

## 9 – O POEMA VISUAL: DO ESOTÉRICO AO CIBERNÉTICO

O poema visual figura na evolução das formas e das fôrmas literárias, no ocidente, desde a antiguidade. Isso significa que ele, como arte simbiótica, perpassou toda a história e se valeu de todos os recursos utilizados pelos artistas para se adequar aos princípios estéticos de cada época, como ocorreu com as demais fôrmas literárias. Consoante com essa ótica, a conformação visual impressa ao poema *Un coup des dés*, por Mallarmé, ao final do século XIX, as criações visuais feitas pelos futuristas e as recriações surgidas na segunda metade do século XX, não provieram do nada; mas resultaram de um processo poético que nunca deixou de acontecer na literatura. O que ocorreu, na verdade, é que em determinados momentos da evolução das formas e das fôrmas artísticas, o poema visual sofreu uma espécie de depressão, em que se incluiu também a baixa exploração dos componentes simbólicos, que conferiram às produções menor teor estético. Assim consideradas, as recriações de poemas visuais a partir de Mallarmé imprimirão ao poema visual uma nova dinâmica composicional que culminará, hoje, na ciberpoesia e nas poéticas de contexto digital, ou poesia de multimídia, como veremos a seguir.

### 9.1 – O esotérico

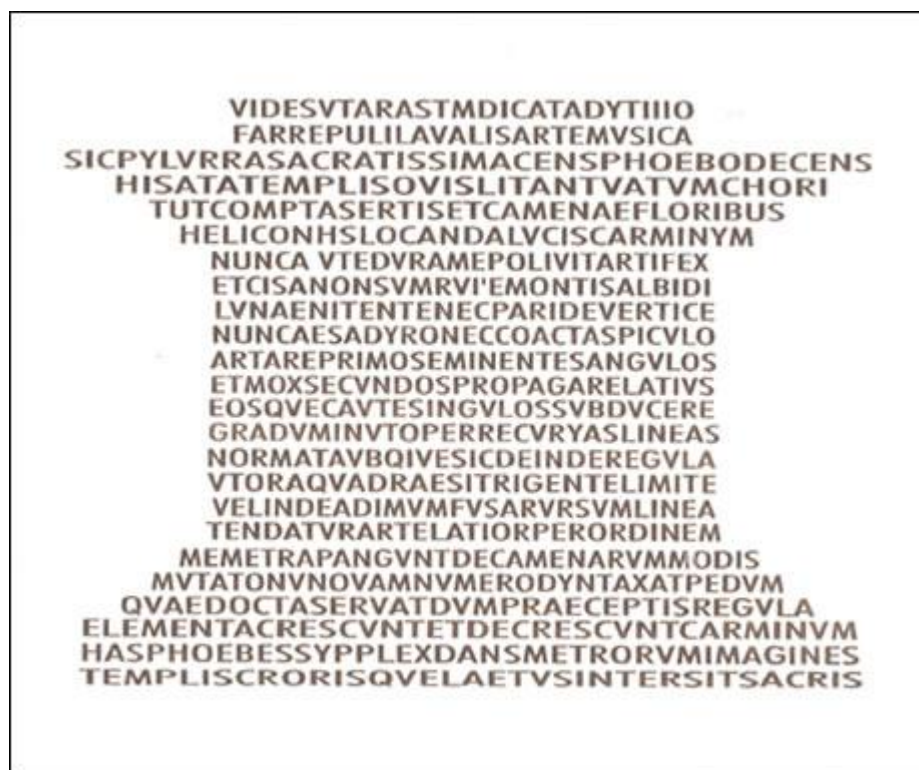
As primeiras criações de poemas visuais são impregnadas, simultaneamente, por alto grau de misticismo e por preocupações estéticas, ao ponto de haver poemas inteiramente metalingüísticos, como o demonstra o poema *Ovo*, de Símiias de Rodes. Essa interação da fôrma poética com a finalidade do discurso atravessou séculos, a ponto de Porfyrius Optatianus (324 d. C.), em seu poema *Altar*, repeti-la mais de seis séculos depois. A partir do Renascimento, porém, essa fôrma poética começou a apresentar outras direções semiosféricas. Surgiram poemas com inteiro teor ontológico, voltados para a condição humana, ressaltando sua dimensão metafísica e outros, apenas de cunho louvaminheiro, destinados a angariar a simpatia de algum governante.

A interação da arte poética com a religião, no entanto, prepondera nos primeiros séculos de exploração das interações construturais da palavra com sinais, signos e símbolos não verbais. Assim, se analisarmos o poema de Porfyrius Optatianus, perceberemos, já pela sua conformação verbivisual, as relações que ele mantém com a religião, uma vez que se denomina *Altar*.<sup>\*</sup> O sacrifício ali ofertado, porque inerente ao simbolismo de altar, assume uma dimensão maior, à medida que o ritual e o rito compreendem não somente a oferta,

---

\* Veja como eu ergo um altar consagrado ao deus Pítio, polido pelo ofício da arte musical do poeta. Tão honrado sou, realizando a mais sagrada oferenda, que convém a Febo e amolda-se àquele templo em que os coros dos poetas produzem suas aceitáveis dádivas, adornadas com tantas mulheres floridas de musas, de cada espécie como devem ser colocados nos bosques sonoros do Helicon. Não artifício polido com afiada ferramenta; eu não era talhado fora de uma branca rocha da montanha da Luna, nem desde o brilhante pico de Paros. Não era porque eu era talhado ou forjado com duro cinzel que eu seja trabalhosamente confinado e carregue às costas minhas armas como eles tentavam cultivar naquele tempo, em sucessiva porção, deixe-o expandir-se em sentido mais amplo. Cautelosamente eu forço cada borda para se traçar, linha por linha, por minúsculos degraus, em linhas viradas para dentro, desta forma contínua, regulado por toda parte pela medida, de maneira que minha borda, dentro do limite que lhe determina, o de um quadrado. Nesse tempo de novo, continuando para a base, minha linha, estendendo mais cheia, é engenhosamente desenvolvida de acordo com o plano. Sou feito pelo metro de dez pés. Estipulado que o número de pés nunca é trocado, e a douta medida, obedece a seus modelos, as linhas de tais poemas acrescidos e decrescidos. Febo, pode o suplicante que oferece esta pintura, faz o metro, toma seu lugar alegremente em seus templos e seus sagrados coros.

mas sua transubstanciação operada na essência da linguagem, à proporção que ela se transforma em arte, em objeto poético. Não sem razão, o poeta fala em arte musical, *arte musica*, porque o trabalho transformador da linguagem implica a utilização de métodos inerentes à música, impresso ao vocábulo polido, *polita*. Do mesmo modo que o altar constitui o microcosmo do sagrado, *sacratissima*, o poema em forma de altar se converte no microcosmo da linguagem, na medida em que todos os ritos se integram a um ritual mágico, que tem como objetivo a produção de um discurso que assume as proporções do ato primeiro da criação:



Neste sentido, o ritual e o rito se revestem, antes de tudo, como artesanaria, *polivit artifex*, uma vez que o altar é o local do sacrifício, da transformação da matéria lingüística em objeto dos deuses. Se o altar é o local em que o sagrado se condensa com maior intensidade, o poema seria o espaço sagrado do discurso por excelência, à proporção que ele condensa na linguagem a liturgia do sacrifício – o coro e as litanias – e a liturgia do poético, que compreende o trabalho duro com o cinzel. Para consecução destes efeitos semióticos – palavras e signos –, é imprescindível que o objeto do sacrifício, o altar em que se opera a transformação, seja trabalhado segundo normas atinentes ao sagrado, pois é dedicado a Apolo Pítio. Assim, a conformação do poema em altar requer que todas as arestas sejam aparadas, consoante uma simetria e uma métrica rígidas, *memetra pangunt decamenarum modis*, que representam bem a estética da época, proposta por Aristóteles (1973, 1065), quando sugeria que as artes devem aproximar-se das matemáticas: *Com efeito, as formas mais estimadas do belo são a ordem, a simetria e a limitação, coisas que dão a conhecer, em alto grau, as ciências matemáticas.*

Não é sem motivo que o poeta insiste que seu altar se erige mediante versos de dez pés métricos, *numero dum taxat pedum*, porque seguindo as normas que regem a simetria e

a harmonia, pautadas pelo metro e pela medida, o poema tem de ser composto segundo modelos matemáticos, que têm o número como razão e essência. Ademais, como se trata de um poema dedicado a Pítio ou Febo, epítetos de Apolo, deve ele ser a própria expressão da harmonia e da beleza, encarnadas por esse deus, que é luz e personificação do belo. Ora, a luz, na conjunção das formas que compõem o poema-altar, representa bem a instalação do sagrado que, no caso, é a própria poesia.

