O próprio autor adverte sobre os cuidados que se deve tomar caso sua obra seja publicada:

Quapropter obsecro te, frater, ut si cui commissum tibi opus ad rescribendum tradideris, illum admoneas, ut figuras in eo factas et conscriptionis ordinem servare non negligat, ne forte, si formas figurarum uariauerit, et scripturae ordinem commutauerit, operis pretium perdat; et iam opus meum non meum esse faciat, quia non meum idem, sed nec suum, quia est uitiatum. (*Epist.* V, 382,1-6)²⁸

Nada é despropositado no conjunto de poemas de Rábano. O fato de a obra conter 28 poemas deve-se ao fato de este ser considerado um número perfeito. Além disso, a largura de cada um deles e a ordem em que foram dispostos também possuem uma significação:

Continet autem totus iste liber XVIII figuras metricas cum sequente sua prosa, absque superliminari pagina et prólogo: qui numerus intra centenarium suis partibus perfectus est, ideoque iuxta huius summan opus consummare uolui, quia illam

²⁸ Trad. Perrin (1997, p. XV): “Je t’en prie, mon frère : si tu confies l’ouvrage que je t’ai envoyé à quelqu’un pour qu’il le copie, avertis-le de ne pas négliger les figures qui s’y trouvent, ainsi que l’ordre de la rédaction, de peur que, s’il changeait les formes des figures et modifiait l’ordre du texte, il détruise la valeur de l’œuvre et fasse qu’elle ne soit plus mon œuvre, parce que la mienne n’est pas la même, et qu’elle ne soit pas non plus la sienne, parce qu’elle a été corrompue.”

formam in eo cantauit quae consummatio et perfectio rerum est²⁹. (P.L. 107, 264 C-D).

Segundo uma noção que vem desde a Antiguidade, é considerado um número perfeito aquele cuja soma de todos os seus divisores positivos é igual ao próprio número. Por exemplo, 6 ($1+2+3 = 6$); 28 ($1+2+4+7+14 = 28$), etc. Além disso, 28 é considerado por Rábano um número de valor simbólico: “O número vinte e oito representa misticamente a Antiga Lei e o Evangelho : esse número de côvados de extensão deveriam ter as cortinas do tabernáculo (Exôdo 26,2)” (Trad. Lauand, p. 64). Segundo Perrin (1995, p. 200),

Pourquoi 28 correspond-il à la Loi et à l'Évangile ? Quatre est le chiffre des Évangiles, et 24 correspond au nombre de livres de l'Ancien Testament, suivant la tradition des Hébreux. En somme $28 = 24 + 4$; et dont il s'agit bien du mystère de la Loi et de l'Évangile.

A obra citada por M. Perrin é o *De rerum naturis*, que possui 22 livros, dentre os quais um capítulo do livro XVIII é dedicado aos números e seus significados místicos: *De numero*. Logo na abertura afirma: “Os números mostram-nos, através de alegorias, muitos aspectos do mistério que devemos venerar” (trad. Lauand, p. 55), e em seguida trata de revelar o significado de todos os números que considera importantes, um por um, muitas vezes por meio de associações bastante forçadas.

Para Rábano, cada número possui um significado e um valor. A largura dos poemas que compõem o livro também não é aleatória e está ligada ao número 28. Os poemas podem ser agrupados segundo a quantidade de letras dos versos na horizontal, havendo **14** poemas de 37 letras, **7** de 35, **4** de 39, **2** de 36 e **1** de 41 – sendo 14, 7, 4, 2 e 1 os divisores de 28. A ordem segundo a qual os poemas aparecem também parece ter sido minuciosamente escolhida, como atestam as notas encontradas entre eles. Segundo Perrin (1995, p. 210), todas essas associações fazem parte de um projeto teológico:

L'ensemble a évidemment une signification théologique, et obéit à une logique elle aussi théologique. Celle-ci devait être transparente pour ceux qui vivaient dans cet univers symbolique, et pour qui la lecture – *ruminatio* – de cette sorte de poèmes devait être prière, offrande à Dieu. Le genre littéraire du poème figuré qui était au départ un jeu poétique s'inscrit chez Raban dans une spiritualité qui ramène tout à la croix.

²⁹ Trad. Perrin (1995, p. 200): “ce livre contient en tout 28 poèmes figurés, avec la prose qui les accompagne, exception faite de la page préliminaire et du prologue. À l'intérieur de la centaine, ce nombre est parfait, et c'est pourquoi j'ai voulu achever mon œuvre sur ce total, parce que la croix est l'achèvement et la perfection de toutes choses.”

Desse modo, Rábano combina uma série de elementos que, juntos, acabam agregando significados profundos à sua obra. A cruz é o eixo central de todo o livro, e tudo existe nela e em relação a ela. Assim, afirma-se que a obra de Rábano não possui um fim unicamente estético, mas inteiramente fundado na Escritura sagrada, a fim de ratificá-la: “tout ce qui existe n’a de sens que par rapport à la Création et à la Rédemption, dans la perspective du salut et de la vie éternelle” (cf. PERRIN, 1988, p. 19). Veremos a seguir três de seus poemas.

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis, et de nominibus eius ad divinam seu ad humanam naturam pertinentibus.

Ast soboles Domini et Dominus dominantium ubique, hic
 Expansis manibus morem formantis habendum en
 Perdocet, hunc unum grex iustificat, colit atque,
 Et sic more fatigantis cruce nam sua membra hac
 Rite probant plebes, iuris spondetque parentem 5
 Nam hunc scriptura. Et oro altorum culmine Hie[sum,
 Et proba: quod rex, ast Iudaea inventa malorum est
 Quae occidit regem, is vivax tamen atque potenter
 Tela rupit vah martia, Esaiae dogmata complens.
 Primum nos simus alacres, dubitet male quisque hinc 10
 Eternum Dominum tacet, o auctor sanctus hic orbe est
 Tradi summi cuncta decent, quia sanguine demptam
 Dextera deripuit praedam proba, sancta, profundo,
 In cruce sic positus dederat Deus arce coronam.
 Principium hic Deus, Emmanuel, ac finis, origo est. 15
 Lux, et imago Patris, os, splendor, gloria, Christus
 Homousion Patri, sol, verbum, ex lumine lumen cum
 Aequa manus Domini, seu virtus, duxque propheta est,
 Quem unigenam iuste, quem primigenam ore fatemur:
 Nazareus cum offensio fit, ac scandalum iniquis, 20
 Angelus, atque lapis, scansuro hinc ianua mundo.
 Induta en veritas veste, quid dogmate Christus
 Indicet exponam: legem parva haec quoque vestis
 Significat, namque hic tegitur in grammate raro
 Summipotens auctor, qui continet omnia rector. 25
 Ad quem mundus pertinet, astra, ac pontus, et aether.
 Nostraque natura arta atque sociata creanti est.
 Nam auctorem haec illum (palmo qui claudit et arva)
 Obtegit humano aut claudit visu, ecce potentem.
 Ipse tamen ostensus ubique suo est opere orbi huic 30
 Angelus, huic sponsus, iste est devotio plebi et
 Atque docens sapientia, pacificus quoque custos,
 Fons, brachium et panis, divinaque petra, magister.
 Stella, oriens, qui et cura potens, intenta medela.
 Clavis et hic David, laeta via, et agnus honestus. 35
 Serpens sanctificans, illustris fit mediator:
 Vermis homo isque, retraxit ab hoste (et vita) rapina.
 Mons aquila, paraclytus, sic leo, pastor, et haedus.
 Fundamentum, ovis, ac reddens pie vota sacerdos.
 Melchi pontificis sadech vinum quoque panem, et 40
 Qui vitulus, aries, carne de qua est sacra vinctus
 Victima, patreque cum bene sit satus absque caduco:
 Qui damna sensit et lignea, qui omnibus ante est.
 Qui astra est syderea aeditus omnia luciferum ante.
 Virgine hic est natus matre, tunc tempore in arto 45

Atque hominem ut servaret, ad aram hic crucis ivit,
Qui est sator aeternus, Christus benedictus in aevum.

TRADUÇÃO:

Da imagem de Cristo com os braços estendidos em forma de cruz e dos nomes dele relativos a sua natureza humana e divina

Os rebentos do Senhor e o Senhor que impera onipresente,
com as mãos estendidas, sustém e constroi o caminho,
ensina e cultiva. O rebanho o considera justo e único,
e celebra seus membros fatigados na cruz.
O povo o apóia devidamente, ele é o pai da justiça, 5
a Escritura atesta. Rogo a Jesus nas alturas
e afirmo que ele é o rei. Encontrou na Judeia os infelizes
que queriam matá-lo, mas ele ainda está vivo e poderosamente
destruiu as armas de Marte, cumprindo os ensinamentos de Isaías.
Sejamos nós os primeiros a demonstrar entusiasmo, que assim não terá dúvidas
mesmo quem nada diz do Senhor Eterno: oh, o santo Criador está neste mundo, 10
ao Altíssimo todas as coisas convém submeter, pois com sangue,
a mão direita honesta e santa tomou os despojos das profundezas,
Então Deus pregado na cruz determinou a coroa dos eleitos.
Deus, Emanuel, é o princípio, a origem e o fim. 15
Luz e imagem do Pai, expressão, esplendor, glória, Cristo,
Da mesma natureza do Pai, sol, verbo, luz nascida da luz,
É como a mão do Senhor, seu poder, comandante e profeta;
Nós o reconhecemos pela nossa boca, com justiça, o filho único e o primogênito.
O nazareno foi também um obstáculo, a ruína para os injustos, 20
Mensajeiro, pedra angular, porta para a ascensão ao céu.
Vestiu os trajes da verdade, aquilo que Cristo pregou,
Anunciou e proclamou: esta pequena veste
Simboliza a lei, pois estas poucas letras cobrem
O Todo-poderoso Criador, o comandante que guarda todas as coisas, 25
A quem pertence o mundo, os astros, o mar e o éter.
Nossa natureza está atada e associada a quem nos criou,
Pois ela esconde o criador todo poderoso, que tem o mundo
Na palma da mão, encerra-o sob forma humana.
Ele ademais se mostra por toda parte em sua obra: 30
É anjo, esposo, o objeto de devoção do povo;
É a doura sabedoria e o guardião pacífico;
É fonte, braço e pão, a pedra divina, o mestre;
É estrela, o nascer do sol, é a poderosa cura, o remédio intenso;
Ele é a chave de Davi, o caminho afortunado e o cordeiro venerável; 35
Faz-se serpente santificadora, ilustre mediador;
Verme e homem, escapa do inimigo, ele que é presa e vida;
É montanha, águia, paracleto, bem como leão, pastor e rebanho;
É pedra de toque, cordeiro; o sacerdote pio que oferece os votos,
o Vinho e o pão do sacerdote Melquisedeque; 40
Novilho, carneiro, ligado à carne, ele é também vítima sagrada,
Pois seu pai o criou para ser eterno.

Sentiu os pesares da madeira, ele que está antes de todas as coisas;
 Ele que surgiu antes de todos os astros estrelados, antes da luz do dia,
 Nascido de uma mãe virgem, logo estava nos limites do tempo;
 Para salvar o homem, ele foi ao altar da cruz,
 Ele, o semeador eterno, o Cristo abençoado para sempre.

45

Este é o poema de abertura do livro de Rábano Mauro e a sua forma salta aos olhos sem impor nenhuma dúvida ao leitor. Vemos Cristo de braços abertos formando uma imagem de dupla função: de um lado representa o próprio Cristo, e de outro, o símbolo máximo do Cristianismo: a Cruz. A superposição acontece também no conteúdo do poema, de modo que não há distinção entre o elogio da Cruz e da figura de Jesus Cristo, os motes do texto.

O poema possui 47 versos com 39 letras cada um, exceto os que formam as mãos do Cristo, mais longos, que chegam a 41 letras. Além das dificuldades já conhecidas desse gênero de composição, o poema tem ainda um « O » no lugar do umbigo e dos olhos do Cristo, que ajuda a construir sua imagem na figura, e impõe a necessidade de se adotar um número ímpar de letras a fim de mantê-los no centro do poema. Na imagem, entre a coroa de dentro e a coroa de fora na cabeça de Cristo, encontramos também as letras gregas A (alfa), M (mu) e Ω (ômega), que costumam ser encontradas em diversas representações da Cruz, indicando que Cristo é o começo (A), o meio (M) e o fim (Ω)

Assim como vimos nos poemas de Fortunato, o conteúdo do poema retoma episódios bíblicos e redundante o tempo todo em elogios para o Salvador onipotente e onipresente. Aparecem aqui diversos nomes pelos quais Cristo é conhecido: Emanuel, Nazareno, Criador, Melquisedeque, etc; e não faltam adjetivos para adorná-lo: justo, único, sol, Verbo, luz, chefe, profeta, etc. O poema de Rábano reproduz exatamente a simbologia mais conhecida da cruz, que condensa a história da redenção de Cristo como salvador da humanidade, reunindo a imagem da Cruz e a de Jesus Cristo a ponto de não se poder distinguir mais uma da outra.

Nos poemas de Rábano, embora possamos encontrar novos versos nos contornos da figura, a imagem do Cristo nesse poema (e as outras imagens formadas nos outros) só é clara por causa do traçado que a acompanha. Já nas primeiras edições temos notícia de que os contornos vêm sempre reforçados em tinta vermelha, como podemos ver na imagem acima.

Os versos internos percorrem e delineiam todo o corpo de Cristo, formando as seguintes frases:

VERSUS INTEXTI:

1. A partir do dedo médio da mão direita, para cima, passando pelo polegar, segue pelo braço direito subindo para a cabeça:

DEXTRA DEI SUMMI CUNCTA CREAVIT HIESUS

A mão direita de Deus Todo-Poderoso criou Jesus e todas as coisas.

2. Do alto da cabeça, descendo pelo ombro esquerdo, passando pelo braço até o dedo médio da mão esquerda:

CHRISTUS LAXABIT E SANGUINE DEBITA MUNDO.

Cristo aliviou com sangue as dívidas do mundo.

3. Do dedo médio da mão direita, para baixo, percorre o braço, desce para a barriga (ignorando a veste), depois vai da coxa até o pé direito:

IN CRUCE SIC POSITUS DESOLVENS VINCLA TYRANNI.

Pregado na cruz desatou as algemas da tirania.

4. Do pé direito, subindo por entre as pernas na coxa esquerda e voltando para baixo até o pé esquerdo:

AETERNUS DOMINUS DEDUXIT AD ASTRA BEATOS.

O Senhor Eterno conduz os afortunados aos céus.

5. Do pé esquerdo, subindo pela perna (ignorando a veste), continua pela barriga até o dedo médio da mão esquerda:

ATQUE SALUTIFERAM DEDERAT DEUS ARCE CORONAM.

E Deus também deu saúde ao círculo dos eleitos.

6. A veste:

**VESTE QUIDEM PARVA HIC TEGITUR QUI CONTINET ASTRA,
ATQUE SOLUM PALMO CLAUDIT UBIQUE SUO.**

*A pequena veste que cobre e guarda as estrelas e o sol,
E também detém a sua mão em toda parte.*

7. A coroa de dentro:

ISTE EST REX IUSTITIAE.

Este é o rei da justiça.

8. O rosto:

ORDO IUSTUS DEO.

A ordem justa está com Deus.

9. A coroa de fora:

REX REGUM ET DOMINUS DOMINORUM.

O Rei dos Reis e o Senhor dos Senhores.

Nota-se que em alguns versos há correspondência entre a parte do corpo e o que está nela inscrito. Na mão direita, por exemplo (*dextra*); nas duas coroas (*rex*); na veste de Jesus (*veste*). No entanto, a correspondência aqui e no poema como um todo, assim como nos demais poemas de Rábano, se dá em outro nível, diferente dos caligramas tradicionais gregos. Texto verbal e imagem querem ser, então, uma coisa só e ambos estão diretamente ligados ao contexto cristão do período, como veremos também nos outros poemas de Rábano.

b. FIGURA XV

Figura retirada do site < <http://www.bvh.univ-tours.fr> >
 (edição de Thomas Anshelm, de 1503).

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis.

Nate Patris summi, qui tela ferocia frangis,
 Da mihi rite crucis victricia carmina fari.
 Nam caeleste animal mitis volat ore Iohannes
 Transpenetrans aquila, et vero omine vidi
 Eoum solem, verbum hausit in arce polorum hoc: 5
 Gratia sicque Iohanni ante omnes vivo fatu
 Donata, utque artus hominis sibi sumeret auctor
 Scripserit; atque in principio Deus unus et almus
 Semper cum Patre qui pio erat: vitaeque, salusque,
 Sit natus, factusque caro, dominatur in orbe. 10
 Hunc leo, hunc vitulus regem dant, pontificemque.
 Ut leo, qui fortis retulit certamine praedam;
 Hostiam et obtulerit summus se rite sacerdos,
 Mystica dona suis consortibus optime donans.
 Nempe datorum mysterio septem et pie panum: 15
 Dat Marcus septem spiritus quoque vive cantu.
 O tu regem iusti ecce agnum da pie Lucas:
 Hoc signatque fides Dei ecce ea, pontificemque
 Dat vox clarum hedos qui tollit cum fuit in dies.
 Formantis manus et par ecce diebus Herodis 20
 In Bethleem genitus matre ammirabilis infans:
 Ipse satus Maria, mundo ditissima cura huic:
 Nobilis atque puer, persona vetusta dierum
 Qui venit de Edom, de Bozra, hic veste cruenta
 Calcaturus erat qui solus torcular, auctor 25
 In cruce pensandus qui sustinet astra supernus:
 Ut crux alma foret divino haec munere dives.
 Nam scribens bene Mattheus dedit ordine primus
 Qui in facie firmat ius, hunc ab origine David
 Progenitum esse hominem signavit, quem pie votum 30
 Cum monstravit in ordine stirpis fidus Abraham:
 Quod genus hoc dederit pistillo fraudis iniquae
 Expulso nam rite liber genus omne retextum
 Continet hoc vere rationis credere signum,
 Nempe decet dudum Christus quia nascier illa 35
 Promissus stirpe est, Salvator maximus orbi.

TRADUÇÃO:

Dos quatro Evangelistas e do Cordeiro desenhados em forma de cruz.

Filho do altíssimo Pai, o que destruiu os dardos ferozes,
 Concede-me cantar, devidamente, o poema da vitória da cruz.
 com a boca doce tal como um animal celeste,
 Uma águia que atravessa o céu, João viu o verdadeiro sinal
 O sol a leste, ele hauriu estas palavras na cidade do céu: 5
 E assim a graça foi concedida a João diante todos de viva voz
 Para que ele escrevesse como o Criador tomou forma de homem.
 No princípio, Deus único e benevolente,
 sempre com o Pai misericordioso, era a vida e a salvação;
 ele nasceria, se feria carne, regeria o mundo. 10
 O leão gera este, o rei; e o bezerro este, o padre.
 Como o leão que com força traz de volta os despojos do combate.
 O sumo sacerdote se ofereceu, devidamente, em sacrifício.
 e deu aos seus os presentes místicos com excelência.
 Pelo mistério dos sete pães ofertados piedosamente, 15
 no canto vívido, Marcos revela também os sete dons do Espírito Santo.
 Ó Lucas, proclama piedosamente o cordeiro, o rei da justiça:
 Eis que o sinal da fé Divina, a voz, declara o ilustre Senhor
 aquele que afastou os pecados quando veio à terra.
 Ele é a mão do Criador, seu semelhante; no tempo de Herodes, 20
 Filho admirável, Ele foi gerado por sua mãe em Belém,
 Riquíssimo em cuidados para o mundo, Ele nasceu de Maria.
 O nobre filho, personagem antiga dos tempos,
 O que veio de Edom, da Bozra, com a veste em sangue,
 E foi sozinho esmagado no lagar, o Criador 25
 Punido na cruz, o que sustém o céu celestial.
 Para que esta cruz generosa seja enriquecida pelo dom divino.
 Pois Mateus, que bem escreveu o primeiro (evangelho), disse
 que ele é o que afirma a justiça em sua face;
 e assinalou ser homem, nascido da linhagem de Davi, 30
 quando mostrou que ele é o prometido da estirpe de Abraão.
 É isso o que fornece esta genealogia, com o pilão que expulsa
 a maldade iníqua dos infiéis.
 e por outro lado, o livro traça toda a genealogia devidamente
 E sustenta que este é o verdadeiro sinal da razão.
 Certamente, ele é o que nasceu dessa estirpe,
 O prometido, Supremo Salvador do Mundo.

Nesse poema vemos a figura de quatro animais e um anjo desenhados nos versos internos. O poema começa com o enunciador pedindo permissão para cantar a vitória da cruz e, a partir daí, vai retomando os escritos dos quatro evangelistas. As imagens dos animais são símbolos que remetem à visão de Ezequiel (I, 1) e de João no Apocalipse (IV e V) e associam cada uma aos quatro evangelistas e Jesus Cristo: a águia é João, o leão é Marcos, o boi é Lucas, o anjo é Mateus e o cordeiro é Jesus Cristo. Essa identificação é variável para alguns autores medievais, mas ao que parece Rábano segue a que foi dada primeiramente por São Jerônimo e é hoje a mais consolidada.

As quatro criaturas são conhecidas como Tetramorfo e têm origem muito anterior ao livro de Ezequiel. A junção das formas vem da representação egípcia dos deuses e pode ser vista, por exemplo, na Esfinge de Ghizeh, que tem o corpo de leão, as asas de águia, as patas de touro e o rosto de homem. A essa fonte se soma a influência babilônica, que acreditava em quatro gênios protetores: Alap ou Kirub, touro de face humana; Lamas ou Nirgal, leão com cabeça de homem; Ustur de forma humana; e Nattig com cabeça de águia. Ambas estão enraizadas na mitologia cristã.

No poema de Rábano, o primeiro animal que aparece é a águia, remetendo a João, que, hauriu a Palavra no alto da cidade e contou como Cristo foi feito homem. A figura da águia é a que está no topo do poema e traz os seguintes versos delimitando-a:

Altivolans aquila et verbum hausit in arce Iohannes. in principio eratu.

Qual uma águia que voa alto, João hauriu o Verbo na cidadela. Era o princípio.

O Evangelho de São João conta a natureza divina de Jesus Cristo, como confirma o poema de Rábano (v. 7). A águia é o seu símbolo pois ele começa o Evangelho falando da geração do Verbo, ou seja, de Jesus, Palavra de Deus (“*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*” João I, 1) por meio da qual se pode atingir as alturas divinas, como a águia que se eleva em seu voo. Ou, outra interpretação possível segundo a

frase de Rábano no livro em prosa³⁰, João é o que está na Cidade Alta (*arce*), como a águia no céu, e absorve a Palavra diretamente de lá.

Em seguida aparece o leão alado, animal associado a São Marcos, e o boi alado, a São Lucas. São Marcos é representado pelo leão porque começa seu Evangelho falando da pregação de São João Batista no deserto da Judeia. Diz-se que o leão vivia no deserto e a pregação de João foi como um rugido de leão. Além disso, ele é o que quer mostrar Cristo como soberano, como rei (v. 11), e o leão é o rei dos animais. No poema de Rábano, o leão é o animal que aparece à esquerda, abaixo da águia, e forma o seguinte verso:

Marcus regem signat. Vox clamantis.

Marcos designou o rei. A voz que clama.

