

CALIGRAMA, CORPO E ESCRITA. AS ENCENAÇÕES DA EUFORIA E DA VIOLÊNCIA

CALIGRAMME, BODY AND WRITING. STAGING THE EUPHORIA
AND THE VIOLENCE

Olga Kempinska

UFF

Resumen: A discussão com a interpretação crítica da forma do caligrama em termos de um qualificativo desambiguador ou de uma repetição tautológica é possibilitada pela consideração do contexto vanguardista. Nos caligramas de Apollinaire a encenação do espaço sonoro e, antes de mais nada, da experiência da ausência, tem como seu objetivo questionar a cumplicidade da poética vanguardista com a violência. Indagando o enigma do representável e a emergência visual do objeto, os caligramas encenam o jogo com a métrica e a irradiação da voz. Ao convidar o leitor à subversão da verticalidade da leitura, os caligramas atualizam o problema da percepção das figuras ambíguas, propondo também uma nova compreensão da intertextualidade por meio da combinação das expressões prontas em criativos desarranjos.

Palavras clave: Caligrama, Guillaume Apollinaire, vanguarda, silêncio.

Resumo: *The discussion with the critical interpretation of the calligramme form in terms of a qualifier which makes the sense unambiguous or a tautological repetition is made possible by the consideration of the avant-garde context. In Apollinaire's calligrammes the staging of the sound space and, first of all, of the experience of absence, is used in order to question the complicity of avant-garde poetics with violence. Examining the enigma of the representable and the visual emergence of the object, the caligrams stage the game with the metric and irradiation of the voice. By inviting the reader to the subversion of the verticality of the reading, the caligrams update the problem of the perception of ambiguous figures, also proposing a new understanding of intertextuality by combining ready expressions in creative disarrays.*

Palavras-chave: *Calligramme, Guillaume Apollinaire, Vanguard, Silence.*

Cordes
Cordes tissées
Câbles sous-marins
Tours de Babel changées en ponts
Guillaume Apollinaire

O perigo de que o desastre passe a ter sentido
em vez de ter corpo
Maurice Blanchot

De acordo com uma parte considerável de sua fortuna crítica, mais preocupada com seus precedentes históricos do que com a especificidade de sua inscrição no âmbito da poética vanguardista, o caligrama seria lúdico ou fácil, chegando até mesmo a ser infantil, pelo fato de apenas reproduzir visualmente o sentido do texto verbal. Suspeito quanto a sua articulação poética e estética, o caligrama seria, então, frívolo, facilitador e ilustrativo. Um mero jogo fútil com o texto poético. A imagem sugerida pela disposição do texto na página e pelo uso dos recursos gráficos e tipográficos desempenharia o papel do qualificativo, limitando a proliferação da polireferência textual ou seria simplesmente tautológica, repetindo apenas o sentido verbal em um desdobramento desnecessário. A interpretação do caligrama em termos de um qualificativo desambiguador ou de uma repetição tautológica assinala a natureza supérflua da produção caligramática, sugerindo até mesmo eventualmente sua contradição com a economia específica da linguagem poética embasada na singularidade formal e na densidade semântica.

Com efeito, seu primeiro poema caligramático, publicado em 1914, iniciou aquela vertente da produção textual de Guillaume Apollinaire que até hoje em dia suscita muitas dúvidas quanto a seu estatuto e a seu lugar na arte e na poesia do século XX: “Diz-se antes ideogramáti-

co, um texto que pretende passar visualmente, pela disposição tipográfica, o próprio sentido” (Cf. APOLLINAIRE, 1984, p. 18). Assim, nos caligramas de Apollinaire já teria surgido “uma compreensão ‘sintético-ideogrâmica’ em lugar de ‘analítico-discursiva’” (DE CAMPOS, 2011, p. 24), remetendo, dessa maneira, à diversidade irredutível dos sistemas da escrita, o sintético, o analítico e o fonético. Apesar de criticar a figuração do conteúdo e o caráter artificial de seu arranjo tipográfico, Augusto de Campos não deixa, contudo, de relacionar a poética caligramática de Apollinaire à utilização das consequências dos recursos dada-futuristas, sobretudo da iconicidade do texto, que torna possível a exploração criativa dos espaços semânticos do movimento esboçado pelo sentido.

