

UM(AS) IMAGEM(S) DE CUMMINGS

Plínio Fernandes Toledo

Doutorando do PPGCL - UFRJ

Bolsista CnPQ

1. PRELÚDIO

“..caminante, no hay camino,

Se hace camino al andar.”

(Antonio Machado, *Proverbios y Cantares*)

O trabalho de análise cujo resultado é apresentado no texto a seguir possui uma simplicidade na concepção aliada à total falta de pretensão quanto ao método. Não parto de um método entendido como caminho único e insubstituível, mas da necessidade incontornável de enfrentar a obra no que ela apresenta de novo e peculiar, na configuração de sua singularidade que impõe à leitura crítica a tarefa de elaborar o trajeto de acordo com as direções que a própria obra aponta. Ocupo-me da leitura de dois poemas de E. E. Cummings os quais impressionam, a primeira vista, pela economia de recursos aliada à habilidade no tratamento de um material aparentemente tão pouco digno e de expressão tão exígua. A máxima concentração conseguida pelo poeta na expressão verbal esconde, na aparente simplicidade de sua forma, a complexidade de uma arte de construção que apenas a inteligência aliada à sensibilidade consegue perceber. Verifica-se em Cummings o postulado de Pound segundo o qual a grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível, cristalizado na fórmula *Dichten = condensare*.¹ (POUND, p. 40).

¹ Pound explica a origem da associação entre o termo alemão e o italiano em seu *ABC da Literatura*: “Basil Bunting ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua gemanica. ‘Dichten’ é o verbo alemão correspondente ao substantivo ‘Dichtung’, que significa ‘poesia’ e o lexicógrafo traduziu-o pelo vebo italiano que significa ‘condensar’.” (POUND. P. 40)

Não há métodos pré-estabelecidos para a leitura do poema uma vez que ele mesmo é a corporificação de uma harmonia cujos elementos constituintes articulam-se segundo uma lógica própria, peculiar e adequada à realização singular da obra. Esta última vive de sua própria lei e o leitor é obrigado a achar o caminho que o leve a desvendá-la. Portanto, a compreensão depende inteiramente da análise, à qual não resta outra saída senão extrair do poema o sentido contido em sua realização singular, como se decifrasse um segredo cuja chave estaria dentro da própria obra.

Há que escolher um tipo de leitura imanente, vale dizer, aquela que caminha colada ao texto extraindo dele a sua forma de proceder e a orientação que deve seguir em cada passo. Se for permitida a aproximação arrisco sugerir uma crítica de vertentes enquanto aquela que é capaz de se ajustar à natureza variada dos textos. Não obstante, a leitura não se faz solitária ou desacompanhada de qualquer idéia geral que a auxilie. Escolhi como instrumento de análise uma concepção de Otávio Paz que acredito ser a mais adequada para lançar uma primeira luz sobre o poema e servir de parâmetro para o que se pretende realizar. Trata-se da idéia de “imagem” conforme é apresentada no ensaio de mesmo nome inserido na obra “O arco e a lira”. Ao fazer uso da concepção de Paz não pretendo tomá-la como recurso metodológico que permita a leitura particularizada e a solução dos problemas que surgem na interpretação do poema, mas como espécie de enquadramento do significado geral do mesmo que possibilita situá-lo em linhas gerais antes de poder descer até a consideração dos seus elementos singulares em suas relações. Acrescente-se que ao cuidar das particularidades constituintes do poema não esqueço a unidade do conjunto realizada de forma tão perfeita quanto despreziosa. Na relação dialética entre o todo e as partes é que se dá a peculiar singularização do objeto verbal.

Sigo aqui um caminho que vai da explicitação crítica da “imagem”, acompanhando sempre o texto de Otavio Paz, sua relação com o conceito e com a linguagem categorial para finalmente entrar na análise propriamente do poema orientada pelas distinções teóricas anteriormente traçadas.

Como disse, não pretendo aplicar a idéia de Paz ao poema de Cummings, mas me orientar na leitura pelas distinções que estabelece e pelo valor que concede à imagem como recurso poético: as distinções nos permitirão determinar no poema aquilo que o torna singular na medida em que se afasta da norma do discurso categorial, rompendo com as expectativas convencionais a que o uso comum da linguagem acostumou; a imagem ilustra a possibilidade de um tipo de expressão adequado ao discurso poético, ao mesmo tempo rico de matizes e equilibrado no interior das tensões que se resolvem na forma dinâmica de organizar os elementos em um todo harmônico.

A concepção de Paz serve muito mais quando utilizada como uma maneira de focalizar o poema e percebê-lo dentro de um campo de visão que permita realçar suas qualidades particulares respeitando, simultaneamente, sua integridade como expressão altamente condensada de um conteúdo tão rico quanto sutil. Embora amparado por um bom material crítico, ao final as considerações são minhas como é meu o resultado da análise. Ao assumir como minhas tanto as imprecisões quanto os acertos concordo com Sterne que em *Tritstam Shandy* afirma sem o menor embaraço: “an ounce of a man’s own wit is worth a ton of other’s people”.

2. PAZ: ENTRE A IMAGEM E O CONCEITO

O brilho e a riqueza do texto de Otávio Paz não evitam a consideração de uma aparente contradição que se esconde em sua fórmula. A imagem é um conceito apresentado como alternativa ao conceito; a imaginação como recurso superior ao pensamento conceitual porquanto não procede segundo o recorte redutor do objeto nem tampouco através das dicotomias e oposições alienantes, mas é capaz de reunir em si, numa visão simultânea, toda a riqueza de determinações da coisa. Paz ilustra o valor da imagem em relação ao conceito: neste o pensamento empobrecido se perde em busca de captar a realidade nas malhas da abstração; naquela a imaginação poética contorna os limites do conceito e intervém somando ao real um símile que carrega dele a inteira gama de suas qualidades voltando-o sobre si mesmo. Tudo aquilo que se perde no conceito é salvo na imagem.

É preciso que se faça aqui um breve percurso pelo o que Paz nos apresenta em sua formulação.