São Lucas, por sua vez, é representado pelo boi, o animal sacrificado no Templo de Jerusalém, e quer demonstrar o caráter sacerdotal de Cristo (v. 11). Lucas começa seu Evangelho falando do sacerdote Zacarias, cuja função era oferecer sacrifícios, e por isso recebeu como símbolo o boi, animal destinado a sacrifício no templo. A imagem do boi aparece à direita e diz o seguinte:

³⁰ Ioannes autem speciem aquilae in se ostendit, qui iure in arce crucis consistit, qui ad altiora volans, secretiora Christi divinitatis mysteria explorat, et quasi in ipsum deitatis solem, mentis oculos figens, statim in principio Evangelii sui de divinitate Christi exorsus est, ita: In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum (XV, 1).

Dat Lucas pontificem. Fuit in diebus hero.

Lucas o declara sacerdote. Foi o herói dos tempos.

O Evangelho de São Lucas apresenta o caminho de Jesus. Começa com o anjo que aparece a Zacarias para anunciar o nascimento de seu filho João Batista e segue com o anjo que vai a Nazaré anunciar a Maria que ela ficará grávida. Segue uma ordem cronológica e vai contando a trajetória de Jesus Cristo e João Batista até a Ressurreição. Toda essa passagem bíblica é resumida dos versos 17 a 27 do poema e em 28 já entra o quarto e último evangelista: Mateus.

São Mateus é simbolizado pela face humana e corresponde à figura na linha inferior. É o autor do primeiro Evangelho e é ele quem traça a genealogia de Jesus, mostrando sua origem e descendência. A partir das letras que formam a figura do anjo encontramos a seguinte frase:

Matthaeus hunc hominem signavit in ordine stirpis. Liber generationi.

Mateus descreveu este homem segundo a sua estirpe. Eis o livro das gerações.

Finalmente, cercado pelos quatro símbolos dos evangelistas, no centro da página, está o cordeiro, que representa o filho de Deus:

Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.

Eis o cordeiro de Deus, o que tira os pecados do mundo.

A representação é fiel à passagem bíblica do Apocalipse. São João, após descrever os quatro seres vivos ao redor do trono (a águia, o boi, o leão e o homem), descreve o que está no meio, o Cordeiro:

De fato, vi um cordeiro. Estava entre o trono com os quatro Seres vivos e os Anciãos. Estava de pé, como que imolado. O Cordeiro tinha sete chifres e sete olhos, que são os Sete Espíritos de Deus enviados por toda a terra. (Apocalipse V, 6)

Na figura de Rábano, como podemos ver, o cordeiro é o único que aparece em pé e de corpo inteiro, e possui sete chifres, representando os Sete Espíritos de Deus, como escrito na passagem bíblica. Ele tem ainda em volta da cabeça uma cruz com a inscrição YOS, em grego, significando que é ele o filho legítimo de Deus e não um cordeiro qualquer.

Finalmente, podemos dizer ainda que a distribuição dos quatro animais, acima, abaixo, à direita e à esquerda, representam as quatro pontas da Cruz evocando, mais uma vez, o símbolo-mote do livro de Rábano. O poema está, portanto, carregado de simbologias e apresenta uma correspondência perfeita entre os animais e o texto, seguindo um sistema de símbolos já fixado na mitologia cristã. Novamente aqui, os animais se formam ligando uma letra à outra, mas só ficam mesmo evidentes pelos contornos em vermelho.

c. FIGURA XXVIII

Figura retirada do site < <http://www.bvh.univ-tours.fr> >
 (edição de Thomas Anshelm, de 1503).

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:*De adoratione crucis ab opifice*

Omni potens virtus, maiestas alta, Sabaoth
 Excelsus Dominus, virtutum summe creator,
 Formator mundi: hominum tu vere Redemptor.
 Tu mea laus, virtus, tu gloria cuncta, salusque,
 Tu rex, tu doctor, tu es rector, care magister, 5
 Tu pastor pascens, protector verus ovilis.
 Portio tuque mea, sancte salvator et auctor,
 Dux, via, lux, vita, merces bona, ianua regni es,
 Vox, sensus, verbum, virtutum laeta propago.
 Ad te direxi, et cumulans nunc dirigo verba: 10
 Mens mea te loquitur, mentis intentio tota,
 Quicquid lingua, manus orat et bucca beate
 Cor humile, et vita iusta, sacrata voluntas.
 Omnia te laudant et cantant, Christe serene.
 Namque ego te Dominum pronus et laetus adoro, 15
 Atque cruci demisse tuae hinc dico salutans:
 Spem oro te ramus aram ara sumar, et oro hinc.
 Hoc meus est ardor clarus, hoc ignis amoris,
 Hoc mea mens poscit primum, hoc famen et ora,
 Hoc sitis est animi, mandendi magna cupido: 20
 Ut me tu pie suscipias, bone Christe, per aram
 Oblatum famulum, quod victima sim tua, Hiesus.
 Hostia quod tua sim: memet crucifixio totum
 Iam tua consumat; et passio mitiget aestum
 Carnalem, vitia confringat, deprimat iram, 25
 Refrenet linguam, pietatis verba reponat.
 Mentem pacificet: vitam deducat honestam.
 Namque tuus quando toto fulgescet Olympo
 Igneus adventus, torrebit et ardor iniquos,
 Tempestas stridet, cornu iam mugit et orbe 30
 Ante apparebit quando crucis aere signum:
 Tum rogo me eripiat flammis ultricibus ipsa:
 Atque poetam agni proprium defendat ab ira,
 Cui cano: iure canam Hrabanus versibus ore,
 Corde, manu, semper donum memorabile cantu: 35
 Quod dederat vitae memet clementer in ara.
 Quando ipsa Hiesus clemens rogo ab eruit imo
 Inferni requiem, nunc, o Christe, arce polorum
 Da mihi, hoc posco, spero, et vera omnia credo,
 Quae promisisti, hoc teneo pietate fideque. 40

Quod verax facis ordine iudicio omnia vera.
 I nunc ad superos, in coelis rite triumphas.
 O laus alma crucis semper sine fine valet.

TRADUÇÃO:

Acerca da adoração da cruz, pelo próprio autor

Ó virtuoso Todo-Poderoso, majestade suprema, Sabaoth,
 Senhor excelso, Altíssimo criador das virtudes,
 Formador do mundo: Tu és o real Redentor dos homens.
 Tu és aquele que louvo, Tu és a virtude, a glória, e a salvação.
 Tu és o rei, Tu és o preceptor, Tu és o guia, ó caro Mestre, 5
 Tu és o pastor que alimenta, o verdadeiro protetor do rebanho.
 Tu és a minha fração, Santo salvador e criador,
 Guia, caminho, luz, vida, boa recompensa, Tu és a porta de entrada do reino,
 Voz, sentido, palavra, propago o prazer das tuas virtudes.
 A ti dirigi minhas palavras, e agora dirijo ainda mais 10
 O meu espírito se dirige a ti, toda intenção do espírito,
 Em qualquer língua, oro com as mãos e abençoo com a boca
 Coração humilde, vida justa, vontade sagrada.
 Todas as coisas te louvam e celebram, ó Cristo sereno.
 Curvado e alegre, adoro o Senhor, 15
 E humildemente dedico esta saudação à tua Cruz.
 Ó madeira, rezo a esperança e o altar
 para que eu seja aceito no teu altar, pois daqui eu rezo.
 Assim reluzente é o meu ardor, e o fogo do meu amor,
 Assim é o primeiro pedido do meu espírito, das minhas palavras e da minha oração,
 Assim é a sede da minha alma, o meu desejo maior. 20
 Recebe-me como escravo, piedosamente, bom Cristo,
 como oferenda no altar, que eu seja tua vítima, Jesus
 Que eu seja o teu sacrifício: a tua crucificação
 Consome a mim todo; e o teu sofrimento alivia a agitação
 Da carne, destrói os pecados, domina a ira, 25
 Controla a língua, devolve-me palavras de piedade.
 Apazigua o espírito: conduz a uma vida honesta.
 Quando o teu fogo chegando arderá em todo o Olimpo
 A chama queimará os injustos
 A tempestade estrondará, e os cornos mugirão sobre a terra 30
 quando o signo da cruz aparecer no ar:
 Então rogo que ele me livre das chamas da vingança
 E defenda o poeta da ira do cordeiro a quem eu canto:

Possa eu, Rábano, cantar em versos, com justas palavras,

coração e mão, o dom (divino) que é sempre digno de memória. 35
 Pois, clemente, ele me dera à vida no altar (da cruz),
 já que foi graças a ele (o altar da cruz) que Jesus me levantou do fogo do inferno.
 Agora, ó Cristo, concede-me repouso na cidadela celestial,
 Eu suplico, espero e tenho fé de que todas as tuas promessas são verdadeiras;
 Pela minha fé e piedade, afirmo que Tu és verídico 40
 E que Tu realizas todas as coisas segundo a ordem o Verdadeiro Julgamento
 Encontra agora os seres celestes: tu triunfas justamente
 Nos céus. ó louvor sempre santo e infinito da cruz, adeus!

O poema XVIII encerra o livro de Rábano e tem, nessa posição, a função de sintetizar os poemas que o precedem. É considerado um “poema assinatura” pois é onde o autor se identifica, inserindo-se no texto de diversos modos: no título (*ab opifice*), no meio do texto (*Ramus*, abreviatura de Rabanus) e na imagem que forma do homem ajoelhado no canto direito inferior. Trata-se de uma mistura entre uma prece que o poeta dirige a Deus e um longo elogio feito a Jesus Cristo.

O poema é composto em hexâmetros de 35 letras cada um, distribuídos em 43 versos que podem ser divididos em dois blocos que formam as duas imagens do poema, o primeiro pelos 33 primeiros versos e o segundo pelos últimos 10 versos. No primeiro bloco, vemos se formar no interior uma cruz de 27 letras onde se lê, em qualquer direção, de cima para baixo, de baixo para cima, da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, a seguinte frase:

Oro te Ramus aram ara sumar et oro.

A sintaxe dessa frase em latim é um pouco obscura. Encontramos para esse verso duas traduções diferentes. Uma, de Paul Zumthor (1975, p. 30), diz o seguinte:

*Je prie à ton pied, autel, (moi) Ramus (=rameau de l'arbre (de la croix));
 que sur l'autel je sois consume, car je prie;*

e a outra, de Michel Perrin (1997, p. 321):

*Ô bois, jê t'implore, toi qui es Espérance et autel, je t'implore :
emporte-moi d'ici bas sur ton autel.*

Na primeira tradução, o autor indica a ambiguidade presente no termo “Ramus” que está em destaque no poema. A palavra é um segundo palíndromo dentro do palíndromo que forma a cruz e também pode ser lida em todas as direções nas suas quatro hastes. Literalmente ela significa “ramo de árvore” e remete à madeira que indica, portanto, nesse contexto, a cruz de Cristo, como já vimos em outros poemas. Porém, de outro lado, Ramus seria também uma abreviação do nome Rabanus, designando aí o próprio poeta.

Para a interpretação da palavra como “ramo, madeira” não faltam elementos de apoio: o mote do livro inteiro é a Cruz e a imagem na qual as palavras aparecem é a da própria Cruz. Mas, por outro lado, em se tratando de um texto em primeira pessoa em tom de oração, e com a imagem de um homem simbolizando o poeta logo abaixo, a possibilidade de Ramus ser uma abreviatura do nome de Rábano se torna igualmente plausível. Assim, a nosso ver, essa é mais

uma artimanha da linguagem de Rábano, que conseguiu agregar ainda mais um significado à imagem – linguística e pictórica – da Cruz que o inspira.

O poeta aparece no segundo bloco, no canto direito inferior, onde podemos distinguir mais um verso de 45 letras formando a silhueta de um homem:

Rabanum memet clemens rogo Christe tuere o pie iudicio.

Rogo a ti, ó Cristo, clemente e bondoso, que olhes por mim, Rábano, com justiça.

Aqui o poeta se auto nomeia “Rabanum”, sem abreviações. Insere-se nominalmente no texto, na figura de um suplicante que tem os olhos voltados para cima. No poema, podemos pensar que ele se dirige à Cruz (que pode ser vista como um altar mencionado no palíndromo anterior). Assim como nos outros poemas de Rábano, a imagem do homem de joelhos não é evidente a não ser pelo reforço das linhas em vermelho que o identificam.

Nesse poema não há menção a nenhuma passagem bíblica em especial, mas apenas à essência do pensamento cristão. O poeta faz uma prece enquanto exalta todas as virtudes de Cristo.

3.5 OS GRAFITES DE POMPEIA

Conforme vimos até o momento, é tentadora a generalização e bastante comum a afirmação de que os poemas visuais latinos estavam restritos aos círculos eruditos e a um contexto puramente religioso. No entanto, alguns textos que estudaremos nesta seção permitem verificar que o aproveitamento dos caracteres visuais na escrita fazia parte também da vida cotidiana do povo comum na Roma antiga, e data de um período anterior ao que vimos na “literatura oficial”, como as celebradas inscrições parietais encontradas nos muros da cidade de Pompeia. Segundo Funari, a poesia visual, junto com a poesia sonora (nesse caso, feita de aliteraões e paronomásias), “constituem criações autênticas e especificamente populares, ainda que encontremos semelhanças aparentes em certos poemas helenísticos. Sua especificidade, que explica seu sucesso e originalidade, consiste na sua base social popular e no seu meio exclusivo de expressão: as paredes” (2003, p. 98).

Testemunhos afirmam que os muros das cidades romanas estavam sempre repletos de inscrições, mas pouquíssimas foram conservadas. Estima-se que, apenas na cidade de Roma, deve ter havido ao menos cem milhões de intervenções parietais diversas. Graças à erupção do Vesúvio em 24 de agosto de 79 d.C., restou-nos a produção popular da provinciana Pompeia, na Itália central. Após o soterramento, a cidade ficou esquecida por muitos séculos e foi identificada como Pompeia apenas em 1763. As pesquisas começaram, de fato, em fins do século XVIII e as escavações vêm recuperando, ainda hoje, boa parte da cidade. Foram encontradas cerca de dez mil inscrições parietais – ou *grafites* –, quase todas datadas dos últimos momentos da cidade.

As intervenções nas paredes provinham de todos os grupos populares da cidade, de escravos, mulheres, camponeses, artesãos ou gladiadores, mas a maior parte dos grafites é anônima. As mensagens podiam ser escritas por qualquer um e estavam sempre abertas à leitura pública, por isso, servem como testemunho da cultura popular do período, como afirma Funari:

A primeira característica desse grafismo popular reside na sua autoria, pois aqui não há uma dicotomia entre o autor intelectual e o executor da obra, como na pintura erudita. O artista constitui-se num verdadeiro poeta, pois planeja, executa e repropõe no imaginário coletivo sua própria percepção da sociedade. Seu instrumento é barato e de acesso universal, o estilete (*graphio*), e permite que todos, e qualquer um, possam exercitar sua capacidade poética e artística. Ao impor uma descontinuidade

essencial no desenho, já que se funda no traço por oposição ao volume e às cores, o estilete estabelece um campo mais direto e realista de representação” (2003, p. 90).

As características descritas a propósito da pintura parietal podem ser observadas também nos textos visuais pompeianos. Mostraremos a seguir cinco inscrições encontradas nos muros de Pompeia e identificadas como “poemas visuais”, as quais foram estudadas e traduzidas por Funari (2003), cujas análises e propostas de versão nos serviram de base neste texto. Segundo o autor, a temática amorosa ocupava o centro das atenções do homem comum, e é nesse universo que se encontra nosso primeiro poema.

a. SSEVERA ΦELASSSS [CIL IV, 8329]

Figura retirada do livro de Funari (2003, p. 118).

SSEVERA ΦELASSSS

Ssevera, chupassss

Segundo Funari (2003, p. 118), nesse poema o autor explora a disposição das letras e sua alteração formal a fim de criar um jogo de esconde-esconde na mensagem:

A frase é escrita em duas linhas contrapostas, ascendente a primeira e descendente a segunda. Além disso, os esses iniciais e finais são multiplicados, dobrados em *Severa* e quadruplicados em *felas*, e a letra *f* é substituída pela sua homóloga grega *phi*. Ainda mais, o autor utiliza-se de duas grafias diversas das letras *e* e *a*. *E* escreve-se com um único traço na primeira vez que aparece (*seuera*) e com dois nos outros dois casos (*seuera felas*). *A* escreve-se, ao final da primeira linha, com dois traços curvos, assemelhando-se na forma ao nosso *a* de imprensa; por outro lado, em *felas*, dois traços retos compõem um *a* muito diverso.

Todas essas alterações formais são estranhas para nós e dificultam a leitura do texto. Segundo Funari, elas eram igualmente estranhas para um pompeiano comum do período, e nisso consistia o objetivo primeiro do autor: causar estranhamento e chamar a atenção do leitor (ou do “passante”). Assim, deve-se considerar que tais alterações não são fortuitas, ao contrário, o trabalho de decodificação do texto faz parte do jogo e deve conduzir, ainda, à compreensão global do poema – que poderá então ser visto também como imagem: “é a frase (*Severa*, *chupas*) que explica a forma, assim como esta havia permitido chegar àquela” (2003, p. 119). Desse modo, Funari vai mais longe na análise e chega a identificar os personagens da cena descrita (2003, p. 119-120):

Deve-se procurar, dessa forma, os dois personagens ali presentes (um homem anônimo e uma mulher de nome *Severa*) na ação descrita. A identificação das imagens inicia-se pelas cabeças feminina e masculina marcadas, como vimos acima, por duas letras alteradas e que tomam uma forma circular. Em seguida, pode-se distinguir o tronco e as pernas do homem, compostos pelo final da primeira linha e do meio da segunda.

Por fim, a multiplicação de traços, acentuada pelos *esses* iniciais e finais, desvenda a movimentação, implícita na mensagem verbal, de braço e pernas masculinas. Completam a figura as referências estilizadas à vestimenta do homem, fechada em cima e entreaberta embaixo, deixando ainda entrever uma alusão sutil ao membro masculino.

31

Além deste nível cônico [sic], o poema possui ainda um aspecto fônico coerente com a mensagem, pois a multiplicação inicial e final de *esses*, produz um efeito sonoro sibilante que remete ao alongamento da emissão. Deste modo, fica claro o caráter construído da frase que, pelas múltiplas mediações que interpõe para sua fruição, constitui uma verdadeira escultura verbal, tônica e cônica. Trata-se de um poema lírico, erótico, excitante, mas nunca pornográfico, chocante ou nojento. Embora sua mensagem seja explícita e direta (Severa, chupas) e não recorra, portanto, a uma metáfora, a hábil interposição de barreiras e a construção estética resultantes acabam por seduzir e atrair.

É difícil enxergar apenas a partir dessa imagem as figuras propostas pelo historiador. Nota-se que existe, sim, um deslocamento das letras, certa movimentação, um efeito de estranheza, mas daí a encontrar cabeças, membros, pernas e braços dos amantes pode ser um tanto forçado. Tampouco eles “devem” ser procurados. Inúmeras são as hipóteses que poderíamos levantar a respeito da relação texto/imagem nesse caso, mas é menos arriscado dizer que a dificuldade imposta à leitura é apenas de um modo de atenuar o conteúdo direto, explícito e obsceno da mensagem. Desse modo, pode ser também um tanto problemático abordar a inscrição como um poema visual. Poderia tratar-se simplesmente de um recado, uma provocação ou um anúncio entre os cidadãos, até mesmo porque o conteúdo da mensagem pode ser encontrado em outras inscrições, com nomes de outras mulheres como: “Myrtis chupa bem”, “Laís chupa por dois ases”, etc.

A nosso ver, é impossível afirmar qualquer uma dessas interpretações, e podemos dizer apenas que se trata de uma inscrição cuja forma chama a atenção, e há um interesse em

³¹ A figura retirada do livro de Funari (2003) traz as identificações dos corpos dos amantes em espanhol. Provavelmente foi retirada de algum outro autor, não citado por Funari, ou de algum artigo do próprio autor escrito em espanhol.

se escrever a mensagem de tal modo. A multiplicação dos esses e a inclinação do texto provocam naquele que lê uma sensação diversa da do texto escrito correntemente. Há, de fato, certa motivação da forma interferindo no conteúdo da mensagem. O reforço da sibilante faz o apelo sonoro, uma vez que o som do *s* remete aí imediatamente ao movimento de sucção; e a inclinação do texto propõe um desafio de decodificação ao leitor.

b. FERULAS [CIL IV, 8468]

O segundo poema é ainda mais sintético do que o primeiro:

Figura retirada do livro de Funari (2003, p. 129)

FERULAS

FÉRULAS.

A palavra *ferula* (férula) tem o mesmo sentido tanto em latim quanto em português. Designando primeiramente certa família de plantas, teve seu campo semântico estendido ao de palmatória, chibata, instrumento de castigo feito a partir de ramos de árvores. Diante disso, observando a forma do poema, nota-se que é possível ver, no modo como está grafada a

palavra, uma tentativa de desenhar o objeto que nomeia. Há um prolongamento em cada uma das letras que sugere ramificações (de uma árvore?) que poderiam sim representar, figurativamente, as próprias férulas.

Funari também sugere essa primeira interpretação, mas, além disso, propõe outra aproximação: “*Férulas*, portanto, refere-se ao conjunto de galhos, ramificação, emaranhado de hastes e, por analogia, poderia referir-se ao emaranhado de pelos pubianos” (2003, p. 129). O historiador vê nesse poema uma ambiguidade entre as ramificações da copa de uma árvore e o emaranhado dos pelos pubianos pelo fato de essa inscrição encontrar-se abaixo de uma outra, na mesma parede, que dizia:

LOGAS (= PROSTITUTA)

LYCHIAS (= LAMBES)

(CIL IV, 8467)

Segundo Funari (2003, p. 130),

A mensagem grafada acima de *férulas* poderia levar o leitor a olhar o grafite férulas de cabeça para baixo, resultando, justamente, numa representação da púbis feminina e dos seus pelos.

O sentido da obra, contudo, não devia restringir-se à alusão às muitas árvores com seus galhos que circundavam o anfiteatro; nem apenas à referência ao grafite sexual grego. A polissemia do vocábulo, e sua fina execução gráfica, permitiu ao autor anônimo generalizar, referindo-se às múltiplas ramificações e entrelaçamentos que articulavam a vida social pompeiana, tomando as ramificações das árvores do anfiteatro (principal diversão popular) e dos pelos pubianos femininos (outra grande paixão pompeiana), como índice das interrelações sociais cidadinas.

Aí a interpretação parece novamente um tanto forçada, pois, em primeiro lugar, é difícil imaginar um texto inscrito numa parede que deva ser lido, por um passante, de cabeça para baixo. Em segundo lugar, nesse contexto, tomar apenas uma vaga inscrição próxima não parece o bastante para afirmar que a forma da palavra férula reproduz pelos pubianos, uma vez que ela mesma não se insere nesse campo semântico. Entretanto, o historiador vai ainda mais além e afirma que estes elementos são, finalmente, uma imagem da vida na cidade de Pompeia naquela época (2003, p. 130-131):

Neste caso, ainda uma vez o autor pode representar a própria cidade de Pompeia como uma rede de relações, a nível gráfico e simbólico, retratando o vulcão Vesúvio, símbolo da cidade e suas encostas.