Muito admirado por André Breton, que o visitou no dia seguinte à operação da cabeça, 9 de maio de 1916, Apollinaire parecia ter reagido às atrocidades da primeira guerra mundial com um “mergulho na infância” (PARINAUD, 1950). Tendo inspirado diretamente o surrealismo – “sobrenaturalismo” sendo o qualificativo utilizado para a descrição de sua poética em 1914 (Cf. APOLLINAIRE, 1980, p. 7) –, Apollinaire não se limitou às tentativas da encenação da simultaneidade e da aceleração rítmica dos diversos dados da experiência. Tendo insistido na surpresa e no maravilhoso como os principais apanágios da nova poética vanguardista (Cf. BOHN, 1977), que posteriormente se transformará na radicalidade das propostas surrealistas, o poeta subverteu criativamente a relação entre a encenação poética do texto e a representação da realidade.

Tentando desafiar os limites genéricos do texto poético, o poeta, que queria que o poema fosse lido como uma cena de vida, expe-

rimentava o maravilhoso cotidiano com uma intensidade particular:

Apollinaire, quando se andava com ele pela rua, voltava sua atenção de preferência para os velhos *clochards* colecionadores, os quais é possível encontrar por vezes ao anoitecer, em Paris, na margem esquerda, indo na direção dos *quais*. Olhava para eles um pouco como para a história da literatura e seu olho ficava úmido por um instante (BRETON, 1966, p. 311).

Como tentarei mostrar nesse estudo do poema “Visada”, o uso do método caligrâmico por Apollinaire tem como seu intuito também a encenação do espaço sonoro e, antes de mais nada, da experiência da ausência, com o intuito de questionar a problemática cumplicidade da poética vanguardista com a violência. Escrito em 1915, o poema possui uma forma que, segundo alguns comentadores “reproduz o *triangle de visée* usado para regular o tiro” (corpus/apollinaire s/p). Trata-se, no entanto, de uma disposição gráfica que ultrapassa uma unívoca ilustração visual do texto, desdobrando-se também na imagem da mão, ou seja, na representação gráfica daquilo que está ausente e que se relaciona diretamente à esfera indizível do sofrimento:

As palavras parecem fundir-se com o “objeto”, de modo a dele fazer parte, criando uma “verdadeira disposição vital” (BASSY, 1980, p. 55), e provocando o leitor a descreditar a suficiência da leitura para experimentar, em um jogo com o enigma do representável, a incerta emergência visual do objeto. Mas a interpretação da identidade do “objeto” que surge no poema de Apollinaire não se esgota na descoberta dos traços icônicos da realidade tangível. Na forma de um

quase-soneto, cuja transcrição é possibilitada pela quebra visual do quinto verso, e no qual falta o último terceto, o poema “Visada” constitui um desafio à leitura “mimética” do texto. De acordo com Henri Meschonnic, que investigou diferentes formas da inscrição rítmica do sujeito no discurso, e que não deixa contudo de compartilhar da visão lúdica da figuratividade dos textos de Apollinaire, os caligramas buscam atualizar graficamente a palavra falada, “Visada” fazendo parte daqueles textos que remetem à estética da explosão e “irradiam a partir de um centro, de um sol” (MESCHONNIC, 1982, p. 313).

Ao comentar a condição liminar da poética de Apollinaire, dividido entre a tradição e a vanguarda, a tradutora polonesa Julia Hartwig assinala: “Um fala com uma voz clara, enquanto o outro, com uma voz entrecortada” (Cf. APOLLINAIRE, 1994, p. 7). Os caligramas claramente se situam no âmbito da voz entrecortada, inscrevendo-se no domínio da poética negativa. Há, de fato, outros caligramas de Apollinaire que parecem transformar as linhas do texto em feixes e que encenam a irradiação, eventualmente a da voz do leitor: “Carta-oceano”, “O algodão nos ouvidos”.

Muito importante na leitura do caligrama “Visada” revela-se também o progressivo giro da direção dos versos, que faz com que o leitor acabe por percorrer o texto de baixo para cima. Surge então a possibilidade de se afirmar a “analogia entre os caligramas e as figuras ambíguas” (SHINGLER, 2011, p. 75), que enfatizam a compreensão da percepção enquanto a percepção de algo, e com isso, a impossibilidade de se perceber duas imagens diferentes ao mesmo tempo. Uma tal interpretação do método caligrâmico de Apollinaire valoriza o movimento da produção da diferença entre as figuras e, eventualmente, entre a figura e o meio.

