FIGURAS
GEOMÉTRICAS E
OBJETUAIS NO
CONTEXTO
LINGÜÍSTICO
DE ALGUNS
POEMAS DE
VANGUARDA

Eduardo
Peñueta
Cañizal

The author takes as a departing point a definite concept of text, and basing his work upon rhetorical principles, he studies some figurative aspects of the vanguard poetry, from the first quarter of our century.

To emphasize his point, he tries to isolate two different figurative processes, concerning, to the mode of manifestation, on poems of Apollinaire and Cesar Vallejo.

The work shows the following results:
in Apollinaire's poetry predominates a geometric form, expressed by means of signifiants materialities in which the figures obtained are disposed in such way that it makes them visible iconically; in Vallejo's poetry, however, the geometric form is hidden in the materiality of the verbal signifiant and it is visible only in those figures that are formed by the disposition, on the text, of elements from the plane of the expression.

L'auteur s'appuie sur un concept défini du texte et sur les principes rhétoriques pour étudier quelques aspects figuratifs de la poésie d'avant-garde des premiers 25 ans de notre siècle. Dans le but de cerner deux procédures figuratives quant à la manifestation, il se sert de poèmes d'Apollinaire et de César Vallejo pour montrer que chez le poète français on a la prédominance d'un géométrisme exprimé au moyen de matérialités signifiantes, où des figures s'explicitent de façon iconique visible. Chez Vallejo, au contraire, le géométrisme se camoufle dans la matérialité des signifiants verbaux. Ce n'est que dans les figures formées par la disposition dans le texte d'éléments du plan de l'expression qu'il devient visible.

O texto, tal como o definem Daniel Delas e Jacques Filliolet em *Linguistique et Poétique*, é uma **totalização em funcionamento**. Do ponto de vista lingüístico, um discurso poémático se justifica na formação de uma entidade verbal fechada nela mesma. Nesses termos, o poema, considerando ainda a natureza material do canal que o *veicula*, é um objeto instalado entre dois espaços em branco. *Il ne s'agit pas simplement de nécessité matérielle (ce qui est visible dans le cas du tableau) mais d'une nécessité pour ainsi dire esthétique: le poème, comme le tableau, est un tout dont les parties ne sont pas liées par un discours infiniment luxuriant mais par une relation intrinsèque* Bornons là notre comparaison qui avait pour seul but de souligner que la relation espace-message poétique est essentielle et réciproque: la spatialisation constitue la totalité, la totalisation implique la *clôture spatial* (Delas, Daniel e Filliolet, Jacques: p. 47) A organização meta-textual de alguns poemas de vanguarda permite identificar configurações geométricas e objetuais camufladas na opacidade poética dessa *clôture spatial* instaurada pelos poemas. O reconhecimento dos valores semióticos que nessas configurações se definem abre, sem dúvida, várias hipóteses de trabalho. Este artigo, porém, tem o simples propósito de delinear, com o auxílio de alguns instrumentos lingüístico-semióticos, espaços metatextuais onde se deixam surpreender algumas dessas configurações. Para tanto, utilizam-se poemas de César Vallejo e Guillaume Apollinaire.

No *Mercure de France* de primeiro de dezembro de 1918, Apollinaire declarava que os artifícios tipográficos *poussés très loin, avec une grande audace, ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature*. Dencker, Klaus Peter, 1972: p. 64) Aliados a esse, outros artifícios de natureza diferente provocaram a ruptura de algumas características básicas do plano da expressão consagradas pela poética tradicional. O desvio originado por esse rompimento é, no âmbito da retórica e na diacronia do sistema literário, um desvio de segundo grau: de um lado, os sistemas de conotação em que se expressam as figuras mais definidoras da lírica tradicional relegam as invariantes da forma do conteúdo a planos que transcendem os limites do espaço poemático, transgredindo, dessa maneira, muitas das normas que o sistema da língua projeta no ato de fala; de outro, os experimentos vanguardistas não só desacatam as normas já desrespeitadas pela poesia tradicional mas se opõem, em muitos casos de modo radical, às normas ditadas durante vários séculos pelas mais diversas práticas poéticas. A descrição de alguns mecanismos retóricos do texto poderá deixar mais claro este assunto.