O autor pode captar toda a intensidade da dependência que Pompeia possuía em relação ao Vesúvio. Sua agricultura vinícola dependia, diretamente, do solo fértil proporcionado pelo solo vulcânico. Sua posição como estância de veraneio seria impensável sem o contraste entre sua costa, onde abundavam iates e portos, e a beleza, tão cara aos romanos, das encostas montanhosas. Não é à toa que o vulcão aparece com tanta frequência nas pinturas parietais da elite atraída pela paisagem por ele proporcionada. Por outro lado, no poema anônimo as encostas representam a articulação da vida pompeiana, expressa de forma sutil, mas incisiva, com sua metáfora alusiva às árvores (= anfiteatro = diversão popular) e aos pelos pubianos (= alusão ao amor, como prática social e à Vênus física, divindade protetora da cidade e ligada aos jardins arborizados).

Fica a ideia da interpretação – *bizarra* – proposta por Funari. A terceira inscrição, segundo o autor, também é reveladora desse universo social: “constitui-se num verdadeiro pictograma que consegue tratar, em um só poema, de múltiplos aspectos da realidade popular pompeiana”, e veremos a seguir.

C. MUNUS TE UB(I)Q(UE). [CIL IV, 8031]

Figura retirada do livro de Funari (2003, p. 121)

MUNUS TE UB(I)Q(UE).

Um palco onde quer que estejas.

Nesse poema a leitura dos caracteres também não se dá imediatamente ao olhar do leitor. Lê-se perfeitamente a palavra *munus*, mas os demais aparecem apenas através da análise, como propõe Funari (2003, p. 122):

Te foi grafado com economia de traços e *ubique* adquire uma forma bastante inusual; a letra *q*, desproporcionalmente grande, chama a atenção de imediato. A recomposição dos três elementos da frase colocados em ordem formal lógica, permite observar que sua disposição não pode ser fortuita ou casual.

Segundo o historiador (2003, p. 122), para a interpretação do texto é preciso considerar, antes de mais nada, a polissemia da palavra *munus* em língua latina, que remete a campos semânticos diversos:

Refere-se ao trabalho, àquilo que dá trabalho, um esforço e, por este sentido básico da palavra, veio a ser utilizado para designar a um só tempo:

o *show*, o local do *show*, o teatro;
o remunerado, o que é dado, o que se é obrigado a dar, o presente, o cargo público, o encargo;
o trabalho artístico, a elaboração poética, o poema.

As várias dimensões públicas, como os jogos gladiatórios, ou as peças de teatro, eram um presente (*munus*), dos ricos aos pobres, um seu encargo (*munus*). Daí que o próprio espetáculo e o local da apresentação, o teatro, fossem chamados, também, *munus*.

Munus, portanto, aparece como uma palavra-chave que retrata a vida social da época, e é isso o que mostra o grafite. Sabe-se que na Roma antiga um dos deveres do magistrado era proporcionar jogos e espetáculos (*munus*) ao povo, e, por outro lado, *munus* é o que devia o povo à elite. Trata-se, pois, da ação recíproca de obrigações entre duas classes distintas, sintetizada em uma única palavra, e que servia como instrumento para manutenção da ordem social. Assim, no que diz respeito à forma, podemos entender que o semicírculo desenhado em torno da palavra – a letra Q de *ubique*, segundo Funari – potencializa a significação, de um lado, do termo significando o teatro, uma vez que reproduz a forma de um anfiteatro romano; e, de outro, simboliza a totalidade expressa pelo termo *ubique*.

A expressão, portanto, confirma a ideia de síntese desse modo de vida: *munus* em todo lugar, onde quer que estejas. É essa a relação entre diversão e trabalho que cabe aos homens comuns nessa sociedade. E, assim, Funari desvela também em sua análise o significado

político da inscrição, mostrando que *munus* podia referir-se também às propagandas eleitorais (*munera*) que ocupavam de fora a fora (*ubique*) as paredes das cidades (2003, p. 123-124):

Estes dois níveis concretos (cargos e diversões) encobrem as implicações espirituais da mensagem, pois aos presentes (*munera*) deve-se acrescentar o trabalho, a labuta, os deveres (*munera*) do povo (em forma de trabalho para a elite) e dos estratos abastados (com espetáculos e presentes), tornando as relações sociais articuladas, justamente, pelas noções de interdependência e intercâmbio entre grupos hegemônicos e subalternos no interior da sociedade. Portanto, é a ubiquidade destes *compromissos* que explica, a nível ideológico, a manutenção da ordem social e política pompeiana. Daí que a frase “*munus*, te vejo por toda parte”, refira-se aos níveis concreto (cargos, espetáculos, grafites) e ideológico (obrigações mútuas articuladoras do tecido social). No primeiro caso, a forma circular do O remete, como vimos, à forma do anfiteatro pompeiano, com sua entrada representada pelo fechamento da letra.

Por outro lado, a forma circular do O, englobando o restante da mensagem, sugere, a nível ideológico, a noção de universalização dos laços de compromissos agregadores, pois o círculo, como forma geométrica, passa-nos a ideia de *total abrangência*: tudo está nele incluído (*ubique*). Este poema, portanto, constitui uma síntese muito feliz das contradições da vida popular pompeiana, às vezes insubordinada, independente, mas subalterna e dominada estruturalmente.

Também em relação a essa imagem fica difícil afirmar, como Funari, que se trata de um “poema visual”. A declaração inscrita na parede podia manifestar apenas um protesto público em relação a esse modo de vida e às propagandas eleitorais que se esparramavam por toda parte. Além disso, diferentemente dos dois primeiros textos que estudamos, cujas imagens pictóricas partem diretamente do arranjo gráfico das letras, aqui existe apenas um traço externo que forma um semicírculo e pode ser associado à forma do anfiteatro. Não há um aproveitamento significativo do texto para se construir uma imagem.

Em todo caso, estes três textos são apresentados comumente na literatura como “expressões visuais” populares, homólogas às que apareciam nos círculos eruditos. Não cabe a nós discutir aqui o que vem a ser ou não “poesia”, neste momento, e consideramos esses grafites importantes, pois, ainda que seu nível simbólico seja mínimo e discutível, é inegável que exista uma intencionalidade visual no modo de grafar as palavras, e que se afirma plenamente na próxima inscrição.

d. SERPENTIS [CIL IV, 1595]

Figura retirada do livro de Funari (2003, p. 125)

**SE)RPENTIS LVSVS SI QVI SIBI FORTE NOTAVIT
SEPVMIVS IVVENIS QVOS FAC(I)T INGENIO
SPECTATOR SCAENAE SIVE ES STVDIOSVS EQVORVM
SIC HABEAS LANCES SEMPER VBIQVE PARES**

*Se alguém por acaso notou estes jogos da serpente,
Que o jovem Sepúmio fez com engenho:
Seja um espectador do teatro ou um aficionado dos cavalos,
Tenha sempre, em toda parte, equilibrados os pratos da balança.*

O poema, de carácter metalinguístico, anuncia logo no primeiro verso que se trata de um jogo (*lusus*) com o leitor e, desafiando-o, indaga sobre a forma na qual se apresenta (o movimento da serpente). Trata-se, pois, de uma charada e, como se sabe, esse tipo de jogo de adivinhação era bastante comum na tradição clássica, sobretudo relacionado à figura da serpente, como observa Funari (2003, p. 126):

A alusão à serpente não se restringe à forma do poema, mas refere-se ao próprio enigma. De fato, a associação de serpente às charadas encontrava-se arraigada na mente popular, tendo em vista que, na mitologia greco-latina, Apolo, ainda adolescente, matara a serpente Píton (= adivinho) que perseguia sua mãe Latona cuja pele, esfolada, servira para cobrir o trípode sobre o qual se sentava a Pitonisa de Delfos para proferir seus oráculos. Assim, no próprio templo de Apolo em Delfos, encontrava-se uma serpente de bronze de três cabeças. A associação da serpente com a adivinhação de enigmas encontrava-se tão difundida no século I d.C. que o autor dos Atos do Apóstolo (XVI, 16), escrevendo talvez pouco após a destruição de Pompeia (provavelmente a partir de 100 d.C.), utilizou-se da expressão *pneuma Pythona* (literalmente, espírito da serpente Píton) para referir-se, como em geral se traduz no Novo Testamento, ao espírito da adivinhação.

Nesse poema, diferentemente da maior parte dos grafites pompeianos, podemos conhecer seu autor: Sepúmio, jovem pompeiano. Segundo Funari (2003) essa menção à “jovialidade” é o que dá um caráter “bem-humorado” à obra. Porém, também não é impossível descartar que a referência ao autor e aos jogos seja exterior ao poema – de que havia um jovem chamado Sepúmio na cidade e este se apresentava ao público com uma serpente.

Vejamos o que diz o historiador a propósito das atividades enunciadas no terceiro verso: o teatro e as corridas de cavalos. Segundo Funari (2003, p. 127), há uma oposição entre aquele que acompanha um ou outro espetáculo, sendo um espectador passivo (o do teatro), e o outro um expectador ativo (o torcedor dos cavalos):

Embora ambos assistam a espetáculos públicos, o autor opõe a observação do palco no teatro à excitação, desejo ou torcida pela vitória deste ou daquele. No primeiro caso, portanto, trata-se de observar o desenrolar da peça de teatro, cujo desfecho não é conhecido de antemão. No segundo, mais que observar o desenrolar da corrida, a torcida por um dos cavalos em disputa constitui a essência da participação.

Desse modo, Funari afirma que o autor constrói uma imagem comparando essas duas atividades (contrárias, do ponto de vista dele) à oscilação representada pelo movimento em ziguezague da serpente, que deve ser relacionada à metáfora da balança que aparece no último verso. Segundo Funari, a imagem da balança relacionada ao teatro ou às corridas de cavalos sugere como resolução da charada proposta pelo poema a ideia do *inesperado*: “referindo-se às peças teatrais, a frase significa que se deve preparar para qualquer desfecho, não necessariamente o mais esperado ou provável” (2003, p. 127) e “a referência às corridas de cavalos deve ser entendida no contexto da paixão popular por esse esporte. (...) Novamente,

os pratos da balança referem-se ao acaso, à Fortuna em cujas mãos se encontra o resultado inesperado” (2003, p. 128). Desse modo,

O poema revela, assim, algo típico da mentalidade popular pompeiana, sua constante ânsia pela novidade, movimentação, mudança, em tão grande contraste com o imobilismo da elite em defesa do *status quo*.

No entanto, mais uma vez, é preciso refletir antes de fazer tais afirmações. Conforme dissemos, não há como saber se a referência ao autor e aos jogos da serpente é interna ou externa ao poema, mas, em todo caso, daí chegar a associá-la ao *inesperado* através, apenas, da menção a outros espetáculos públicos também não parece plausível. Mais simples é pensar, somente através do texto, que o autor pede a sanção *equilibrada* do público para o jogo da serpente (que pode ser o próprio poema), assim como para as peças de teatro ou corridas de cavalos. Ou ainda, que os espectadores do teatro e dos cavalos prestem igual atenção aos jogos de Sepúmio. É essa a ideia que propõe também Garrucci (1856, p. 59-60) ao comentar o poema:

Le sens est que tous les spectateurs étaient d'accord pour admirer le merveilleux talent de Sepumius qui faisait les jeux du serpent. Et toi, spectateur des représentations théâtrales, et toi, amateur des jeux du cirque, puisiez-vous toujours juger en toute justice, comme vous le faites en louant Sepumius. Cette dernière partie du sens est à suppléer pour faciliter l'intelligence de toute l'épigramme. La même allégorie tirée de la balance se retrouve dans Perse : (*Sat. IV, 10*)

Scis etenim justum gemina suspendere lance.

Ainsi parle aussi Minucius (in Octavio, c. IV) : Ut libram teneas aequissimi judicis, nec in alteram partem propensus incumbas. L'évêque Theodulphe dit à son tour (Paraenes. ad judices I, 293) :

AEqua tibi justae sint, judex, pondera librae
Ut sua quisque libens hac tribuent ferat.

Interessante observar que todas as estrofes começam com S, de “serpentis”. Outro comentário (de Alison Cooley, Melvin George Lowe Cooley, 2004, p. 74) diz o seguinte:

In this graffito near a house entrance in IV.v, the letters curve around, forming a snake's body, with its head drawn at the start of the text. All four lines of the Latin poem begin with the letter S. It perhaps alludes to some sort of physical exercise

requiring great skill at balancing during weaving in and out along a snake-like course.

Desse modo, esse seria mais um elemento que corrobora a nossa interpretação de que o poema se refere a algum jogo popular latino que pode ser o próprio texto – ou uma referência feita no texto a outro jogo.

Para finalizar esta antologia, acrescentamos um último grafite, não estudado por Funari, e que mistura elementos gráficos e textuais.

e. LABYRINTHUS [CIL IV 2331]

D83b CIL IV 2331

Figura retirada do livro *Pompeii: a sourcebook*, 2004, p. 76.

LABYRINTHUS

HIC HABITAT

MINOTAVRVS

Labirinto: aqui vive o minotauro.

O poema é bastante simples e sua forma é evidente. Remete ao mito do minotauro, bastante conhecido desde a tradição grega, e insere nele a imagem do labirinto. O desenho, nesse caso, apenas está inserido no texto, mas não o forma. No entanto, quisemos acrescentá-lo pois parece mais uma variante importante para o conhecimento dos experimentos visuais textuais populares.

Assim, observamos que, com relação às cinco inscrições latinas, embora haja um desvio da escrita tradicional e certo apelo visual, é bastante difícil afirmar, com Funari, que sejam “poemas visuais populares”. Todavia, a presença desses textos nas paredes não deixa de ser curiosa e pode sim refletir, em outro nível, nas camadas populares, a utilização de elementos visuais na escrita, o que justifica sua inserção neste trabalho.

PARTE II

ASPECTOS TEÓRICOS

Roman Jakobson nous a fait un cadeau merveilleux: il a donné la linguistique aux artistes. C'est lui qui a opéré la jonction vivante et sensible entre l'une des sciences humaines les plus exigeantes et le monde de la création. (...) Jakobson pose en premier une affirmation étonnante de la part d'un linguiste: la langue, dit-il, n'existe pas sans littérature et la littérature est son utopie. Elle montre comment il est nécessaire de dépasser l'opposition facile entre spontanéité et codage. La poésie, par exemple, est une activité de super-codage ou de codage second. Mais par ce codage s'infiltrant les pulsions, les fantasmes et le monde onirique. En fait, la poésie se porte à la limite de la langue. Ce qui est à la limite manifeste plus clairement l'essence. Pour prendre une comparaison un peu hasardeuse, il semble que l'idée de Dieu ait été beaucoup mieux approfondie par les mystiques, c'est-à-dire par les gens qui se plaçaient à la limite du phénomène religieux, que par les théologiens orthodoxes. Il en va de même pour la poésie. Le poète, dit Jakobson, exprime ce que le linguiste exclut de la langue. Selon la dichotomie saussurienne, la poésie fait partie de la parole, non de la langue. Mais en même temps, cette parole est codée, donc elle redevient langue.

Roland Barthes

DA DESCRIÇÃO LINGUÍSTICA DA POESIA VISUAL

As observações que apresentamos nesta seção consistem em uma série de reflexões acerca de algumas características gerais da poesia visual. Como esta ainda carece de um estatuto consolidado no âmbito dos estudos linguísticos e literários, este capítulo volta-se para a reflexão sobre alguns dos pressupostos teóricos de base que entram em jogo quando pensamos na problemática desse gênero textual, e que foram utilizados para a análise e tradução dos textos poéticos.

O estudo que propomos desenvolver acerca de um objeto tal como a poesia visual toca ao mesmo tempo em diversos campos do saber. Começando pela definição mais geral que

esse objeto pode ter, que é a do poema que ao mesmo tempo manifesta uma dimensão visual e uma dimensão verbal, ambas providas de significado, pode-se dizer que um poema visual conjugaria em um único objeto duas artes distintas: a poesia e a pintura. Mas não se trata da junção de dois fenômenos de ordens distintas, e sim de sua complexificação em um objeto único, com características peculiares. O problema adquire uma especificidade ainda maior quando pensamos que os poemas que compõem o nosso *corpus* estão dispersos em três diferentes tradições literárias, cada qual com a sua cultura e o seu universo de valores, os quais, além de bastante divergentes entre si, distanciam-se em muito dos nossos valores ocidentais do século XXI.

Diante desse panorama, muitos são os problemas que nos colocamos a fim de encontrar um modo de descrição do objeto que respeite as tradições culturais nas quais estão inseridos os poemas e, ao mesmo tempo, seja comum a todos eles e capaz de descrever conjuntamente as suas características verbais e pictóricas. Assim, deve ficar claro que este se trata, antes de mais nada, de um trabalho de Linguística, cujo método vai ao encontro do que diz Cassirer (2005, p. 116) a propósito de sua antropologia filosófica:

Todas as obras humanas surgem em condições históricas e sociológicas particulares. Mas nunca poderíamos entendê-las se não fôssemos capazes de apreender os princípios estruturais subjacentes a tais obras. No nosso estudo da linguagem, da arte e do mito, **o problema do sentido tem precedência sobre o problema do desenvolvimento histórico**” (grifos nossos).

Assim, nossa preocupação neste momento está voltada apenas para a identificação de características estruturais, do ponto de vista da geração do sentido, que sejam comuns aos poemas de apelo visual, e nesse caso bem poderiam ser aplicadas a textos antigos ou contemporâneos. Trata-se de considerar esse conjunto de formas por elas mesmas, enquanto manifestações linguísticas, ou de linguagem, e começar a investigação a partir de alguns pontos que se tornaram lugares-comuns da crítica na abordagem desse tipo de poesia, mas que são em geral pouco desenvolvidos em nível teórico. Desse modo, destacamos três dicotomias que aparecem recorrentemente nas análises de textos visuais, quais sejam: arbitrariedade *vs.* motivação; escrita *vs.* oralidade; e temporalidade *vs.* espacialidade.

O método que consideramos pertinente para tal abordagem é a semiótica greimasiana, mas recorreremos igualmente aos princípios saussurianos que a inspiraram, uma vez que, como bem descreveu Sémir Badir, a semiótica é a ciência filha que, em seu trajeto epistemológico, engloba a ciência mãe, estendendo seus domínios para além das línguas verbais:

[...] la sémiotique se place ici sous la dépendance directe d'un mouvement d'idées, le structuralisme, consistant à chercher à appliquer à d'autres objets que les langues verbales des concepts théoriques et des outils méthodologiques issus de la linguistique structurale (BADIR, 2010, p. 6).

[...]

D'autre part, la science-fille qu'est la sémiotique a une relation étrange, malaisée, avec la science-mère, puisque toute son action consiste à généraliser celle-ci et à l'inclure en son sein propre, ainsi que Saussure, au demeurant, l'avait lui-même conçue (id., p. 11).

Discutiremos primeiro a questão da iconicidade, partindo do sentido mais geral que o termo pode ter, uma vez que os poemas recriam graficamente formas do mundo natural. É evidente que o problema de construção de um ícone está ancorado na concepção de língua e discurso da tradição cultural em que se insere, por isso, abordaremos a iconicidade de modo mais generalista, a partir do conceito de arbitrariedade do signo, para chegar ao conceito que deverá ser aplicado aos poemas, que é o de *ilusão referencial* proposto por Greimas.

Em segundo lugar, por se tratar de um objeto que não faz sentido senão enquanto registro escrito, a partir de um suporte planar, discutiremos a pertinência do papel da escrita no sistema linguístico e como ela pode contribuir para a construção da significação. Acrescentamos a isso a problematização acerca do princípio saussuriano da linearidade do signo, uma vez que, na escrita, a consideração da dimensão espacial do texto poético exige a ativação de outro modo de percepção, independente da linearidade temporal da linguagem verbal.

O tipo de problema que a experiência com essas obras propõe ao analista, por suscitar a intervenção de elementos da pintura na poesia, e de elementos do espaço no tempo, leva então a considerar não somente os estudos tradicionais sobre a linguagem e sobre a significação, mas também questões acerca do universo perceptivo. Constatar a coexistência de traços significativos nas dimensões temporal e espacial dessas formas poéticas, parece efetivamente compor o primeiro horizonte daquilo que deve ser levado em consideração para melhor apreciação do objeto. Por esse motivo, no capítulo 6 fomos conduzidos a um excursão por diversos autores que pensaram essas relações a partir de associações entre a poesia e a pintura e, conseqüentemente, às reflexões desenvolvidas pelos teóricos da Gestalt.

Finalmente, a partir das considerações levantadas nos capítulos 4, 5 e 6, buscamos um modo segundo o qual os poemas estudados pudessem ser descritos e organizados. Considerando que um poema visual se utiliza de recursos, fabricados no enunciado, a fim de provocar no enunciatário uma ilusão da realidade, nossa tentativa foi a de enumerar quais

eram esses recursos considerando-os camadas que agregam concretude ao texto. Ou seja: levantar quais os investimentos no nível da expressão, do conteúdo e da enunciação estão presentes no texto para construir a ilusão referencial. Elaboramos, portanto, uma tipologia de formas poéticas, de caráter ensaístico, para ser aplicada primeiramente ao nosso *corpus* de poemas estudados e que, num trabalho futuro, poderá ser desenvolvida e testada em outros exemplares de poemas visuais de outras épocas e culturas.

4

O PROBLEMA DA ICONICIDADE

PRIMEIRA DICOTOMIA: ARBITRARIEDADE VS. MOTIVAÇÃO

É comum se ouvir dizer nas análises de poemas visuais que eles constituem textos icônicos, que desafiam a arbitrariedade do signo, uma vez que criam desenhos de objetos do mundo natural com as palavras. Nesta seção, analisaremos as definições de ícone e signo arbitrário, além de outras que derivam destas, a fim de verificar em que medida a poesia visual poderia ser, de fato, linguisticamente descrita nesses termos.

4.1 SISTEMAS DE REPRESENTAÇÃO

Em um trabalho que procura refletir sobre a visualidade das formas poéticas, é inevitável não esbarrar no conceito de *representação* e não tê-lo como ponto de partida, sobretudo quando se trata da questão da iconicidade. Segundo Greimas (2004, p. 76),

Duas tradições culturais – uma filosófica e estética, outra lógico-matemática – concorrem para fazer do conceito de *representação* o ponto de partida obrigatório para reflexão sobre a visualidade. As configurações visuais construídas sobre superfícies planas são representações? Por outro lado, tais configurações, no momento em que são produzidas, convergem para um mesmo objetivo? São regidas por um “código” graças ao qual elas podem ser “lidas”? Em caso afirmativo, esses

conjuntos são *sistemas* de comunicação (como os sinais rodoviários, por ex.), de formulação (como os esquemas e as grafias) ou de “concepção” (como as plantas de arquitetos)? E, finalmente: esses sistemas, sendo reconhecidos como tais, constituem *linguagens*? Em outras palavras, podem eles falar de outra coisa que não seja de si mesmos?

Essas são questões que Greimas propõe no artigo “Semiótica figurativa e semiótica plástica” (2004) e que podemos asseverar que estão no cerne da questão da representação ou da possibilidade de representação manifestada em qualquer gênero de textos visuais. No artigo, Greimas aponta, em primeiro lugar, a questão da escrita, que discutiremos a seguir. A associação primeira por ele feita é entre o sistema gráfico e o sistema fônico. Como sabemos, a palavra não pode ser ícone do som que representa, pois entre elas não há semelhança alguma. O que ocorre é uma correspondência entre os dois sistemas, dada por convenção, sem que tenha havido entre eles um vínculo natural – definição que vai ao encontro da ideia da *arbitrariedade* saussuriana.