De início tem-se uma definição bastante geral e sumária do que significa a imagem. Segundo o autor, ela é tudo aquilo que possui uma pluralidade de significados incluindo toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. As imagens seriam todas aquelas expressões verbais classificadas pela retórica tais como as comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, símbolos, alegorias, mitos fábulas, etc. Mas essa apresentação ainda fica demasiadamente no fenomenológico não expressando o nexo que une todas essas representações num liame comum que as caracterize a todas segundo uma mesma significação. Chega-se a isso apontando, primeiramente, a característica comum que compartilham todas as imagens e que nos permite identificá-las. Essencialmente, todas as imagens são expressões verbais nas quais se consegue preservar a pluralidade de significados da

palavra sem, ao mesmo tempo, quebrar a unidade sintática da frase ou conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si submetendo à unidade a pluralidade do real. (PAZ, p. 120) No interior da imagem são preservadas as características diferenciais das coisas, bem como suas qualidades sensoriais, sem perdê-las na abstração. E aqui Paz diferencia a imagem do conceito.

Ao contrário do que permite a imagem, o conceito opera uma espécie de redução racional da realidade mediante a qual as qualidades particulares das coisas são convertidas em unidades homogêneas mutilando-se todas as diferenças que as constituem. O conceito reduz e empobrece a realidade tornando possível a comparação de coisas que são absolutamente distintas na percepção. Usando o exemplo de Paz,

“Não sem justificado assombro as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas. Custa-lhes muito reduzir pedras e plumas à abstração quilo. Dão-se conta de que pedras e plumas abandonaram sua maneira própria de ser e que, por uma escamoteação, perderam todas as suas qualidades e sua autonomia.” (PAZ. P.120)

O mesmo não ocorre com a poesia:

“O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem o seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. (PAZ. P. 120)

O poeta é o construtor de imagens e o poema a imagem corporificada seja ele épico, dramático ou lírico desenvolvido em mil páginas ou condensado em uma frase. Nas imagens mais altas as coisas - ao contrário do que acontece no conceito - são o que são, vale dizer, não são neutralizadas pela lógica científica nem absorvidas no processo de superação dialética de suas particularidades.

A imagem não se deixa captar, segundo Paz, pela lógica nem pela dialética, ambas dependentes do princípio de contradição. Ao nomear as coisas preservando o seu aspecto singular e concreto, o poeta enuncia de certa forma uma espécie de identidade de contrários que

escapa por completo à lógica e à dialética. Atentando contra os fundamentos do nosso pensar a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poeta não diz o que é e sim o que poderia ser; seu reino, o poema, não é o reino do ser, mas do “impossível verossímil” de Aristóteles. (PAZ. P.121)

A reconciliação que a imagem opera não implica em uma redução lógica nem em uma transmutação dialética da singularidade de cada termo. A imagem não quer deter o fluxo das coisas nem classificar o real em categorias estanques e isoladas umas das outras às quais é possível aplicar os princípios da lógica e arranjar um tipo de proceder intelectual que intrumentaliza a razão distanciando-a da realidade concreta em seu acontecer móvel e plural.

Mas, desde Parmênides, todas as tentativas de apreender o ser por caminhos diversos dos ditados pelos princípios lógicos foram relegadas pela cultura ocidental a uma vida subsidiária, clandestina e diminuída e, assim, o homem foi desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. Extravio que se deu nos dois sentidos da palavra, pois ao distanciarmo-nos de nós mesmos acabamos por nos perdermos do mundo. À redução empobrecedora do conceito somou-se a dicotomia alienante do eu e o tu, do sujeito cognoscente e da coisa conhecida. O que, segundo Paz, não aconteceu ao pensamento oriental porquanto este não sofreu do “horror ao outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. Se o mundo ocidental é o do “isto” ou “aquilo”, da disjunção parmenídica, o oriental é o da identidade dos contrários, o do “tu és aquilo”. Forma de pensar não substancialista, não reificadora, mas relacional e integrativa, a consciência oriental pôde expressar sua doutrina, unindo ciência e poesia, referindo-se ao ser de maneira não alienada e não excludente, como é possível deduzir do trecho de Chuang Tsé que afirma:

“Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência disto e daquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa. Portanto, se alguém se apóia nisto, teria de negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e também engendra seu isto e seu aquilo. Portanto, o verdadeiro sábio despreza o isto e o aquilo e se refugia no Tao...” (citado por PAZ. P. 125).

Conhecimento não transmissível em fórmulas ou raciocínios transforma a verdade em uma experiência, ou melhor, retém o conteúdo de experiência que deve possuir toda compreensão se se pretende verdadeira. Atesta-se aqui o valor da imagem como instrumento de conhecimento e da poesia como veículo de acesso ao ser. Ao contrário do conceito amarrado ao leito de Procusto das fórmulas lógicas, a imagem poética induz a experiência de abertura dos

canais do corpo e do espírito e de apuro dos sentidos: somos convidados a empreender a viagem e nos defrontarmos com a mirada vertiginosa e vazia da verdade: “Vertiginosa em sua imobilidade; vazia em sua plenitude.” (PAZ. P. 126)

A prédica sem palavras do taoísmo e do zen não é a do exemplo, mas de uma linguagem que seja mais que a linguagem: palavra que diga o indizível. No reino da poesia onde nomear é ser, em que através da e na imagem diz-se o indizível, as plumas leves são pedras pesadas. A aproximação com o pensamento oriental distingue na imagem suas qualidades expressivas ao mesmo tempo em que permite apontar as limitações intrínsecas ao pensamento conceitual. Se a imagem agrupa em unidade orgânica a pluralidade da experiência salvando-a em seu acontecer múltiplo, o conceito procede pela seleção de certas configurações nas séries sempre fluentes e múltiplas das impressões que ferem os nossos sentidos ou brotam dos processos espontâneos da mente, fazendo com que se detenha diante delas e lhes confira uma “significação” particular. A tendência prosaica da linguagem conceitual empurraria o sentido das coisas numa direção única fazendo as palavras apontarem para um mesmo objeto ou direção. Recorte categorial do objeto e unidirecionamento do sentido integram-se como formas de artificialização e redução daquilo que pulsava na experiência vital. A pluralidade do significado desaparece sob o conceito na medida em que este exclui das palavras certos significados considerados secundários e fixa-se na determinação de um núcleo ideal que agrupa todas as qualidades em essências abstratas. O caminho que conduz ao conceito é o mesmo que leva ao universal abstrato, este fantasma sob o qual não sobrevivem mais as diferenças, as tensões, o jogo das oposições e os movimentos que constituem o real em seu múltiplo acontecer. A imagem possui então, se a tomamos em relação aos limites da linguagem categorial e lógica, valor gnosiológico porque nela a pluralidade de significados não desaparece uma vez que ela recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários.