O discurso artístico adquire densidade no espaço de um texto cuja particularidade mais genérica deriva, ao que tudo indica, do confronto entre dois sistemas semióticos. O esquema seguinte (Dubois, J. e alii, 1970: p.44) põe em evidência o dinamismo do espaço textual causado pelo choque entre o sistema denotado e o conotado:

O grau figurado se define nas partes do discurso em que o sistema denotado sofre alterações impostas pela função retórica. Em outras palavras, o grau figurado é o lugar semântico onde se manifesta a transgressão que instaura a semiose da linguagem conotada. O grau zero, em contraposição, constitui uma ausência, uma incógnita sígnica cuja solução requer, frequentemente, cuidadosas buscas. O espaço do texto, tendo em vista os problemas de

significação, pode ser explorado a partir da geometria fundamental dos objetos semióticos: de um lado, os vetores orientados na vertical do paradigma; de outro, os orientados na horizontal do sintagma. Em virtude disso, parece legítimo reconhecer que um enunciado figurado mantém com seu correspondente grau zero um vínculo sistemático. As bases, no conjunto de relações do discurso artístico, desenvolvem-se na linha do sintagmático, ao passo que o ponto de encontro entre o grau zero e o grau figurado deixa a descoberto, segundo o pensamento dos autores de *Rhétorique Générale*, a invariante, isto é, *la structure constitutive d'un paradigme: cshii où figurent à la fois le degré zéro et le degré figuré*. (Dubois, J. e alii, 1970: p.44) Vejamos.

Consideremos, a título de ilustração, algumas imagens do poema 1 de Veinte poemas de amor y una canción desesperada (Neruda, Pablo, 1961: p.11/12):

*Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.*

*Fui solo como un túnel De mi huían los pájaros,
y en mi la noche entraba su invasión poderosa.
Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.
Pero cae la hora de la venganza, y te amo.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.*

.....

No primeiro verso, por exemplo, *cuerpo de mujer* e *muslos blancos* são bases e *blancas colinas* é um fragmento de linguagem figurada por elas confinado. No geral, a identificação das bases não oferece grandes dificuldades. O reconhecimento da invariante, em contrapartida, demanda sucessivos ordenamentos de leitura. No caso do fragmento transcrito, a estrutura elementar amada vs amado toma possível um itinerário de leitura em cujo transcurso poderá evidenciar-se a invariante. O trabalho *Texto e Contexto*, de Edward Lopeo, abre novas possibilidades para a análise semiótica deste problema quando defende o princípio de que ... *o significado de uma unidade semântica é, ao nível da mensagem, algo múltiplo, pois múltiplas são as performances dos indivíduos; possuindo, a performance, a natureza do acontecimento, cada enunciado possui, na instância da sua manifestação, um significado evenemen- cial* Essa distância entre um significado-tipo (definido no código) e um

ágñificado-ocorrência (definido na mensagem) faz com que, por outro lado, o plano da expressão de duas unidades (lexemas) comparáveis possa ser o mesmo, mas variará, de algum modo, o seu plano do conteúdo (sememas), no mesmo contexto. (Lopes, Edward, 1975: p. 29). O eixo estrutural assinalado sofre, no decorrer do poema, alterações por meio de qualificações que marcam cada vez mais intensamente os elementos disjuntivos da oposição: de um lado, a amada, mundo telúrico, natural portanto; de outro, o amado, envolvido em sua solidão de túnel, isto é, numa solidão artificial se levarmos em conta os semas definidores do significado — da forma do conteúdo - do lexema túnel que é, por sua vez, a tradução verbal de um objeto cultural. Os sememas que se manifestam - e, neste ponto, seguimos os conceitos de Greimas (1966) - no investimento dessa estrutura se apoiam numa oposição mais abrangente natureza vs cultura —, na qual a oposição amada vs amado pode ser incluída.

