

UM OLHAR EM ‘o mar-em-mim’ DE RONALDO WERNECK

Maria José Ladeira Garcia

la mer
meta
metáfora
(WERNECK, 1999, p. 122)

INTRODUÇÃO

Para estudar o poema ‘o mar-em-mim’ de Ronaldo Werneck, que se encontra no livro *Minas em mim e o mar esse trem azul*, publicado em 1999, devem-se rever rapidamente as colocações de Stéphane Mallarmé no poema ‘Lance de dados’ (Un coup de dés), publicado em 1897, na revista *Cosmopolis* sobre uma forma revolucionária do fazer poético, parecendo sugerir um efeito de tridimensionalidade no espaço bidimensional.

Esse poeta simbolista francês com ‘Lance de dados’ antecipou a sintaxe visual da moderna poesia do século XX; por isso, o seu poema representa o início da verdadeira poesia moderna com o seu radicalismo racional / estrutural, porque rompe com as estruturas tradicionais da poesia.

Ao desafiar os modelos de escritura convencional, vai permitir novos procedimentos de leitura, buscando, assim, uma escritura em contínua expansão e em permanente metamorfose, devido às propriedades combinatórias do sistema. Assinalando o início do verso livre, Mallarmé abre novas direções para o poema visual, incorporando novos signos fornecidos pela semiótica à criação do texto poético como o ideograma que liga “os fragmentos signóticos formadores do discurso” (OLIVEIRA, 2010, p. 23).

No poema, Mallarmé questiona a essência do poetar, fazendo “uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites” (idem, 2010, p. 36).

Haroldo de Campos considera-o com pouco mais de 10 páginas, “uma espécie de épica dos novos tempos, uma épica sintética” (CAMPOS, 1977, p. 16-7) que condensa o espírito crítico em luta com o Acaso; medita também “sobre a possibilidade mesma da poesia, cuja morte ou cuja crise havia sido vaticinada por Hegel” (idem, 1977, p. 16-7).

O texto de Mallarmé é poema-manifesto para ser escutado e visualizado porque aplicava às palavras e letras seus valores sonoros, conforme “os tipos tipográficos utilizados e

a posição das palavras” (OLIVEIRA, 2010, p. 23). É inspirado em “técnica de espacialização visual e titulação da imprensa e nas partituras musicais” (idem, 2010, p. 23); portanto, a sonoridade, o espaço e a grafia revelam o princípio de composição para o poeta que também via valores no verso tradicional.

Mallarmé descobre que o espaço poderia ser orgânico e emprestar ao texto um movimento virtual, um tempo para substituir as palavras desgastadas pelo tráfego colaborando, assim, para a criação de outra linguagem.

Com ‘Lance de dados’ subverte a mentalidade alfabética e as normas gramaticais lógico-discursivas utilizadas pela poesia tradicional. Há uma procura de que as palavras *falem por si só*, mas sem se submeterem a racionalizações do verso tradicional que impõe vontade do autor e bloqueia a participação criativa do leitor.

Ronaldo Werneck, influenciado por Mallarmé, investiu de função expressiva ao utilizar os espaços em branco e os tipos escolhidos para a impressão, configurando o que veio a chamar *sintaxe gráfico-visual*. O branco da página representa “o intervalo da leitura oral, a sonoridade necessária à sinfonia poética” (OLIVEIRA, 2010, p. 23). Valoriza a palavra e a musicalidade da poesia, através da construção de aliterações e assonâncias, contribuindo para a formação da rede de sentido do poema.

1. O JOGO CONCRETISTA

A poesia concreta se caracteriza por uma estrutura óptico-sonora, irreversível, funcional, geradora de ideia, criando, assim, uma entidade dinâmica, verbovocavizual, termo usado por Joyce.

A partir das primeiras manifestações de Marinetti e do dadaísmo é que se desenvolve a técnica da escrita verbovisual em cujo seio o universo da palavra e o da imagem se interseccionam, se sobrepõem individualizando também a dimensão fonética, sonora mediante tipos de escrita que assumem valores de *notícias*.

A metáfora condensada, a imagem telegráfica, a soma de vibrações, os nós do pensamento, os leques fechados ou abertos do movimento, os caminhos da analogia, os movimentos da cor, a dimensão, o peso, a medida e a velocidade das sensações, o descanso da intuição (Cf. ESPINOSA, 1987, p. 6) são efeitos que Filippo Tommaso Marinetti se propunha alcançar “no plano do texto verbal mediante o uso de suas palavras em liberdade” (idem, 1987, p. 6).