A Madame René Berthier

Chevaux couleur cerise limite des Zélandes
Des mitrailleuses d'or coassent les légendes
Je t'aime liberté qui veilles dans les hypogées
Harpe aux cordes d'argent ô pluie ô ma musique
L'invisible ennemi plaie d'argent au soleil
Et l'aveur secret que la fusée élucide
Entends nager le Mot. poisson subtil
Les villes 'tour à tour deviennent des clefs
Le masque bleu comme met Dieu son ciel
Guerre paisible ascèse solitude métaphysique
Enfant aux mains coupées parmi les roses orillames

APOLLINAIRE, 1980, p. 150.

Cavalos cor de cereja fronteira da Zelândia
Metralhadoras de ouro coaxam novas lendas
Amo-a liberdade velando nos subterrâneos
Harpa de cordas de prata chuva minha música

O invisível inimigo ferida de prata ao sol
E o secreto futuro iluminado por um fogo do ar
Ouve como nada a Palavra peixe singular
Ascidades de transformam em chaves uma a uma

Amáscara azul como o céu que o Deus põe

Guerra calma ascese solidão metafísica

Criança com as mãos cortadas entre as bandeiras rosa

(Tradução minha)

A irradiação visual do poema “Visada” corresponde à forma da escrita do desastre tal como conceituada por Maurice Blanchot em seus aspectos da valorização do fragmento enquanto

expressivo da experiência da separação radical: “Se o desastre significa ficar separado da estrela (o declínio que marca a errância quando se interrompeu a relação com o acaso de cima), ele indica a queda sob a necessidade desastrosa” (BLANCHOT, 1980, p. 9). Em Apollinaire, a poética do fragmento remete, assim, ao desarranjo e ao desregramento específicos do desastre, figurado pela “queda” do último verso, aproximando a duplicidade da poética do caligrama da poética do silêncio. A eclipse do verbo nos versos “*Chevaux couleur cerise limite des Zélandes*”, “*L’invisible ennemi plaie d’argent au soleil*” e “*Guerre paisible ascèse solitude métaphysique*”, que torna o texto obscuro, igualmente participa do inacabamento característico da poética do desastre:

Se se pronuncia o *desastre*, sentimos que isso não é uma palavra, um nome, e que não há, em geral, o nome separado, nominal, predominante, mas sempre toda uma frase emaranhada ou simples onde o infinito da linguagem, em sua história não acabada, em seu sistema não fechado busca ficar a cargo de uma sequência de verbos mas, ao mesmo tempo, em uma tensão nunca apaziguada entre o nome e o verbo, cair, como em suspensão, fora da linguagem sem, no entanto, deixar, de dela fazer parte. (BLANCHOT, 1980, p. 120)

Pois o caligrama é um texto que parece almejar dizer tudo, esgotar todas as possibilidades da significação, não deixar escapar nada, não abandonar nada ao acaso. “Já que as palavras constituem também um comentário acerca da imagem visual, sua relação é claramente recíproca. Cada fonte de informação completa os detalhes fornecidos pela outra” (BOHN, 1995, p. 466). Esse processo da complementação recíproca, longe de produzir o efeito mormente ilustrativo ou explicativo, aumenta do teor do

sentido produzido pelo poema.

Quanto a sua composição, os caligramas parecem tornar mais explícito o procedimento de “cortar e costurar de volta a obra precedente” (CAMRODY, 1963, p. 10), presente em vários textos anteriores de Apollinaire, nos quais existe também o recurso às expressões deslocadas do contexto englobante. Assim, por exemplo, a imagem das mãos cortadas já havia surgido em um poema simbolista de Émile Verhaeren, uma importante referência da criação poética de Apollinaire (Cf. CAMRODY, 1963, p. 25). A combinação das imagens prontas dos textos anteriores em novos arranjos, ou, antes, em criativos desarranjos, condiz também com a estética cubista da colagem.

A questão da representação da realidade encontrava-se, de fato, no centro das preocupações de Apollinaire. Assim, em seu estudo sobre o cubismo, de 1913, o poeta havia respondido às severas objeções levantadas contra a nova pintura, que subvertia a representação dos objetos reais, valorizando as formas da luz, a realidade criada e a realidade da consciência. Às críticas do cubismo baseadas na possibilidade da mistificação ou do erro coletivo, Apollinaire replicou argumentando que estas teriam como seu correspondente a deformação coletiva real do corpo humano: “Conceber um tal caso seria o mesmo que conceber que, de repente, em uma nação, todas as crianças nascessem sem cabeça ou com apenas um braço ou uma perna, uma concepção evidentemente absurda” (APOLLINAIRE, 2014, p. 18).