Mantém a tensão de forças contrárias sem perder a unidade e sem se converter em um mero disparate. Quer dizer: a imagem não é nem um contra-senso nem um sem-sentido. Pergunta então Paz: “Qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em seu interior?” A resposta é que as imagens possuem sentido em diversos níveis:

- 1- Possuem **autenticidade** porque são **expressões vivas e genuínas da experiência de mundo do poeta;**
- 2- **Constituem uma realidade objetiva**, válida por si mesma: são obras nas quais o poeta faz mais do que dizer a verdade; ele cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. Isto significa que a imagem tem sua própria lógica, mas a verdade estática da imagem só vale dentro de seu próprio universo;

- 3- **As imagens do poeta nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos.**

Veremos o quão bem se aplicam ao poema de Cummings esses três postulados. Por enquanto cumpre ressaltar alguns aspectos significativos da imagem abordados por Paz aos quais ainda não demos atenção.

Focalizando o momento objetivo da percepção devemos observar que esta é a apresentação imediata de uma pluralidade de qualidades, sensações e significados que se reúnem em torno de um objeto percebido. Essa pluralidade se unifica instantaneamente no momento da percepção e o elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades é o sentido. Assim, o sentido não é só o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade. Segundo a fórmula de Paz: “nossa experiência da pluralidade e da ambigüidade do real se redime no sentido.” (PAZ. P. 131) A imagem poética, à semelhança da percepção comum, reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade. (PAZ. P. 131)

A imagem procede por uma operação unificadora que não é descritiva, nem linear e nem, tampouco, abstrata. No poema o objeto, seja qual for, é uma presença instantânea e total, que fere de golpe a nossa atenção guardando a totalidade de suas qualidades no construto verbal. Neste sentido, o poeta não descreve o objeto, mas coloca-o diante de nós, tal como acontecia no momento da percepção, conservando todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. A imagem reproduz assim o momento único da percepção instaurando o sentido mediante o jogo das tensões em que se coloca o objeto diante do leitor.

“O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa; apresenta. Recria, revive nossa experiência do real. (...) A ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito. Por obra da imagem produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. (...) Esse acordo seria impossível se o poeta não usasse a linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse sua riqueza original.” (PAZ. PP. 132/133)

Mas, alerta Paz, essa volta das palavras à sua natureza primitiva é apenas o início da operação poética em que ainda não se apreendeu completamente o sentido da imagem poética. (cf. PAZ. P. 133) Voltando a atenção para um aspecto constituinte da linguagem tomada em sua

função referencial Paz observa que toda frase que se pode construir refere-se sempre a outra frase mediante a qual é explicada. Em consequência dessa operação, todo o sentido na linguagem torna-se um querer dizer, ou seja, um dizer que se pode dizer de outra maneira. Ora a imagem traz em si mesma o seu sentido. O que significa que não se pode jamais dizer com outras palavras aquilo que a imagem diz em sua forma singular. A imagem é auto-referencial, explica-se a si mesma, e isto somente porque nela sentido e figuração são a mesma coisa. Toda imagem é imagem de seu próprio sentido e o sentido que ela é ou instaura é representação semântica de sua própria forma. Orações e frases usadas na linguagem comum são sempre meios. A imagem não é meio, sustentada em si mesma ela é o seu sentido. Nela acaba e nela começa: o sentido do poema é o próprio poema.

Em sua autocompletude a imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade, isto é, a capacidade de uma palavra ser explicada por outra, e intermutabilidade, ou seja, a possibilidade de se dizer de muitas maneiras uma mesma coisa. Na imagem, ao contrário, os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixam de ser instrumentos. Não sendo mais objeto à mão a linguagem deixa de ser utensílio, instrumento de uso, e chama a atenção sobre si mesma na peculiaridade de sua forma de apresentação na qual sentido e expressão se unificam. Nesse retorno à sua natureza original operada pela poesia através da imagem, a linguagem deixa finalmente de ser linguagem enquanto conjunto de signos móveis e significantes. “Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que o ultrapassa.” (PAZ. P. 135)

Otávio Paz exprime aqui uma contradição fundamental que se verifica quando a linguagem volta-se sobre si mesma tornando sua própria significação. A contradição da experiência poética que, sendo irredutível à palavra, não obstante, só pode ser expressa pela palavra. Ao transcender a linguagem o poema torna-se linguagem em tensão que vive do conflito de suas próprias contradições.

Retomando a busca pelo que a imagem significa pode-se afirmar, enfim, que ela é o seu próprio sentido e nela a linguagem ultrapassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo e diz o indizível. Enquanto a linguagem indica e representa, o poema não indica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. Na imagem, enfim, a pluralidade do real manifesta-se ou se expressa como unidade última, sem que cada elemento perca a sua singularidade essencial.

Pode-se perceber claramente a marca da cultura oriental em todo o texto de Paz. De fato, sua formulação desemboca numa superação da dicotomia sujeito/objeto, mediada pela imagem

poética, muito próxima daquele estado de indiferenciação alcançado na meditação. Segundo Paz, “A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem.” (PAZ. p. 137) Afirma ainda que “A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original...” para terminar na fórmula heideggeriana: “A poesia é entrar no ser.” (PAZ. p. 138) No entanto, acredito imperativo para meu propósito tentar superar a contradição identificada acima na formulação da idéia de Paz: nela a imagem é definida em contraposição ao conceito, portanto concebida em oposição àquilo que a determina essencialmente. Não é difícil mostrar que o texto está cheio de conceitos e que se move, apesar do brilhantismo poético, no plano das categorias que servem de elementos de apoio à elucidação das posições assumidas pelo autor. Fácil porque não há nenhuma possibilidade de elaborar distinções, definições e relações sem o uso de conceitos. Inseridos no plano lógico da argumentação os conceitos servem como meios para a explicitação do pensamento: tanto para a análise do objeto quanto para a fundamentação das proposições num plano universalmente compreensível e de validade geral. Por outro lado, o conceito é ele mesmo, Paz não percebe, um construto humano tão artificialmente elaborado quanto a imagem, e o que os diferencia não é a atividade que se esconde por detrás da realização deles, mas o plano discursivo no qual se situam e o grau de generalidade que comportam. Gilles Deleuze esclarece a relação entre o conceito e atividade construtiva - seja ela poética ou filosófica - em uma passagem fundamental de seu curso sobre Leibniz, que cito integralmente:

“Leibniz é um dos filósofos que nos faz compreender da melhor maneira possível a resposta a esta pergunta: ‘o que é a filosofia?’. ‘O que faz um filósofo?’. ‘De que se ocupa?’.