Porém, a distinção feita por Greimas em relação à utilização do alfabeto é a de seu uso pelas chamadas linguagens formais, ou seja, quando as letras do alfabeto não funcionam senão como um sistema de símbolos desprovidos de significação exterior e constituem semióticas monoplanares, na nomenclatura hjelmsleviana. O interesse da discussão está em verificar que, como afirma Greimas (2004, p. 77), “um mesmo alfabeto pode ser usado para fins diferentes, que um ‘mesmo’ significante pode ser articulado de duas maneiras diferentes e participar na constituição de duas linguagens diferentes”.

Tal definição pode ser estendida também à poesia visual, guardadas as devidas proporções. Se tomamos a definição greimasiana (2004, p. 77),

Não obstante empreguem por vezes o mesmo “alfabeto” da escrita a organização interna das figuras visuais deixa essas linguagens indiferentes: enquanto a escrita como sistema repousa nas oposições dos traços gráficos (“bastonetes”, “redondos”, “ganchos e laçadas”, etc.) as linguagens formais consideram as letras de que se servem como discriminadores. Enquanto a escrita considerada como significante (como plano de expressão) se apresenta como um sistema gráfico, a linguagem formal não é senão um catálogo de símbolos discretos. O que, entretanto, confere a esse catálogo o estatuto de linguagem é a articulação de seu significado, que, subjacente ao grafismo, se acha organizado num sistema conceptual coerente.

É evidente que a distinção aqui é entre o uso do alfabeto pelas línguas naturais e pelas linguagens formais, mas o que deve ser levado em conta é a ideia anterior que permite que o mesmo alfabeto seja matéria de ambos, i.e., o fato de se configurar, antes de mais nada, como um conjunto de traços, de significantes, passíveis de serem organizados em diferentes

sistemas. E é nessa medida que a discussão da escrita enquanto sistema de representação se faz pertinente e nos apresenta uma dupla questão em relação ao poema visual. Diante disso, deve-se pensar o sistema em dois níveis distintos, como já vínhamos ensaiando. De um lado, estamos no nível da palavra, arbitrário, e que manifesta os conteúdos próprios da língua natural constituindo-se em discurso; de outro, tomamos o sistema como um conjunto de traços e manchas que se opõem ao branco da página compondo formas visuais (e aí a dimensão do signo passa da *palavra* ao *discurso*) que manifestam outro significado, este, pictórico. No entanto, ambos configuram um único texto, e devem ser levados em consideração na leitura final do objeto.

Nesse segundo nível saímos do sistema de representação arbitrário, por assim dizer, e entramos em um sistema de representação icônico, de ordem estética. A tarefa do analista do poema visual consiste em articular os dois níveis, e estabelecer os modos possíveis de interrelação entre eles, sem confundir seus limites – que é o que geralmente acontece na utilização grosseira e generalista do processo de iconização na poesia. Em um poema visual, mais do que imitar a natureza ausente, o poeta busca dialogar, por meio da forma, com um conteúdo manifestado em outra instância (a instância verbal) no poema.

Isso posto, analisaremos o que se quer dizer quando falamos em *iconicidade* do poema e o que isso implica quando se tem por base uma ciência da linguagem que nega a possibilidade de qualquer relação entre as palavras e as coisas.

4.2 O PRINCÍPIO DA ARBITRARIEDADE

Em primeiro lugar, é preciso estabelecer que, quando falamos em *iconicidade*, partimos de uma ideia de *signo*, pois para que seja criado um *ícone* é necessário que haja um todo segmentável em duas partes, uma material e outra conceitual, que estejam interrelacionadas. Inúmeras são as propostas para a relação entre essas duas partes, ou seja, as concepções de signo, que surgiram ao longo da história. Por esse motivo, deve ficar claro que estamos aqui partindo da noção saussuriana presente no *Curso de linguística geral* (doravante apenas: *CLG*). É importante guardar também que estamos trabalhando unicamente com o *CLG*, por ter sido considerada a obra inaugural da linguística estrutural, e a que direcionou a formação do estruturalismo e da teoria semiótica na França mais adiante, e não com outros

escritos de Saussure posteriormente descobertos, que poderiam trazer outras luzes a essa problemática.

Assim, para nós, o problema da iconicidade deve ser colocado, primeiramente, em contraposição à definição do princípio da arbitrariedade do signo linguístico no capítulo I da Primeira Parte do *CLG* (2001, p. 81):

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário.

Essa afirmação repousa na ideia de que não há qualquer relação de identidade natural entre o significante e o significado, ou seja, trata-se de uma relação imotivada. Com essa definição, a teoria saussuriana difere de uma longa tradição que partia de uma associação direta entre palavras e coisas, e sugere o afastamento do referente dos estudos da linguagem, propondo que o signo linguístico não une um nome a uma coisa, mas um conceito e uma imagem acústica. Nota-se que já na definição primeira do termo, falar em iconicidade na semiótica francesa é problemático, uma vez que seu uso, na maioria das vezes, está ancorado na semiótica americana, para quem a noção de ícone está diretamente ligada às coisas do mundo.

Na contramão da noção da arbitrariedade do *signo*, Saussure propõe a ideia de *símbolo*, que serviria aos signos que guardariam ainda alguma relação de semelhança com o mundo natural, i.e., semelhantes àquilo que representam:

O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo. (SAUSSURE, 2001, p. 82)

Acreditamos que aqui há uma imprecisão, do ponto de vista teórico, entre os domínios que se quer abarcar: o *signo* que vinha se definindo estava restrito à língua e ao universo linguístico, enquanto o *símbolo* compreende (ou deveria compreender) todo o universo de linguagem/imagem que nos rodeia. Além disso, nesse exemplo da balança fica claro que a noção de símbolo está ainda distante daquela de ícone à qual queremos chegar, que é a de “imitação da realidade”.

É problemática também a afirmação do *CLG* de que os símbolos são os que guardam um “rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado”. Como sabemos, o universo simbólico, nessa concepção, é mais fruto de uma convenção social do que de um

vínculo entre significante e significado. A imagem da balança remete à justiça pois assim está estabelecido na cultura ocidental: a conotação é unicamente de ordem convencional e cultural.

Por esse motivo que, quando reaparece em Hjelmslev, a ideia de *símbolo* adquire já uma outra face. Para o autor, o universo dos símbolos pertence a uma semiótica monoplana, ou seja, constituída por apenas um plano, uma vez que expressão e conteúdo tornam-se idênticos e impossíveis de serem analisados separadamente. Assim, não considera os símbolos objeto da semiótica (que necessita de planos não-conformes) e agrupa-os em sistemas (2003, p. 118-119):

Propomos chamar *sistemas de símbolos* essas estruturas que são interpretáveis, uma vez que é possível atribuir-lhes um sentido de conteúdo, mas que não são biplanares uma vez que, segundo o princípio de simplicidade, uma forma de conteúdo não pode nelas ser introduzida por catálise. Desse ponto de vista, a palavra *símbolo* só deveria ser utilizada para grandezas que são isomorfas com sua interpretação, tais como representações ou emblemas como o Cristo de Thorvaldsen, símbolo da misericórdia, a foice e o martelo, símbolo do comunismo, os pratos e a balança, símbolo da justiça, ou as onomatopeias no domínio da língua.

Hjelmslev não chega a falar em uma relação de motivação ou imotivação, nem em “rudimento de vínculo” perante o mundo natural, mas apenas em um sistema semiótico dotado de expressão e conteúdo, que pode apresentar, entre os próprios elementos constituintes do sistema, internamente, uma relação de conformidade ou não-conformidade. Desse modo, tendo em vista a necessidade de coerência interna da teoria, de certa forma, Hjelmslev corrige uma imprecisão da teoria saussuriana, pois exclui das considerações qualquer possibilidade de relação dos signos com o mundo natural, concebendo todas as relações em nível mais abstrato e dentro do sistema.

É evidente que ambos os autores estão preocupados com as línguas naturais, com a criação de uma teoria linguística, e com a definição do signo linguístico, enquanto nossa preocupação no momento está em entender o princípio da iconicidade *vs.* arbitrariedade no terreno semiótico, não mais linguístico apenas, mas da linguagem em geral. A revisão das ideias de Saussure e Hjelmslev, então, aparece aqui aplicada a outros objetos, assim como realizado no próprio projeto semiótico: “Dans ce mouvement d’expansion, la sémiotique est amenée à attribuer aux langages les caractéristiques que la linguistique structurale a conféré aux langues” (cf. Badir, 2010).

No entanto, o que se observa é que quando saímos dos domínios estritamente linguísticos para os do universo simbólico, do pictórico e do imagético, aquelas primeiras definições começam a se mostrar difusas e insuficientes. Isso pode ser percebido mesmo na

teoria saussuriana e hjelmsleviana, quando incluem o símbolo em seu corpo conceitual, ultrapassando já aí os limites entre as línguas naturais e as outras linguagens.

A confusão é tamanha, que quando sai dos domínios exclusivos da linguística, para entrar no terreno semiótico, Greimas e Courtés chegam a recomendar que o termo *símbolo* não seja sequer utilizado: “O emprego desse termo sincrético e ambíguo deve, por enquanto, ser evitado em semiótica” (s.d., p. 424). Por ser monoplanar, por sua natureza motivada, o *símbolo* é por eles considerado um não-signo, e, portanto, um objeto não-semiótico.

A crítica dos semioticistas começa já em relação ao princípio da arbitrariedade em Saussure (1989, p. 24-25):

O termo **arbitrariedade** (do signo) é bastante impreciso na teoria saussuriana, onde designa o caráter não-fundamentado, imotivado (isto é, que não se pode interpretar em termos de causalidade), da relação que reúne o significante e o significado, constitutiva do signo linguístico. [...]

Se não existe nenhuma relação causal ou “natural” entre o significado “*mesa*” e o significante [*me’za*], é impossível, do ponto de vista do funcionamento da língua (ou de qualquer semiótica), não reconhecer a existência de uma relação **necessária** (E. Benveniste) – ou de suposição recíproca (L. Hjelmslev) – entre o significante e o significado. Essa relação, que L. Hjelmslev chama de função semiótica, está subjacente à semiose que define em primeiro lugar o ato de linguagem. Logicamente necessária, essa relação é igualmente necessária do ponto de vista social: os signos de uma língua natural, sendo **convencionais** (outro termo proposto por Saussure), não são arbitrários, pois que os sujeitos falantes não podem efetuar por si mesmos substituições de significantes ou de significados.

Assim, segundo os autores, deve-se considerar que (id.):

O caráter arbitrário ou mais ou menos motivado dos signos não lhes advém de sua natureza de signo, mas de sua interpretação, ou seja, do sentimento ou da atitude que uma comunidade linguística ou um indivíduo mantém em face dos signos que utiliza. Trata-se, pois, no caso, de fatos metasemióticos e não semióticos.

Greimas e Courtés defendem que o símbolo seja considerado uma grandeza que, por suas limitações internas, permite ao analista apenas uma única interpretação em determinado contexto sócio-cultural. Assim, retomando o princípio da arbitrariedade do signo, os semioticistas determinam que o símbolo, por sua natureza motivada, é um não-signo e, portanto, um objeto não-semiótico. A definição de símbolo no *Dicionário de semiótica I* acrescenta pouca coisa ao que já havia proposto Saussure e Hjelmslev. É no *Dicionário II* (2001, p. 231), na definição de M. Arrivé, que vemos ecoar algo que já havia sido constatado anteriormente:

A possibilidade de construir sistemas é conferida aos símbolos hjelmslevianos em razão de que, contrariamente a seus homólogos saussurianos, a conformidade de seus dois planos não implica nada quanto à sua possível relação com o referente.

É esse afastamento total do referente, concebido por Hjelmslev, que permitiu aos semioticistas formular o conceito de *semissimbolismo*, com o qual a semiótica visual tem trabalhado há algum tempo e que nos serviria particularmente para abordar a poesia visual. Ele aparece no corpo teórico como uma alternativa para se resolver o problema do símbolo, conservando-se as fontes saussurianas, e já estava indicado por Greimas e Courtés no *Dicionário I* (1989, p. 413), quando tentavam elaborar algumas tipologias semióticas:

[...] às linguagens formais se oporiam, então, as linguagens “molares” ou semissimbólicas, caracterizadas não mais pela conformidade entre os elementos isolados, mas pela conformidade entre categorias: as categorias prosódicas e gestuais, por exemplo, são formas significantes – o “sim” e o “não” correspondem, em nosso contexto cultural, à oposição *verticalidade/horizontalidade* – da mesma forma que as categorias reconhecidas na pintura abstrata ou em certas formas musicais.

Coube a Jean-Marie Floch o desenvolvimento e a aplicação do conceito de semissimbolismo a uma série de objetos sincréticos. Ele consiste em fazer aproximar características da expressão e do conteúdo de um dado texto, colocando-as em relação por meio do estabelecimento de categorias equivalentes. Assim, expressão e conteúdo se relacionam não porque houve algum tipo de vínculo natural, mas por meio da simulação arbitrária de relações entre os dois planos da linguagem, que pode produzir um efeito de sentido de motivação.

E assim, quando se fala em semiótica visual – desconsiderando-se as proposições de C. Zilberberg que vêm atualmente sendo testadas para a correlação dos dois planos, baseada em outros princípios e critérios –, é sempre o conceito de semissimbolismo, advindo da radicalização hjelmsleviana da noção de símbolo perante o referente, que é reivindicado para os estudos. No entanto, ele vem sendo também bastante criticado, pois pode acabar se resumindo a apenas uma formulação de categorias que forjam equivalências entre expressão e conteúdo no discurso, o que torna a análise, muitas vezes, uma operação mecânica e que conduz a resultados às vezes forçados e quase sempre idênticos: *esquerda/direita; alto/baixo; quente/frio* equivalem à *vida/morte; liberdade/opressão; conjunção/disjunção*.

Mas não entraremos por ora nessa discussão a respeito do semissimbolismo. O que é interessante constatar, e o que interessa para nós até o momento, é que em momento algum se

falou em “ícone” e nem encontramos para ele uma definição teórica, embora a proposta da iconicidade também esteja espalhada por todos os cantos das análises semióticas, mesmo nas de orientação greimasiana. Um ícone é diferente de um símbolo, de um semissímbolo e de um signo arbitrário; e é para ele e para a definição de iconicidade em semiótica que atentamos agora.

4.3 O ÍCONE NA TEORIA SEMIÓTICA

Em momento algum, seja na linguística estrutural ou na teoria semiótica greimasiana há uma definição do conceito de ícone, o que não é de causar espanto, pois, à primeira vista, ele vai de encontro aos preceitos epistemológicos da linguística estrutural e da semiótica da Escola de Paris. No entanto, no âmbito da semiótica, fala-se muito em *iconicidade*. Ainda que não haja uma definição para o ícone, e nem mesmo uma entrada para ele no *Dicionário de semiótica*, encontramos a definição de *iconicidade*.

O ícone é apenas mencionado no início da definição de *iconicidade*, e apresentado segundo a tradição semiótica de Peirce:

Entende-se por ícone, na esteira de Ch. S. Peirce, um signo definido por sua relação de semelhança com a “realidade” do mundo exterior, por oposição ao mesmo tempo a índice (caracterizado por uma relação de “contiguidade natural”) e a símbolo (firmado na simples convenção social). Considerando-se – como é o nosso caso – que a definição do signo, pelo que ele não é, é semioticamente não-pertinente e que, por outro lado, a semiótica apenas se torna operatória quando situa suas análises aquém ou além do signo, a classificação proposta, sem ser incômoda, apresenta pouco interesse. (GREIMAS; COURTÉS, 1989, p. 222)

Após tudo o que já vimos para a definição de signo e de símbolo na semiótica, fica evidente por que não encontramos, em meio à linguística saussuriana e à semiótica greimasiana, um lugar para o conceito de ícone dentro da teoria. Para que seja formado, o ícone depende única e exclusivamente de uma relação com o referente extralinguístico – impossível para os saussurianos. Como apontam Greimas e Courtés, é exatamente o problema do referente que separa as duas semióticas (a francesa e a americana) e que constitui uma das grandes novidades da virada estruturalista (1989, p. 432),

O problema do referente amplia ainda mais o fosso que continua a separar as duas concepções da linguística e sobretudo da semiótica. Enquanto a análise dos signos não é para a semiótica europeia senão uma etapa a ser vencida rumo à descrição das redes de articulação das formas, a semiótica norte-americana (T. Sebeok) tende a marcar uma parada no nível dos signos e a proceder à sua classificação, que está baseada, então, em grande parte, no tipo de relação que o signo mantém com o referente (o ícone, por exemplo, se define por uma relação de semelhança, o índice por uma relação de contiguidade “natural”, o sinal por uma relação artificial, e assim adiante).

No entanto, nota-se que, em algum nível da análise, mesmo para a semiótica greimasiana, torna-se necessário falar em iconicidade. O termo e o conceito existem e são largamente utilizados no âmbito da semiótica francesa, e, ao que tudo indica, foram inspirados pelos americanos. Desse modo, dentro de nossas bases teóricas, o problema do ícone talvez pudesse ser situado, no âmbito linguístico, nas onomatopeias que buscam reproduzir sons do mundo natural. Sabe-se que há uma ressalva para as onomatopeias em meio à definição do signo linguístico no *CLG*, porém, sabe-se igualmente que ela é pouco satisfatória. Embora a preocupação e os objetivos de Saussure na formação de sua teoria sejam outros, excluir um fenômeno da língua por se mostrar “pouco numeroso” a torna contestável (2001, p. 83):

O contraditor se poderia apoiar nas *onomatopeias* para dizer que a escolha do significante nem sempre é arbitrária. Mas elas não são jamais elementos orgânicos de um sistema linguístico. Seu número, além disso, é bem menor do que se crê. Quanto às onomatopeias autênticas (aquelas tipo *glu-glu*, *tic-tac* etc), não apenas são pouco numerosas, mas sua escolha é já, em certa medida, arbitrária, pois que não passam de imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos (compare-se o francês *ouaoua* e o alemão *wauwau*).

Sim, é evidente que as onomatopeias são dependentes de uma escolha linguística e variam conforme as línguas, no entanto, esse problema parece que vai ao encontro do que, em pintura, por exemplo, seria pedir a um italiano e a um japonês que desenhassem um jardim. A variação é inevitável, pois a produção depende da leitura que se faz do mundo e daquilo que se quer imitar; no entanto, em um nível mais geral, a onomatopeia é a imitação de um som do mundo, como um desenho é a imitação de um objeto do mundo – ambos suscetíveis a uma série de fatores e variações, de interpretação e representação, é claro, e que discutiremos adiante, mas, enquanto tentativas de “cópia da realidade”, esses seriam ícones de primeira ordem.

É por esse motivo que, ao reconhecer no poema formas pictóricas que remetem ao mundo natural, a primeira ideia que salta aos olhos é a da iconicidade; e é a partir desse

princípio que os poemas visuais costumam sempre ser apresentados. À primeira vista porque, diante das imagens criadas pelos poemas, reconhecemos um arranjo dos signos arbitrários da língua na forma do que uma certa tradição costumou chamar de “signos naturais”, ou seja, os signos da pintura – que seriam idênticos às figuras do mundo. É o texto – formado de signos arbitrários – que desenha uma forma, um objeto pictórico, cópia do referente, criando assim a oposição entre arbitrariedade *vs.* motivação recorrente na poesia visual.

Uma hipótese que poderíamos levantar para essa afirmação generalista pode ser a não distinção da existência, no poema, de duas instâncias discursivas: a da palavra e a do texto. Para se falar em iconicidade do poema visual seria necessário em primeiro lugar estabelecer o que está se considerando como signo. Na definição de Saussure (cf. 2001) os signos não estão limitados à dimensão da palavra. O discurso também pode ser um signo, na medida em que este se manifesta como uma unidade discreta, de modo que o discurso poético deve ser então considerado como um signo complexo, dotado de um plano da expressão e um plano do conteúdo, e é apenas considerando essa dimensão que se pode falar em iconicidade do poema. Se considerarmos apenas dimensão das palavras, não há qualquer relação de motivação entre elas e o conteúdo manifestado, pois continuam sendo signos arbitrários. É a sua constituição em discurso, do significado das palavras com a imagem formada, que cria os efeitos de motivação e iconicidade.

4.4 O REFERENTE REAL E A ILUSÃO REFERENCIAL

Cumpra agora entender o que de fato está se chamando de “iconicidade”. No caso dos poemas que estudamos neste trabalho, por exemplo, dizer que as formas encontradas remetem a figuras do mundo natural torna-se bastante complicado, uma vez que trabalhamos com universos culturais distintos e distantes. Além do mais, cada um deles possui a sua concepção própria sobre os limites entre língua, discurso, representação e mundo natural; ou, nas palavras de Greimas (1989, p. 222),

Reconhecer que a semiótica visual é uma imensa analogia do mundo natural, é perder-se no labirinto dos pressupostos positivistas, confessar que se sabe o que é a “realidade”, que se conhecem os “signos naturais” cuja imitação produziria esta ou aquela semiótica, etc.

E por esse motivo propõe (id., p. 223):

Se, em vez de considerarmos o problema da iconicidade como peculiar às semióticas visuais [...], o formulássemos em termos de intertextualidade (entre semióticas construídas e semióticas naturais), e se o estendêssemos à semiótica literária, por exemplo, veríamos que a iconicidade encontra seu equivalente no nome de ilusão referencial. Esta pode ser definida como sendo o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir o efeito de sentido de “realidade”, aparecendo assim como duplamente condicionada pela concepção culturalmente variável da “realidade” e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica. A ilusão referencial, longe de ser um fenômeno universal, somente se encontra em certos “gêneros” de textos, e sua dosagem é não somente desigual, mas também relativa. Generalizemos: a iconicidade, mesmo sendo engendrada por um conjunto de procedimentos semióticos suscetíveis de serem formulados, não é constitutiva da semiótica, não depende, como diria Hjelmslev, da semiótica “denotativa”, mas encontra seu fundamento no sistema das conotações sociais que estão subjacentes ao conjunto das semióticas.

É esse, pois, o conceito que deveremos utilizar no momento de pensar as relações entre o plano de conteúdo e o plano da expressão nos poemas do nosso *corpus*. Em vez de falar simplesmente em iconicidade, cabe analisar as relações propostas pelos textos e verificar de que modo eles constroem, quando constroem, esse **efeito de sentido** de iconicidade, que é a ilusão referencial.

Pois, no sentido mais geral em que costuma ser utilizado o conceito de *iconicidade*, ele significa, segundo a nomenclatura que estamos seguindo, apenas uma relação de *conformidade* entre os dois planos da linguagem³². Ora, como pudemos observar nos poemas mostrados no capítulo anterior, a relação que estabelecem entre os dois planos é bem mais complexa e nem sempre tão conforme para que possamos afirmá-los icônicos. Eles propõem, sim, um efeito de *ilusão referencial* em algum nível, quando tomados como um todo (o conteúdo e a expressão), mas esse efeito nem sempre é evidente. Cabe, neste ponto, guardar essas definições do ponto de vista teórico, pois elas serão desenvolvidas no capítulo seguinte a fim de propor uma tipologia para os poemas, na qual um dos critérios de classificação será a medida em que eles se mostram mais ou menos *conformes*.