Os termos dessa estrutura permitem a identificação de duas isotopias que, ao se oporem mutuamente, expandem, dessa maneira, o fluxo da significação: o núcleo da naturalidade se relaciona com semas contextuais — *cuerpo de piei, de musgo, de leche ávida y firme* - criando, assim, unidades do plano do conteúdo em que a substância da primitividade ganha uma forma; o núcleo da culturalidade - ... *te forjé como un arma, como una flecha en mi arco...* - fica envolvido na atividade do fazer, demarcando assim uma forma para a substância civilização. Consequentemente, a estrutura elementar inicial - amada vs amado - deve ser descrita a partir das isotopias criadas pelos sememas axiológicos da primitividade e do civilizacional:

I

P

A invariante, isto é, a estrutura constitutiva do paradigma em que figuram de modo coincidente o grau zero e o grau figurado de **blancas colinas** se situa, levando em conta a teoria greimasiana (Greimas, 1966), na dimensão do exteroceptivo. Nesse universo semiológico se realiza a articulação semântica da primeira isotopia. Nessa linha de raciocínio, o metatexto que acabamos de construir legitima a seguinte homologação:

Tal homologação se transforma, quando aplicada aos poemas que integram o citado livro de Neruda, numa espécie de matriz a partir da qual se torna possível orientar linhas de leitura na legibilidade do texto literário propriamente dito.

Para os autores de **Rhétorique Générale**, o estudo das figuras do imaginário poético surpreende a função poética nos diferentes níveis constitutivos do discurso: de um lado, figuras que se localizam ao nível da palavra ou em unidades sígnicas inferiores; de outro, aquelas que se situam ao nível da frase ou em unidades superiores. O quadro abaixo resume o assunto:

	EXPRESSION (forme)	CONTENU (sens)
MOTS (et).....	Métoplasmes	Métasémèmes
PHRASES (et).....	Métataxes	Métalogismes

Os metaplasmos resultantes das mudanças posicionais de letras e fonemas marcam alguns dos momentos mais originais do vanguardismo poético de César Vallejo. O poema IX, de Trilce (Vallejo, César, 1970: p. 19), por exemplo, é rico no uso desses recursos:

*Vusco votwver de golpe el golpe.
 Sus dos hojas anchas, su válvula
 que se abre en succulenta recepción
 de multiplicando a multiplicador,*

*su condition excelente para el placer,
todo avia verdad*

*Busco volwer de golpe el golpe
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus multiples
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.*

*Fallô bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamàs el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sdbana,
desque la mujer esta
cuànto pesa de general!*

*Y hembra es el aima de la ausente
Y hembra es el aima mia.*

A ortografia irregular de algumas palavras não deve ser vista como fruto de ludismos inconsequentes. No metatexto, os elementos da linguagem objeto, do poema, no caso, deixam-se observar em condições apropriadas à análise. Tanto os componentes do plano da expressão quanto os do plano do conteúdo se manifestam numa combinatória que é uma hierarquia de planos semióticos, lugares espaciais em que se articulam as unidades discretas. Duas modalidades de relações traçam as coordenadas desses espaços semióticos: as relações distributivas que articulam, sobre o horizontal de um mesmo nível, traços a este pertencentes; as relações integrativas que articulam, numa vertical imaginária, traços pertencentes a mais de um nível. O metaplasma, entendido como *une opération qui altère la continuité phonique ou graphique du message, c'est-à-dire la forme de l'expression en tant qu'elle est manifestation phonique ou graphique*. (Dubois, J. e alii, 1970:p.33), deve ser encarado na espacialidade semiótica demarcada pelas coordenadas mencionadas. No poema transcrito, os metaplasmos por adjunção — volwer — e supressão - avia — são evidentes; essa evidência, porém, desaparece por completo na densidade do espaço lírico. Num verso como

Vusco volvwer de golpe el golpe.

as alterações da continuidade fônica, considerando o sistema fonológico da língua espanhola, não são de monta. Em contraposição, a continuidade gráfica sofre, em relação às normas de escrita, desvios consideráveis. Consequentemente, parece legítimo dizer que a reiteração da letra v marca plásticamente uma extensão homogênea no espaço do poema. Não se trata da espacialidade gramatical tal como a estuda Daniel Laferrière em seu artigo *Automorphic Structures in the Poem's Grammatical Space* (1974). Trata-se, isto sim, de um espaço conseguido pela repetição, na linearidade horizontal de um verso, do geometrismo sugestivo determinado a partir dos traços gráficos de uma letra.