Se pensarmos que as definições que buscam o verdadeiro, ou que buscam a sabedoria não são adequadas, haverá, pois uma atividade filosófica? Quisera dizer, muito rapidamente, como reconheço um filósofo em sua atividade. Não podemos confrontar as atividades mais que em função do que elas criam e de seu modo de criação. Basta perguntar: que é o que o carpinteiro cria? O que é o que um músico cria? O que cria um filósofo? Um filósofo é, para mim, alguém que cria conceitos. Isto envolve muitas coisas: **que o conceito seja algo por criar, que o conceito seja o término de uma criação.**

Eu não vejo nenhuma possibilidade de definir a ciência se não se indica algo que é criado por e na ciência. Agora bem, encontra-se que o que é criado por e na ciência, eu não sei bem dizer o que é, porém não são conceitos propriamente falando. O conceito de criação tem sido vinculado muito mais à arte que à ciência ou à filosofia. Que é o que cria um pintor? Cria linhas e cores. Isso implica que as linhas e as cores não estão dadas, são os termos de uma criação. No limite, o que está

dado pode sempre ser chamado de fluxo. Os que estão dados são os fluxos, e a criação consiste em recortar, organizar, conectar os fluxos, de tal maneira que se desenhe ou se realize uma criação ao redor de algumas singularidades extraídas dos fluxos.

Um conceito (ou idéia), não é algo que está dado. Ainda mais, um conceito não é o mesmo que o pensamento: pode-se muito bem pensar sem conceitos e, inclusive, todos aqueles que não fazem filosofia, eu creio que eles pensam, que eles pensam plenamente, porém que não pensam por conceitos, se aceitamos a idéia de que o conceito seja o término de uma atividade ou de uma criação original.

Eu diria que o conceito é um sistema de singularidades extraídas de um fluxo de pensamento. **Um filósofo é alguém que fabrica conceitos.**"
[Deleuze, Gilles, *Curso de terça feira - Leibniz*, (15/04/1980)]

Em Deleuze a atividade filosófica aproxima-se da poética, no texto de Paz abre-se um abismo entre imaginação poética e pensamento conceitual; no entanto, a imagem, definida e captada nas malhas do conceito, é ela mesma uma categoria empregada habilmente na compreensão do significado e do sentido da arte poética. O que ele efetivamente faz. Mas é verdade que existe aqui uma contradição ou apenas diferença de função?

A imagem é ela mesma o objeto que nomeia, corporificando na forma verbal o conteúdo que ela expressa; o conceito representa o objeto, não sendo ele mesmo a coisa representada, vale dizer, diferenciando entre representante e representado na representação. A imagem é resultado de um procedimento singularizador; o conceito é o fim de uma atividade construtiva que resulta numa forma universal que quer captar aspectos gerais das coisas. A imagem apresenta-se integralmente diante do leitor como síntese das oposições resolvida na objetificação de sua forma orgânica; o conceito representa para o leitor o nexos essencial da coisa que ele capta em sua forma lógica. A imagem é objeto o conceito instrumento mediante o qual a inteligência se dá objetos ao representá-los. Como instrumento analítico o conceito permite explicitar para a inteligência os mecanismos e as relações que sustentam a integridade ontológica das coisas. Assim, ele não deve se opor à imagem, mas pode servir de meio para a análise e compreensão da própria imagem num plano que se situa acima da pura apreensão imediata de sua forma de apresentação. Caso não fosse possível a análise conceitual da imagem toda a crítica seria impossível e a leitura do poema um engano. A imagem pode prolongar-se no conceito e retornar a si mesma como plena concreção do que se insinuava apenas na percepção ou na superfície da leitura. Partindo da imagem para o conceito e retornando à imagem pode ser um bom percurso para a crítica: o que permite a concreção do objeto mediante o pensamento.

4. A (S) IMAGEM (S) DE CUMMINGS

Alguns poemas de Cummings constituem a representação mais clara e a realização mais completa do que se entende por imagem. Não a imagem como imitação do objeto ou evento, como figuração óbvia e imediata da aparência, mas como rearticulação da linguagem em função das necessidades expressivas que envolvem o leitor na tarefa de construir a coisa através do ato consciente da leitura. Não acontece em Cummings aquilo que Montaigne denunciara como “vã sutileza”, como artifícios fúteis para atrair a atenção do leitor.² Todas as tensões estão guardadas nas relações entre os signos, algumas vezes atomizados até o ponto de se extrair significados das letras, das unidades mínimas de composição das palavras. Mas o mundo está lido na obra e nas malhas da obra o crítico deve reencontrar o mundo. Não há em nenhum momento a gratuidade do dado.

Cummings é conhecido pelo estilo não usual utilizado em muitos de seus poemas, que incluem o uso não ortodoxo tanto das letras quanto da pontuação, com as quais, inesperadamente, sem motivo imediato e de forma aparentemente errônea é capaz de quebrar a frase, interrompê-la ou mesmo desconstruir as palavras individualmente. Muitos de seus poemas possuem também uma distribuição não convencional e uma total reorganização do espaço verbal, aparentando pouco ou nenhum sentido até serem lidos com cuidado. Apresentados como unidade compacta de diferenciações que se resolvem harmonicamente no interior do espaço poético redefinido, esperam, desafiadoras, o trabalho ativo da leitura, da interpretação que passa necessariamente pela paciência do conceito. Ou melhor, neles evidencia-se o duplo trabalho do conceito, desde a construção do objeto verbal, no cuidado arquitetônico da composição, até a necessidade imposta ao leitor da análise que aqui se posta antes da compreensão. O leitor deve apropriar-se relativamente do significado e alcançar a fruição estética mediante o trabalho conceitual. A imagem está ali à espera do conceito como um convite à decifração.