³² Segundo Greimas e Courtés, “entende-se por **conformidade** a correspondência termo a termo entre as unidades, quer de dois objetos semióticos comparáveis, quer de dois planos ou de dois níveis de linguagem, de modo que, feita a verificação, as unidades de qualquer ordem possam ser identificadas ao mesmo tempo como isomórficas e isotópicas. Tal definição permite decidir se se trata ou não de uma semiótica monoplana (ou de um sistema de símbolos, na terminologia de L. Hjelmslev); a não-conformidade caracteriza, ao contrário, as semióticas biplanas (ou semióticas propriamente ditas, segundo Hjelmslev)”. (1989, p. 75)

4.5 O MUNDO E A LEITURA DO MUNDO

Conforme vínhamos observando, nos sistemas de representação, na contramão dos signos linguísticos e das linguagens formais, ambos situados no terreno da *arbitrariedade*; haveria a representação estética, de ordem icônica. Como já dissemos, o *ícone* em sua definição mais geral é o signo naturalmente motivado, que apresenta uma relação direta com aquilo que ele representa, com uma figura do “mundo natural”.

Desse modo, o conceito de *iconicidade* estaria muito próximo da noção de “imitação da natureza”. Já alertamos para o problema dessa definição propondo o uso do conceito de *ilusão referencial* de Greimas, e agora identificamos o cerne do problema que há por trás dela. Segundo Greimas (2004, p. 78), novamente,

Os sistemas de representação icônica, dizem, são diferentes dos outros pelo fato de a relação que se pode reconhecer entre os dois modos de “realidade” não ser arbitrária, mas *motivada*. Além disso, essa relação pressupõe certa identidade, total ou parcial, entre os traços e as figuras do representado e do representante. Nessas condições – e malgrado os refinamentos que séculos de reflexão carregaram para os conceitos de “imitação” e de “natureza” – a atividade do pintor, por exemplo, deve ser compreendida como um conjunto de procedimentos que são cobertos pelo termo imitação e que visam a reproduzir o essencial dos traços da “natureza”.

No entanto, como já vínhamos apontando, essa tarefa de reprodução não é simples assim. Ela exige, do outro lado, um *reconhecimento* por parte do enunciatário, continua Greimas (2004, p. 78-79),

Colocar-se na óptica do pintor que re-produz a “natureza” não facilita talvez a compreensão do fenômeno que nos preocupa. Ao conceito de *imitação* que, na estrutura da comunicação, se situa no âmbito do enunciador, corresponde o de *reconhecimento* que é próprio do enunciatário: “imitar”, nas precárias condições que acabamos de assinalar, não tem sentido a não ser que as figuras visuais assim traçadas sejam oferecidas ao eventual espectador para que ele reconheça como configurações do mundo natural.

Por isso que, sobretudo no caso dos poemas que estamos tratando, fica cada vez mais difícil falar em *imitação* da realidade e usar o termo “iconicidade” sem problematizá-lo. Se tomamos, por exemplo, as representações dos altares gregos e latinos, não é possível traçar qualquer correspondência com a ideia de altar que temos hoje. A qualquer enunciatário que desconheça a imagem de um altar grego ou latino, fica impossível atribuir àquelas figuras esse

sentido. Em um âmbito mais geral, isso pode ser pensado em relação a todas as figuras que compõem o nosso *corpus* e até mesmo a qualquer tipo de representação. O conceito de reconhecimento faz parte do problema mais geral da legibilidade do mundo dito natural; pois trata-se de uma *leitura humana do mundo* e não do próprio mundo (GREIMAS, 2004, p. 79).

Greimas propõe então a ideia de um “crivo de leitura”, a que estão submetidos todos os textos e que deve ser levado em conta em nossa descrição (2004, p. 79),

É esse crivo de leitura que nos torna significativo o mundo ao nos permitir identificar as figuras como objetos, ao nos permitir classificá-las, relacioná-las umas às outras, interpretar os movimentos como processos que se podem atribuir ou não a sujeitos, etc.; sendo de natureza semântica – e não visual, auditiva ou olfativa, por exemplo – ela serve de “código” de reconhecimento que torna o mundo inteligível e manuseável. Compreende-se então que é a projeção desse crivo de leitura – uma espécie de “significado” do mundo – sobre uma tela pintada que permite reconhecer o espetáculo que, segundo se pensa, ela representa.

A questão da iconicidade apresenta, pois, sua dupla face, entre a *imitação* e o *reconhecimento*, e deve passar, portanto, pelo crivo de leitura do enunciatário. Nesse ponto, pode-se pensar que entramos em um terreno subjetivo, pois, se o crivo é de natureza social, estaria sujeito ao relativismo cultural. Por esse motivo, questiona o conceito de iconicidade (2004, p. 79):

O conceito de representação, aplicado ao domínio que estamos procurando circunscrever, não pode ser representado como uma relação icônica, como uma relação de “semelhança” simples entre as figuras visuais planares e as configurações do mundo natural: se a semelhança tivesse de ser situada ao nível do *significante*, as línguas naturais bem como a linguagem musical, levando-se em conta o seu plano de expressão fônico, deveriam ser chamadas icônicas e semelhantes no que diz respeito à dimensão não mais visual, mas auditiva, do mundo natural. Se alguma semelhança existe, ela se situa ao nível do *significado*, isto é, ao nível do crivo de leitura comum ao mundo e aos artefatos planares. Mas, sendo assim, não tem mais muito sentido falar de iconicidade.

Assim, propõe que em vez de pensarmos em ícones, devemos pensar em uma *leitura iconizante* dos objetos (2004, p. 80):

o essencial é que a questão da iconicidade de um objeto planar (“imagem”, “quadro”, etc.) não se coloca a não ser postulando-se e aplicando um crivo iconizante à interpretação desses objetos, o que não constitui condição necessária de sua percepção nem exclui a existência de outros modos de leitura igualmente legítimos.

Mas é preciso também que seja possível identificar no objeto traços *significantes* que nos permitam realizar essa leitura (2004, p. 80):

Tal leitura iconizante é, contudo, uma semiose, vale dizer, uma operação que, conjungindo um significante e um significado, resulta na produção de signos. O crivo de leitura, de natureza semântica, solicita, por conseguinte, o significante planar e, assumindo feixes de traços visuais, de densidade variável, aos quais constitui em *formantes figurativos*, dota-os de significados, transformando assim as figuras visuais em signos-objetos. O exame mais acurado do ato de semiose mostraria bem que a principal operação que o constitui é a seleção de certo número de traços visuais e sua globalização, é a apreensão simultânea que transforma o feixe de traços heterogêneos num formante, vale dizer, numa unidade do significante que pode ser reconhecida, quando enquadrada no crivo do significado, como a representação parcial de um objeto do mundo natural.

Desse modo, chegamos enfim ao que se quer definir: o que se deve levar em conta entre o processo de *imitação* e de *reconhecimento* de um ícone. A construção de um efeito de iconicidade depende, portanto, de uma leitura do enunciatário que, diante de um texto visual, realiza um ato de semiose conjugando *formantes figurativos* a conteúdos semânticos, em um dado universo cultural. Assim, em todos os casos, trata-se de associações entre referente e linguagem (imagem e texto) construídas pelo enunciatário, que deve aceitar o jogo de representação e partilhar o mesmo universo de referência do enunciado (texto, imagem, objeto) em questão.

Desse modo, é necessário ter em mente essa série questões ao pensarmos a respeito das figuras exibidas nos poemas, para depois traçar algumas constantes para elas a fim de construir uma tipologia de formas poéticas, nosso objetivo ao final deste trabalho. Nessa ocasião, partiremos então do princípio de que os ícones fazem parte de um contrato entre enunciador e enunciatário, onde a iconização é um “procedimento de persuasão veridictória” (GREIMAS, 2004, p. 82). Para a eficácia desse procedimento o enunciador lança mão de uma série de recursos, no plano da expressão (os formantes figurativos), no plano do conteúdo (coerção semântica) e no plano da enunciação (estratégias enunciativas) a fim de persuadir o enunciatário. Por ora, enfim, guardemos essas definições, pois são elas que nos servirão como critérios para estabelecer os tipos de formas poéticas mais adiante.

5

A SIGNIFICAÇÃO DA ESCRITA

SEGUNDA DICOTOMIA: ORALIDADE VS. ESCRITA

Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence.

Stéphane Mallarmé

Como dissemos, uma das peculiaridades da poesia visual é fazer a escrita significar. É fácil perceber que características próprias da língua escrita também criam sentido, quando utilizamos variações tipográficas, cores, etc., além da significação topológica da distribuição do texto na página, como na abertura de parágrafos, espaço entre linhas e, no caso da poesia, o deslocamento de versos pelo branco da página, a estrofação, entre diversos outros recursos.

Na poesia visual esse fator é ainda mais representativo, pois é ele quem constitui a sua própria essência. Um poema visual não pode existir senão no papel (ou outro suporte material), enquanto registro escrito, de modo que perde todo o sentido quando realizado apenas oralmente, por exemplo. Esse recurso pode ser trabalhado de diversos modos, se pensamos na poesia moderna e contemporânea, pelo uso de diferentes tipos de letra, de cores, pelo deslocamento de versos, etc.

No caso dos poemas que estamos estudando, o que faz com que a escrita signifique é o modo como as palavras estão dispostas no branco do papel, a fim de compor, com e a partir delas, figuras. É o arranjo dos versos e palavras que resultará ao final em uma forma significante, e que compõe junto com a matéria verbal um complexo que é o poema. Por esse motivo, propomos a seguir algumas considerações acerca do papel da escrita no sistema linguístico. Sabe-se que há uma longa tradição de estudos destinada à escrita, que, no entanto, é totalmente desconsiderada na Linguística de Saussure. Mesmo sendo evidente que o projeto saussuriano trazia outro enfoque e outros objetivos, trazemos essa problemática à discussão, pois acreditamos que a escrita poderia sim estar inserida no terreno dos estudos linguísticos, como querem diversos autores (cf. ANIS, 1983; ADAM, 1985; HARRIS, 1993; etc.) ocupando o seu lugar em uma teoria científica.

5.1 O LUGAR DA ESCRITA NA LINGUÍSTICA DE SAUSSURE

Após ter definido a língua como o único objeto da Linguística, Saussure registra a delimitação desse objeto em relação à escrita, e sua pertinência para os estudos linguísticos (2001, p. 34):

Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto linguístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última, por si só, constitui tal objeto.

Saussure reconhece que língua e escrita são dois sistemas distintos de signos, como dizíamos acima. No entanto, nessa distinção, diz que o estudo da segunda não tem nada a dizer à primeira, e quer ainda desmistificar uma certa importância que possa ter sido atribuída

à escrita nos estudos linguísticos afirmando em diversas ocasiões que “a língua independe da escrita”.

Está registrado no *CLG* que, para a Linguística, o estudo dos sistemas de escrita não possui qualquer importância para o estudo da língua. Mais que isso, qualquer importância que se tenha atribuído até hoje à escrita é imerecida, e fruto de uma confusão dos estudiosos entre língua e ortografia. No entanto, para não falar no sentido criado pelas diversas (tipo)grafias já mencionado, existem línguas cuja escrita é absolutamente significativa, e pode construir significados impossíveis na fala, como os hieróglifos egípcios ou a escrita ideográfica chinesa. Como excluí-los dos estudos dessas línguas? Como atribuir à escrita uma importância meramente representativa, se em determinadas línguas é ela constituidora de significados por si só? Mencionamos esses exemplos, pois seu princípio de composição vai ao encontro da problemática da poesia visual que estamos analisando.

As respostas aparecem na seção seguinte do livro, quando é feita a distinção entre dois diferentes sistemas de escrita, a saber, (i) o sistema ideográfico e (ii) o sistema dito comumente “fonético”. É reconhecida a especificidade e a importância da escrita no primeiro caso, em que ela é parte indissociável do que se considera “língua”, de fato, o objeto de estudo da Linguística. E então é apresentada como justificativa (2001, p. 36):

Dissemos que a palavra escrita tende a substituir, em nosso espírito, a palavra falada: isso é verdadeiro quanto aos dois sistemas de escrita, mas tal tendência é mais forte no primeiro. Para o chinês, o ideograma e a palavra falada são, por idêntico motivo, signos da ideia; para ele, a escrita é uma segunda língua, e na conversação, quando duas palavras faladas têm o mesmo som, ele recorre amiúde à palavra escrita para explicar seu pensamento. Essa substituição, porém, pelo fato de poder ser absoluta, não tem as mesmas consequências deploráveis que na nossa escrita; as palavras chinesas dos diferentes dialetos que correspondem a uma mesma ideia se incorporam igualmente bem no mesmo signo gráfico. Limitaremos nosso estudo ao sistema fonético, e especialmente àquele em uso hoje em dia, cujo protótipo é o alfabeto grego. (grifos nossos)

A contradição no trecho citado está em reconhecer que o sistema ideográfico é parte indissociável da língua, mostrando-se até mesmo como um suporte necessário às vezes à comunicação verbal, sem, no entanto, contemplá-lo em suas bases teóricas apresentadas. O argumento não parece eficaz quando se trata de erigir uma ciência. Mais simples parece ser considerar apenas que se trata de sistemas de signos distintos, merecendo, cada um, uma abordagem diferente na teoria.

Com isso quisemos apenas chamar a atenção para esse caráter significativo da escrita, cujo estudo poderia ser desenvolvido no seio de uma teoria de base linguística. Neste momento essas definições nos interessam, e devem ser registradas na medida em que, como o próprio Saussure reconhece, “língua e escrita são dois sistemas distintos de signos”, e não uma mera representação da outra. Esse é o princípio que pode ser aplicado para a poesia, e que define o poema visual.

O estudo da escrita compreende ainda a questão da *linearidade do signo linguístico*, princípio complementar ao da *arbitrariedade*, e por onde devemos começar nosso questionamento. Ao passar da oralidade à escrita, deve-se pensar em um rearranjo de ordem sensorial, do ouvido para o olho e, conseqüentemente, do tempo linear para o espaço difuso.

5.2 O PRINCÍPIO DA LINEARIDADE DO SIGNO LINGUÍSTICO

Conforme já dissemos acima, o signo linguístico é definido no *CLG* de Saussure pela relação entre um conceito (significado) e uma imagem acústica (significante), ambos ligados entre si por uma relação de dupla pressuposição, a partir da qual um não pode existir sem o outro. Assim definido, o signo apresenta dois princípios fundamentais: o da arbitrariedade e o da linearidade. O primeiro foi objeto da seção anterior e agora vamos nos deter no segundo princípio: o caráter linear do significante. Vejamos como é definido no *CLG* (2001, p. 84):

O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) *representa uma extensão*, e b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão*: é uma linha.

Este princípio é evidente, mas parece que sempre se negligenciou enunciá-lo, sem dúvida porque foi considerado demasiadamente simples; todavia, ele é fundamental e suas conseqüências são incalculáveis; sua importância é igual à da primeira lei [da arbitrariedade]. Todo o mecanismo da língua depende dele. Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos. (grifo nosso)

Nota-se que o princípio da linearidade do signo linguístico no *CLG* é descrito segundo o caráter ordinário que normalmente lhe atribuímos, que é o das coisas que se sucedem umas após as outras no tempo. A definição pode ser aplicada com sucesso à língua falada, como

parece ser o intuito aqui, uma vez que ressalta a natureza auditiva do significante e, por isso, quando aplicado à poesia serve bem àquela que possui um caráter oral. No entanto, o problema da definição de Saussure aparece justamente quando ela é relacionada com a língua escrita, que viria para confirmar tal característica, expressa na afirmação da última frase: “Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita (os signos acústicos)”. A contradição está expressa no próprio conceito, reiterado na sequência: substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos.

Ora, a linha espacial dos signos gráficos já não é mais a linha temporal dos signos auditivos. No momento em que trocamos uma pela outra, as relações perceptivas também são distintas. Essa diferenciação pode não ser tão significativa na língua cotidiana, mas é imprescindível pelo menos para os estudos literários e, desse modo, poderia estar presente em uma definição mais geral e abstrata da língua, de um ponto de vista teórico. Como veremos no item seguinte, o sistema da escrita não pode ser concebido do mesmo modo que o da língua falada e é esse o motivo da crítica que fazemos aqui. Os signos escritos não são como os sinais marítimos mencionados no *CLG*, mas, abstraída a sua ideia de representação, constituem igualmente um significante visual e, como tal, ocupam também o espaço, podendo então ali ser manipulados, e criar sentido.

Em qualquer um dos poemas gregos que vimos, por exemplo, pode-se dizer que são exatamente os “significantes auditivos representados pela escrita”, ou seja, as palavras, que estão ali criando as imagens da flauta, do machado, etc. São esses signos, e não os sinais marítimos ou outros caracteres unicamente visuais como citados no texto de Saussure, que possibilitam leituras simultâneas em diversas direções, exigindo que a leitura se reorganize no tempo e no espaço:

La linéarité qu’implique toute narration (...) peut avoir des effets radicalement anti-poétiques: en objectivant et en linéarisant la lecture référentielle, elle empêche ou, du moins, elle rend beaucoup plus difficile la seconde lecture et la délinearisation propre à l’ordre du poème comme espace de la signifiante. (ADAM, 1985, p. 38)

Essas observações poderiam estender-se ainda, de certa forma, às outras considerações da poesia enquanto arte do tempo de modo geral, pois é evidente que ela segue um princípio de sucessão; no entanto, esse princípio pode ser facilmente subvertido a partir de diversos

recursos. Tal associação decorre mais do fato de se considerar a poesia ainda do ponto de vista da oralidade, de sua realização oral, e não da página escrita. Como diria Valéry: “Remarque que le *temps* est perçu par l’ouïe, - le muscle; - non par la rétine” (*Cahiers XIV*, 1973, p. 318).

5.3 POR UMA GRAFEMÁTICA: LER E VER O POEMA

Por essa série de motivos que alguns autores, sobretudo os que se dedicaram ao estudo do texto poético a partir das premissas saussurianas, propõem reintegrar o significante visual da palavra escrita ao seio da teoria linguística, como J. Anis (1983a, 1983b). O autor analisa o significante gráfico e busca a construção de um modelo descritivo que dê conta da grafia de uma língua enquanto parte integrante do sistema linguístico – e não apenas como sistema secundário de suporte.

Levanta, então, as seguintes proposições para a construção de um quadro teórico da escrita (1983a, p. 33):

- (i) o significante é fônico, na língua falada; e gráfico, na língua escrita;
- (ii) de acordo com Hjelmslev, uma semiótica natural é constituída pela correlação entre a *forma do conteúdo* e duas *formas de expressão* alternantes: a *forma fônica da expressão* e a *forma gráfica da expressão*;
- (iii) chamaremos *grafema* a unidade mínima da forma gráfica da expressão;
- (iv) distinguiremos entre *grafemas segmentais*, unidades que compõem as palavras e cuja análise deverá utilizar os mesmos princípios estruturais clássicos (ou seja: os da fonologia); e *grafemas supra-segmentais*, unidades que organizam o enunciado, cuja análise deverá integrar os dados sintático-sintagmáticos a partir do “campo pragmático-enunciativo” e, assim, fazer parte da semiótica do texto e da imagem.

Estabelecidos esses propósitos, Anis desenvolve sua grafemática analisando todas as letras e sinais (trema, cedilha, pontuação etc.) do alfabeto, reunindo elementos que sirvam ao estudo de qualquer texto escrito. Essas unidades mínimas segmentais e supra-segmentais podem servir como categorias interessantes para a análise poética. Estabelecer esse tipo de

unidades seria talvez propor um modo de segmentar um poema, permitindo integrar o significante gráfico à semiótica do texto; do mesmo modo que o significante fônico já faz parte dela. Ou ainda: talvez distinguir esses elementos nos servisse de base para elaborar um sistema de figuras de linguagem baseadas nele. Assim como a observação e a descrição do plano fônico, de um lado, puderam nos conduzir às figuras da aliteração, paronomásia, etc. talvez esse inventário de traços mínimos da escrita pudesse conduzir a outras figuras, gráficas. Não nos estenderemos nessas definições, pois não é o objetivo deste trabalho. Por isso, o que importa neste momento é que, uma vez estabelecida a pertinência do significante gráfico, ele não pode mais ser menosprezado na leitura.

A inserção da grafia na análise levou Anis a propor, em outro artigo (1983b), o conceito de *vi-lisibilité* (“visilegibilidade”, na tradução de Mário Laranjeira, 1993, p. 101) do texto. Para o autor, a leitura de um poema pressupõe dedicar-se em primeiro lugar à sua visualidade, ver como se organiza na página e constrói o discurso (1983b, p. 89):

Quand nous parlons de *vi-lisibilité*, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles. Le calligramme n’est pas un texte *plus* un dessin ; ni le vers une séquence phonique *plus* une ligne de letters.

Em linhas gerais, a ideia é simples: o poema deve ser tão *visto* quanto *lido*. O conceito foi desenvolvido no âmbito dos estudos poéticos logo após por J-M. Adam (1985, p. 63),

Apprendre à LIRE-VOIR tout poème comme un space (re)distribuant les formes verbales *sans vouloir d’abord “comprendre”*, telle est la condition même d’accès au rythme de la langue du poème: à sa signifiante. En partant ainsi du texte comme *forme qui fait sens*, on entre dans sa dynamique propre. (...) on comprend que, pour nous, lire c’est accepter de se laisser porter par les décalages textuels, par les effets de tension entre vers et syntaxe, entre typographie et signification première des signes de la langue. Il faut apprendre à chercher partout la *signifiante* et pas seulement dans le sens des mots: dans un blanc, dans un enjambement (c’est-à-dire, plus largement, un intervalle entre des mots), dans des structures ou des signes récurrents.

A proposta do autor é para a leitura de qualquer poema impresso. Na poesia visual, vemos apenas esse quadro potencializado ao último grau, pois sem a observação de seus traços na página o poema deixa de existir. Assim, de tão evidente, exige uma metodologia a ser construída que contemple essas necessidades para ser analisado, por isso evocamos essa

reflexão acerca do papel da escrita na teoria linguística. Lançamos aqui apenas algumas ideias sobre o desenvolvimento dessa metodologia a partir dos autores citados. Ainda que a linguística saussuriana inicialmente sirva a outros fins, as ciências que dela derivam estão ancoradas nos mesmos princípios, como a semiótica greimasiana, e é preciso então repensá-los quando deixamos os domínios circunscritos da *langue*. Essas últimas considerações ecoam no tema que desenvolveremos a seguir: o da percepção do tempo e do espaço nos objetos sensíveis.

6

DO SENSÍVEL**TERCEIRA DICOTOMIA: TEMPORALIDADE VS. ESPACIALIDADE**

Partimos aqui da primeira e mais geral definição que demos para a poesia visual, ou seja, a de que, pela reunião de uma dimensão plástica e uma dimensão verbal, ela conjugaria em um único objeto a poesia e as artes visuais. Assim, fomos levados ao estudo de autores que traçaram as correspondências entre as duas artes, e atentamos para suas observações acerca da percepção sensorial.