A semelhança do ato poético com a construção de um altar de sacrifícios e libações materializa a própria arte poética, à medida que o discurso deve se colocar nas mesmas dimensões que o altar: no alto. A ação de aparar as arestas revela o tônus divino do discurso, que deve trazer em si correlações com o sagrado, porque apresenta mistério e magia, ritual e rito próprios da dimensão sagrada do sacrifício e da dimensão mágica da poesia. O discurso, assim entendido, se revestiria de caracteres divinos e humanos, à medida que o poeta se torna um elemento de intermediação entre criador e criatura. Neste sentido, o altar-discurso seria o lugar das libações, porque compreende o fazer humano, que necessita purificar a linguagem e os signos, para poder chegar à essência da palavra, ao interior do signo, e à matéria da consagração ao deus, transformando a contemplação do sublime na dupla possibilidade de ascensão do humano através da arte. Por isso ele obedece às regras, *regula*, e cresce e decresce segundo o louvor e a importância que se atribui ao deus e à poesia.

As formas do poema visual se multiplicaram ainda na antiguidade, mas alcançaram seu apogeu na renascença, em que se vêem inúmeros poemas sob a forma de altares, cálices e labirintos, de que destacamos *Labirinto dificultoso*, do português José da Assunção, e *Altar* e *Cálice* dos ingleses Goerge Herbert e Puttenham. O caráter religioso permanece; mas, na maioria das produções, aquela dedicação aos deuses, próprias da antiguidade, vista em Teócrito, Dosíadas, Julio Vestino e Optatianus, transforma-se em louvação aos reis e rainhas. Em termos estéticos, no entanto, os poemas de cunho religioso são superiores, à medida que ideológico sobressai, como constatamos, por exemplo, no poema *Labirinto em louvor de Maria Santíssima*, do português Luís Tinoco, que destaca o nome *Sacnta*, ao colocá-lo no centro do quadrado que assume configurações altamente polissêmicas, decorrentes da semiosfera do discurso verbivisual. No momento em que o nome se coloca no centro, põe-se sob a proteção das letras que o circundam. Por outro lado, o labirinto materializa o sacrifício a que o devoto deve se impor, a fim de se aproximar da Santa. Se o nome pelo menos tangenciasse as laterais do poema, a aproximação entre devoto e Santa seria facilitada; ele teria certeza de que seus rogos chegaram a ela mais rapidamente. Ao se colocar no centro, permite que só os ecos do nome cheguem ao implorante, já que o poema se compõe de um único período: *Sancta Mater istud agas! Faça isso, Santa Mãe!*

Ao colocar o nome *Sancta* no centro, considerando a importância da Mãe na doutrina da Igreja, podemos inferir duas interpretações. Se atentarmos para o simbolismo do centro como o princípio de onde emanam todas as coisas, podemos dizer que Ela se confunde com ele, à medida que o gerou na pessoa do Cristo. Mas, não nos esquecendo de que a frase toda é um rogo à *Sancta Mater*, somos levados a crer que o simbolismo do centro se volta para a figura da Santa como o princípio para se chegar a Cristo, através da oração.

Sendo o centro a *imagem dos opostos*, o poeta, através dele, elabora uma construturra semiótico- semântica que visa a evidenciar as relações entre o suplicante e a Santa. Enquanto a Santa, pelo fato de haver gerado o Cristo, tornou-se a Mãe universal, o súplice

representa aquele que se encontra longe do Cristo, porque marcado pelo estigma da condição humana, ou, como rezam os cânones eclesiais, nodado pelo pecado original. Trata-se de um poema maneirista e, por isso, marcado por oposições: enquanto a *Sancta Mater* é o centro, aquele que lhe dirige a prece recebe suas dádivas por intermédio de sua sombra.

Este processo de oposições se clarifica ao observarmos que as letras em vermelho, que compõem o nome *Sancta*, acrescidas do fonema M, de *Mater*, formam dois triângulos opostos. O primeiro, voltado para o alto, visualiza a *Sancta*; o que se direciona para baixo se conforma à terra e às coisas que a habitam. Por outro lado, se considerarmos que o triângulo invertido é o reflexo daquele que se coloca com o vértice para cima, representando o lado humano do Cristo e da *Sancta*, podemos dizer que o suplicante se encontra no centro. É verdade que mediante delegação.

Mais do que a *Sancta* e a humanidade de Cristo, entretanto, constatamos que os triângulos visualizam a totalidade do sagrado: a Trindade e a Mãe. Ora, se eles abrangem a integridade do sagrado, o nome deixa de ser apenas a nomeação de uma divindade e passa a ser uma palavra-objeto, capaz de albergar todas as potências da Divindade. Quem invoca à *Sancta*, sob esta ótica, dirige sua prece a toda a Trindade.

Os dois triângulos, assim interpretados, substantivam a proximidade entre *Sancta*, Cristo, o Pai e o Espírito Santo, sem deixarem, não obstante no centro, o lado humano, pois eles se encontram em cima e embaixo. Esta interção do sagrado com o humano proporciona ao implorante, mesmo sendo sombra e sob a sombra do sagrado, perceber as graças solicitadas. Sob esse aspecto, o nome *Sancta* funciona como uma espécie de palavra mágica, encantatória, como o era, na concepção hebraica, ABRACADABRA, ) rkrk) rk) , , se considerarmos, com Matila C. Ghyka (1959, 146), *que o termo encantação deveria ser, em princípio, reservado à ação pela repetição de uma palavra, de uma fórmula, de uma assonância, de uma periodicidade prosaica ou musical, quer dizer, de uma ação, de um ritmo; nós constatamos que o ritmo e sua ação encantatória estão, às vezes, em uma palavra.*

Ao destacar o nome *Sancta*, o poeta súplice evidencia a magia da palavra, a fim de que ela, com o poder que encerra e com a representação que se lhe recai, possa atender ao pedido. O caráter mágico, conforme postula Matila Ghyka, consiste na operação imediata: a concessão do benefício. É a palavra, lida a partir do centro, que estabelecerá a distância entre o suplicante e a *Sancta*. A recepção da graça solicitada causará no implorante uma espécie de êxtase, como o que descreve Ghyka, quando se refere às palavras mágicas.

Esse aspecto mágico inerente à palavra se torna mais claro quando observamos que a letra inicial do nome, S, avulta-se entre as demais. Ora, o relevo impresso ao fonema confere-lhe o caráter de palavra, uma vez que ele se reflete sobre as demais letras, como se, utilizando a comparação feita por Ghyka (cf. 1959, 146), estivéssemos diante de uma bobina em que se processasse um sistema de condução de eletricidade. Essa imagem se quadra inteiramente ao simbolismo da letra S, em sua concepção hieroglífica: reserva de energias prestes a explodir. Não se trata de uma explosão qualquer, mais de uma explosão cósmica, porquanto a efervescência das graças concedidas pela *Sancta* conjuga-se à detonação do transcendente, sobretudo se sobrepesarmos que ela é o princípio, o apoio inerente também à letra S, para se chegar à Trindade, notadamente o Filho.