² Cito a passagem de Montaigne como ilustração do que quero dizer: “Os homens recorrem por vezes a sutilezas fúteis e vãs para atrair a nossa atenção. Assim, os que escrevem poemas inteiros em que todos os versos começam pela mesma letra. Na antiga literatura grega deparamos com poemas em forma de ovo, de bola, de asa, de machadinha, obtidos mediante a variação das medidas dos versos que se encurtam ou alongam para, em conjunto, representar tal ou qual imagem. A ciência de Fulano que se divertiu como calcular de quantas maneiras se combinavam as letras do alfabeto, e achou esse número incrível que Plutarco menciona, também participa desse gênero de singularidades. Aprovo a atitude daquele personagem a quem apresentaram um homem que com tamanha habilidade atirava um grão de alpiste que o fazia passar pelo buraco de uma agulha sem jamais errar o golpe. Tendo pedido ao outro que lhe desse uma recompensa por essa habilidade excepcional, atendeu o solicitado, de maneira prazenteira e justa a meu ver, mandando entregar-lhe três medidas de alpiste a fim de que pudesse continuar a exercer tão nobre arte.” (MONTAIGNE, *Ensaio*, Capítulo LIV, “Das vãs sutilezas”; tradução de Sérgio Milliet, 3ª edição, São Paulo: Abril Cultural, 1984.)

Algumas pequenas peças cuja potência sintética é inigualável evidenciam a inteligência construtiva que atua *more geometrico* colocando a razão a serviço da sensibilidade e do êxtase. A relação entre pensamento, imaginação e sensibilidade em Cummings é perfeita e o próprio Otavio Paz o reconhece em artigo intitulado “*E. E. Cummings: recordação*”, inserido no volume “*Signos em rotação*”, quando afirma: “Os poemas de Cummings são filhos do cálculo a serviço da paixão.” (PAZ, 1976, p. 232) O poema é um ponto de convergência entre as palavras e o mundo. Conforme Paz, “Ali as árvores se abraçam, a chuva se despe, a môça reverdece, o amor é um raio a cama é uma barca. O poema é um emblema da linguagem da natureza e dos corpos. O coração do emblema é o verbo; a palavra em movimento, o motor e o espírito da frase.” (PAZ, 1976, pp. 232/233.)

Tome-se como exemplo o famoso poema-gafanhoto.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo) k

upnowgath

PPEGORHRASS

eringint (o-

A The) : l

eA

!p:

S

a

(r

rIvInG

.gRrEaPsPhOs)

to

rea (be) rran (com) gi (e) ngly

,grasshopper;³

A aparência do poema na página não corresponde, não obstante o esforço da imaginação, ao salto de um gafanhoto. Como disse, apoiado em Montaigne, não se trata de pura habilidade de arremessador de alpiste. O fato importante a ser percebido é que o arranjo espacial não é em si mesmo imitativo, como é o caso da pintura ou desenho representativos nos quais as linhas e cores efetivamente assemelham-se a certo objeto. A espacialização é aqui governada, como percebeu Norman Friedman, pela ruptura e combinação das sílabas e das pausas e da ênfase colocada no significado que produz um equivalente figurativo para o sujeito do poema, enquanto o leitor procede à leitura.⁴ Enquanto este tateia e se perde na jornada que deve empreender ao longo dessa confusão de sílabas, letras e pontuação incomum, sua mente vai gradualmente construindo as conexões que obtém através da leitura: “grasshopper, who, as we look, now upgathering into himself, leaps, arriving to become rearrangingly, a grasshopper.” Quando examina o poema inteiro, uma ou duas vezes, o leitor acaba por recriar em sua mente o efeito real de um gafanhoto pulando, que Cummings descreve dinamicamente como saltando, desintegrando e se recompondo. O gafanhoto não está aqui representado por um conceito, um nome designativo de uma série de objetos semelhantes, mas apresentado como um evento singular que se organiza através da dinâmica da leitura e é recuperado em seu acontecer pela linguagem. Um evento lingüístico que guarda em sua forma particular de organização as relações objetivas do mundo.

O tecido da linguagem remete ao tecido do evento não o imitando ou representando abstratamente nem, tampouco, referindo-se a ele como acontecimento comum, mas concretizando o seu acontecer singular na imagem: única e irrepetível.

O acontecer não é preso na categoria, nem apagado na abstração; retido em sua manifestação singular na apresentação imagética é posto em movimento no processo de leitura através do qual o pensamento o reconstrói e vivifica. Um jogo entre a sensibilidade e a razão no qual os signos, ao serem dispostos em uma ordem que transgride as normas da linguagem usual, criam as suas próprias regras que devem ser adivinhadas pelo leitor. O efeito que o autor espera que se alcance é parcialmente produzido pelo fato de as sílabas de “grasshopper” serem rearranjadas acrosticamente quatro vezes (incluindo a ortografia normal); parcialmente pela distribuição dos parênteses, sinais de pontuação e maiúsculas; e parcialmente pela reunião,

³ From *Complete Poems: 1904-1962* By E. E. Cummings Copyright 1923

⁴ Cf. FRIEDMAN, Norman, *e.e.cummings: the art of his poetry*. Baltimore: John Hopkins Press, 1960; pp. 123 e 124.

desmembramento e espaçamento das palavras. A intenção global não é, assim, primariamente visual, mas imagética e estética. A ruptura com o uso comum da linguagem é pressuposto de uma retomada da experiência em sua configuração concreta: mobilidade, riqueza e completude. Não a completude generalizante dos esquemas categoriais, mas do evento singular recuperado na riqueza de sua singularidade.

O gafanhoto permanece sendo para nós ação: ele não é embalsamado no conceito nem imobilizado na palavra: decomposto na rearticulação da linguagem ele é recomposto na percepção resultante de um esforço do pensamento.

A quebra do mecanismo deve produzir a quebra das expectativas que pelo hábito tornaram-se automáticas: arrancado de sua passividade o leitor é convidado a participar do processo de construção da imagem. Aliás, o processo só ocorre com a participação do leitor. Sem ela as palavras são signos mortos dispostos no papel.