Retomamos o problema colocado acima sobre a não-lineridade do significante poético e que reaparece aqui, agora sob a óptica da clássica, embora já um pouco desusada, classificação das artes em “artes do tempo” e “artes do espaço”. O modo pelo qual o poema se vale do espaço é dotado de significação, já que a composição literária se torna igualmente um objeto visual. É preciso então buscar novos métodos para ler o poema, porquanto a leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo não é suficiente. A poesia, sobretudo a visual, portanto, rompe com a horizontalidade do verso e exige uma mudança na apreensão do espaço e do tempo do poema, invalidando a divisão entre as artes do tempo (a música ou a literatura) e as artes do espaço (as artes visuais). Desse modo, observaremos a seguir um breve histórico de alguns autores que trataram as relações entre a poesia e a pintura; pensando-as a partir de princípios temporais e espaciais.

6.1 A *EPISTULA AD PISONES*, DE HORÁCIO E AS PRIMEIRAS FORMULAÇÕES ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE A POESIA E A PINTURA

A comparação entre a poesia e a pintura ganha sua mais marcante formulação na arte poética de Horácio, a *Epistula ad Pisones*. Trata-se, na verdade, de uma carta escrita pelo poeta a seus amigos, os Pisões, que acabou por ser lida e se fixar na tradição como um tratado de poética. Nela encontramos a famosa formulação do *ut pictura poesis*, que será lembrada e discutida até os dias de hoje.

No entanto, embora tenha ficado conhecida como a primeira e mais importante exposição, na tradição poética ocidental, de uma comparação entre a poesia e a pintura, podem-se encontrar referências antes dela. Alguns autores consideram que essa tópica estaria presente já na *Poética* de Aristóteles, mas é difícil afirmar que ali constam alusões diretas. Aristóteles está mais preocupado, na *Poética*, em descrever a estrutura e a matéria das obras em verso, em relação à construção do conteúdo da poesia, da tragédia, etc. A comparação com a História, por exemplo, é muito mais importante do que certas poucas alusões que faz aos pintores. Ademais, seu escopo é a *imitação*, seus meios (modo de uso da palavra, ritmo, melodia), seus objetos (inferiores ou superiores) e maneiras (ação, narração). A diferença não se dá, portanto, entre a poesia e a pintura, em termos de imitação por meio de signos naturais ou arbitrários (termos que serão utilizados mais tarde por diversos autores para se referir à matéria da pintura – que imitaria fielmente a natureza –, e da poesia – que só poderia tentar emulá-la por meio de signos arbitrários), ou das diferenças entre as artes em termos de tempo e espaço, mas sim na própria estrutura de composição apenas entre os gêneros poéticos.

Antes de Aristóteles haveria ainda a célebre frase de Simônides de Cós, poeta grego arcaico, importante autor de epigramas do período. A ele é atribuída a frase “A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura que fala”, podendo esta ser considerada o ponto de partida dos traços de correspondência entre as duas artes, embora não tenha sido desenvolvida pelo autor.

É essa mesma a ideia que encontraremos na poética de Horácio. A primeira frase da *Epistula ad Pisones* já trata da composição poética a partir de um exemplo na pintura, emparelhando as duas artes: “Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo [...] bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência” (trad. BRUNA, 1995, p. 55); e na sequência, coloca

seus artífices, pintores e poetas, lado a lado: “A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for.” (id.)

No entanto, no desenvolvimento da obra as comparações desaparecem. Horácio vai tratar da poesia, assim como Aristóteles, do ponto de vista da matéria da composição e o modo como se deve construí-la, fazendo igualmente suas recomendações aos poetas do que se deve preferir ou evitar na criação. A comparação com a pintura só reaparece no verso 361, na célebre formulação do *ut pictura poesis* (id., p. 65):

“Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.”

Muito já foi dito em toda a tradição crítica sobre esse trecho, portanto, não nos alongaremos na discussão. Ficaremos apenas com uma simples interpretação dada à primeira vista, a partir unicamente da leitura do trecho e de sua relação com o conjunto da obra. Em primeiro lugar, pode-se dizer que essa formulação não está de todo integrada ao conjunto da Poética de Horácio; ela simplesmente aparece aí, em meio à descrição das falhas poéticas que se deve perdoar, e à intolerável mediocridade que se deve evitar no desenrolar do texto (cf. 1995, p. 65-66). Ambos, assuntos que em nenhum momento são colocados em relação com a pintura.

Em segundo lugar, fazendo uma análise do trecho citado, diríamos que a comparação se dá por meio da enumeração de oposições entre as duas artes, ou seja, colocando em evidência as diferenças entre elas, e não suas semelhanças. E ainda, mais do que isso, que essas oposições não aparecem de um ponto de vista interno da estrutura de composição de cada uma delas, mas sim da percepção do receptor da obra: (i) uma deve ser contemplada de perto, outra de longe; (ii) uma na penumbra, outra na luz; (iii) uma agrada uma vez, outra pode agradar inúmeras vezes. Seu ponto de vista é, portanto, externo. A partir desse trecho não se pode inferir nenhuma correspondência estrutural entre a poesia e a pintura, nem em relação à forma, nem ao conteúdo; mas apenas reunir algumas oposições sensoriais suscitadas naquele que as recebe.

Desse modo, é difícil afirmar algo sobre a formulação de Horácio, no que diz respeito a uma equivalência entre a poesia e a pintura, que seja algo mais que alegórica. No conjunto da obra, a comparação parece mais uma das imagens fortuitas que ele utiliza no meio do texto, como a culinária de bom gosto que recusa “semente de papoula com mel da Sardenha”,

ou a arte dos flautistas, entre muitas outras que aparecem apenas para ilustrar bons modos de proceder nas artes da palavra. Assim sendo, para satisfazer os propósitos deste trabalho, mais fácil é dizer o que ele não diz. Não existe aí uma equivalência estrutural; pelo contrário, há uma oposição entre o posicionamento do foco e a apreensão do objeto, um exigindo a aproximação do olhar, enquanto o outro a distância. Tampouco uma equivalência dos meios e modos de imitação, via signos naturais ou arbitrários. Ou ainda, sobre a representação e a disposição da matéria, seja das coisas que se sucedem umas às outras, ou a das coisas que estão postas uma ao lado da outra; quer dizer, a temporalidade da poesia e a espacialidade da pintura. Não há menção a qualquer um desses temas que se tornaram clássicos quando da comparação das duas artes a partir de então, como se pode ler no texto de Lessing comentado a seguir.

6.2 SOBRE AS FRONTEIRAS DA PINTURA E DA POESIA: O *LAOCOONTE* DE LESSING

O livro *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* escrito por Gotthold Ephraim Lessing no século XVIII é uma das inúmeras obras críticas que se dedicaram a traçar uma comparação entre a poesia e as artes visuais. Lessing parte da investigação sobre a representação de Laocoonte na escultura, em relação à apresentação do mito por Virgílio, além de inúmeros exemplos de Homero e das artes na Antiguidade, a fim de estabelecer as aproximações e diferenças entre as duas artes. O autor considera a poesia e a pintura artes irmãs, mas com certas restrições: são vizinhas justas e amigas, com suas competências e limites bem demarcados, como diz no capítulo XVIII (1998, p. 211):

assim como dois vizinhos justos e amigos não permitem que o outro tome liberdades inconvenientes no seu domínio mais íntimo, mas decerto permitem que reine uma indulgência recíproca quanto às fronteiras mais externas que compensa de modo pacífico as pequenas invasões nos direitos um do outro que cada um se vê obrigado a fazer rapidamente premidos pela necessidade: o mesmo se passa entre a pintura e a poesia.

A imagem sintetiza as proposições de Lessing. Todo o tempo reconhece o parentesco e ao mesmo tempo as diferenças estruturais entre as artes, sem que isso implique em um

menosprezo de uma ou de outra. Para o autor, a distinção básica que demarca o “território” onde cada uma das vizinhas pode ou não avançar são os critérios de tempo e espaço. A pintura é uma arte do espaço, e a poesia, do tempo. Essa ideia aparece de modo recorrente na obra por meio da proposição:

*A poesia coloca as coisas umas após as outras.
A pintura coloca as coisas uma ao lado da outra.*

Em uma das primeiras sistematizações dessa ideia, em crítica a certas crenças estéticas do conde de Caylus, no capítulo XV (1998, p. 190), diz o seguinte:

Por mais que os dois objetos enquanto visíveis sejam passíveis de ser propriamente pintados: ainda assim encontra-se uma diferença essencial entre eles, pois aquela [a poesia] é uma ação visível progressiva cujas diferentes partes acontecem uma após a outra na sequência temporal, esta [a pintura], em contrapartida, é uma ação visível inerte cujas diferentes partes se desenvolvem uma ao lado da outra no espaço. Se, portanto, a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao seu tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições. A poesia, por outro lado...

Nesse parágrafo já fica bem evidente a questão que Lessing diz querer “tentar deduzir a partir de seus primeiros fundamentos” em seguida, no capítulo XVI (1998, p. 193), no qual irá aprofundar sua tese, associando a representação dos “objetos que existem um ao lado do outro” aos objetos corpóreos; e “os objetos que se seguem um ao outro” (id.) às ações.

A distinção entre a poesia e a pintura ganha um novo argumento que irá afirmar, afinal, que, por causa de sua espacialidade, a pintura só poderia retratar sujeitos, enquanto a poesia, por sua temporalidade, só pode representar ações pois se desenvolvem umas após as outras. Logo, pensando em uma oposição mais abstrata, talvez pudéssemos dizer que, segundo esse pensamento, na primeira só nos é dado a ver o *fim* de um estado de coisas, enquanto na segunda podemos assistir ao seu *processo* de construção. Mas é claro que ações demandam sujeitos que as executem, assim como sujeitos executam ações, e Lessing reconhece isso, por isso diz que “a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos” (*idem*, grifo nosso) assim como “a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações” (id.). Veremos como essa ideia se desenvolve.

O capítulo XVIII sintetiza as especulações anteriores de forma decisiva (1998, p. 211):

É portanto certo: a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista. Pôr numa e na mesma pintura dois pontos temporais necessariamente afastados um do outro implica uma invasão do pintor na esfera do poeta que o bom gosto não aprovará nunca.

No entanto, logo no parágrafo seguinte relativiza essa afirmação admitindo que o pintor pode sim reunir dois momentos distintos em uma única pintura (cf. 1998, p. 212); assim como o poeta pode dar conta, ao mesmo tempo, e em uma só palavra (ou duas, ou três, etc), de mais de um lado dos seus objetos corpóreos. Ambas poderiam, portanto, penetrar nos domínios uma da outra, desde que o façam utilizando artifícios próprios da sua arte.

Esse avanço nos territórios é exemplificado, por exemplo, pelo retrato que um pintor pode fazer do tempo. Quando compara representações de Medeia e de Ájax às respectivas tragédias, Lessing diz (1998, p. 99): “o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais que um único momento e o pintor, em particular, esse único momento também apenas a partir de um único ponto de vista”, no entanto “se esse momento único recebe graças à arte uma duração imutável, então ele não deve expressar o que não se possa pensar senão enquanto transitório” (id.). O retrato plástico deve representar, portanto, um momento transitório, do qual se pode inferir um antes e um depois na história. No exemplo sobre a representação de Medeia, então, o artista deve ser capaz de imitar não a figura da colérica assassina, mas antes, a da enciumada; ou de Ájax, não o enfurecido exterminando o rebanho, mas aquele que, depois disso, senta-se e trama o suicídio. As artes plásticas deveriam ser, então, segundo Lessing, a representação de um único momento, pois não poderiam fazer de outro modo, mas desse momento deveria ser possível inferir, pela nossa imaginação (e a imaginação é bastante relevante para ele), um antes e um depois da história. Nem a feição inicial, nem a final, mas o artista deve saber captar e reproduzir o momento transitório.

Do lado da poesia, chega a falar mesmo em “pinturas poéticas”, em diversas passagens, mas ressalta “uma pintura poética não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material” (1998, p. 185). Essa é a síntese de sua crítica. Quer dizer que um poeta pinta quadros para a nossa imaginação, mas estes não são necessariamente aqueles que um pintor deveria executar querendo abordar um mesmo tema. Quer dizer mais, como no exemplo que dá de Homero: “Nós vemos as roupas na medida em que o poeta pinta a ação de vestir-se; um outro teria pintado as roupas até a menor franja e nós não teríamos visto nada da ação” (1998, p. 195). A afirmação resume a diferença entre ambas. A representação das roupas por Homero não é a que deve ser seguida por um pintor, tampouco é

mera descrição pormenorizada das vestimentas (atitude do poeta menor), mas podemos percebê-las em meio a uma ação terceira – que é o que compete à poesia, pintar ações.

Apesar dessas diferenças, Lessing não agrega um valor melhor ou pior a qualquer uma das artes, como fizeram vários autores em semelhante percurso de investigação, mas apenas reconhece que cada uma possui o seu meio de representar. Esse vai-e-vem entre os dois territórios é possível, segundo ele (1998, p. 213), pois:

assim como lá no pintor os dois momentos diferentes encontram-se tão próximos e fazem imediatamente fronteira um com o outro, de modo que eles podem valer como um único sem gerar choque; do mesmo modo, também aqui no poeta, os traços para as diferentes partes e qualidades no espaço seguem-se tão rapidamente um após o outro numa brevidade tão concisa, que nós acreditamos ouvi-los todos de uma vez.

É interessante também observar o ponto de vista de Lessing sobre a percepção da obra por um sujeito, da qual se podem perceber indícios na justificativa acima. Quando diz, por exemplo (1998, p. 130), “Pois o que nós achamos belo numa obra de arte, não é o nosso olho que acha belo, mas antes a nossa imaginação através do olho”, assim como na afirmação acima; parece deslocar a apreensão da obra mais para o sujeito que olha do que para a estrutura da própria obra.

No entanto, no texto de Lessing, essa observação, na verdade, quer traçar a diferença entre as duas artes na sua semelhança. O objetivo da obra, para o autor, é produzir algo no espírito do indivíduo, na sua imaginação, portanto, quando diz que (1998, p. 130) “a mesma imagem seja ela suscitada novamente na nossa imaginação via signos arbitrários ou naturais, do mesmo modo sempre o mesmo comprazimento deve surgir novamente, ainda que não no mesmo grau”, transcende as questões de divergência de estrutura entre a poesia e a pintura, uma vez que elas devem ter o mesmo fim no sujeito, o comprazimento.

Lessing dá uma pequena ideia dos modos de apreensão das obras pelos sujeitos no capítulo XVII, em meio à distinção que faz da linearidade da poesia e da espacialidade da pintura. Vai dizer sobre a pintura (1998, p. 203-204):

Como nós atingimos uma representação distinta de uma coisa no espaço? Primeiramente nós observamos as partes singulares dela, depois a ligação dessas partes e, finalmente, o todo. Nossos sentidos fazem essas diferentes operações com uma velocidade tão impressionante que elas parecem ser para nós apenas uma; e essa velocidade é indispensável e necessária se nós devemos receber um conceito do todo, que não é mais do que o resultado dos conceitos das partes e das suas ligações. Suponhamos agora que o poeta nos conduza, dentro da mais bela ordem, de uma

parte do objeto para a outra; suponhamos que ele também saiba tornar igualmente tão clara a ligação dessas partes: quanto tempo ele precisa para isso? O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e frequentemente ocorre de nós, à altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro. No entanto nós devemos construir um todo a partir desses traços. Ao olho nas partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória. E se elas ficam de fato detidas aí: que fadiga, que esforço custa para renovar as suas impressões na ordem correta e de modo vivaz, pensa-las de uma vez, mesmo numa velocidade moderada, para atingir um eventual conceito do todo!

Nesse trecho se podem perceber os elementos de uma “teoria da percepção” por Lessing, segundo a qual o percurso de apreensão dos objetos visuais é feito por nós das partes ao todo. Esses apontamentos, embora formulados de modo bastante diferente, e com outro intuito, deixam entrever o princípio trabalhado por Valéry a propósito das relações espaciais e temporais nas artes que veremos a seguir. O percurso de leitura das coisas do espaço, tal como descrito por Lessing, no fim, parece uma construção tão linear quanto o discurso da poesia, onde um objeto nos é apresentado parte por parte, sucessivamente, até que ao final das operações possamos apreendê-lo todo. Ou seja, o todo está lá exposto, no entanto a apreensão não é simultânea, mas resultado de operações diversas. O percurso invertido acontece para a poesia, no qual os elementos são dispostos, de fato, em sequência, porém “devemos construir um todo a partir desses traços”, ou “acreditamos ouvi-los todos de uma vez” (1998, p. 213), como citado acima. Para Lessing, a diferença estaria aqui na velocidade. O percurso do olhar realiza a operação da soma das partes muito mais rapidamente do que a leitura na associação de semantismos, de modo que, no primeiro caso, não nos apercebemos dela, enquanto no segundo a tarefa pode ser até mesmo fatigante.

O que se deve guardar por ora são os movimentos essenciais de leitura e construção da obra de arte que constam do texto de Lessing, tais como os conceitos de tempo e espaço aplicados à poesia e à pintura, a relação entre as partes e o todo na obra, a sintagmatização e paradigmaticização como percursos de leitura. São esses os conceitos de base avaliados aqui, e que podem servir de base para a abordagem da poesia visual.

6.3 A INTERPENETRAÇÃO ESPACIAL E TEMPORAL PROPOSTA PELAS VANGUARDAS

No livro *Literatura e Artes Visuais*, Mário Praz (1982) problematiza as relações entre a poesia e a pintura sob diversos pontos de vista. Em um dos capítulos, trata dessa relação a partir de conceitos de artes do espaço e do tempo, e como os artistas de vanguarda os subverteram, a partir da interpenetração de um em outro. É comum se ouvir falar nos manifestos e teorias dos artistas do início do século XX, assim como na apreciação crítica das obras do período, em temporalização das artes visuais, espacialização da música ou poesia visual/espacial.

Beyart-Geslin em seu artigo “Espace du tableau, temps de la peinture” (2009-2010) ressalta que uma das principais inovações da pintura moderna e contemporânea é a exploração do componente temporal subjacente à narratividade presente em qualquer obra:

Depuis la fin du 19^e siècle, les peintres se sont efforcés de thématiser le temps, en s'intéressant à l'effet de vitesse du geste d'inscription ou en thématisant le temps de la conservation par des craquelures ou l'incrustation de papier comme support du jaunissement. Les exemples sont innombrables.

O texto de Praz não chega a precisar uma definição sobre as artes do tempo e do espaço, mas oferece também uma série de exemplos nos quais se pode observar a diluição desses conceitos pelos artistas de vanguarda, como no *Ulisses* de Joyce (1982, p. 202):

Não há um sucesso propriamente dito a governar os episódios de *Ulisses* mas, antes, a simultaneidade e a justaposição; como nas pinturas cubistas, a mesma forma reaparece misturando-se com outras, surgindo de súbito aqui a ali a mesma letra do alfabeto ou o mesmo perfil, numa rotação perpétua cujo resultado final é a imobilidade.

Nota-se que nesse discurso a relação da pintura e da literatura com o tempo e o espaço já pode ser vista em termos bem diferentes do que vínhamos observando. Entre muitas outras rupturas, uma das mais fortes que os movimentos do início do século provocaram foi o da associação da literatura, da poesia, da música, ao espaço; e a da pintura e das artes visuais em geral ao tempo. Em todos os campos encontram-se artistas dispostos a reconstruir essas relações, criando efeitos de espacialização e temporalização no que era antes considerado imóvel. Como se pode perceber no trecho de Praz a propósito do *Ulisses* de Joyce, há um

destaque para seu modo de ordenação não como uma sucessão de acontecimentos, uma disposição das ações umas após as outras, mas sim como a simultaneidade e a justaposição dos episódios vários. De outro lado, o mesmo – invertido – valeria para a pintura, que desde os movimentos cubistas, ressalta a característica das coisas que aparecem e desaparecem no quadro, sugerindo que nem tudo está ali, estanque, dado de antemão e apreensível num olhar, mas que os elementos no quadro podem ir e vir no percurso que aquele que o contempla realiza.

A Poesia Concreta, por exemplo, no âmbito da poesia brasileira, bem representou todos esses conceitos em voga internacionalmente. Por exemplo, quando Augusto de Campos cita Michel Fano na *Teoria da poesia concreta* (1975, p. 24-5), procurando situar os recentes desenvolvimentos musicais, fornece uma boa síntese dos princípios dos artistas do início do século XX:

“Hoje, quando constatamos no interior das disciplinas plásticas uma propensão à expressão *função-do-tempo* (móviles de Calder), uma eclosão se produz no sentido oposto, com a pesquisa de estruturas que vêm quebrar o sentido tradicional de desenvolvimento no tempo. Se é evidente que o tempo é necessário à comunicação, não é menos certo que ele não é mais concebível atualmente como suporte de um vetor de desenvolvimento”. Joyce e cummings elucidaram poderosamente as consequências literárias dessa noção que realiza uma totalidade de significação no instante, provocando a necessidade de uma apreensão total da obra para a compreensão de uma de suas partes, e atingindo aí o princípio gestaltiano que não é possível deixar de evocar quando se trata do conceito serial.

O trecho evoca a participação do tempo nas artes plásticas, assim como a revisão do conceito de linearidade para a literatura. Outras declarações de Augusto de Campos demonstram ainda mais, via definição da poesia concreta, os valores que estão por trás dessa ideia. No caso da literatura, por exemplo, diz (1975, p. 24-5),

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbi-voco-visual” joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA” (grifos nossos).

Até a afirmação final “POESIA CONCRETA”, o trecho poderia ser lido como um resumo dos valores em jogo na estética da literatura do século XX, exemplificado ainda por alguns de seus principais representantes: Joyce, Pound, Cummings, etc. As noções de

espacialidade aplicadas à poesia aparecem também bem claras no “Plano-Piloto”, por exemplo, que afirmava “a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear” (1975, p. 156).

Já nas artes visuais o princípio da temporalidade é inserido, principalmente, através da ideia de movimento. Os artistas querem dissolver a concepção do “objeto imóvel” da pintura. Os futuristas buscavam sugerir o movimento por meio de uma pintura dinâmica; um outro exemplo de sua representação poderia ser o *Nu descendo a escada* de Marcel Duchamp:

Esses novos valores culminarão, mais adiante, na expressão física do movimento, como nos móveis de Calder, e depois na arte cinética de Palatinik, entre tantos outros.

Diante desse panorama que se forma, o que se poderia dizer é que a renovação desses valores pelos artistas do século XX está de acordo não apenas com novos conceitos estéticos,

mas com uma nova concepção do tempo e do espaço, assim como uma nova teoria da percepção artística em formação. A psicologia da Gestalt, por exemplo, e as novas formas que ora se apresentam querem, mais do que romper com a ideia de tempo e espaço, propor uma nova percepção baseada em outros critérios.

6.4 VALÉRY: O ESPAÇO E A TEMPORALIDADE, O TEMPO E A ESPACIALIDADE

Um olhar de relance aos *Cahiers* de Valéry já é suficiente para nos mostrar que ele conferia enorme atenção a questões do tempo e do espaço. Encontram-se vários fragmentos dispersos em seus cadernos que consistem em uma série de considerações sobre essas duas dimensões, consideradas, antes de mais nada, enquanto dados fundamentais da experiência. As proposições de Valéry sobre o tempo são bastante complexas e compreendem relações não apenas com a estética, mas entre a filosofia, a psicologia, a física, etc. Veremos aqui apenas alguns fragmentos que vislumbram apontamentos sobre como essas relações se dariam na arte, nos termos em que estamos analisando.