Sob este prisma, a letra S deixa de ser um mero fonema e assume a categoria de palavra, porque o poema se erige mediante uma linguagem cifrada, condensada, que caracteriza o fenômeno mágico. Como linguagem cifrada, a palavra também executa uma explosão cósmica de significados, confirmando-nos as palavras de Matila Ghyka (1959, 146), ao demonstrar-nos as dimensões do mágico, dizendo-nos *tratar-se de condensação, de libera-*

*ção, de utilização, aplicação em uma direção determinante, de energias de essência espiritual, física, desprendendo do centro ou de reservatórios vivos.*

A imagem de explosão de significados e de bênçãos se nos torna clara, ao verificarmos que o S central se encontra também nas extremidades do poema, compondo um quadrilátero ou dois, consoante a visão bipartida que o próprio poema oferece e que representa a oposição dos dois mundos: o espiritual e o material, o sagrado e o profano, o físico e metafísico. É nesse sentido que os S são sombras do maior e que o suplicante recebe as dádivas através da sombra, porque, mesmo situando-se simbolicamente dentro do labirinto, lá não se encontra fisicamente, porque humano e sob o estigma do pecado.

Seguindo esta visão, somente as lavas da explosão chegam ao suplicante. Os S dos extremos, segundo este princípio, não assinalam apenas o final do vocábulo *agas*, mas passam a compor uma entidade significativa, ou seja, as energias liberadas pelo S do centro. Para aclararmos o estado de sombra do implorante, temos que voltar aos triângulos e verificar que, na verdade, seus vértices apontam para cima e para baixo, dando a impressão de que existe um equilíbrio entre o humano e o divino, sobretudo porque o Cristo se insere no triângulo descendente. Se atentarmos para os triângulos formados pelas letras A e M, verificamos uma predominância esmagadora de vértices para cima, cinqüenta e nove, contrapondo-se a apenas quatro voltados para baixo, formados pelo fonema N. É sob este sentido que aquele que roga se encontra à sombra do sagrado, porque insignificante, como se fosse os S das pontas do labirinto. As lavas que chegam a ele, a despeito da atenção da Mãe, fazem-no de forma dissoluta.

Não obstante a letra M apontar para o alto, e até mesmo o mem, m, hebraico configurar um quadrado com algumas pontas ascendentes, é ela, levando adiante o simbolismo que lhe é impresso pela conformação primeira do hieróglifo, a letra da separação das águas do alto, *mayin*, *ym*, das águas de baixo, chamadas *ma*, m, ou dos limites entre os mundos de *mi*, *ym*, e de *ma*,hm. Observamos, deste modo, que a trindade, juntamente com a *Sancta Mater*, encontra-se nos dois extremos, pois o criador inexistente sem o criado.

A presença de *ma*, hm, nos dois mundos, o do alto e o do baixo, se torna evidente, à medida que os visualizamos nas pontas dos dois triângulos, o ascendente e o descendente. Patenteando esta afirmação, ainda o vemos nas direções descendente e horizontal, em todas as extremidades dos triângulos, como a dizer-nos que a *Mater*, como ocorre à Trindade, também se encontra em todas as partes, ouvindo os pedidos de todos os implorantes.

A estada da *Mater* no alto e no baixo é materializada pela própria letra M, à medida que ela conforma os triângulos ascendente e descendente. Além disso, é ela a letra da *Mãe*, à proporção que no alto, representado por Eloim, *myhl*), Deus, e no baixo, Adão, *md*), podemos visualizar, ao final, a letra M ou *mem*, que forma a palavra *em*, M), a Mãe\*. Assim entendido, a *Sancta Maternão* é apenas uma configuração fonêmica, mas uma palavra transcendente, que corporaliza o poder celestial e o poder maternal, porque *Mãe* em duplo sentido: no espiritual e no terreno.

Se o triângulo e a letra M passam a ser, como símbolos e como signos-palavras a *Mãe* sendo, em seu mais integral e concreto significado, sentido idêntico podemos inferir do losango, que também pode ser visualizado na conformação semiosférica do poema. A mãe, sendo a parte feminina da divindade, confirmada pelo triângulo, em que encerra toda

---

\* É sob esta perspectiva que se explica a androgenia adâmica, porquanto ele figura simultaneamente como pai e como mãe, porque Adão, estando inserto na palavra Eloim, Deus e Mãe, também carrega em si a imagem do duplo: pai e mãe.

uma simbologia ligada à mulher, é ainda mais caracterizada pelo losango, que é o feminino sendo. Ao simbolizar a matriz da vida, afina-se à ação que os filhos imploram: que ela exercite a pratique a sua maternidade, não somente gerando vida espiritual, mas, de modo especial, que olhe e proteja os filhos que passam por algum perigo.

Para patentear esta interpretação, o losango, tal como se nos apresenta, composto de dois triângulos isósceles adjacentes na base, significaria, segundo Chevalier e Gheerbrant (1988, 558) *os contatos e os intercâmbios entre o céu e a terra, entre o mundo superior e o inferior*. Como estamos diante de um poema maneirista, em que os mundos se opõem em termos de entronização e de rebaixamento, a figura do losango se torna um símbolo lapidar nas relações possíveis entre o filho e a *Sancta Mater*, à medida que um se situa nos limites do humano e o outro, no da transcendência.

Sob este prisma, também a letra M, neste poema, deixa de ser apenas o fonema inicial da palavra *Mater*, para ser uma palavra *in se*, porque impregnada de semias que lhe fazem a construtura semântica. É segundo esta concepção que a *Sancta* é, exercita e pratica a maternidade universal, porque palavra e mãe transcendentais. Mãe que, juntamente com o Pai, o Filho e o Espírito Santo, zela pelos filhos súplices.

É por estes motivos que a letra M multiplica o triângulo quarenta e oito vezes, pois a multiplicidade do triângulo visualiza a explosão da maternidade e das graças da *Sancta Mater* até atingir o fonema S do vocábulo *agas*, posicionado nas extremidades do labirinto. Considerando que a letra M, como repetição, incorpora os simbolismos inerentes ao número, passando a simbolizar a humanidade divina, a multiplicação dos triângulos corporifica a multiplicação desta humanidade, à proporção que ela atinge todos os filhos suplicantes.

Vemos, deste modo, que o labirinto, além de materializar o estado de ser do humano, ainda conforma um poema que encerra singular conformação semiosférica que servirá de modelo às vanguardas provocadas do século XX, como se verá a seguir.

No século XX, a despeito de pairar uma atmosfera de materialismo, não desaparece totalmente a utilização de símbolos religiosos, mesmo que, muitas vezes, sejam usados como alegoria, mas sem perder suas ligações com as raízes, como ocorre com cálices criados por Dylan Thomas, Vicente Huidobro, César Leal e Paulo Galvão, ou com os labirintos de Wladimir Dias-Pino, Clemente Padin ou Fernando Aguiar. Mas um exemplo de criação do presente sobre o passado é **Memórias de Sefarad**, de Leonor Scliar Cabral, que, além de recriar as canções sefarditas, obedece, em seu plano construtural, à presença dos judeus na Península Ibérica e à presença de Iavé, subjacente nos atos religiosos, a sustentar-lhes os passos. É por isso que na primeira parte, momento de estar e de ser do povo, é também o momento da tradição, daí o reflexo, quase sempre, do simbólico no imaginário poético. Assim, o primeiro texto, intitulado *Kidushin*<sup>\*</sup>, constrói-se sobre o ritual do casamento, como o próprio vocábulo o certifica, ao significar *consagração*. Na página anterior, par, temos apenas álefe, א, primeira letra do alfabeto hebraico, dominando a página de cima a abaixo e projetando-se pelo espaço em branco e sobre o poema, como se a imagem saísse do espelho, na letra **K**, sua correspondente visual, não gráfica, uma vez que a poetisa preferiu, para representá-la com a letra **H**, de *Himeneu*. Quem desconhece o simbolismo e o significado inerentes a cada um dos signos, não compreenderá o porquê da letra, seguida do espaço em branco. Ora, o álefe pertence à mesma raiz de *alleph*, (P1), que significa *ensinar*, de onde provém o substantivo **alluph**, *príncipe, mestre, esposo*. O que vemos no poema, senão a fala da virgem, em sua entrega ao esposo? *Himeneu ao festim de nossa aliança/eu te aguardava na*

---

\* Cerimônia de casamento.