Por meio de uma ortografia livre-expressiva, de um lirismo multilíneo, de uma revolução tipográfica, de um acordo onomatopaico, abriu-se o campo de maneira decisiva a novas formas de poesia, onde a dimensão extraverbal concorre para a formação de atmosferas espetaculares.

O poema concreto utiliza o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, criando, assim, uma área própria – verbovocavisual “que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra” (ESPINOSA, 1987, P. 70). Com ele surge o fenômeno da metacomunicação: “coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal” (idem, 1987, p. 7). Deve-se frisar que há a presença de uma comunicação de formas de uma estrutura-conteúdo e não da usual comunicação de mensagens.

A poesia concreta da década de 50 revela que os fatores gráficos, espaciais, onomatopaicos traduzem uma nova era.

Os rapazes Décio Pignatari (21 anos), Haroldo de Campos (19 anos) e Augusto de Campos (17 anos) foram os divulgadores da poesia concreta no Brasil. Em 1950 romperam com o Clube de Poesia (reunião dos poetas e críticos da geração de 45) e fundaram em 1952 o Grupo Noigandres, lançando a revista com o mesmo nome.

Em 1956, no período de 4 a 18 de dezembro, aconteceu a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) a qual teve grande repercussão, mas apenas na cidade de São Paulo.

A poesia concreta brasileira surgiu de uma meditação crítica de formas, procurando sintetizar e radicalizar as experiências da poesia internacional e nacional. Era uma forma de poesia visual que se assemelhava às artes plásticas e se inspirava em todo tipo de comunicação.

Ao travar conhecimento com o espaço gráfico como agente estrutural, a poesia concreta proclamou fechado o ciclo histórico do verso, ajuntando, assim, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez do desenvolvimento meramente temporístico-linear; por isso, a importância do ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual até seu sentido específico “do método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não discursiva de – elementos” (ESPINOSA, 1987, p. 7).

Os concretistas brasileiros receberam influências de

Mallarmé – “as subdivisões prismáticas da ideia”; de Pound, o método ideogramático; de Joyce, a palavra-ideograma, a interpretação espaço-temporal; de Cummings, atomização de palavras ou lexemas; de Apollinaire, a visão mais que a prática; de Oswald de Andrade, a economia, “minutos de

poesia”; de João Cabral de Melo Neto, a arquitetura funcional; de Einstein, a montagem; de Webern, a música atonal e o contraponto (ESPINOSA, 1987, p. 7).

Foi Augusto de Campos o primeiro poeta brasileiro a usar o termo *poesia concreta* cuja economia sintática reforça toda a carga semântica da palavra, com o objetivo de sensibilizar e chocar o leitor para alertá-lo para uma informação.

2. A ESTRUTURA DO POEMA

A principal característica de ‘o mar-em-mim’ é o abandono do discurso tradicional, privilegiando os recursos gráficos:

nau de angústia

desgoVeRnada

o mar além

da torre de belém

mar que se alça do tejo

luso de lutas de luz de luíses (WERNECK, 1999, p. 129) ;

como consequência, ocorre a abolição do verso, o aproveitamento do espaço, isto é, os brancos da folha e a própria disposição das palavras no papel adquirem um significado:

mar azul marco

arco

o céu azul

o seu azul

mar

azul

o céu

o seu

cheiro azul

o céu

bate

azul

o seu

azul (idem, 1999, p. 132),

as ondas do mar se encontrando com o céu no infinito onde tudo se torna azul.

Ao fazer o jogo lúdico com as letras / palavras: “mesmo sendo solto e sem deck/ mesmo sem cais: no caos werneck” (WERNECK, 1999, p. 123), ao explorar o branco da página, o verso deixa de existir, e a poesia bem como a palavra passam a ser trabalhadas numa nova sintaxe, a sintaxe visual: “o coração que nada no azul / nada amor nada amar / nada deterá meus braços “ (idem, 1999, p. 118).