Os primeiros versos das três estrofes do poema em questão evidenciam um mesmo princípio de construção: o deslocamento de letras de sua posição normal. Temos:

V	v	vw	de golpe elgolpe.
B	v	w	de golpe elgolpe.
F	b	v	de golpe elgolpe.

Considerando as características plásticas das letras, destaca-se, no primeiro verso, um fragmento espacial homogêneo resultante da reiteração de uma particularidade gráfica: a abertura da letra v. No segundo e no terceiro versos, a homogeneidade é rompida, surgindo, dessa ruptura, um espaço heterogêneo constituído pela oposição entre a abertura gráfica da letra ve e o fechamento gráfico da letra b. Ao nível grafemático, o desvio provocado por uma clara desobediência das normas ortográficas determina, na arquitetura do metatexto, a visualização de uma configuração plástica oriunda da oposição assinalada. Tal configuração, a esse nível de análise, deixa tão somente de manifesto perceptos organizados que especificam a configuração plástica propriamente dita. Submetendo esta, porém, aos mecanismos das relações integrativas, passa-se ao espaço funcional da semiose, isto é, as articulações do universo semântico. Os metaplasmos, enquanto formas da expressão, não podem ser reduzidos à simples condição de índices: eles são indicantes e, por conseguinte, partes de um processo de indicação. O plano do indicado, em decorrência, deve ser assinalado a partir das unidades sememáticas com as quais os indicantes estabelecem a relação de semiose;

O recurso de potenciar significados através do deslocamento de letras é freqüente em vários poemas de Trilce. Em ocasiões, o fenômeno reveste-se de matizes singulares. No poema II (Vallejo, César, 1970: p. 8), por exemplo, torna-se possível chegar a significados decorrentes do deslocamento de

[p
letras fundamentando bases em um equilibrado princípio de compensação:

*El reposo caliente aun de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana mañana
Nombre Nombre
Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre*

No tocante à substância do conteúdo, o poema desenvolve a temática da angústia existencial. Na condição de integrantes da forma do conteúdo, os classemas criados pelo uso de maiúsculas e pela permutação de letras, além de significar urna clara oposição às normas de que se vale o falante para expressar submissamente a dimensão interoceptiva padronizada pelo sistema da língua, ocupam uma estratégica posição no plano da manifestação do discurso poético. Em **Lomismo**, o metaplasmo decorre do emprego, ortograficamente indevido, de maiúscula e da fusão de duas unidades coinumcativas **Lo** e **mis**mo; ele instaura, na forma da expressão, um espaço em que se projeta o grau figurado. Tendo em vista a reconstituição do grau zero da figura, toma-se imprescindível assinalar, no eixo sintagmático, as bases **e**, no paradigmático, a invariante para levar a cabo a operação retórica. No desenvolvimento sintagmático do poema, os lexemas **presentes** e **mañana**, por exemplo, são, ao que tudo indica, duas bases. Cada um desses dois termos dá cobertura à manifestação dos semas **atualidade** e **futuridade**, respectivamente. E observe-se que esses semas pertencem a um paradigma definido por um conjunto de semas tais como **fluxo**, **sucessão**, **fusível**.... Em razão disso, é provável que a invariante faça parte desse conjunto.

A forma da expressão plasmada pelo metaplasmo caracteriza uma continuidade gráfica no lexema figurado **Lomismo**, lugar onde se fundem, como já vimos, duas unidades comunicativas, que, ao se imbricarem, produzem o classema **fusão**, isto é, um sema que se engendra a partir das peculiaridades do contexto. A unidade sememática que se manifesta nesse lugar do espaço textual provém da articulação do sema identidade com o classema fusão. A fórmula mais simples do semema isolado poderia ser esta.

$S_m \Rightarrow$ identidade -t- fusão

A **fusão da identidade** constitui um **fluir contínuo**, elementos de uma substância semântica que pode ganhar forma no lexema **tempo**, o qual determina, no caso, o grau zero da figura **Lomismo**. A invariante, na condição de estrutura constitutiva de um paradigma, é um sema ou um conjunto de semas pertencentes ao eixo semântico da temporalidade. Semelhante constatação permitirá avaliar o papel importante que desempenham, na poesia vanguardista de Vallejo, os classemas derivados das particularidades plásticas do signo lingüístico.