*sala reservada./Tímida e ansiosa sob o véu sagrado,/eu não ousava levantar as pálpebras./O momento do desvelo é chegado/e nas mãos teu tremor ao revelar-me/é transferido ao talit franjado.*

Ao encerrar as semias de esposo, outras interpretações se nos tornam possíveis, como a própria relação do *álefe*, em sua configuração ideogrâmica, com o esposo, no sentido de homem-esposo do **Gênese**, representado pela cabeça. Sob esta ótica, a esposa passa a ser, alegoricamente, o povo israelita, em sua relação direta com o Criador. Reforça este enfoque o fato de o *álefe* conjugar-se aos simbolismos de fecundação, clara, também, na simbologia do pé direito rompendo a taça que, outra coisa não é, senão a conjunção do masculino com o feminino. Neste sentido, ainda, a esposa se revela como configuração da humanidade, ou do criado, em sua relação de interdependência com o Criador, também encerrada nas profundezas dos símbolos de *álefe*, sobretudo se atentarmos que ele se liga à semia de calor vital, bem clara no contato das mãos do esposo com o corpo da virgem.

O poema, assim interpretado, constitui-se de duas partes distintas: uma, visível e inteligível, percebida na interação verbal, e outra, invisível, que percorre o espaço em branco da folha e se acopla ao texto que se lhe adere:

)

*Himeneu ao festim de nossa aliança,  
eu te aguardava na sala reservada.  
Tímida e ansiosa sob o véu sagrado,  
eu não ousava levantar as pálpebras.  
O momento do desvelo é chegado  
e nas mãos teu tremor ao revelar-me  
é transferido ao talit franjado.  
Rumo ao dossel, na tenda já me aguardas,  
por cedros e ciprestes sustentado.  
Salmos nupciais em bênçãos nos embalam  
e o vinho do desejo nos embriaga.  
Com o despojado anel tu me consagras  
pela lei de Israel e a fé mosaica  
e com a memória inscrita na palavra.  
As bênçãos sete vezes recebemos  
e que teu pé direito rompa a taça  
lembrando a dor do Templo destruído.*

O invisível, não significa ausência de discurso, mas uma mensagem que se desprende da tradição e da língua hebraicas na evolução de cada letra a partir dos hieróglifos egípcios. Assim, a relação da letra do início do verso, *H*, de *Himeneu*, com o *álefe*, não constitui apenas uma seqüência, como ocorre nos abecês, mas um jogo profundo, à medida que os significados e os simbolismos de *álefe* se imbricam à forma e ao conteúdo de *Himeneu*, uma vez que *esposa*, *álefe*, e *casamento*, *Himeneu*, se completam, porquanto letra e palavra, antes de significarem, materializam e substantivam o *Kidushin*.

Nossa postura hermenêutica se torna mais clara, quando verificamos que o procedimento perpassa, com maior ou menor intensidade, quase todos os poemas. Assim, o segundo poema, *Meu avô*, tem como correspondente a letra *beth*, *p*. Todo o discurso se converte numa espécie de condensação semiosférica da letra, à medida que abrange o lingüístico, o semântico e o simbólico. Todavia, ao lermos o poema, temos a impressão de que a letra *beth* nada tem a ver com seu conteúdo. Entanto, veremos, ao final, que a referência à casa constitui a reificação sêmica da letra, ou o seu reflexo, como se o conceito se desprendesse do signo, porquanto ela se origina da palavra *bayit*, *hyp*, que significa casa — *Que o profeta à mesa sente/e abram as portas desta casa, agora transformada em templo!*

Estabelecendo correlações com o poema anterior, à medida que ele representa a relação do povo sefardita com Deus, este texto, ao colocar-se sob o signo de *beth*, consubstancia esta correspondência, pois representa, também, criação. Não é sem motivo que a fala do profeta — *com pão ázimo, do jugo vos libertarei, o primogênito será poupado, então vos libertarei, meu braço mostrará o caminho, da dor vos redimirei* — se torna a palavra do Criador. Esta interação se robustece, quando verificamos que a esposa do poema anterior se confunde com a criação, à proporção que, na tradição hebraica, é ela chamada de a **Virgem de Israel**.

Cristalizando a trajetória cultural e religiosa do povo judeu, o terceiro poema, correspondente à letra *gimel*, *g*, centra-se sobre um dos mais significativos acontecimentos da tradição judia: o ano novo. O poema, *Tu Bishevat, ano novo dos frutos*, não se prende à



poética do festejo; antes, explora as semias de renovação e de retorno. Mais; constitui uma alegoria da peregrinação, como se o povo sempre estivesse em viagem e, em decorrência, em travessia. Estes elementos, expressos, em parte, por signos verbais, como o comprova o verbo, colocado na primeira pessoa do plural, do futuro do presente, *voltaremos*, permitem-nos ler a **peregrinatio** em toda a sua extensão mítica, como se o ser lírico estivesse sempre em rito e ritual de **nasa'**, CMN, viajar. Entanto, esta semia se materializa, não pela palavra, mas pelo símbolo, uma vez que, na cultura hebraica, é ele mais forte que o **logos**, o hp., no sentido de verbo divino. Deste modo, quando lemos *gimel*, lmg., como inicial de *gamel*, *camelo*, a significação de reservas para uma longa viagem, travessia, instala-se, como se houvesse se desprendido do ideograma primitivo, camelo, que dera origem à letra:

*Grãos granados de trigo e de cevada  
fumegam nas travessas abençoadas.  
Figs e uvas, azeitonas, tâmaras,  
romãs recém-colhidas das ramagens  
que na areia lavada vicejam  
formam guirlandas ao longo da toalha.*

*Fiquem de pé, plantadas as figueiras  
e dos platôs, descendo, as parreiras  
que em provisória paz as mãos guerreiras  
teimaram em renascê-las dos incêndios.  
Mesmo curvados sob o cativoiro  
para colher teus frutos, voltaremos.*

Assim compreendido, todos os componentes alimentícios que perfazem o ritual se inserem na preparação para a longa viagem que será efetuada, sem se passar fome nem sede. Daí o acoplamento de *gimel*, **g**, voltado para um lado, com o **G**, voltado para o outro, como que conformando uma caixa em que se guardam água e grãos. Esta interpretação se torna evidente, ao verificarmos que a letra *gimel*, em sua conformação hieroglífica, assume a configuração de pilão, que, como um cadinho, contem alimentos modificados quanto à forma, sem, no entanto, perderem a substância, porque ainda inseridos em um ritual, tornando-se altamente simbólicos.

