

Uma das “marinbas” de Haroldo de Campos

Lino Machado | Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Artigo que analisa um dos poemas de Haroldo de Campos (Ver Navios), a partir da semiótica de Peirce.

Palavras-chave: iconicidade da linguagem poética.

Para efetuarmos uma posterior análise do poema concretista “Ver navios”, de Haroldo de Campos, são necessárias, antes, algumas considerações baseadas em contribuições teóricas.

Começemos pela semiótica de Charles Sanders Peirce. Para tal pensador, uma das maneiras de entender os signos baseia-se na relação destes com os seus objetos. Trata-se da famosa tripartição envolvendo ícone, índice e símbolo.

O ícone é o signo da analogia, da semelhança com o seu referente, revelando ao menos um traço em comum com ele. Não é preciso que o isomorfismo entre ambos seja de natureza visual; tal isomorfismo tampouco deixa de existir caso a similaridade de um com o outro seja “ajudada por regras convencionais”, segundo o próprio filósofo (PEIRCE, 1977, p. 65). Alguns exemplos de ícones são: quadros, desenhos, imagens, caligramas (ou textos em forma de coisas), diagramas, onomatopéias, comparações, metáforas.

O índice mantém ligação direta, causal, com o seu objeto, estabelecendo com este nexos tão forte que conduz a nossa atenção diretamente para ele. É o signo que aponta para algo ou o assinala de feição mais específica. Não poucas vezes, essa ligação pressupõe elementos naturais; entretanto, existem conexões indiciais que têm por base um elo fixado culturalmente (vale afirmar, de novo notam-se “regras convencionais” em atuação). Entre os índices, resultantes de ações inseridas na natureza ou não, encontram-se: fumaça (sinal de fogo), pegadas, cata-ventos, sintomas, ponteiros de relógio, dedos apontando, setas, datações, nomes próprios, grifos e mais reais de vocábulos, metonímias.

O símbolo remete ao seu objeto valendo-se de convenção, lei imposta ou associação de idéias por meios arbitrários. Grande parte das palavras de uma língua é constituída de símbolos, porque as ligações entre os significantes e os significados pouco se baseiam em aspectos de similaridade ou de contigüidade factual.

Agora, é preciso efetuar uma breve digressão sobre algo que envolve um enorme período de tempo. Em maior ou menor grau, boa parte da poesia dos movimentos vanguardistas ocidentais respondeu a uma situação mais do que milenar, que sintetizaremos bastante, sem desconhecer o quanto de simplificação existe numa tarefa dessa espécie.

Como se sabe, a escrita alfabética, de caráter fonético, derivada dos fenícios, que impera em parte do planeta, tem uma direção de leitura predominante: de início, por convenção, os seus signos devem ser descodificados através de um correr de olhos na horizontal, da esquerda para a direita da página (ou dos demais suportes); após a chegada na margem direita, os mesmos olhos efetuam um pequeno salto diagonal, retomando ao lado oposto, para refazer a primeira operação, e assim sucessivamente, o que vai gerando linhas superpostas, organizadas na vertical. Esta descrição simples da nossa maneira de ler evidencia algo importante, experimentado como um fator “natural” no cotidiano, devido ao automatismo pressuposto no processo, ou seja, a linearidade horizontal é o elemento que o comanda, uma vez que a diagonalidade e a verticalidade são nele acionadas, na maioria das vezes, apenas graças às limitações de tamanho da superfície em que os textos são grafados.

Chegou-se à notação fonética e a tal situação após séculos de história, num transcurso que foi do pictograma aos sinais alfabéticos. De

certo modo, desde as suas primeiras experiências nos anos 1950, o concretismo inverteu o trajeto que, milenarmente, desaguou em ambas: recusando as limitações do alfabeto, o seu uso “mecânico”, a “abstração” dos seus sinais, onde a visualidade tem papel basicamente diferencial, não mais apresentando dimensão icônica relevante, o movimento como que retornou a certa pictografia, de uso poético, inspirando-se na página-partitura mallarmaica, no ideograma chinês, em determinada prática do caligrama, nas conquistas tipográficas do futurismo, do dadaísmo e de mais tendências de vanguarda, sem deixar de lado os casos de arte aplicada (propaganda, “design”, etc.). A iconicidade retomou os seus direitos, sobretudo a de espécie visual, claro que sem eliminar as dimensões indiciais e simbólicas dos textos. A exploração não apenas semântica e sonora, mas também espacial dos vocábulos, foi logo denominada “verbivocovisual” pelos membros de Noigandres (Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari), neologismo que eles, por sua vez, encontraram na produção de James Joyce. Colocando em xeque o caráter linear da escrita, os autores concretistas chegaram à ousadia de abolir a sintaxe lingüística, na confecção dos seus poemas, o que provocou enorme escândalo no universo da literatura brasileira.

Quanto às conquistas de Noigandres, estas podem também ser articuladas às idéias de um grande lingüista, caro aos três membros do grupo.