As asserções governadas pelas convenções da linguagem comum são todas lineares em sua disposição espaço-temporal: sucedem-se na ordenação espacial da escritura e no tempo da recitação. A realidade é afigurada na linguagem segundo relações lineares de categorias que ocupam os lugares comuns do discurso. “O gafanhoto salta na grama.” Sujeito e predicados estão separados pela ordem gramatical da oração. O evento padece sob o tecido linear e generalizante do discurso. Ele deve ser esvaziado antes de ser compreendido, tornado moeda gasta que se troca por qualquer mercadoria de acordo com referenciais puramente quantitativos. Desvitalizada a expressão a linguagem degrada-se em utensílio; acaba por se tornar, conforme sentenciou Heidegger, pura tagarelice. Em virtude da perda de sua capacidade de mostrar na forma de suas relações a experiência viva que cintilava na percepção a palavra fecha-se para a capacidade de figurar uma multiplicidade de significados. Heidegger afirma que “relegar a palavra animada e vigorosa à imobilidade de uma seqüência de signos unívoca, mecanicamente programada, seria a morte da linguagem e a petrificação e devastação do homem.”⁵ Compare-se com o significado atribuído por Paz à imagem: “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si submetendo à unidade a pluralidade do real.” (cf. supra p. 3)

O salto, a desintegração e a recomposição captados no interior de um jogo de signos que oscilam constantemente diante da leitura, arrancando a linguagem de sua forma inerte de figuração lógica mediante a desarticulação rearticulação da palavra. A unidade conseguida através da oscilação dos significados e pela forma não linear e múltipla do arranjo das palavras.

⁵ HEIDEGGER. Nietzsche, *The Will to Power as Art*, trad. D.F. Krell, New York, 1979, p.149.

Unidade na multiplicidade; mobilidade e tensão dos signos que se esquivam da redução à univocidade operada pela sintaxe comum; significados díspares abarcados num sentido global sem serem suprimidos em sua singular disparidade. Eis uma imagem de Cummings.

A poesia de Cummings fratura a linguagem no intuito de recuperar sua potência expressiva e, ao mesmo tempo, salvar o leitor da passividade induzida pelo hábito e quem sabe ajudar o homem a se salvar da devastação. A reinvenção do espaço e do tempo expressivos induz à reinvenção necessária da ordem da leitura. Mediante um dispositivo de intensificada precisão e vitalidade Cummings está ajustando a maneira que o leitor lê ao mesmo tempo em que reordena o modo como a linguagem refere-se ao mundo. A reordenação da linguagem está a serviço da recuperação de sua vitalidade perdida na tagarelice da linguagem categorial e lógica e emparedada pelo hábito.

Amplificando o efeito da métrica, sugerindo na forma a coisa ou idéia apresentadas, alterando e reforçando significados, acelerando e retardando o tempo da leitura e realinhando a trilha a ser percorrida por ela: tudo mobilizado como meio de a vitalizar experiência estética na construção imagética do poema. Recuperada a vida dos signos está salva a verdade da linguagem: verdade que consiste em desvelar as coisas, em iluminá-las ou lançar uma luz sobre elas que tenha alcance suficiente para permitir uma aproximação precisa do fundo de onde brotam os eventos configurados em suas relações singulares.

A obra experimental de Cummings provoca, como a de Mallarmé, uma crise na linguagem ao mostrar a instável e oscilante relação entre significados, entre significado e forma e entre diferentes categorias gramaticais. Derrida sustenta que esta crise é o resultado da “lógica da linguagem e não uma distorção aberrante dela.” Além do mais, afirma que a crise é, simultaneamente, nova – “nós ainda estamos desenvolvendo métodos críticos adequados a ela” – e muito antiga – tão antiga quanto Platão e Aristóteles.⁶ O poema em discussão é “l(a”:

l(a

le

⁶ DERRIDA. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. London: Routledge, 1992. p. 37.

af

fa

ll

s)

one

l

iness⁷

Este poema semelhante a um haiku foi descrito como “a mais delicada e bela construção literária que Cummings jamais criou.” (KENNEDY. *Dreams*, p. 463) Consistindo em apenas quatro palavras que o poema divide em duas frases distintas – “loneliness” e “a leaf falls” – esta pequena obra-prima de concisão e originalidade gerou amplo espectro de análise crítica. Começemos com algumas posições estabelecidas.

A princípio a conexão entre as duas frases parece tênua. A queda de uma folha é um evento concreto ao passo que a palavra “solidão” é um conceito abstrato. Não obstante, a crítica convencional efetuou a ligação. Rusworth Kidder, que percebeu o poema como “uma breve descrição do outono”, enuncia que “a queda de uma folha é uma metáfora para o isolamento físico e espiritual” (KIDDER, pp. 200-2001). Barry Marks, em uma leitura bastante detalhada, pede ao leitor que apreenda as duas frases simultaneamente e em conjunto e verifique as várias possibilidades que emergem. Assim, “solidão torna-se uma folha caindo” ou “o sentimento de solidão é como o sentimento que uma pessoa tem ao observar a queda de uma folha.” Marks conclui que “não demora muito até que o outono, o fim da estação de crescimento das plantas, chegue a significar a morte do ano.” (MARKS. P. 23) Outono e outono da vida humana – morte e solidão se entrelaçam.

⁷ From *Complete Poems*, Idem.

Tal especulação pode ser interessante para a crítica, mas não nos conduz ao poema. Este nos pede que olhemos para a página impressa. A forma do poema induz uma atitude interpretativa que nos força a percebê-lo como um artefato ou construto verbal, ou seja, como uma obra de arte. A ruptura evidencia-se a princípio pela disposição vertical das palavras contrariando o modo convencional de se construir as frases escritas. A ordem que nos parece natural é a que se tornou comum no ocidente: seguindo o plano horizontal, da esquerda para a direita. A inversão operada pela organização espacial do poema impõe assim uma alteração na direção da leitura. Se o poema pretende conjugar a forma ao conteúdo, figurando aquilo que descreve, a linha horizontal torna-se inadequada. É preciso, de início, sugerir o movimento da folha que cai mediante um artifício verbal que induza o olho do leitor a descrever um movimento similar como se acompanhasse a queda de uma folha até que ela repouse no “solo”: “iness” - a última e mais longa linha do poema. Assim, a organização do todo se dá em função da forma expressiva e da conservação da singularidade do evento mediante o artifício verbal.

Percebe-se que o poema está organizado em estrofes de linhas alternadas 1-3-1-3-1, ao passo que as primeiras quatro linhas alternam vogais e consoantes indicando talvez a oscilação da folha ao cair.