Constatamos, por esse e por outros poemas a serem submetidos à análise, que nas três últimas década do século XX, a arte do poema visual apresenta nuances semiosféricas que instauram uma nova estética, fincada, entretanto, em princípios estéticos do passado. A mais radical, iniciada na década de 50, com o *Poema de processo*, consiste na supressão da palavra, criando polêmica em torno do poético, á medida que surgem críticos que as não admitem no reino da poesia, feita eminentemente de palavras. Parece-nos, porém, que, a partir do momento em que se instaura o estético, gerado na ambigüidade do discurso eminentemente simbólico, o poético se instala, e, com ele, a literariedade, conjugada com técnicas inerentes ao discurso pictórico. Assim, se olharmos para o texto de Hugo Pontes, intitulado *Nós*, verificamos que não se trata simplesmente de uma pintura, ou apenas de um simples objeto visual; mas de um signo impregnado de sugestões semânticas. O título, pela homonímia verbal, já nos coloca em uma encruzilhada. Interpretando-o como plural de *nó*, somos levados, em princípio, a ver nos nós as dificuldades por que somos acossados ao longo da existência, mesmo quando o nó se liga ao poder, visualizado pela gravata:



Por outro lado, se o nó da corda se liga a um princípio, o da gravata que, neste caso, não se liga ao pescoço, mas à corda, transforma-se também em princípio e em dificuldades, talvez impostas pelo cargo, pela própria sociedade e, sobretudo, pelo sistema político dominante à época em que o poema foi composto. Considerando a ligação do nó com a vida primordial, o lado da condição humana fica mais evidente, uma vez que se volta para as origens, provando que o homem, mesmo usando gravata, carrega consigo os limites humanos inerentes à existência.

Desfazer os nós seria uma forma de o homem superar-se e libertar-se das misérias humanas. Ocorre que, nas circunstâncias impostas pelos códigos visuais, seccioná-los ou trespassá-los é praticamente impossível. Deste modo, materializam eles um *status quo* intransponível, à medida que, quanto mais se quer livrar-se deles, mais amarrado se torna, uma vez que os nós mais se unem e apertam-se ao princípio, à origem dos limites humanos. Se o desenlace representa a passagem para o outro estágio existencial, a gravata, ao se entrelaçar com a corda e seus nós, objetiva um estado de ser irresoluto, incapaz de superar os seus limites e ascender a camadas mais elevadas, tanto em nível social quanto, principalmente, em nível ontológico.

Não bastassem estas semias negativas, relativas ao signo nó, verificamos que ele se acopla também à imagem de força que, em sua ambivalência, além de apontar para dificuldades intransponíveis, correlaciona também a uma espécie de roda da fortuna, ao acaso. Sob o signo de força, tanto a vitória quanto a derrota podem ser detectadas. Entretanto, co-

mo predomina nesta força a presença dos nós, seu simbolismo reforça a semântica de dificuldade e, sobretudo, do aspecto vil que perfaz a existência ou o sistema político por ela simbolizado.

Importa verificar, sob esta ótica, que a gravata, símbolo de poder, ao interligar-se aos nós da corda e à força, exerce uma semântica às avessas. Aponta para as amarras que a sociedade e os hábitos mantêm para aprisionar as pessoas, convertendo um símbolo de poder e de *status* social e econômico em signo de prisão e de vileza. Sob esse aspecto, o poema conforma uma ironia impiedosa à ditadura vigente.

Esta interpretação se confirma, quando verificamos a outra face semântica de nós: pronome pessoal. É nessa acepção que nós todos estávamos prisioneiros dos nós da corda e da gravata. Ou seríamos os próprios nós, à medida que o homem, em sua condição existencial, revela-se um mal incurável. Mas, o pronome pessoal nós também pode simbolizar todos os brasileiros que foram vítimas do poder desmedido do sistema ditatorial que mandava e desmandava no país à época. O fato é que o poema, em sua riqueza simbólica proporciona essa duplicidade interpretativa, a ponto de converter-se em verdadeiro cadinho de símbolos, que, certamente, propiciam outras interpretações. Depende apenas da acuidade do leitor descobri-las.

O poema visual, deste modo, passa, como a toda a literatura, a interrogar o homem, desde a essência ou a sociedade e o mundo que necessita de transformações, a fim de que o homem possa se descobrir e conquistar o humano. Para proceder a este trabalho de perscrutação da essência e do fundamento do homem, todos as semiologias se interagem, como a semiologia oftalmológica nos poemas de Paulo Galvão, ou a cardiológica, no *Soneto de coração dilacerado*, de Rubervan du Nascimento. O poeta usa, na composição do texto, os gráficos de um eletrocardiograma. Todavia, a leitura do poema se inicia pelo vocábulo *dilacerado*, adjetivo demasiado forte relacionado ao coração, entendido como símbolo do amor. Sua semântica de *aflito*, *despedaçado*, *lacerado*, *machucado*, *atormentado*, leva-nos a correlacioná-lo a momentos diversos e contraditórios próprios da dinâmica do lírico e do trágico inerentes ao amor. A partir, portanto, do título, observamos que o lado semasiológico do poema se prende à leitura dos gráficos que se apresentam em cada estrofe e nos levam várias leituras.

Em uma primeira interpretação, as ondas P – correspondentes à contração dos átrios\* –, que compõem os gráficos das três primeiras estrofes, deixam entrever, ao início, pouca distância entre as formas sinuosas e planas, que interpretamos como a existência de inter-relacionamento coeso entre dois seres amantes. Inter-relacionamento que passa por momentos de tensão, tanto na final da primeira quanto da segunda estrofe, quando diminuem os picos, e as curvas ficam quase planas. Consoante com essa leitura, as ondas materializam momentos em que o relacionamento passa por dificuldades, tanto que, no segundo terceto, teríamos o total rompimento entre as duas pessoas, resultando no dilaceramento do coração, materializado pelo gráfico correspondente à taquicardia. Neste momento, não há oscilação, praticamente, a ponto de no segundo terceto, mormente no último verso-gráfico consubstanciar uma arritmia grave, advinda da impossibilidade de o coração voltar ao estado de repouso, ou de tranqüilidade, ocasionando a morte do amante.

Entretanto, observando os detalhes todos das quatro estrofes, em que as ondas P e T se alternam com mais veemência, como na segunda estrofe, constatamos a matéria visual do inter-relacionamento entre dois seres que, mesmo se amando, são atores de momentos

---

\* Câmaras superiores do coração encontradas abaixo dos ventrículos direito e esquerdo.

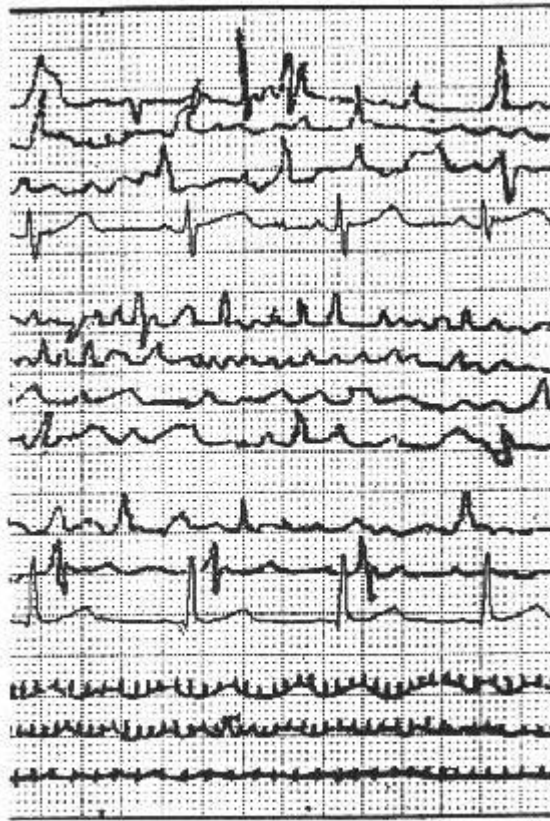
conflitantes. Essa interpretação se torna evidente, quando, no primeiro quarteto se tem o retorno à tranqüilidade, como o demonstra principalmente o terceiro verso, em que as ondas P e T estão em perfeita consonância. Mas, como à bonança segue-se a tempestade, no segundo terceto, o processo arritmico chega ao máximo, e a relação se torna insuportável, resultando em inteira desagregação dos seres, como se eles reproduzissem a bipolaridade dos membros materializada pela alternância entre ritmo e arritmia e, sobretudo, pela alternância entre as ondas\* e o QRS até seu integral desfazimento. Essas ondas, ao funcionarem como espécies de correntes elétricas, medem a intensidade com que se operam os movimentos de sístole e de diástole, ou de energia despendida pelo ser humano em sua correlação com o outro. Assim, podem empreender momentos de alternância compreendidos como amor, se o ser estiver realmente para o outro, naquela concepção defendida pelos existencialistas, ou contra o outro, como ocorre em instantes de desavença entre os amantes. Esse processo é substantivado no poema pelas ondas P, que opera a despolarização e a contração dos ventrículos, e T, que empreende a repolarização. No caso do poema, o gráfico ascendente, que corresponde ao fechamento da válvula, final da diástole, não ocorre, visualizando o processo de dilaceramento do coração.