Lomismo pode ser um *nombre*, mas não um homem (*no hombre*). Num comentário interpretativo, Lomismo representaria a ação do tempo sobre os seres humanos (**erízanos**), ocultando o princípio indicado pelo **h** inicial de **hombre** — princípio esse que o tempo destrói na interioridade do ser humano (**herina nos**) - e deixando a possibilidade maiúscula do fim (**nombrE**). Na análise, as bases assinaladas — **presente** e **mañana** — aparecem, na cronologia organizada pela disposição das palavras no poema, em pontos anteriores ao ocupado pela figura que comentamos. Os classemas engendrados pelas maiúsculas - **N** inicial de **Nombre** e **E** final de **nombrE** — demarcam os extremos de um percurso em que **Lomismo** ocupa uma posição intermediária. Unindo, no espaço do discurso poético, os pontos coupados pelas letras **N—L—E** desenha-se um ângulo cujo vértice é precisamente o ponto em que se manifesta a letra **L**. O formato dessa letra lembra, por sua vez, o formato de um ângulo reto. Em termos sógnicos, há entre esses dois ângulos uma relação de iconicidade. Os lados do ângulo reto constituído pela letra **L** possuem, ainda, a particularidade de traçarem, pelo menos na arquitetura do metatexto, dois sentidos direcionais: para um plano superior, talvez o Norte; para uma extremidade lateral direta - Este talvez —.

À vista do exposto e tomando como referência o eixo semântico da espacialidade, pode-se dizer que em **N** se manifesta o sema **superioridade** e em **E** **lateralidade**. O primeiro sema, num processo de relacionamento integrativo, forma, se combinado com o clasema **origem**, uma unidade sememática, já que o clasema se deixa perceber no verso *El reposo caliente aun de ser*. Por outro lado, o sema **lateralidade** articulado como clasema **silêncio**, o qual se manifesta na pausa final estabelecida pelo ponto como sinal gráfico, instaura, por sua vez, uma unidade sememática. A leitura gessa duas unidades coloca a decodificação do poema diante de duas isdtopias básicas: 1- o homem, ao cair no fluxo do tempo, perde a sua origem; 2- o homem por sofrer no fluxo temporal projeta sua esperança no silêncio do futuro. Em síntese, a iconicidade assinalada a partir de traços geométricos das formas do plano da expressão se reitera também nas formas do plano do con-

Greimas intui esses mecanismos quando afirma: *Sans entrer dans les problèmes épineux du schématisme de notre perception et de la conceptualisation que l'on veut en faire dériver, on peut dire, selon les procédures linguistiques les plus classiques, que, pour obtenir le signe naturel table en tant qu'invariant, il faut opérer une double réduction qui consistera : a) à réduire toutes les tables-occurrences en un invariant-table, qui prendra l'apparence d'une figure géométrique relativement simple; et b) en mettant entre parenthèse la signification fonctionnelle de la table (pour manger, pour écrire, etc.), à rechercher, dans l'inventaire d'autres figures obtenues de la même manière, des exemplaires identiques ou équivalents à la figure table obtenue d'abord. Au niveau événementiel et accidentel du monde des objets, on aura ainsi substitué un niveau des figures du monde, entrant dans un inventaire fini, et donnant la première image de ce que pourrait être le monde signifiant considéré comme forme et non comme substance. Autrement dit, c'est cet ensemble catalogué de figures statiques et dynamiques qui constitue le corpus à partir duquel un code sémiotique d'expression visuelle pourrait être construit.* (Greimas, A.J., 1970: p. 55)

O homem, seguindo o pensamento de Greimas, é, no interior desse corpus, uma figura entre outras, um volume que, situado no horizonte espacial, se desloca traçando sobre seu percurso um certo número de configurações. Na poesia de Vallejo, esse volume humano pode ganhar forma através de características gráficas de algumas letras. Não se trata, como neste poema de Apollinaire

i 201^vUJm. 9 février 1915

je~^3-n^C'o^du.éüü~/.ta.Ww.
ZtA4
C>1<
1^*
nou
ma
qui
te-
H>
sc.
fritti' r>*^ ^ossvo<< <!*' A j'ç^~iOy'

et
tel
I-V
*e
sc^
fom
Vfl.
<(*■

J?Ti
A FR
rou

mon canon de 15^{es} LINES
bouteilles de l'arsenal
amour comme
en fait de l'arsenal
fritti' r>*^ ^ossvo<< <!*' A j'ç^~iOy'