O que interessa ao poeta é a estrutura espaço-temporal, desenvolvendo novos valores como a criação de neologismos:

eu odisseu de tropeços

só e solto e sôfrego

eu orfeu de palimpsestos

entre céus sóis lençóis de amplexos

sufocados em livros

tardos e tristes

traças submersas

lívidos reflexos

emaranhados emersos de espumas

no azul-azul do mar (idem, 1999, p. 118. grifo nosso)

e simultaneamente revelando a atração que o mineiro tem pelo mar:

o mar sem-fim

aquele

que em mim

rejuvenesce

mar que a gente tece (idem, 1999, p. 121);

O mar é indefinido por apresentar simultaneamente várias cores: “ fio fiapo rolamento azul / e amarelo e azul e verde e vermelho e azul e amarelo” (idem, 1999, p. 116) e como um arco-íris despedaçado rola no ar e cai:

verte

vertical

vértice

vórtice

especular

despido de estrelas como um tornado
nu ... (WERNECK, 1999, p. 117).

Há ainda a exploração do significante que é o aspecto material, concreto da palavra: sua sonoridade: “ e grito e grafo alto mar / rio de ruas recorte” (idem, 1999, p. 136), sua forma:

o mar de nunca mais
 fausto de desatinos
o mar de mário
 o mar-rio faustino
 o mar
 o mar recebe o rio
 o rio
faustosamente corre para o mar (WERNECK, 1999, p. 134),

além de sua decomposição: “ d’encore de âncora de agoramar de ancorar” (idem, 1999, p. 136) e montagem: “aquele centro de mar / maraltoceano” (idem, 1999, p. 118) , criando, portanto, um campo verbovocovisual.

O poema passa a ser ele mesmo, um projeto de apreciação como se fosse um quadro; por isso é chamado de poema objeto. É, por conseguinte, um objeto em si , por si mesmo e não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas:

 brilho no arco do horizonte
 trilha
 na história
o mar
 de espinhas
 de espumas
 de esponjas (idem, 1999, p. 136).

O substantivo ganha espaço no poema, pois o objetivo de usá-lo é tornar a comunicação mais rápida:

 o mar
 onde me aprofundar
 vertente
 voragem
 vértice

vórtice
vertigem
nau que vai
e vem e
salta do centro do céu sol em meio.... (WERNECK, 1999, p. 116).

A palavra em seu sentido de dicionário, livre da sintaxe e da retórica é a forma de trabalho de Ronaldo: “o mar o mar o mar o que o faz? / fonte fluxo rio foz reflexo que retorna e traz” (idem, 1999, p. 136).

A sintaxe visual passa a subordinar o som:

rio-corrente
onde caio
enfim
braço
repente
de rio
lasso
vertente
em mim
o mar
ah
o mundo
mar
o mar
ah
o mar
o mar
profundo
onde
vaga
meu pensar
mar que rimbaud retornou (idem, 1999. p. 137).

As letras e palavras se decompõem em seus elementos verbais (fonemas) e se integram em blocos ou conjuntos que podem ser lidos como um todo:

mesmo sendo solto e sem deck
mesmo sem cais: no caos werneck

agora
pois
depois
ora
pois
por depois (WERNECK,1999, p. 123-4).

As aliteraões

o mar
onde me aprofundar
vertente
voragem
vértice
vórtice
vertigem (idem,1999, p.. 116)

e assonâncias

peixe veleiro
que tudo o deixe
ser só o que é
anterior peixe (idem, 1999, p. 123)

produzem a literariedade, isto é, o poético no poema.

A originalidade do texto também se faz pela presença de palavras de outros sistemas linguísticos como: francês: “mais, vrai, j’ai trop pleuré! les aubes sont navrantes” (idem, 1999. p. 122); italiano:

vo comparando e mi sovviene l’eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei
così tra questa
l’immensità s’annega il pensiero mio:
e il naufragar m’è dolce in questo mare (idem, 1999, p. 128);

inglês: “as the sun as the sea e seu make-up” (WERNECK, 1999, p. 134).

Por influência de Mallarmé, o poeta não faz uso de pontuação, e a inovação no uso de letras maiúsculas:

LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES
ETERNAS

DU FOND D’UN NAUFRAGE (idem, 1999, p. 131),

de letras em negrito grandes: “ **solidão recifestrela**” (idem, 1999, p. 131), além de letras minúsculas: “além do azar o mar o mar the sea” (idem, 1999, p. 131), provoca reações no leitor ainda não acostumado a essa nova poética.