Indiretamente, a representação do corpo humano, como também sua inscrição no fazer artístico passam a ocupar um lugar importante. Ao mesmo tempo, inspirados pelas ousadias do cubismo, no âmbito do qual os artistas haviam desistido de um ponto de vista único, utilizando diversas deformações e os “rebatimentos geo-

métricos superpostos” (LE CORBUSIER, 2005, p. 79), os caligramas anunciam em seu grafismo algumas das propostas do purismo, que atribuirá à forma a precedência sobre a cor: “A forma é preeminente, a cor é tão-somente um de seus acessórios. A cor depende totalmente da forma material (...)” (LE CORBUSIER, 2005, p. 75).

Além disso, o problema da estetização da violência, solidária, no âmbito futurista, da representação da máquina e do mecanismo, torna-se em Apollinaire o motivo ético do recurso à forma do caligrama. A arte que se desenvolve sob o impacto da violência da guerra possui, assim, seu contraponto na fotografia capaz de captar apenas o acidental. Um dos poemas não caligramáticos que compõem o livro *Caligramas*, ao lançar mão dos procedimentos tais como o recuo gráfico, as rimas internas e os versos breves, que constituem diferentes formas da transcrição do silêncio, também em seus efeitos de um eco, dialoga abertamente com a estética fotográfica:

Ton sourire m'attire comme
 Pourrait m'attirer une fleur
 Photographie tu es le champignon brun
 De la forêt
 Qu'est sa beauté
 Les blancs y sont
 Un clair de lune
 Dans un jardin pacifique
 Plein d'eaux vives et de jardiniers endiablés
 Photographie tu es la fumée de l'ardeur
 Qu'est sa beauté
 Et il y a en toi
 Photographie
 Des tons alanguis
 On y entend
 Une mélopée
 Photographie tu es l'ombre
 Du Soleil
 Qu'est sa beauté
 (corpus/apollinaire s/p)

Ao comentar a intensidade da obsessão de Marcel Proust pela fotografia, em sua curiosa analogia com a memória e em seu papel de instrumento da comunicação social vinculada à luta pelo poder simbólico da burguesia enriquecida, Brassai insiste na relação íntima entre a fotografia e o corpo humano. Um duplo autêntico em miniatura, a representação objetiva, a imagem que resiste aos efeitos da passagem do tempo, reveladora de detalhes, a fotografia diz respeito ao desejo de preservar o visível, sobretudo do corpo humano. Assim, o autor francês considera que “com a fotografia, são novos olhos que se abrem para o mundo” (BRASSAI, 2005, p. 49). De fato, o dado mais perturbador do uso da fotografia diz respeito a seu uso em termos de um “duplo” da pessoa retratada. “Uma simples fotografia possuiria então tanta presença quanto uma pessoa real?” (BRASSAI, 2005, p. 96), pergunta-se o pensador húngaro insistindo na desnorteante compreensão da imagem fotográfica como uma emanção da própria pessoa.

Ao remeter indiretamente à instantaneidade da imagem fotográfica, que evoca um corpo ausente, o caligrama toca ao irrepresentável e aos limites da arte. Um ambíguo “impresso de um outro presente” (DERRIDA, 2010, p. 3) ao mesmo tempo divisível e único, faz com que se leve em consideração “o ponto no qual um ato fotográfico não é um ato artístico, um ponto no qual há o registro passivo, e essa pungente passividade poderia ser a oportunidade dessa relação com a morte” (DERRIDA, 2010, p. 9).

A complexa acumulação dos meios verbal e visual na forma caligramática, assim como o recurso ao uso de palavras e de imagens de outros poemas comprometem a homogeneidade da expressão poética, enfatizando o teor negativo da poética do caligrama. A ambiguidade da “irradiação” visual e sonora do poema “Visada” aproxima-o, de fato, da escrita do desastre, que

recorre aos procedimentos formais da representação do silêncio e à exploração da contradição entre a plenitude e o esvaziamento:

Manter o silêncio. O silêncio não se mantém, ele não se importa com a obra que pretendesse mantê-lo – ele é a exigência de uma espera que não tem nada a esperar, de uma linguagem que, supondo-se totalidade de discursos, se gastaria de uma vez, se desuniria, se fragmentaria sem fim. (BLANCHOT, 1980, p. 51)

Assim, o desastre enquanto tal se encena no poema de 1916 intitulado “A tristeza de uma estrela” através do rigor das rimas cruzadas e da densidade crescente da aliteração em “c” na última estrofe:

Une belle Minerve est l'enfant de ma tête
 Une étoile de sang me couronne à jamais
 La raison est au fond et le ciel est au faite
 Du chef où dès longtemps Déesse tu t'armais

C'est pourquoi de mes maux ce n'était pas le pire
 Ce trou presque mortel et qui s'est étoilé
 Mais le secret malheur qui nourrit mon délire
 Est bien plus grand qu'aucune âme ait jamais celé

Et je porte avec moi cette ardente souffrance
 Comme le ver luisant tient son corps enflammé
 Comme au cœur du soldat il palpita la France
 Et comme au cœur du lys le pollen parfumé
 (corpus/apollinaire s/p)

Muitos caligramas emergiram no contexto imediato da guerra, tendo a experiência da violência e da morte do outro como o núcleo de seu teor poético, e o fato de o poeta “ter conseguido introduzir nos versos desse tipo tanto lirismo puro” (BILLY, 1965, p. XLII) constitui até hoje um grande enigma para os leitores dos versos de Apollinaire e um grande desafio ao discurso crítico e teórico sobre do devir da subjetividade

na poesia do século XX. A própria controvérsia acerca da interpretação da forma do caligrama pode ser compreendida como um sinal da excepcional produtividade estética dessa estrutura, que remete afinal também à questão do uso da palavra pronta.

Estendida entre a plenitude radical e o supérfluo, entre o imprescindível e o desnecessário, a poética do caligrama afirma-se em seu dilaceramento como uma das formas da escrita do desastre. O fragmento ocupa nessa poética um lugar ambíguo, sempre marcado por uma iminente descontextualização. Assim, ao comentar os impasses da aceitação da violência no seio do movimento surrealista, que deve à poética de Apollinaire o revigoramento da dúvida acerca do sentido do “novo” e do “maravilhoso”, Albert Camus relacionou suas consequências à submissão à ordem opressiva: “A verdadeira destruição da linguagem, que o surrealismo desejou com tanta obstinação, não reside na incoerência ou no automatismo. Reside na palavra de ordem” (CAMUS, 2017, p. 116).

Referências

- APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916**. In. http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_calligrammes. Último acesso em 22 de junho de 2019.
- _____. **Calligrammes. Poems of Peace and War 1913-1916**. (bilíngue) Trad. A. Hyde Greet. Berkeley: University of California Press, 1980.
- _____. **Escritos de Apollinaire**. Trad. P. Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- _____. **Piosenka niekochanego i inne wiersze**. (bilíngue) Trad. J. Hartwig e A. Międzyrzeczki. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1994.

___ ; EIMERT, Dorothea ; PODOKSIK, Anatoli. **Cubism**. Nova Iorque: Parkstone, 2014.

BASSY, Alain-Marie et al. Du calligramme. In: **Communication et langages** 47, 1980, pp. 47-60.

BILLY, André. Préface. In. APOLLINAIRE, Guillaume. **Œuvres poétiques**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1965, pp. IX-XLVII.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BOHN, Willard. From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 36, 1977, pp. 197-210.

BOHN, Willard. Sens et absence dans les calligrammes d'Apollinaire. In: **Cahiers de l'Association internationale des études françaises** 47, 1995, pp. 455-470.

BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**. Trad. A. Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRETON, André. **Anthologie de l'humour noir**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Trad. V. Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CARMODY, Francis J. **The Evolution of Apollinaire's Poetics 1901-1914**. Berkeley: University of California Press, 1963.

DE CAMPOS, Augusto. **E. E. Cummings. Poem(a)s**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Copy, Archive, Signature**. A Conversation on Photography. Trad. J. Fort. Stanford: Stanford University Press, 2010.

LACEY, Hugh M. **A linguagem do espaço e do tempo**. Trad. M. Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LE CORBUSIER. **Depois do cubismo**. Trad. C. Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**. Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.

PARINAUD, André. **L'aventure surréaliste**. Entretiens avec André Breton. (audio). INA, 1950.

SHINGLER, Katherin. Perceiving Text and Image in Apollinaire's Calligrammes. In: **Paragraph** 34, 2011, pp. 66-85.

Olga Kempinska

Possui graduação em Filologia Românica - Uniwersytet Jagiellonski (Polônia, 1999), mestrado em Filologia Românica pela mesma universidade, com bolsa em Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Desde 2010 é professora 40h DE de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (Departamento de Ciências da Linguagem). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: estética da recepção, relação entre mimesis e emoções, e poéticas do multilinguismo. Dirige o grupo de pesquisa CNPq "Poéticas do movimento".