UqyjjjUu~ts
d'hottegoué

repara auit...monu
«A/I...me W
fritti' r>*^ ^ossvo<< <!*' A j'ç^~iOy'

^>e

twW«q...=plore

le
de
na
sable
/*
/*
/*
r*
V
r
&
j

personas-toi
adorable persona (n/ty)
je me de grande...canon de 15^{es} LINES
/ >7
At J
C V-W
L
r...hi>x-
fritti' r>*^ ^ossvo<< <!*' A j'ç^~iOy'

7iT23^A^E"
tW<4.■
c^W<^*^*^*
le solat...
fi?

de um jogo em que as palavras são ordenadas de modo a reproduzir iconicamente configurações referenciais de seres e objetos; trata-se de processos mais sutis e, por isso mesmo, menos visíveis. Na obra de Vallejo, encontram-se também algumas dessas modalidades pictóricas; é o caso, para dar um

exemplo, do poema

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, ni paletó,
a
t
o
d
a
s
t
A

Com essa grafia, como afirma Larrea, *Vallejo coloca al lector en presencia de una percha en pie, justificada visualmente con la A mayúscula de la base, la cual es a la vez el mástil de una bandera*. (Larrea, Juan, 1967: p. 270).

Nesse ponto, a poesia do poeta peruano e a de Apollinaire apresentam coincidências no tocante a esse pictorismo ingênuo que o ultraísmo se encarregou de divulgar na lírica hispânica. Interessa ressaltar, no entanto, que o preponderante na poesia de Vallejo não é essa modalidade figurativa. O autor de *Calligrammes* aproveita as propriedades culturais de algumas figuras geométricas para definir a colocação das palavras, rompendo, desse modo, a linearidade horizontal do verso tradicional. Assim, para expressar a prisão do ser no mundo, o poeta se vale de um quadrado em cujo interior encerra seu nome:

O E final de *etrange* fica simbolicamente fora do espaço interior limitado pelo fechamento da figura. Essa letra, como o N inicial do Nombre vallejiano, é, simbolicamente falando, a origem perdida, um lugar que transcende as fronteiras do humano. No poema XVIII de Trilce, expressa-se com signos verbais essa mesma geometria:

*Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.*

Em seu livro César Vailejo, André Coyné oferece várias leituras deste poema.

Tanto na prosa quanto na poesia de Vailejo são freqüentes imagens verbais construídas a partir de uma referência geométrica: *Ah inmenso palpitante cono de sombra, en cuyo lejano vértice nebuloso resplandece, último lindero, una mujer desnuda en carne viva...* (Muro antártico); *Y más que cabalgarlo así sorprende, maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos que ofrece aquel potro cuando está parado, en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio.* (Los caynas) (Vailejo, César, 1967):

*Foragido tormento, entra, sal
por un mismo forado cuadrangular.* (Trilce, p. LIV)

*Pasa una paralela a
ingrata linea quebrada de felicidad.* (Trilce, p. XXIX)

Mas, como já se disse, o que diferencia a poesia de Vailejo da poesia de Apollinaire é, neste terreno do geometrismo, a sutil construção de figuras geométricas diluídas na homogeneidade dos signos verbais. Vejamos.

Em versos como

*Nadie me hubo oído. Estria urente
abracadabra civil* (Trilce, poema XVII), o termo *urente* funciona

como base que reporta o leitor ao plano referencial de um ato fisiológico. Estría e abracadabra localizam, no espaço da mensagem verbal, uma área em que se situa o figurativo: de um lado, o primeiro termo inclui o número três (tri); de outro, o segundo termo possui como referente o triângulo cabalístico

que, levando em conta a segurança do civismo das ideologias positivistas e o contexto do poema, faz pensar na sua inversão, isto é, num triângulo cuja base não seja o equilíbrio precário de um vértice. Isto porque o espaço lírico não deve ser pensado apenas como um conjunto ordenado de *presenças*; ele é também — conforme a definição proposta por Jakobson para a função poética — o lugar semiótico onde se projeta a ausência.