Enquanto o olho do leitor desce a página é deslocado pela inversão das vogais e consoantes produzindo o efeito pendular. Os dois parênteses auxiliam na produção do efeito de movimento. Dispostos como estão na vertical produzem um jogo visual de atrações opostas que faz com que se tenha a impressão de um ligeiro tremor no movimento das vogais.

Norman Friedman, ao analisar o poema, enfatiza: “As quatro primeiras ‘linhas’ compõem-se inteiramente de uma consoante e uma vogal: dois ‘l’, dois ‘f’, três ‘a’ e um ‘e’”. Esta configuração sugere, através de suas adejantes alternâncias, a queda flutuante da folha:

l(a

le

af

fa

A próxima ‘linha’ consiste em um duplo ‘ll’, insinuando uma pausa no seu movimento para baixo. Daí o poema conclui:

s)

one

l

iness

o que sugere o hesitante deslizamento e a queda final da folha. Mas há mais, pois Cummings explora ao máximo a palavra 'loneliness': o seu espacejamento extrai pelo menos mais três níveis de significado – 'alone' (só), 'one' (um) e 'oneliness' (unicidade)". (Citado por Augusto de Campos. *e.e.cummings: 40 poem(a)s*, 1986, pp. 27-28)

Exemplo magnífico de discurso não representativo, mas imagético, o idioma analítico de Cummings submete a língua a uma desarticulação que produz uma hesitação entre a forma e o conteúdo através da multiplicação do sentido, da exploração da ambigüidade dos termos e, mais radicalmente, da fragmentação das palavras. Assim, tanto as palavras quanto as letras assumem valores que não poderiam possuir na linguagem comum. Cummings consegue trazer para dentro da forma do discurso o conteúdo daquilo que queria figurar na própria apresentação da imagem-movimento: nela a folha se desloca bordando no tecido da solidão a imagem de seu próprio isolamento: o "cair da folha" e a "solidão" não são categorias separadas pelos dois parênteses, mas unidos por eles: integradas em um mesmo acontecer que as entrelaça reúnem o verbo e substantivo em uma unidade que faz convergir planos que se separavam na representação comum. Limites entre coisa e evento são transpostos: explorando a ambigüidade da palavra "Fall" - que tanto pode significar cair como outono – o verbo torna-se substância e a substância verbo. Da simpatia entre sensação e acontecimento, a solidão da folha que cai e a estação tornam-se unidas com o sentimento do poeta unificando sujeito e objeto. O poema torna-se uma alegoria do outono, da solidão, do fim da vida ou da unidade que abarca o observador e a coisa observada. A polissemia dissemina-se pelo próprio tema amplificando suas possibilidades de significação.

A imagem enquanto afiguração não representativa da experiência em suas tensões e oscilações constitutivas consegue o que o conceito não permite: integrar forma e conteúdo no jogo material dos signos. A palavra folha, inserida no plano da construção imagética, no qual se articula com a palavra solidão e nela se integra através da desarticulação sintática do discurso,

move-se do concreto ao abstrato tornando-se solidão e vice-versa. A folha deixa de ser termo concreto contraposto ao abstrato da solidão para integrar-se nela, compondo um único plano – nem material nem imaterial – em que concreto e abstrato movem-se, transformando-se um no outro e vitalizando semanticamente um ao outro. Folha e solidão ampliam suas possibilidades semânticas ao se integrarem na imagem; não deixam de ser o que são – a tensão é mantida – nem permanecem sendo o que aparentemente são, mas ganham novas dimensões mediante o jogo de associações postas em movimento na forma orgânica do poema. Em outras palavras, “folha” e “solidão” ao serem fragmentadas como signos no construto verbal se reintegram no processo de apreensão do texto mediado pela leitura. O evento da queda apresentado pela inversão espacial do discurso e na fratura material dos signos insere visualmente uma palavra noutra e as põe em movimento. Neste movimento, mais semântico do que material, embora materialmente figurado, dois torna-se um – substância converte-se em ação e ação se substancializa; concreto e abstrato dissolvem-se e se recompõem na dinâmica verbal. Unidade na multiplicidade, movimento no repouso.

No terreno do procedimento singularizador percebe-se a folha despregando-se ‘l’, tensionando-se ao cair “ff” - “s” e repousando na última estrofe do poema “ss”. De cima para baixo: ruptura, movimento e repouso que se pode acompanhar no deslocamento das consoantes e na horizontalização da última estrofe.

A primeira estrofe:

l(a)

anuncia o tema e define o núcleo semântico do poema. O tema é a unidade do múltiplo e o sentido, contido no mínimo espaço poético, repousa no jogo das correspondências em que os planos convergem para a unidade que os engloba. Note-se a ambigüidade pretendida pelo autor ao explorar a similitude material da letra “l” com o número “1” e a dupla valência do “a” – artigo indefinido e número: “um(a)”. O poema abre com a apresentação emblemática do seu significado. Na duplicidade do signo a oscilação do sentido e assim o máximo de significado com um mínimo de recursos expressivos. De início já se coloca, da forma mais sintética possível, a unidade do objeto na duplicidade do valor dos signos.

Na segunda estrofe:

le

af

fa

a atomização da palavra somada à disposição vertical do verso coloca a folha em movimento de queda no interior de uma estrofe composta de três sílabas separadas de forma não convencional. O passear do “l” que se dinamiza em “f” para depois repousar na estrofe seguinte em

ll

compõe a queda da folha que oscila e descansa para, em seguida, retomar o movimento até o fim da queda, tendo percorrido um caminho traçado no interior do substantivo concreto, do substantivo abstrato e do verbo, unificando-os. Os dois “ll” também podem significar, além do repouso, a duplicidade que se resolve em unidade nas próximas estrofes quase discursivas “s)” “one”, ou seja: “ll” is “one”. A unidade que se havia perdido é recuperada na estrofe que se beneficia novamente da ambigüidade gráfica:

l

tendo-se a fórmula: ll=one=l. A última estrofe re-expõe o tema convertendo unidade em substância:

iness

ao mesmo tempo em que retoma a direção vertical do discurso mostrando que a solidão o um e a unidade se entrelaçam pelo movimento de ruptura e retomada da visão comum. No fim a pacificação dos dois sentidos da leitura e a reafirmação da unidade do múltiplo.