Lembremos Roman Jakobson, portanto. Este, desenvolvendo o modelo binário de Ferdinand de Saussure, estudou uma dupla operação da linguagem verbal: para comunicar-se com palavras, um falante escolhe determinados signos, que se encontram agrupados na sua mente por alguma semelhança (eixo de seleção, baseado em paradigmas ou equivalências fônicas, semânticas, sintáticas: por exemplo, decidir-se entre “vir” ou “chegar”, por um lado, e “navio” ou “barco”, por outro); em seguida, o falante liga alguns deles, tomando-os contíguos, ordenando-os em conjuntos maiores (eixo de combinação, apoiado em encadeamentos sintagmáticos de complexidade crescente: por exemplo, formar a frase “vem navio”) (JAKOBSON, 1975, p. 34-62). Com tais ferramentas teóricas, Jakobson redigiu a célebre formulação da “função poética”: nesta, de acordo com o lingüista, ocorre a projeção do “princípio de equivalência do eixo de seleção [ou paradigmático] sobre o eixo de combinação [ou sintagmático]” (JAKOBSON, 1975, p. 130). Em termos espaciais: a não-linearidade vertical incide sobre a linearidade horizontal. Ora, sendo a seleção comandada pela similaridade, pelo conglomerado de elementos análogos, a noção de ícone vem aqui à mente.

Se a iconização se manifesta na poesia de um modo geral, em que ela pode servir para a análise da “verbivocovisualidade” do concretismo? Ora, sabemos que os signos visuais tendem a ser icônicos, o que não quer dizer que todo e qualquer signo icônico deva classificar-se como visual. E em relação à herança concretista importa-nos sempre o elemento óptico em cena, de uma maneira ou de outra. Conta aqui um fator que notamos atuar já em parte da produção pré-concreta do grupo Noigandres: a semântica dos textos acaba por ser iconizada espacialmente (o branco da página ou o arranjo tipográfico dos vocábulos, ou ambos, passam a valer de fato). Tendo esse quadro em mente, enfoquemos um poema concretista de Haroldo de Campos. Olhemos agora “Ver navíos” (CAMPOS, 1976, [s. p.]):

vem navio
vai navio
vir navio
ver navio
ver não ver
vir não vir
vir não ver
ver não vir
ver navios

As reiterações, as equivalências horizontais, diagonais e verticais, típicas da função poética, saltam tanto aos olhos quanto os ouvidos, pois aqui os planos óptico e acústico se fundem: a letra v, repetida, deve ser vista com a sua sugestão gráfica sutil de navio em movimento e, ao mesmo tempo, ser ouvida, como fonema consonantal cuja aliteração sugere o mesmo movimento. Iconicidade, portanto, em diversos níveis da composição.

Passemos à discussão de mais aspectos do texto, recorrendo a observações baseadas não só em aspectos icônicos, mas ainda em conexões indiciais.

“Ver navios” pertence ao gênero “marinha”. É óbvio aqui um pormenor caligrâmico: o poema apresenta a imagem de parte (algo, portanto, igualmente indicial) de um barco, com vela e uma ponta – a da proa.

Há, todavia, mais um dado indicial no texto, que, por seu lado, requer imaginação icônica, para chegarmos à sua depreensão. Pensemos no

ícone de uma seta, ou melhor, na sua ponta: >... Eis o formato geral de oito das nove linhas de “Ver navios” (a linha de exceção é a última, que dá título ao poema). Setas: um dos índices por excelência da nossa civilização, junto com o dedo indicador quando em ato de mostrar apontando. Ora, a ponta (>) da seta – que também é “Ver navios” – dirige o nosso olhar da esquerda para a direita: trata-se, no caso, da direção tomada pelo “navio”, que “vem” e “vai” na horizontal, o principal sentido imposto pela escrita alfabética durante o ato de leitura. Sutil que seja, tal caligrama existe na composição.

Ícone de um índice (imagem parcial de um barco) ou ícone de um índice (ponta) de um outro índice (seta): afinal, o que é “Ver navios”? Tudo isto, provavelmente. Se a linguagem poética, segundo Julia Kristeva, lê-se ao menos como “dupla”, devido à sua “plurivalência”, nada nos impede, em princípio, que pensemos sobre a possibilidade de superposição de dois caligramas numa única obra concretista.

Ao menos um motivo justifica que nos aventuremos a defender a explicação dupla proposta: não mantendo ligação direta com as palavras espacializadas de “Ver navios”, a imagem da ponta da seta revela, indiretamente, o rumo (da esquerda para a direita) seguido ali pelos veículos marinhos, não entrando, portanto, em conflito com o que o texto, por via de paralelismo e outras repetições, afirma.

***Abstract:** This is an article, which analyzes one of Haroldo de Campo's poems (Ver Navios), from Peirce's semiotics viewpoint.*

***Key words:** iconicity of the poetic language.*

R e f e r ê n c i a s B i b l i o g r á f i c a s

CAMPOS, Haroldo de. Xadrez de estrelas: percurso textual. 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Leite Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.