Percebe-se que o poeta utiliza de uma nova arquitetura da experimentação da escritura ao citar os poetas que o influenciaram:

no azul l’azur de mallarmé (idem, 1999, p. 118);

mar que rimbaud me roubou (idem, 1999, p. 122);

mar de jorge de lima (idem, 1999, p. 123);

la mère aussi de camus (idem, 1999, p. 129);

mar de joaquim branco (idem, 1999, p. 129);

onde não erras

ezra

onde a onda

pra onde

pound

pra onde

pound

se descemos (idem, 1999, p. 132);

foi flaubert sua penélope com certeza (idem, 1999, p. 133),

além de tecer seus conhecimentos clássicos pela intertextualidade:

mar de penélope

em ítaca entristecido

o mar de ulisses e ilusões (idem, 1999, p. 121);

o mar

de orfeu (WERNECK, 1999, p. 123).

Conclui-se que, a cada releitura, as relações de sentido se ampliam, e a disposição dos vocábulos com diferentes formatos de caracteres revela ser o poema também rico em poeticidade.

3. CONCLUSÃO

Mallarmé é considerado um dos precursores da poesia concreta por utilizar os espaços em branco e os recursos tipográficos para a composição do poema.

O poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo por ser um objeto em si mesmo; não interpreta os objetos exteriores e/as sensações mais ou menos subjetivas. Seu material é a palavra (sons, forma visual, carga semântica); por isso é um ser de linguagem, nascido da dinâmica dos signos; logo, quem deve *falar* no poema é a própria linguagem.

Com o poema concreto surge o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal como se percebe no poema ‘o mar-em-mim’ de Ronaldo Werneck ; deve-se, porém, ressaltar que se trata de uma comunicação de formas de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

O texto de Ronaldo é engajado na perspectiva de Mallarmé e esse *lance de dados* que Ronaldo quer furta ao acaso é que constitui a vitalidade da literatura.

O poeta, ao fazer uso do jogo lúdico com as palavras, revela herança dos concretistas, pois se percebe que o seu objetivo é construir um texto dinâmico, visual e enxuto. Através de um reduzido número de células de base, Ronaldo realiza inúmeras possibilidades combinatórias.

O intenso apelo visual usado pode ter chocado os críticos mais conservadores, mas, na atualidade, em que predomina a imagem, a visualidade da poesia não mais causa estranhamento.

O poema, por ser um constante fazer-se e refazer-se, apresenta forma móvel, apontando, assim, continuamente para novas possibilidades de relações e horizontes de sugestões ainda não experimentadas, como o uso de termos de outros sistemas linguísticos.

As *páginas* não obedecem, portanto, a uma ordem fixa; são intercambiáveis e se formulam em várias direções e sentidos. É uma forma revolucionária do fazer poético, poesia

diferente e cheia de sugestões, cujas palavras desarticuladas, repetidas ou esfaceladas sugerem muito mais pelos seus grafismos, sons ou ordenação na página do que pelo seu significado.

Não há no poema estrutura métrica, figuras de retórica. Interessantes são as formas que o texto (ou a palavra ou a letra) assume no espaço da página.

A sonoridade das palavras revela um jogo rítmico e fonético, contribuindo para a formação da rede de sentido do poema.

O texto se tece através da reinterpretação da gramática, da sintaxe, da disposição gráfica, do sentido e da própria razão de ser do poema. É dinâmico como a vida. A disposição ziguezagueada das palavras representa um significante material da velocidade com que tudo se transforma. Os fatos se passam como num relâmpago, símbolo da efemeridade da existência.

Conclui-se que a obra é desafiadora por ser fruto do constante exercício poético, poesia semiconcreta, unindo discurso e não-discurso. Na verdade, o complexo processo da desintegração, de desconstruções, de refuncionalização da palavra são formas que Ronaldo encontrou para expressar a complexidade do homem do mundo moderno.

4. BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* São Paulo: Perspectiva, 1977 (Elos).

ESPINOSA, César. Poesia da intercodificação: uma poética polidimensional. Trad. Luiz Paulo Ferreira de Andrade. *Suplemento literário*, n. 074, 23 maio 1987, p. 6-8.

MACHADO, Arlindo. O sonho de Mallarmé. In: ---. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1003.

OLIVEIRA, Glaucia Maria Nascimento Costa de. *Joaquim Branco: um poeta em processo*. Cataguases: Funcec, 2010.