O mote que apreendemos em Valéry é o de que, na percepção estética, o espaço é temporalizado, e o tempo é espacializado. Tais considerações partem da própria experiência da vivência do sujeito, na qual “ce qui était en train passe comme à travers ce qui l’arrête. Ce qui existait passe au travers de ce qui vient exister, et va se reformuler au-delà, se rapporte après. Il y a comme un transport du passé sans séjour dans le présent” (VIII, 674).

Nesse trecho já se pode observar como as relações do sujeito com o tempo não são necessariamente as que normalmente lhe atribuímos, mas, sobretudo, no sentido que se pode ler na sequência: “Le mouvement dans lequel la conscience se reprend et surmonte l’éparpillement infini et sans traces des instants, dans l’unité mélodique des horizons temporels qu’elle déploie autour d’elle, ne peut aboutir que si le monde ne s’évanouit pas, mais offre symétriquement, en revanche, des cristallisations qui assument le perspectivisme des points de vue et permettent à la conscience de se maintenir comme durée” (XII, 318).

A ideia que resume os fragmentos e expressa seu pensamento acerca dessas relações é que diante dos enunciados das artes do tempo, a sucessão dos instantes acaba por se transformar em um todo único “cristalizado” na consciência, pois é necessário estabelecermos

mentalmente comparações entre suas partes. Um percurso idêntico, invertido, estaria previsto para as artes do espaço que, apresentando seus elementos todos ao mesmo tempo, já cristalizados, exigem do espectador a (re)construção de um percurso linear-temporal na leitura.

Desse modo, tendemos a espacializar aquilo que foi recebido no tempo, e a temporalizar o que foi percebido no espaço. É evidente que os planos de expressão de uns e outros são diferentes, como diz Valéry, “les formes et les figures sont le langage de l’espace; on ne le connaît que par elles, et ce qu’elles ne disent pas, il ne le contient pas. Le temps parle par événement” (VIII, 250). Mas há algo de comum na recepção: “Le sujet construit dans le temps comme dans l’espace” (VIII, 328).

O que acontece aqui é que, entre o artista e a sua criação, Valéry insere o olhar do observador: “la proportion (en étant) la rencontre/trouvaille d’un état de la sensation qui dégage ‘l’infini esthétique’ (tel) que le regard ne puisse fuir le donné, et soit donc contraint de le parcourir” (grifos nossos, XX, 698). Sua proposição acerca de um objeto visual, por exemplo, é a de que ele é, na verdade, um conjunto de pequenos momentos, por isso perante um observador, precisa ser decomposto e percorrido como um sintagma linear: “la forme d’un objet peut ou doit être regardée comme une réduction d’un groupe d’opérations qui engendrerait l’ensemble des formes possibles – Ensemble qui est espace” (XXI, 100). Parece que é essa característica a que será explorada pelos artistas de vanguarda. Na medida em que se esforçam para realizar em suas obras uma certa decomposição do movimento, é como se colocassem essas operações em câmera lenta, de modo que podemos observar ali, mais do que um único instante, uma narratividade.

6.5 A PSICOLOGIA DA GESTALT

Observamos até aqui, portanto, que os problemas de tempo e espaço relacionados à poesia ou à pintura, tal como estão colocados, quando analisados mais de perto fundem-se um no outro, sem que se possa afirmar o que seria uma arte temporal ou espacial. Estabelecemos também que tanto a pintura quanto a poesia, embora esta última admita a realização oral, têm como suporte uma superfície cuja apreensão primeira se dá pelo olhar. Desse modo, pode-se inferir, talvez, que tanto uma como a outra exigiriam, na verdade, uma nova teoria da

percepção, baseada em outros critérios que não os da linearidade. Nesta seção, a fim de estabelecer quais poderiam ser estes outros fenômenos de base, veremos o que a psicologia da Gestalt teria a oferecer.

A Psicologia da Gestalt, ou Psicologia da Forma, teve entre seus principais fundadores Wertheimer, Köhler e Koffka. Surgiu na Alemanha, no início do século XX, por oposição a uma psicologia atomista; nas palavras de Köhler (1980, p. 148),

Naquela época, ficamos chocados com a tese, segundo a qual todos os fatos psicológicos (não apenas os relativos à percepção) consistem de átomos inertes não-relacionados, e segundo a qual os fatores quase únicos que combinam esses átomos, introduzindo assim a ação, são as associações formadas sob a influência da mera contiguidade. O que nos perturbava era a completa falta de sentido desse quadro e a implicação de que a vida humana, aparentemente tão colorida e cheia de dinamismo, é, na verdade, horivelmente maçante.

O trecho expressa as preocupações dos estudos sobre a percepção humana nessa época. A análise atomista procurava o conjunto a partir de seus elementos. Esse ponto de vista vai, de certa forma, ao encontro daquele que observamos em Lessing, segundo o qual o homem apenas poderia perceber uma imagem através da associação das diversas partes que a compõem. É em oposição direta a esse pensamento que surge a Psicologia da Gestalt, afirmando que não se pode ter conhecimento do todo através das partes, e sim das partes através do todo. A teoria propõe que um conjunto visual se organiza segundo leis próprias e que estas regem seus elementos, e não o contrário. Para a Gestalt, o todo é um elemento próprio, e daí se destaca o seu princípio fundamental, expresso no conceito: “o todo é mais do que a soma das partes”. Isto equivale a dizer que “A + B” não é simplesmente “(A+B)”, mas sim um terceiro elemento “C” que possui características próprias.

A nova ciência se ocupa, portanto, de um dos problemas mais importantes, senão o mais importante do conhecimento humano, que é o da apreensão dos objetos pelos sentidos. Segundo a Gestalt, a apreensão do objeto pela visão consiste, antes de mais nada, em depreender uma dada estrutura. O mundo se apresenta para nós não como uma série de formas desordenadas, mas antes como um campo delimitado, sobre o qual se destacam as figuras, e tudo se organiza a partir dessa estrutura. A particularidade dos nossos olhos é a capacidade de separar espontaneamente um conjunto de estímulos vindos dos objetos segundo um padrão, segundo certas “leis da estrutura”. Assim sendo, a primeira impressão que temos dos objetos é de ordem global; é antes um conjunto rápido que percebemos das coisas e de suas relações.

São essas impressões que, para a Psicologia da Gestalt, constituem os alicerces da impressão estética.

Desse modo, o poder de coesão da imagem se exerce internamente, dentro de toda a unidade estrutural, graças a forças dinâmicas autônomas que se manifestam na relação do todo e suas partes. A segregação inicial do todo, que independe de sua significação, é o fenômeno mais elementar e primário da experiência estética. Propõe essa teoria, entre outras regras, que o cérebro humano tende automaticamente a desmembrar a imagem em diferentes partes, organizá-las de acordo com semelhanças de forma, tamanho, cor, textura etc., que por sua vez serão reagrupadas de novo num conjunto gráfico que possibilita a compreensão do significado exposto.

Poder-se-ia dizer, então, que o processo perceptivo que a Gestalt propõe é o da temporalização da imagem, tal como propunha Valéry? Ou melhor seria dizer que ocorre um processo de sintagmatização como vimos com Saussure? Numa primeira observação intuitiva do que vimos para as respectivas teorias, acreditamos que, embora o processo se assemelhe nos três casos, na verdade, a proposta da Gestalt é outra. A começar que os termos já não são mais o tempo e o espaço, mas relações de outra ordem.

Segundo a Gestalt, essa segregação se dá segundo certas leis da percepção, são as “leis da estrutura” formuladas pelos teóricos: a unidade, a segregação, a unificação, o fechamento, a continuidade, a proximidade, a semelhança e a pregnância da forma. Muito haveria para se dizer sobre o funcionamento de cada uma delas, mas não nos aprofundaremos nessas definições. O que interessa aqui é o fato de a percepção se dar segundo critérios distintos daqueles do espaço e do tempo, e, portanto, não baseados na linearidade; e que contemplariam os problemas levantados para a leitura dos poemas de apelo visual.

Esse ponto de vista se torna ainda mais favorável se tomarmos, além dessas “leis”, o princípio de base para a percepção segundo a Gestalt, que é a distinção entre fundo e figura. Mais do que enxergar uma linha, um desenvolvimento, uma direção, nosso olho espontaneamente é capaz de organizar o espaço em termos distintivos; ou, segundo Mário Pedrosa (1996, p. 122-3):

a percepção depende da existência de *diferenças* de intensidade entre as múltiplas excitações provenientes de várias partes do campo. A percepção de uma simples mancha luminosa pressupõe um desnível das excitações. Esse desnível é o fornecedor da energia necessária à diferenciação do campo. [...] a diferenciação inicial mostra, pois, que nenhum objeto sensível, se não estiver em relação com um “fundo”, será jamais percebido. Todo objeto sensível só existe, pois, em relação a

certo “fundo”. Esta expressão se aplica não só às coisas visíveis, mas a toda espécie de objetos ou de fatos sensíveis.

Desse modo, fica evidente como o princípio pode ser aplicado tanto às artes visuais como à poesia; e sua execução parece bastante interessante quando contraposto aos outros modos de percepção aos quais nos referimos. Pelo fato de propor um outro tipo de relação entre os elementos de um conjunto, a Gestalt se mostra pertinente para analisar obras que convidam a diferentes percursos do olhar. Até mesmo porque os teóricos reconhecem, no espaço e no tempo, uma fragilidade de conceitos, apresentando para eles propostas interessantes. Segundo Köhler (1980, p. 89-90),

No estudo de Wertheimer sobre o agrupamento sensorial, o problema do agrupamento também é examinado no caso de conjuntos de uma espécie diferente. O tempo *experimentado* também tem certas características em comum com o espaço experimentado, particularmente com a dimensão espacial que é indicada pelas palavras “em frente” e “atrás”. As palavras que se referem às relações nessas dimensões são usadas como expressões para relações temporais em todas as partes e em todos os idiomas. Podemos ter algo “antes” ou “atrás” de nós, tanto na significação espacial como na temporal; olhada “para diante”, tanto no espaço como no tempo; e a morte se aproxima no tempo do mesmo modo que alguém se aproxima no espaço. Do ponto de vista do isomorfismo, é admissível que haja um parentesco correspondente entre o correlato fisiológico da dimensão temporal e da dimensão espacial particular.

Nota-se que o autor reconhece já aí um certo “parentesco” entre as duas dimensões, de modo que, assim como vimos anteriormente, expressões linguísticas para relações temporais e espaciais podem ser às vezes aplicadas indistintamente. Mais do que isso, observa que a percepção sensorial, no seu grau mais geral – ou seja, aplicada a qualquer um dos nossos sentidos (diga-se: seja à pintura ou à literatura) –, se organiza tanto no espaço quanto no tempo: “No caso mais generalizado da organização sensorial, tanto o espaço como o tempo participam de determinada experiência de agrupamento” (1980, p. 89-90).

As unidades discretas assim constituídas a partir de traços são já bem conhecidas: são as “formas” no sentido da *Gestalttheorie*, são “figuras do mundo” no sentido que lhes dá Gaston Bachelard, são “figuras do plano da expressão” como quer Hjelmslev. É a convergência de pontos de vista, cujas preocupações se encontram aparentemente bastante afastadas, que nos permite falar, nesta ocasião, de *leitura figurativa* dos objetos visuais. (Greimas, 2004, p. 80-1)

Desse modo, poderíamos concluir que a leitura de um poema visual se faz, num primeiro momento, a partir de uma percepção global, que vai ser segregada segundo

princípios outros, próprios da estrutura. Ou seja, segundo as leis da estrutura da Gestalt, que, por sua vez, colocam em relação tanto a percepção do todo (a apreensão espacial, simultânea: a imagem) quanto a sua segregação em partes (percurso linear, temporalizado: o texto). Assim, relacionam tempo e espaço enquanto duas ordens perceptivas complementares, dando-lhes novas atribuições, e propondo uma nova organização da matéria segundo outras leis que não aquelas restritas ao tempo e ao espaço enquanto categorias excludentes.

6.6 TEMPO E ESPAÇO NA POESIA VISUAL

Após essa amostragem de uma série de concepções sobre as relações temporais e espaciais nas artes, podemos pensar que a poesia visual, nesse sentido, é bastante simples. O que acontece nos poemas visuais é que o espaço passa a significar, ou, mais que isso, ele se torna a pré-condição para a existência do poema – ou pelo menos de parte dele. O destaque dado a esse fator na história se deve ao fato de a poesia ser normalmente considerada uma arte do ouvido, do tempo.

Assim, podemos dizer que existe primeiro a apreensão global do texto, enquanto forma. Num primeiro momento a leitura é a de um bloco espacial que possui uma forma reconhecível e significativa. O início da leitura é a leitura desse bloco, e não da primeira palavra do texto como nos poemas em que o espaço não é tão significativo. Então, instaura-se a temporalidade – esta, própria das artes visuais – para que seja possível a organização e a decodificação do bloco.

Nesse momento o observador busca o melhor percurso a seguir. Ele pode acabar resultando em trajeto linear, como nos *Altars* ou na *Syrinx*; ou aleatório, como nos *carmina figurata* latinos. A novidade, em todo caso, é a importância do poema enquanto registro escrito e distribuído no branco da página sem a qual ele não existe.

Finalmente, notamos que a leitura se faz em vários níveis. Da apreensão global da imagem, passando pela leitura linear do texto do início ao fim, e tendo que voltar para a decodificação aleatória dos *versus intexti* em alguns casos, identificamos um todo que deve ser reconstruído parte por parte na análise, mas cujo resultado é, sem dúvida, diferente da soma delas todas. Daí a proposta de uma leitura gestáltica para esse tipo de poesia.

7

TIPOLOGIA DOS POEMAS VISUAIS

Nosso propósito nesta seção é identificar, no *corpus* analisado, alguns tipos recorrentes de poemas visuais a partir do estudo dos métodos empregados para construí-los. Isto é: uma vez estabelecido que o propósito maior de todos os poemas é criar no enunciatório uma ilusão de realidade (a *ilusão referencial*), partimos do princípio de que essa ilusão é fruto do emprego de uma série de estratégias discursivas. Buscamos então aplicar as reflexões desenvolvidas anteriormente aos poemas, a fim de sistematizar os principais recursos que eles utilizam para construir os efeitos de sentido responsáveis pela criação da ilusão referencial. Ao fim, consideramos esses recursos como camadas que, uma a uma, conferem concretude ao texto. Nossa organização teve como norte o maior ou menor “grau de iconicidade” atingido (com as ressalvas já indicadas em 2 acerca desse termo).

Desse modo, distinguimos três instâncias principais a partir das quais os poemas podem ser organizados. A primeira diz respeito unicamente ao modo de apresentação do poema da página, como distribui as palavras e forma as imagens: ou seja, como a *escrita* se faz pertinente e se organiza para criar figuras, no nível do significante gráfico. A segunda, às relações entre esse plano de expressão e o plano do conteúdo: é o nível da coerção semântica. E a terceira, finalmente, diz respeito às estratégias enunciativas presentes nos poemas a fim de aproximar enunciador e enunciatário.

Sabemos que as relações e categorizações entre imagem e referente já foram – e continuam sendo – objeto de investigação de muitos estudiosos não apenas da linguagem, mas da filosofia, da história da arte, da estética, etc. Em cada uma dessas disciplinas há diversos inventários de tipos possíveis de imagens segundo o grau de realidade que apresentam. C. S. Peirce, por exemplo, enumerou nove níveis de iconicidade e encontramos uma enorme variedade de trabalhos desenvolvidos com inspiração no filósofo americano (cf. Santaella, 1992-1993). Nossa abordagem, por outro lado, parte das premissas da linguística estrutural e da semiótica greimasiana e procura organizar uma tipologia.

7.1. SEGUNDO AS FORMAS VISUAIS: FORMANTES FIGURATIVOS

Esse primeiro critério foi criado para distinguir os modos de apresentação dos poemas na página. Diz respeito unicamente ao plano da expressão e aos *formantes figurativos*. É evidente que para se formar um ou outro tipo é preciso passar pelo crivo do significado, mas estamos aqui tratando apenas de uma impressão dada à primeira vista, acerca do modo de atualização das imagens nos poemas, que correspondem a três categorias:

i. CALIGRAMAS

O termo que utilizamos é emprestado de Guillaume Apollinaire, a quem é atribuída a sua invenção e o primeiro uso em 1918. Caligramas são poemas cujas linhas ou caracteres gráficos delineiam a forma de um objeto, de modo que ao olhar para um reconhecemos imediatamente, antes de um texto, uma imagem pictórica. Em nosso *corpus* eles correspondem a:

- os seis poemas apresentados na tradição grega;
- os poemas sânscritos (exceto de 1.13 a 1.16);
- o poema de Lévio, três poemas de Optaciano Porfírio (a flauta, o altar e o órgão), a cruz (II.5a) de Venâncio Fortunato e todos os grafites pompeianos na tradição latina.

Esses poemas podem apresentar um grau maior ou menor de figurativização/abstração na composição do desenho, mas o que os diferencia dos demais é o fato de podermos reconhecer neles, de antemão, uma forma. Essa característica – meramente distintiva num primeiro momento – talvez fique mais clara quando colocada em oposição aos outros dois tipos a seguir.

ii. CONSTELAÇÕES

Embora também encontre eco na poesia concreta, como nas *Constelações* de Eugen Gomringer, por exemplo, o termo aqui não tem relação com ela. Chamamos “constelações” os poemas quadrados latinos cujas imagens surgem da ligação letra por letra dos *versus intexti*. No meio do vasto campo de letras que preenchem toda a página, aquelas que ganham destaque e formam novas palavras em sentidos inusitados da leitura são tomadas como pontos que vão se ligando uns aos outros para ao fim formar as imagens – tal como as estrelas em uma constelação. Essa categoria foi criada especialmente para os autores latinos e dela fazem parte:

- o poema XIX de Optaciano;
- os poemas II.4 e II.5 de Fortunato;
- os três poemas de Rábano Mauro (I, XV e XXVIII).

iii. GEOMETRISMOS

Esses são todos os poemas que não constituem imagens figurativas, mas apenas traços geométricos criando jogos de linguagem, e que podem ou não carregar conteúdos visuais. Exemplos desse tipo de construção podem ser encontrados em todas as literaturas, mas neste trabalho estudamos apenas os exemplares sânscritos:

- Gomūtrikā;
- Sarvatobhadra;
- Turagapadabandha;
- Çārayantrabandha

Inicialmente, esses poemas não deviam fazer parte do *corpus* selecionado, já que nossa escolha incidia por critério apenas sobre os textos em que se pudesse reconhecer uma imagem. No entanto, uma vez que dispúnhamos desses exemplares a mais em meio à restrita bibliografia sânscrita, e que eles figuravam nas poéticas junto aos outros, optamos por mantê-los na antologia. Além disso, como vimos, a forma pode não ser figurada, mas não é aleatória e está intrinsecamente ligada ao conteúdo dos poemas.

Ressalvas:

Tanto um tipo como o outro muitas vezes se apóiam em um *contorno* extralinguístico a fim de delimitar a figura. O texto preenche o objeto que quer formar, mas não o desenha completamente, necessitando de uma linha de reforço. É o caso de todos os caligramas indianos e dos *versus intexti* das constelações latinas (exceto aquelas em forma de cruz). Consideramos esse um mero recurso de auxílio aos poetas a fim de demarcar precisamente os contornos dos objetos que pretendem desenhar, cuja silhueta já viria indicada apenas pelas palavras, e preferimos não levá-lo em conta na sistematização. Além disso, em muitos casos não podemos saber se os contornos são adições de um eventual editor para esclarecer a forma ou se já estavam presentes nas criações originais do poetas.

É preciso dizer também que essas categorias que levantamos não são fixas, mas apenas uma primeira abordagem possível a partir do *corpus* que estamos analisando. É evidente que uma categoria interfere na outra: um poema-constelação, por exemplo, organiza-se na página primeiramente como um poema-geométrico, de cujo interior emergem os caligramas; por outro lado, os geometrismos acabam, com outros fatores somados (como os títulos nos poemas sânscritos), podendo ser identificados como caligramas. Por esse motivo, em uma classificação com nível maior de detalhamento, talvez os poemas pudessem ser organizados a partir de uma gradação, cujos extremos seriam o caligrama e o geometrismo, apresentando aí uma maior tendência a um ou outro pólo.

7.2 SEGUNDO AS CORRELAÇÕES ENTRE O PLANO DA EXPRESSÃO E O PLANO DO CONTEÚDO: *COERÇÕES SEMÂNTICAS*

Identificados os principais modos de apresentação desses textos visuais, o que nos interessa agora são os modos de interrelação das figuras formadas com o significado do texto verbal. A divisão aqui diz respeito às coerções semânticas que o poema impõe e às correlações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão no texto. Assim, essa configuraria uma segunda camada de concretude, na qual o *formante figurativo* visto acima pode ou não ser reforçado no conteúdo do poema.

Esse é talvez o principal objetivo desta seção teórica, uma vez que é onde podemos aplicar o primeiro postulado da semiótica poética idealizada por A. J. Greimas, que é o da correlação entre os dois planos:

A problemática do texto poético situa-se, por conseguinte, dentro do quadro da tipologia dos discursos quaisquer; sua especificidade, percebida intuitivamente, só poderá ser reconhecida se o efeito produzido ficar justificado por um arranjo estrutural do discurso que lhe seja peculiar.

O efeito de sentido surge como um efeito dos sentidos: o significante sonoro – e gráfico, **em menor proporção** – entra em jogo para conjugar suas articulações com as do significado, provocando com isto uma ilusão referencial e incitando-nos a assumir como verdadeiras as proposições emitidas pelo discurso poético, cuja sacralidade fica assim fundamentada em sua materialidade. (Greimas, 1975, p. 12 – grifos nossos)

Apenas uma ressalva às palavras de Greimas: neste trabalho, o significante gráfico entra em jogo **em maior proporção** e assim identificamos outros três tipos de relação:

i. RELAÇÃO DIRETA

Quando a figura manifestada se relaciona diretamente com o conteúdo principal do texto. Nesses poemas, há uma associação direta entre o plano de expressão visual e o plano do conteúdo do texto. Em alguns casos, costuma-se dizer que a forma tem a mesma função de um título descritivo, quando este leva o nome da figura (semântica) ou do tema que conduz à

linha isotópica principal do poema. Consideramos aqui imagens de coisas visíveis e imagens de coisas não-visíveis; assim como de coisas que existem, existiram ou que jamais existiram.