No poema XLVIII, menciona-se também o mesmo ato fisiológico

*orinándose de natural grandor,
en unánimes postes surgentes,
acaba por ser todos los guarismos,
la vida entera.*

Observa-se em ambos os fragmentos uma dialética entre a literaturidade da poesia e a materialidade de um ato fisiológico. Ao que parece, a poesia de Vallejo, pensada *substancialmente*, resume a tentativa de superar a contradição entre a *inutilidade* da arte e a *utilidade* do concreto referencial. Essa

Mas sufro, Allende sufro. Aquende sufro.

i.....: (Poema XX)

visual a que os leitores, em geral, não estão habituados. Com apoio nesse código torna-se possível assinalar paradigmas e os pontos desses paradigmas em que o grau zero e o grau figurativo coincidem. A pedra ideal - sinônimo de pedra filosofal - aponta, sem dúvida, para esse código. Também o poeta francês se vale dele neste conhecidíssimo poema *La cravate et la montre*:

LA CRAVATE

DOU
LOU
REUSE
QUE TU
PORTES
ET QUI T
ORNE O CI
VILISÉ
OTE- TU VEUX
LA DIE*
SI RESPI
RER

COMME L'ON
S'AMUSE
81
EN

les
heures

la

Mon
cœur

beau

te

de

la

les
yeux a vie

pas

se

Tenfant la

dou

leur

Agia

de

mou

tit

semaine

la main

Tirets

et le
vers
dantesque
liman et
cadavreque

le bel
inconnu

Il
est Et
— tout
s'en se
ra
fin f:
ni

les Muses
aux portes de
ton corps

l'infini
redressé
par un fou
de philosophe

O espaço semântico em que as invariantes se combinam para engendrar as formas do conteúdo não é o objetivo deste trabalho. Tanto Apollinaire quanto Vallejo usam códigos não-verbais idênticos, sem dúvida, mas apontar as diferenças ao nível das formas do conteúdo em que esses códigos se projetam é *investigação* para outra oportunidade. Nosso propósito era

assinalar diferenças a partir da modalidade com que cada um desses poetas construi figuras geométricas e objetuais. cremos ter atingido esse objetivo pela análise de algumas dessas figuras.

- 1 – Apollinaire, Guillaume
1965 Oeuvres Poétiques, Paris, Gallimard
- 2 – Coyné, André
1970 César Vallejo, Buenos Aires, Nueva Visión
- 3 - Delas, Daniel e Filliolet, Jacques
1973 Linguistique et Poétique, Paris, Larousse
- 4 - Dencker, Klaus Peter
1972 Text-Bilder. Visuelle Poesie Internacional, Köln, Verlag M. Du Mont Schanberg
- 5 - Dubois, J. e alii
1970 Rhétorique Générale, Paris, Larousse
- 6 - Greimas, A.J.
1966 Sémantique Structurale, Paris, Larousse
1970 Paris, Seuil Du Sens. Essais Sémiotiques,
- 7 - Laferrière, Daniel
1974 Automorphic Structures in the Poem's Grammatical Space, in: Semiotica, X, 4. 333/349
- 8 - Larrea, Juan
1967 Considerando a Vallejo, in: Aula Vallejo, 5,6,7,
- 9 - Lopes, Edward
1975 Texto e Contexto, in: Revista de Cultura Vozes, 3 27/34.
- 10 - Neruda, Pablo
1961 20 poemas de amor y una canción desesperada, 2ª Ed. Buenos Aires, Losada
- 11 - Vallejo, César
1967 Novelas y cuentos completos, Lima, Editorial Jorge Alvarez
1970 Trilce, 3ª ed., Buenos Aires, Losada

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL — é livre-docente pela Universidade de São Paulo.

Atualmente tem sob a sua responsabilidade a Disciplina de Semiologia do Cinema, para o Curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e a Disciplina de Semiologia da Imagem, para o Curso de Rádio - TV dessa Escola. É Chefe do Departamento de Teatro, Cinema e Rádio TV da ECA-USP e Coordenador da Comissão de Pós-Graduação da ECA. Tem vários artigos publicados sobre semiótica do visual.