D. John Grossman, tradutor de diversos poemas de Cummings para o francês, sublinha, conforme reportado por Augusto de Campos, que a exploração da ambigüidade tipográfica de “l” permite ao poeta transformar “loneliness” em “l-one-l-iness”, e que a tríplice repetição do número um reforça poderosamente a sensação de isolamento e a visão da unidade transmitida pelo texto. Lembra ainda Grossman que há quem queira interpretar a última linha do poema decompondo “iness” em “ego-idade”, e que se poderia ver também nas cinco letras dessa linha a terra onde cai a folha. (Cf. AUGUSTO E CAMPOS, idem, p.28)

Mas a unidade e as correspondências predominam quando se atenta para o todo. As tensões se resolvem nas similitudes e as ambigüidades convergem para um sentido que se vale das tensões, alimenta-se delas, mas não se esgota nelas, ou seja, no exame microscópico dos elementos da composição. O passeio conceitual pelos detalhes do poema deve apenas servir como um agente potencializador da percepção de sua riqueza e da unidade e densidade preservadas com uma tão leve tessitura. A quantidade de conteúdo guardado em forma tão breve; a manutenção do equilíbrio do conjunto não obstante a fragmentação da linguagem; a dissociação dos signos de maneira aparentemente aleatória; a verticalização do discurso; a exploração da ambigüidade material e semântica de letras e sílabas; o experimentalismo radical: tudo isto nos obriga a um sentimento de humildade resignada diante do texto. Sabemos que navegamos nele e, de fato, conseguimos lê-lo de alguma forma: atribuindo sentido, construindo e desconstruindo o que já se apresentava fraturado, buscando unidade e significação, enxergando o todo nas partes e vice-versa, mas o segredo de sua composição e o que se espera finalmente que ele signifique é algo que Cummings compartilha com os maiores mestres; artífices como ele. O segredo da poesia foi revelado por Manuel Bandeira. Revelação que corresponde a um encobrimento quando afirma: “Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia. (...). Num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, que nos enche de sobressalto ou nos força a uma atitude de apaixonada escuta.”(*Itinerário de Passárgada*, p. 17)

A atitude de apaixonada escuta diante de algo que resiste à análise da inteligência. Palavras adequadas para quem lê Cummings.

5. CODA

Aqui é necessário terminar. O discurso sobre o poema acaba e reinicia-se a sua leitura. Após a análise conceitual o pensamento e a imaginação voltam-se novamente à obra, agora beneficiados de uma elevação do sentimento estético mediante a compreensão crítica. O que oscilava na percepção e parecia caótico toma forma na leitura e aprofunda-se na análise. A crítica inicia sobressaltada e termina impotente. Não obstante, a moldura da imagem permitiu o enquadramento da forma e a exploração de suas tensões internas e da convergência dos seus sentidos, aparentemente difusos e inconciliáveis.

Os poemas de Cummings parecem suportar, como sublinhou Iain Landles, a conclusão radical de Derrida supostamente revelarem que uma vez que todas as palavras no poema podem

ser decompostas, não há mais palavras. Mas não penso ser exatamente isto o que se pode concluir da leitura. E a leitura é exatamente o elemento que Derrida parece não considerar. Se o poema surge como palavras decompostas ele é resolvido de alguma forma no trajeto de sua interpretação. Não me parece tratar-se aqui apenas de uma questão de decomposição de frases ou palavras com um fim em si mesmo; antes construção de uma nova forma de ordenação mediante a exploração de recursos expressivos em função do todo, vale dizer, como singularização de objetos e relações no interior de uma dinâmica do poema regulada por suas próprias leis. Parece-me evidente que, ao definir um campo de possibilidades associativas, e não quaisquer possibilidades aleatoriamente escolhidas, a obra procede à delimitação de uma totalidade de relações singulares caracterizada por suas próprias transformações dependentes de suas leis internas. Há aqui, portanto, a realização de um sistema uma vez que o que se coloca não é um ser estático; ele está ligado a uma mensagem, a uma criatividade. Um sistema que se revela ao leitor-ouvinte como uma incessante estruturação. (cf. COSTA LIMA, p. 60)

No debate pós-moderno sobre os sistemas de significação signos podem significar muitas coisas, mas num poema construído, mesmo que ostensivamente artificial, certo grau de unidade é pretendido e, se o poeta for suficientemente hábil, conseguido. Lembre-se a característica fundamental da imagem mencionada acima: “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si submetendo à unidade a pluralidade do real.” (cf. Supra: p. 4) Unidade na multiplicidade e não um amontoado de disparates sem qualquer conexão ou sentido. Eis o valor da imagem: o que os poemas de Cummings realizam. Derrida não considera o que disse o senhor de Sainte Colombe: um instrumento não é a música. Não um cavalo de circo comprado para fazer piruetas diante do rei. (QUIGNARD, *Tous les matins du monde*) As palavras não são as coisas, mas aludem a elas e estão grávidas de mundo, mesmo no interior do jogo, ou melhor, exatamente por causa do jogo. Também o universo é imagem, jogo de signos em tensão e toda imagem tem como fado terminar na página escrita. Na completude dela, da imagem como artifício verbal, é que podemos ler o mundo nas malhas da obra onde a experiência singular é recuperada e a poesia entra no Ser.

* * *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Passárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas fontes*, Vol. 1/ seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CUMMINGS, E.E. *Complete Poems: 1904-1962* By E. E. Cummings Copyright 1923

DE CAMPOS, Augusto. *e. e. cummings: 40 poem(a)s*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. London: Routledge, 1992. p. 37.

DELEUZE, Gilles. *Curso de terça-feira - Leibniz, (15/04/1980)*]

FRIEDMAN, Norman. *e. e. cummings: the art of his poetry*. Baltimore: John Hopkins Press, 1960. pp. 123 e 124.

HEIDEGGER. *Nietzsche, The Will to Power as Art*, trad. D.F. Krell, New York, 1979, p.149.

KENNEDY, Richard S. *Dreams in the Mirror: A Biography of E. E. Cummings*. New York: Liveright, 1980.

KIDDER, Rushworth M. *E. E. cummings: an introduction to the poetry*, New York: Columbia University Press, 1979.

MACHADO, Antonio. *Poesías Completas*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1983. p. 223.

MARKS, Barry. *E. E. Cummings*. New York: Twayne, 1964.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1984.

PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. pp. 232-233.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.