As frequências das desavenças entre os dois amantes assemelham-se, deste modo, às frequências cardíaca medida pelas ondas que verificam a condução sanguínea entre os ventrículos. Se não houver a correção do relacionamento entre os seres, ocorre algum bloqueio de ramos esquerdo ou direito. Quando o relacionamento não for mais possível, o bloqueio é integral, nos dois ventrículos, ocasionando a separação, que corresponde à morte do relacionamento, como o materializam os gráficos do segundo terceto:

---

\* As chamadas ondas revelam as voltagens elétricas geradas pelo coração, registradas pelo eletrocardiógrafo na superfície do corpo.

05:36:52pm Thu  
HR: 94 BPM



Scale: 25mm/sec 10mm/mV

Outra leitura, também possível, seria exatamente o contrário, à medida que as ondas eletrocardiográficas representam contrações auriculares e ventriculares mediante oscilações planas, ascendentes que revelam um coração comprometido, enfermo. Essa enfermidade, entretanto, seria transposta para o nível do amor e revelaria o estado de amar do ser lírico, mormente considerando-o, em princípio, como sentimento unidirecional. Na primeira estrofe, todavia, em decorrência das oscilações materializadas pelas ondas, ter-se-ia um relacionamento em que o afeto não demanda, ainda, uma posição definida. Assim, se na primeira leitura houve rompimento das relações entre os seres amantes; nesta, haverá a plena união, resultando, inclusive, em um processo erótico que passa por fases em crescendo e diminuendo, como se os amantes executassem movimentos musicais distintos. Consoante esta ótica, nos dois primeiros versos, as ondas conformariam um indivíduo em uma situação pré-lírica, ou pré-amorosa. Porém, nos dois últimos versos do primeiro quarteto, elas já denunciam aquele *insite* inicial, provindo de uma piscadela de olhos, de um sorriso, matérias de sintonia que se estabelece entre um ser e outro.

No segundo quarteto, as oscilações, mormente nos dois últimos versos, diminuem a frequência, objetivando a aceleração das contrações das cavidades cardíacas, mostrando que o coração se encontra em ação, e o desejo, naquela acepção do ser-um-para-o-outro, segundo uma concepção metafísica, intensifica-se. Na escala erótica que se vai instalando no poema, substantivada pelo jogo processado entre as ondas auriculares e ventriculares, verifica-se o início de uma atividade libidinosa, que se poderia definir como preliminares.

No primeiro terceto, observamos o aumento da frequência e, conseqüentemente, das contrações das aurículas, causadas pelo contato direto dos corpos. O último verso do terceto constituir-se-ia a matéria visual do coito, à medida que o coração já se coloca em movimentos plenos que culminam na passagem para o segundo terceto, momento de extrema taquicardia, visualização do orgasmo a que George Bataille chama de pequena morte ou, na percepção do poeta, instante em que o coração se dilacera, em perfeita imagem do amor pleno, ou de uma perfeita escatologia do amar.

O poético, como vemos, pode se encontrar na letra, na palavra e, muitas vezes, nos símbolos. Bastam que alguém saiba aplicar aquele sentido do fazer empregado pelos gregos e inseri-lo na construtura semiosférica do discurso, e o leitor seja capaz de sorvê-lo como objeto do prazer de ler e, sobretudo, do prazer de caminhar entre signos e poder admirá-los.

## 9.2 – O cibernético

A exploração de recursos visuais para se obter efeitos estéticos e semânticos passará por verdadeiro salto crítico com o advento do computador, uma vez que, em decorrência de suas múltiplas funções, em que a cibernética, *kubernvtixo*ζς, exercita realmente o seu significado de *condutor*, de *piloto*, possibilita ao poeta, notadamente aquele que se dedica ao poema visual, à ciberpoesia, transformar-se em *kubernh tv*», *piloto*, e em *kubeth*», em jogador de dados, como o queria e como o fez Mallarmé. O poeta, assim entendido, será o *kubetixo*», *hábil nos jogos de dados*, hábil nos jogos de palavras e de sinais que multiplicam os signos e seus semas no tabuleiro do poema. Este poeta cibernético e kibêutico pode ser percebido no poema a que Antonio Miranda, sob o pseudônimo de Da Nirhan Eros, intitula *Basta*\*, composto pela palavra-título, aposta a uma parede formada pelo vocábulo *muro*, configurando um paralelogramo. Se o vocábulo *muro*, em si e por si, carrega a simbologia de proteção, a fim de que o superior não se contamine pelo inferior, a partir do momento em que ele assume a semântica de prisão, de cerceamento da liberdade, entendida como uma das mais profundas formas de manifestação do humano, o poema se transforma em um cadinho de símbolos conformados pelo humor e pela ironia. A visualização perfeita de seis colunas de palavras poderia apontar para o significado pitagórico deste número, poder; mas, como na sétima coluna a letra [o] foi suprimida, ironiza-se este tipo de poder, notadamente político, dominado por tiranas ideologias. Ironia que se avulta, à medida que o número, sete, mesmo tendo o vocábulo incompleto, simboliza a perfeição, e o muro, tal como é retratado no poema, revela a máxima insensatez do poder:

---

\* Versão animaverbivisual no link [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/poesia\\_visual.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/poesia_visual.html)



A ironia como que se materializa, se torna palpável, como que com o dedo, ao verificarmos que a letra [o] em sua conformação hieroglífica significa olho, visão. Ora, nada mais cego que construir um muro para separar pessoas, para impedir a liberdade do ir-e-vir. Além disso, a letra [o] se correlaciona diretamente com o círculo e, portanto, incorpora significados de perfeição e, de movimento, ao significar fonte, que pressupõem a existência, a prática e a práxis da liberdade. Não sem motivo, as palavras se repetem sete vezes na vertical e na horizontal, tornando a perfeição digna de riso, de mofa, como o comprova a palavra móbile *basta* dissolvendo-se sobre o concreto do muro.

A dissolução do móbile *basta* revela a amplidão simbólica do vocábulo-poema *muro*, que perde o conhecido referencial histórico e se insere na dimensão metafísica, à medida que encerra todo tipo de opressão, de cerceamento da liberdade. A dissolução dos fonemas ante a dureza do concreto evidencia esta interpretação e mostra, ao mesmo tempo, uma espécie de imponderabilidade do mal. Por outro lado, o fato de aparecerem apenas as sombras da palavra na linha inferior do poema, aliada à supressão do fonema [o] reitera um dos aspectos simbólicos de *muro*, enquanto representação de sistemas e de ideologias políticas: o inevitável desmoronamento, uma vez que, como diz o provérbio, *não há mal que sempre ature*.