- *Padmabandha*: poema sobre/para a deusa;
- *Murajabandha*: nos dois exemplos o tambor fala de sua função na guerra;
- *Khaḍgabandha*: a espada conta a sua história;
- *Çarabandha*: a flecha conta a sua história;
- *Hala*: o arado é comparado ao guerreiro;
- *Machado*: poema sobre o machado de Epeu;
- *Syrinx* grega: poema sobre a flauta e Pã;
- *Altar dórico*: o altar conta a sua história;
- *Altar jônico*: o altar conta a sua história;
- *Poema XIX* (Optaciano Porfírio): forma o desenho de um barco e desenvolve no texto a metáfora da navegação no âmbito poético e político;
- *Poema II.4* (Venâncio Fortunato): sobre a cruz e a paixão de Cristo;
- *Poema II.5* (Venâncio Fortunato): sobre a cruz e a paixão de Cristo;
- *Poema II.5a* (Venâncio Fortunato): sobre a cruz e a paixão de Cristo;
- *Poema I* (Rábano Mauro): sobre a cruz e a paixão de Cristo;
- *Poema XV* (Rábano Mauro): sobre Cristo e os evangelistas;
- *Poema XVIII* (Rábano Mauro): sobre a cruz e a paixão de Cristo;
- *Ssevera Phelassss* (grafite latino): supostos movimentos eróticos (Funari);
- *Ferulas* (grafite latino): suposta forma de chibata (Funari);
- *Munus* (grafite latino): sobre o teatro (Funari);
- *Serpentis* (grafite latino): sobre os jogos da serpente;
- *Labyrinthus* (grafite latino): sobre o mito do minotauro.

ii. RELAÇÃO INDIRETA

Quando o texto desenha um objeto que não é o principal assunto do conteúdo, mas está ligado a ele de alguma forma que cabe ao leitor reconhecer. Ou seja: acontece uma associação indireta entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, cuja interpretação decorre de referências intertextuais ou associações metafóricas ou metonímicas.

- *As Asas de Eros*: associação entre asas (representação do deus) e Eros (o deus); [metonímia]
- *Chatrabandha*: associação entre Radhā e Kṛṣṇa (os deuses) e o guarda-chuva (acessório dos deuses); [metonímia]
- *Musalabandha*: sobre o episódio descrito no poema; [metonímia]
- *Çakti*: sobre o episódio descrito no poema; [metonímia]
- *Dhanus*: associação entre a deusa que porta o arco e o arco; [metonímia]
- *Triçula*: associação entre Çiva (o deus) e o tridente (acessório do deus); [metonímia]
- *Cakrabandha*: nos dois exemplos, evocação do significado da roda. [metáfora]
- *Syrinx* grega: associação entre a flauta (acessório) e Pã (o deus); [metonímia]
- *Ovo*: poema sobre a criação/gênese da poesia, forma de ovo de rouxinol. [metáfora]

iii. RELAÇÃO CONSTRUÍDA

Quando não há correspondência direta nem indireta entre expressão e conteúdo, mas sim uma correlação pertinente, mas que demanda ao leitor a construção de uma interpretação entre o objeto e o texto que não estão diretamente relacionados. É evidente que as duas categorias que propomos acima também necessitam da construção e do reconhecimento (tanto das formas como dos conteúdos associados) do enunciatário. No entanto, nesses textos, essas relações estão plenamente ancoradas em suas culturas de origem, havendo um universo de referência por trás. Nos poemas que inserimos aqui, ao contrário, a relação encontra respaldo, intertextualmente, na cultura de origem, mas depende fortemente do enunciatário.

- *Gomūtrikā*
- *Sarvatobhadra*
- *Turagapada*
- *Çārayantrabandha*

7.3. SEGUNDO AS RELAÇÕES ENTRE ENUNCIADO, ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO: *ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS*

Em diversos poemas, vimos os objetos se auto-nomearem, tomando a voz para eles mesmos. Consideramos essa mais uma estratégia discursiva a fim de convencer o enunciatário da veracidade do objeto. Privilegiamos aqui a actorialização, não outros componentes da discursivização, pelo fato de os “atores” estarem muitas vezes manifestados visualmente no plano da expressão; ou seja, eles constituem figuras do conteúdo e figuras literalmente na expressão, tornando esta a categoria que mais nos interessa no momento, a qual o tempo e o espaço enunciativos só vêm reiterar.

i. AUTO-REFERENCIAL

São poemas nos quais o objeto tem voz e se auto-nomeia claramente no meio do texto. Seriam os mais fortes no procedimento de persuasão veridictória, pois, quando toma a voz, o objeto se faz coisa/pessoa dizendo “eu sou este objeto”:

- *Murajabandha*
- *Khaḍḍgabandha*
- *As asas de Eros*
- *Altar dórico*
- *Altar jônico*
- *Syrinx latina*

ii. REFERENCIAL

Quando há menção ao objeto expresso no poema, no entanto, a referência é feita em terceira pessoa: “este é o objeto”,

- *Padmabandha*
- *Çarabandha*

- *Hala*
- *Machado*
- *Syrinx grega*
- *Poema XIX* (Optaciano Porfírio)
- *Poema II.4* (Venâncio Fortunato)
- *Poema II.5* (Venâncio Fortunato)
- *Poema II.5a* (Venâncio Fortunato)
- *Figura I* (Rábano Mauro)
- *Figura XV* (Rábano Mauro)
- *Figura XXVIII* (Rábano Mauro)
- *Serpentis* (grafite latino)
- *Labyrinthus* (grafite latino)

iii. NÃO-REFERENCIAL

Quando não há referência nem direta, nem indireta à forma do poema.

- *Musalabandha*
- *Çakti*
- *Dhanus*
- *Triçula*
- *Chatrabandha*
- *Cakrabandha*
- *Turagapada*
- *Çārayantrabandha*
- *Sarvatobhadra*
- *Gomūtrikā*
- *O ovo*
- *Ssevera Φelassss* (grafite latino)
- *Ferulas* (grafite latino)
- *Munus* (grafite latino)

Deixamos de lado nesta sistematização o poema de Lévio, *As Asas*, uma vez que faltam elementos para analisá-lo, assim como os dois poemas latinos não traduzidos: a *Syrinx* e o *Órgão* de Optaciano Porfírio.

A partir das considerações que fizemos neste capítulo, podemos concluir que um poema visual é, antes de mais nada, um signo complexo. Ele é primeiramente apreendido no espaço, enquanto imagem, e não possui uma direção de leitura *a priori* como a de qualquer texto escrito nas línguas estudadas: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Conjugando elementos distintos, espaciais e temporais, verbais e visuais, ele exige uma leitura que seja capaz de considerá-lo enquanto *todo* e conjugá-lo enquanto *parte*. Não é um texto espacial e nem uma pintura temporal, mas convoca dois níveis de leitura e duas ordens de percepção distintas.

O espaço que ocupa é necessário e indispensável pois, embora formado por letras do alfabeto, nessa primeira apreensão espacial, elas servem apenas como traços. Nesse nível da análise, o poema não existe em uma realização apenas oral e depende exclusivamente da escrita que deve ser ressignificada. Os traços das letras do alfabeto podem ser considerados aí, se quisermos utilizar a terminologia da glossemática, *figuras* ou *constituintes* desprovidos de sentido próprio. Ou ainda, eles serão considerados uma substância amorfa que organiza uma forma segunda: a imagem.

Essa imagem é um desenho de um objeto do mundo e faz o signo complexo “poema” se tornar, para alguns, um signo natural. Daí ela ser considerada um ícone. No entanto, como vimos, isso interessa menos do que a relação que essa imagem vai construir com o texto verbal que integra esse signo complexo, onde as letras do alfabeto são letras do alfabeto que constituem signos arbitrários de uma língua natural que se desenvolve e constrói o texto verbal. A relação entre, enfim, as duas instâncias que compõem o signo-complexo-poema (verbal e pictórica) é o que possibilita a criação de um efeito de sentido de motivação por meio do mecanismo da ilusão referencial.

Consideramos assim um poema visual como um objeto que busca suscitar no enunciatário um tipo de ilusão da realidade, fazendo uso de mecanismos da linguagem a fim de presentificar a realidade ausente. Esses mecanismos são, portanto:

- (i) o modo de apresentação do texto. Promovendo um desvio do modo mais tradicional de apresentação do texto escrito (segundo *caligrama*, *constelação* ou *geometrismo*), o poema faz um apelo de ordem material a fim de convocar para o

seu texto a realidade ausente. É um recurso de inspiração pictórica, do manejo do traço, e se manifesta nos campos das formas (eidético) e das cores (cromático); ou seja: da apresentação visual de maneira geral;

- (ii) os modos de coerção do plano do conteúdo do texto em relação ao plano da expressão;
- (iii) os contratos enunciativos: modos de relação entre enunciado e enunciatário a fim de agregar ainda mais concretude ao texto, como a autodenominação do objeto descrito, o uso da primeira pessoa, etc.

Essas seriam, portanto, camadas que vão se somando e conferindo graus de concretude ao texto. Diante disso, um exemplo do grau máximo de concretude seria quando o poema conjuga uma apresentação caligramática, uma relação direta e uma auto-referenciação – como, por exemplo, nos altares gregos. Por outro lado, um exemplo do grau mínimo de concretude seria o *Çārayantrabandha*. É um geometrismo, não fala de si mesmo, escrito em 3ª pessoa.

Vale dizer, por fim, que a tipologia apresentada constitui apenas um ensaio com base somente nos poucos poemas estudados, pensados apenas a partir do significante gráfico. As categorias que propomos deverão ser postas à prova num trabalho futuro com um *corpus* ampliado, e levando em consideração ainda o significante fônico dos poemas, a fim de observar a eficácia da divisão em subgêneros que identificam características recorrentes de construção.

FIM

Il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème.

Marcel Duchamp

E assim este trabalho é então fruto de um longo percurso de procurar e apanhar e organizar e traduzir e comentar e pensar poemas. Escritos em línguas cuja leitura não é jamais evidente, nos primeiros contatos e durante algum tempo para mim eles não foram mais do que algo curioso, letras, ou caracteres estranhos que por acaso se sabiam letras, dispersas na página de um jeito gozado querendo formar uma imagem. Nesse momento só podia vê-los. Comecei depois a lê-los. Traduza-los: *degluti-los*, como diria Augusto de Campos do que disse Oswald de Andrade. Cada verbo, cada caso, cada nome, pronome, imagem, enigma, metáfora, história, mito, numa sintaxe muitas vezes revoltada, amassada, entortada para caber na forma. E aí tentei eu também amassar os caracteres das nossas palavras para caber numa forma parecida, mas nem sempre elas quiseram entrar e ainda parecem meio desajeitadas. Por outro lado, e ao mesmo tempo, tentei desamassá-las, desdobrá-las e examiná-las e acabei por estendê-las em páginas e páginas. Dos poemas, então, primeiro vemos, depois lemos, para então vê-los de novo depois de lidos, até que lendo-vendo-os não pudesse mais distinguir uma coisa da outra e pudesse reescrevê-los e redesenhá-los. Essa foi a primeira parte da pesquisa.

Depois ainda achava que tinha de entender melhor. Sem saber ao certo por onde começar não comecei diretamente dos poemas, pois que ainda estava vendo-lendo-os, mas de levantar e discutir aquilo que normalmente se apresenta no discurso crítico sobre eles. A partir apenas de uma impressão geral do que sempre ouvia dizer e então analisando e discutindo reduzi tudo a três dicotomias. Arbitrariamente. Resolvi daí de novo desdobrá-las para entendê-las, talvez imprudente ou ousadamente, a partir dos ditos e princípios das epistemologias. E também saber se funcionavam. Então que um assunto lembra outro e se no poema *palavra-puxa-palavra* aqui ideia-puxa-ideia. Um amontoado de ideias, algumas digressões, a se desenvolver num trabalho de viés notadamente teórico, um dia. Essa foi a segunda parte da pesquisa.

Da junção de ambos, finalmente, objetivamente, o que se pode dizer provisoriamente de caráter conclusivo, é: (i) poemas visuais simulam coisas; (ii) mas, seja como for, palavras não são coisas e dependem do enunciatário para vê-las, ilusoriamente, como coisas; (iii) para isso o enunciador agrega estratégias em diversos níveis (expressão, conteúdo, enunciação). Daí um ensaio sobre essas estratégias – ou pelo menos aquelas que consideramos mais evidentes – e a organização dos poemas a partir delas, partindo daquele que se aproxima mais de uma eficaz criação do efeito ilusório da palavra virar coisa, para o que se aproxima menos. Essa foi a proposição da pesquisa.

No fim, às vezes, os objetos chamaram mais a atenção do que os comentários; a localização demandou mais tempo que observação; a discussão de um problema teórico virou digressão; a tradução queria ser poética e ficou, mais do que poética, ensaio. E esse é o resultado da travessia – vertical – dessas três culturas ditas *clássicas*, enfim. Procurando formas em poemas. Coisas em palavras. Que fique esta primeira coleção e *alguma poesia*.

BIBLIOGRAFIA

POESIA VISUAL:

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 2003.

ADLER JEREMY. “Technopeignia, carmina figurata and bilder reime: 17th century figured poetry in historical perspective”. In: *Comparative criticism: a yearbook*, 1982.

Arts et Métiers graphiques n° 29, 1932. Bertrand Guégan – “Les vers figurés dans l’antiquité et au moyen âge”.

BAILLET, Adrien. *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*. Moette, 1722.

BARTHES, Roland. Em: Jakobson *Cahiers cistre* ; 5. Lausanne: L’âge d’homme, 1978.

CORON, Antoine. *Avant Apollinaire vingt siècles de poèmes figurés*. Marseille: le mot et le reste, 2005.

COZAR, Rafael de. *Poesía e Imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. hasta el siglo XX*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Ronai. São Paulo: Hucitec, 1996.

HANANIA, Aida R. “O papel da imagem na tradição árabe”. *EccoS Rev. Cient., UNINOVE*, São Paulo, n. 2, v. 3, p. 37-50, dez 2001.

HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. State University of New York Press, 1987.

MASSIN, *La lettre et l’image*. Paris : Gallimard, 1970.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

PEIGNOT, Gabriel. *Amusements philologiques: ou, Variétés en tous genres*. s.n., 1808.

Poesure et Peintrie : d'un art, l'autre. Paris: Musées Nationaux, 1993.

SMITH, William. *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Taylor C. C. Little and J. Brown, Vol. 3. 1849.

TEORIA

ADAM, Jean-Michel. *Pour lire le poème. Introduction à l'analyse du type textuel poétique*. Bruxelles: De Boeck, 1985.

ANIS, J. Pour une graphématique autonome. Em: *Langue française*. Le signifiant graphique. Année 1983(a), Volume 59, Numéro 1, p. 31-44.

_____. Vilisibilité du texte poétique. Em: *Langue française*. Le signifiant graphique. Année 1983(b), Volume 59, Numéro 1, p. 88 – 103.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

BADIR, Sémir. Sémiotique et langage: une présentation historico-épistémologique. Em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/cursos/badir2009/badir-cours1.pdf>> (à paraître dans Cl. Normand (éd.), *Parallèles floues*. Autour de la théorie du langage, Paris, Ophrys, 2010)

BEYAERT-GESLIN, Anne. *Espace du tableau, temps de la peinture*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Prépublications, 2009 - 2010 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification II. Disponible em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3216>

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D., *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FALEIROS, Álvaro. O Tipográfico e o topográfico na tradução poética: a visilegibilidade do poema *Voyage* de Guillaume Apollinaire. Em: *Cadernos de Tradução*, UFSC, v. XV, p. 35-54, 2005.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien (org.). *Ensaio de semiótica poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, SP: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. Semiótica plástica e semiótica figurativa. Em: OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. *Semiótica Plástica*. São Paulo, Hacker editores, 2004.

_____; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s/d [1983].

_____; COURTÉS, J. (eds.). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II*. Paris: Hachette, 1986.

GUILLAUME, Paul. *A Psicologia da Forma*. Trad. Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

HARRIS, Roy. *La sémiologie de l'écriture*. Paris: CNRS Editions, 1993.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOFFKA, Kurt. *Princípios de Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

KÖHLER, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução - do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LESSING. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. (Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva). São Paulo, Iluminuras, 1998.

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1996.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. port. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. "Palavra, Imagem e Enigmas". Em: Revista da USP 16. São Paulo, CCS da USP, dez./jan./fev. 1992-1993, p. 36-51.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2001.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. (Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, 1973.

SÂNSCRITO

JHĀ, Kalanath. *Figurative poetry in sanskrit literature*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1975.

LEELA PRAKASH, K. *Rudrata's Kavyalankara-an estimate*. Delhi : Indu Prakashan, 1999.

LIENHARD, Siegfried. Carmina figurata dans la poésie sanskrite. Em: *Bulletin d'Études Indiennes* 10, 1992, p. 203-214.

MONIER-WILLIAMS, M. *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1974.

SŪRYAKAVĪ, Daivajña. *Rāmakṛṣṇakāvya*. Marathi, English & Sanskrit. Daivajña Sūryakavī viracita Rāmakṛṣṇakāvya. Mumbāi : Keśava Bhikāji Dhavaḷe, 1978.

VARENNE, Jean (org.). *Le Veda (présenté par Jean Varenne, traductions J. Varenne, Louis Renous, etc...)*. Paris, 1967.

STUTLEY, J. e M. *A dictionary of Hinduism*. London: Routledge & Jean Paul, 1977.

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1989.

GREGO

APOLODORO. *Biblioteca mitologica*. Madrid: Alianza, 1993.

_____. *La Bibliothèque d'Apollodore d'Athènes*. Tradução: Ugo Bratelli, 2002. [Em: <http://ugo.bratelli.free.fr/index.php>]

BUFFIÈRE, Félix. *Anthologie Grecque: première partie, Anthologie Palatine, Tome XII (livres XIII-XV)*, Paris: Les Belles Lettres, 1970.

DEZOTTI, M. C. C. “O Machado, de Símiás de Rodes”. *Revista de Tradução Modelo* 19, Araraquara, v. 7/8, p. 30-32, 1999.

DOSUNA, Julian Mendez. “The Literary Progeny of Sappho's Fawns: Simias' Egg (AP 15.27.13-20) and Theocritus 30.18”. *Mnemosyne*, Vol. 61, No. 2. (2008), pp. 192-206. [em: <http://www.ingentaconnect.com/content/brill/mne/2008/00000061/00000002/art00002>]

EDMONDS, J.M. *The greek bucolic poets*. Cambridge: Harvard University Press, 1996 (1ªed. 1912).

GOW, A. S. F. *Bvcolici Graeci*. OXFORD: OXONII e Typographeo Clarendoniano, 1958 (1ª ed. 1952).

GUICHARD ROMERO, Luis Arturo. ‘Simias’ pattern poems. The margins of the canon.’ In: M. Annette Harder, Remco F. Regtuit & Gerry C. Wakker (edd.). *Beyond the Canon*. Leuven: Peeters, 2006 (Hellenistica Groningana 11), 83-104.

HADAS, Moses. “Hellenistic Literature”. In: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 17 (1963), pp. 21-35. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
<Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1291188>>

HOLDEN, Anthony. *Greek pastoral poetry*. Penguin classics, 1974.

KÖRTE, Alfred., e HÄNDEL, Paul. *La poesía helenística*. Trad. Juan Godo Costa. Barcelona: Editorial Labor, 1973.

LEGRAND, Ph. E. *Bucoliques Grecs*. Paris: Les Belles Lettres, 1927.

LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1968.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángel. 'Notas lexicográficas sobre los "technopaignia" de Simmias. Suplemento al LSJ y precisiones al Supplementum Hellenisticum.' *Minerva* 4, 1990, 159-75.

[<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=119113>]

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángel. Consideraciones generales sobre la poesía visual en la antigua Grecia. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, ISSN 0212-4130, Nº 6-7, 1987-1988 (Issue dedicated to: Homenaje a Ventura Doreste), pags. 239-258.

[<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91692>]

PAES, José Paulo. *Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C a V d.C*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PLATÃO. *A República*. Trad. M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLINY. *The Natural History of Pliny*. Trad. John Bostock, Henry Thomas Riley. H. G. Bohn, 1857, v. 6.

PLOTKE, Seraina. Selbstreferentialität im Zeichen der Bimedialität oder die Geburt einer Gattung. *Visuelle Poesie aus hellenistischer Zeit*. *Arcadia*. Volume 40, Issue 1, Pages 139–152, ISSN (Online) 1613-0642, ISSN (Print) 0003-7982, DOI: 10.1515/arca.2005.40.1.139, 20/07/2005.

[<http://www.reference-global.com/doi/pdf/10.1515/arca.2005.40.1.139?cookieSet=1>]

POST, Henry A. V. *A Visit to Greece and Constantinople, in the Year 1827-8*. Sleight & Robinson, Printers, 1830.

SAÏD, Suzanne, TRÉDÉ, Monique, e BOULLUEC, Alain le. *Histoire de la littérature grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

TRYPANIS, C.A. *Greek poetry: from Homer to Seferis*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

WENDEL, Carolvs. *Scholia in Theocritum Vetera*. Stuttgart: Teubner, 1967.

ZÁRATE, Armando. “Los textos visuales de la epoca alejandrina”. Em: *Dispositio – revista hispánica de semiotica literaria*, Vol. III, 1978, n. 9.

LATIM

AUSONIUS, Decimus Magnus. *Ausonius with an English translation by Hugh G. Evelyn White*. Cambridge: Mass; London: Harvard University Press: W. Heinemann, 1985-1988.

BARNES, T. P., “Publilius Optatianus Porfyrius”. Em: *American Journal of Philology*, vol. 96, Número 2, Summer 1975, p. 173-186.

BASTIAENSEN, A. A. R. “La poésie de Venance Fortunat: observations à propos d'une nouvelle édition”. Em: *Mnemosyne, Fourth Series*, Vol. 49, Fasc. 2 (Apr., 1996), pp. 168-181. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4432588>

BERGER, Adolf. *Histoire de l'éloquence latine depuis l'origine de Roma jusqu'à Ciceron*. Paris, Hachette, 1872.

CHARISIUS, Flavius Sosipater. *Artis grammaticae*. Keil: 1857, C. Barwick. Leipzig: Teubner, 1964.

COOLEY, Alison; COOLEY, Melvin George Lowe. *Pompeii: a sourcebook*. Routledge, 2004.

FORTUNAT, Venance. *Poèmes. Tome I. Livres I-IV*. Texte établi et traduit par Marc REYDELLET. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (1^a ed. 1994).

_____. *Poèmes. Tome II. Livres V – VIII*. Texte établi et trad. par Marc Reydellet. Paris Belles Lettres 2003 (1^a ed. 1998).

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. “A caricatura gráfica e o *ethos* popular em Pompeia”. *Classica*, suplemento número 1, Belo Horizonte, SBEC, 117-138, 1992.

_____. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.

GARRUCCI, Raffaele. *Graffiti de Pompéi: inscriptions et gravures tracées au stylet*. Benjamin Duprat, 2a ed., 1856.

GRANAROLO, Jean. *D'ennius a catulle : recherches sur les antecedents romains de la poesie nouvelle*. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

GRAVER, Margaret. “Quaelibet Audendi: Fortunatus and the Acrostic”. Em: Transactions of the American Philological Association (1974-), Vol. 123 (1993), pp. 219-245. The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/284330>. Accessed: 30/10/2008 12:02.

LAUAND, Jean. “Sobre o significado místico dos números, de Rábano Mauro”.

MAURUS, Rabanus. *Louanges de la sainte croix*. Traduit du latin, annoté et présenté par Michel Perrin. Paris : Berg International ; Amiens : Trois cailloux, 1988.

_____. *In honorem sanctae crucis*. Cura et studio M. Perrin. Turnholt Brepols, 1997.

MIGNE, P. *Patrologiae Cursus Completus*, t. 19. Leipzig: Ed. L. Muller, 1877.

PERRIN, Michel. “La Composition de l’*In Honorem Sanctae Crucis* de Raban Maur: possibilités et limites de l’explication de la structure de l’oeuvre”. Em: *Revue Des Études Latines*, 73, 1995, p. 199-212.

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975.