Importa ressaltar que o móbile *basta*, ao empreender os movimentos reais de dissolução, converte a fôrma semiótica do poema em matéria significante densa de significados, dificilmente conseguidos por intermédio da palavra estática colocada sobre as outras. Assim entendida, a dissolução do móbile, aliada à fragmentação parcial do muro, substantiva as dificuldades de se destruírem todas as barreiras ideológicas existentes entre povos, pessoas e sistemas políticos. Mas, ao verificarmos que todo o poema se encontra dentro do paralelogramo, temos a confirmação e a materialização da ironia, uma vez que ele, como o quadrado, revela-se antítese do transcendente, ou seja, de uma ideologia que se não sustenta por si mesma.

Todavia, ao visualizarmos a versão impressa, em que o vocábulo *basta* se encontra estático frente ao muro, constatamos que a ironia vai além da dissolução da palavra, uma vez que a ideologia impressa ao poder ultrapassa à metafísica da liberdade. Isso quer dizer que, a despeito de a maioria manifestar desejo de que os muros se acabem, elas estão sempre presentes na história da humanidade, uma vez que o possível esfacelamento do muro não implica a destruição da ideologia. O resultado é a dissolução da palavra *basta*, como se ela fosse inútil diante das potências do poder ou a posição estática que materializa a própria impotência diante dos muros insanos das inúmeras formas de tiranias. Assim interpretado,

o conflito entre basta e muro assume uma dimensão em que a linguagem visual incorpora uma semântica possível de ser percebida apenas em sua face metafísica. É desse modo que vemos a linguagem em toda a sua extensão poética e, em decorrência, em toda a condensação do estético.

A arte, qualquer que seja, visa a cristalizar e a revelar o ser do homem no mundo de forma estética. Por isso, a história das artes entendida como evolução das formas e das formas artísticas, percebidas segundo uma dimensão semiosférica, encerra também a história da humanidade, com suas interfaces de grandeza e de pequenez, de sublime e de miséria, de inteligência e de estupidez. Os avanços tecnológicos, ao colocarem-se a serviço das artes, não eliminam o lado pequeno, ínfimo e estulto da humanidade. Antes, são utilizados para materializar e para ironizar os limites do homem, consoante a polissemia inerente à linguagem, compreendida em sua composição de signos, de sinais e de símbolos, como se lê no ciberpoema, ou vídeo-poema, *Não é Black x White – nós é mestiço*,\* em que ela assume uma dimensão ontologicamente diferenciada. A oposição *Black/White* – branco/preto – oriunda de um preconceito, infelizmente criado pela mente de alguns pobres de espírito, porquanto essa desgraça não existisse nestes brasis, é materializada no poema mediante procedimentos semiosféricos inúmeros, que instauram a ironia e o humor e mediante a negação dos contrários e, sobretudo, do contraditório. A ironia, antes de se inserir nas palavras, em inglês, a fim de imprimir um tom universal à nefanda acepção de racismo, inscreve-se no signo, no sinal e no símbolo [X] que, em vez de materializar a semântica de oposição, de rivalidade, de antagonismo, substantiva a noção de mistério inerente à essência da letra em sua concepção hieroglífica, como a interrogar: a quem interessa a disseminação desse perverso e abominável preconceito?

Ademais, a correlação da letra [X] com as cores preta e branca evidencia exatamente o mistério da insensatez, fulcralmente marcada pela má-fé, por intenções escusas, à medida que a interação entre elas, em substância, depende de prismas propagados pela luz, como já o demonstraram cientificamente Newton e Goethe e praticaram Kandinsky e Paul Klee na arte pictórica. Consoante essa perspectiva, as diferenças entre elas constituem apenas ilusão de ótica e, em decorrência, cegueira, uma vez que a oposição só existe nos olhos de quem não tem luz, como se o cérebro do racista fosse incapaz de processar os matizes inerentes a cada cor. Essa interpretação longe de ser uma ilação sofisticada, consubstancia-se pela visualização da matéria poemática animaverbivisualizada, em que as pessoas em movimento perdem o contorno e, em decorrência, se tornam massa indiferenciada e, portanto, sem referencial cromático próprio de cada raça. A ironia se adensa, à medida que os passantes são identificados, se é que assim se pode afirmar, unicamente pelas cores das roupas. Trata-se, entretanto, de uma identidade que é multiplicidade, uma vez que elas se perdem no burburinho e, sobretudo, na rapidez com que se movimentam sem se poder determinar nenhum ser em especial. Por isso, se vêem diferenças apenas pela metade, uma vez que o racismo configura uma visão estreita, pequena e, portanto, execrável do ser do homem, que se percebe apenas em humanidade e, não, em humano, porque inteiramente destituído do sublime, do superlativo de ser. Mais impiedosa a ironia, ao constatar-se que as cores só aparecem nas partes baixas dos membros, a mostrar que ver os seres em um contexto racial assemelha-se a verificá-los apenas no sentido terra-a-terra, como se fossem vistos sem os matizes que a luz confere ao olhar em profundidade. O racismo, assim compreendido, con-

---

\* Ver o vídeo-poema no link

[http://www.antoniomiranda.com.br/livros/poesia\\_e\\_ciberpoesia\\_imagens\\_em\\_movimento.html](http://www.antoniomiranda.com.br/livros/poesia_e_ciberpoesia_imagens_em_movimento.html)



figura uma espécie de doença, o astigmatismo, pois o racista é incapaz enxergar as cores de forma homogênea, à medida que tem a luz e o cérebro refratados.

O texto verbal, extraído do filme de Glauber Rocha, **Deus e o diabo na terra do sol**, recitado em sussurro, com voz cavernosa, traduz bem a percepção obscura de quem se revela racista, porquanto fechado, sem que se possa ferir nem matar e nem o sangue do corpo derramar. A ironia se torna cruel, à proporção que se observa que a frase, mais que intertextualização, é repetição pura e simples de uma oração afroubandista usada para fechar o corpo. No contexto do poema, ela se torna ainda mais irônica, à medida que se cognomina **Oração do justo juiz**. Justo juiz, ou juízo, que se carrega de humor ferino, no momento em que se fecha o corpo exatamente contra o racismo, uma vez que os brasileiros são mestiços. Não o fosse, e estudiosos da estirpe de Darcy Ribeiro e Gilberto Freyre não perderiam seu tempo, a fim de comprovar o óbvio, mas necessário aos olhos míopes e hipermetrópicos dos demagogos, para quem o Brasil não tinha história e, portanto, não existia até o início do século XXI. Mas, esse enclausuramento e, mormente, esse embotamento antroposófico, patenteiam-se, notadamente, em nível mental, na segunda parte do título do poema – **nós é mestiço**, pois ser racista, em um país como o Brasil, é ignorar a conformação antropológica do povo, visto que a maioria absoluta da população provém de algum tipo de cruzamento que compreende todas as raças. Portanto, ser racista é realmente ter a cabeça fechada, é não se enxergar no concerto antropológico, antroposófico e sociológico da nação.

Para mais se materializar o absurdo da ideologia, as cores das roupas se aglutinam e se amalgamam em matizes indefinidos do mesmo modo que as pessoas, no corre-corre das imagens e na indefinição de contornos operados exatamente na parte superior do tronco a constituir-se objeto e matéria de miscigenação típica do brasileiro. Além disso, mais se ironiza, à proporção que as cores predominantes, verde, amarelo e azul, tanto em movimento, quanto em imagem congelada, substantivam as cores da bandeira que é signo, sinal e símbolo do povo e da nação.

A mensagem do poema, entretanto, vai mais longe, ao empregar, em sua conformação verbal, a distonia sintática e semântica entre o pronome pessoal e a pessoa do verbo ser, no indicativo presente, porquanto indica um ser plural singular ou singular plural, que é o mestiço, e a linguagem, permitida e aconselhada pelo órgão máximo – ou mínimo? – da educação do país. A adoção de uma variante popular de linguagem, verdadeiro idioleto, para justificar a chamada inclusão social, além de demagógica, é altamente preconceituosa: tão ou mais que a racista, pois, ao se empregar a língua, instrumento de identificação ôntica e ontológica, social e metafísica do povo e da nação, é necessário que se observem os momentos em que ela é utilizada e, não, simplesmente declarar uma forma admissível indiscriminadamente, ao confundir educação e cultura com política no mais abjeto dos sentidos, uma vez que é prática e exercício de sofismas. O preconceito lingüístico criado pelos ideólogos de plantão é tão deplorável e detestável quanto o racista. É por isso que esse ciberpoema, aparentemente destituído de fundamento estético, é perfeito e, em decorrência, é sublime, porque superlativo de arte poética em linguagens múltiplas, semiosfericamente elaboradas.

Já o poema *Hombre caminante*,\* do poeta uruguaio, Clemente Padim, em sua configuração congelada, representa um ser conformado por signos que mostram a inter-relação perfeita entre homem e linguagem. Inter-relação que se adensa, à medida que os signos espantados não formam nenhuma palavra, levando-se a interpretar o poema como um ho-

---

\* Veja o poema animado no site <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/poedigital/poedig001.htm>

mem que perdeu a linguagem verbal e incorporou uma série de signos e de sinais em decor-  
rência de seu estado de objeto, perante o excesso de informações típicas da modernidade.

Por outro lado, a imagem em movimento, ou animaverbivisual, mostra um ser tam-  
bém composto de signos, mas em uma dimensão mais profunda da linguagem, porquanto  
materializa realmente um ser simbiótico, a caminhar sempre para frente, naquele sentido de  
*homo viator*, em que se é compelido a empreender uma travessia existencial. Ter-se-ia,  
assim interpretado, um homem de linguagem semiosférica, à medida que ele incorpora to-  
dos os signos necessários para ser e revelar-se, não dispensando os signos cibernéticos pró-  
prios da modernidade. Porém, trata-se de um homem destituído de interioridade, à medida  
que caminha sempre para frente, e a perspectiva metafísica do *homo viator* requer que ele  
caminhe, antes de tudo, para a essência, pois caminhar sempre para frente, sob a ótica da  
ontologia, não leva a lugar algum. Todavia, se se observar bem a figura em movimento,  
verifica-se que os signos se movimentam também para o interior do ser, substantivando o  
verdadeiro sentido do caminhar, entendido como mergulho dentro de si mesmo. De qual-  
quer modo, o fato de os signos não comporem nenhuma palavra, especificamente, leva à  
interpretação de que esse *Caminante* é a matéria e a substância do homem moderno, mar-  
cado por aquela angústia metafísica revelada, segundo Heidegger, por uma linguagem espa-  
tifada. Esse espatifar-se, ao ser contraposto à figura que caminha não se ligar a uma pers-  
pectiva metafísica, porquanto o *Caminante* apenas caminha. Não apresenta aquele aspecto  
de figura pensante, como se vê na estátua de Rodin. Ele está mais para um ente autômato  
que para um ser que se pensa:

```

    \ \
      .001.^
      u$0N=1
      z00BAI
      |..=^
      ;s<'
      NRX^=-\
      z0c^CX^
      ^B0s^^
      @0$H^
      n$0=XN;.\
      iBB0vU1=^'\
      ^$00cAr^vuI
      FAHZuqr-
      ZZUFA0FI.\
      ;BRHv n$U^-
      \ARN1 ^0si
      '0nv^ 01.^
      c0qr  rs.\
      aUU\  uI\
      \RO-  :.\
      nn^^  -=.^|-\
      =1^' ..\  \..
  
```

Outra interpretação possível, considerando o fato de a cabeça da figura humana,  
formar-se pelo número um, repetido três vezes, e por zeros colocados à esquerda, também  
três vezes, e o cifrão, objetiva o homem voltado apenas para a matéria, para o lucro e o  
consumo, tal como se observa na atualidade. O número, ao apontar para a unidade, consti-  
tuiria uma atitude louvável, não fosse ele repetido três vezes. O ternário, símbolo, por exce-  
lência, da ação, materializa, nessa interpretação, um homem sem interioridade, porque con-  
formado à ação e, não, à busca da essência. Essa ação se confirma pela presença do vocábu-  
lo **ON** a significar que ele está sempre ligado aos números, aos cifrões de forma mecânica,

apenas como matéria e, não, como busca do humano. Assim entendido, a linguagem se espatifa exatamente porque não lhe interessa a sua dimensão metafísica, mas a sua transformação em instrumento de lucro, materializado pelo cifrão e pela seqüência numérica. Essa leitura se reforça, ao verificarmos que, além da cabeça, a parte que corresponde ao pescoço, sustentáculo da cabeça e ligação entre ela e o corpo, se compõe de pontos, vírgulas e outros signos matemáticos, que substantivam nossa interpretação de ser esse homem apenas um caminhante destituído de dimensão metafísica. Não o fosse, e esses signos não se sobreporiam às letras responsáveis pela formação das palavras, entendidas como forma e matéria do humano.

Ainda corroborando com nossa interpretação, observamos que a maioria dos signos que conformam o *Caminante* são símbolos utilizados nas operações matemáticas. Em decorrência, o indivíduo que caminha seria muito mais números e cifras que letras conformadoras de palavras. Assim entendido, esse ente caminhante realmente está caminhando sempre para frente, uma vez que não revela nenhum sentido essencial do humano, mas a dimensão da matéria, de que os números, atualmente, são a mais perfeita representação. Essa simbologia se torna ainda mais evidente, ao observarmos que os dois únicos ponto e vírgula existentes nesse discurso, encontram-se nas costas exatamente porque, a cada passo que ele empreende, está mais longe de si mesmo, naquele sentido de substância humana.

A dimensão da matéria, representada por sinais matemáticos, torna-se ainda mais evidente, quando observamos que os sinais de = criam uma ambigüidade imensa, à medida que nunca anunciam um resultado perfeito, porquanto o um ou está antecedido pelo sinal de – ou por sinais que não representam positividade em relação à essência do indivíduo, considerando que se trata de um ente incógnito. Mas, esse estado de matéria do *Caminante* se torna perceptível, como que com o dedo, ao constatararmos que não vê em sua composição matemática o sinal de +, a mostrar que se trata de uma pessoa que acumula números, mas nada soma à sua essência. Mesmo porque o centro de seu ser é formado por cifrão e arrobas, símbolos essencialmente relacionados aos bens materiais.

A circunvolução dos signos nos movimentos empreendidos pelo caminhante não se revestiria dos mesmos efeitos semânticos se a figura não fosse animada, porque não se observaria o vai-e-vem das cifras na cabeça e no corpo. Esse ir-e-vir dos signos, mormente aqueles típicos da matemática, materializa um estado de perda e ganho, de ser e não-ser, à medida que a matéria tende a ser imatéria, não porque a *persona* atingiu um estado de ser; mas exatamente por caminhar entre o número e o número, entre o igual e o negativo, entre a arroba e o cifrão. Não sem razão, o ente criado por Padim caminha no vazio, a materializar a viagem para o nada, visto ser essa *persona* inteiramente destituída de interioridade, de valores permanentes, que o faça caminhar, também, para a verticalidade do sublime, entendido como o encontro do homem com o humano.

Verificamos, por essas análises, que o poema visual passou pelas mesmas transformações construturais verificadas no discurso poético verbal, a fim de acompanhar as diversas circunstâncias existenciais sofridas pelo homem e pela sociedade ao longo do tempo, uma vez que elas implicam, também, transformações nos padrões estéticos de todas as artes. Assim, o advento da multimídia exigiu, não apenas que o poema seja visto em sua conformação estática; mas, sobretudo, em movimentos, que imprimem ao discurso novas dimensões semânticas, tornando-o mais expressivo, visto que a imagem em movimento incorpora a polissemia inerente ao poético.