
BARROCO: O TRIUNFO DO DIALOGISMO¹

Maria dos Prazeres GOMES²

RESUMO: apresentamos aqui uma abordagem da poesia barroca portuguesa que assinala sua dominante dialógica e intersemiótica, o que a leva a instaurar uma nova forma de pensamento - linguagem, um novo modo de percepção estética. Para isso falaremos de sua dúplice arquitetura signica: a verbal e a visual. Da primeira referiremos rapidamente sua vocação plagiotrópica, por entendermos ser na releitura da tradição que melhor se manifesta o senso de eleição e diferenciação estética do Barroco. Da segunda, destacaremos o processo intersemiótico através do qual o poeta, partindo do código verbal, lhe confere foros de código geométrico, pictórico, num gesto sem precedentes na história da literatura portuguesa, assim definindo seu específico e inovador contributo ao movimento de invenção na nossa poesia e estabelecendo um diálogo surpreendente com o agora.

UNITERMOS: Barroco português, plagiotropia, invenção formal, acrósticos, labirintos, anagramas.

Apotose barroca veio sendo proposta nas volutas sinuosas do maneirismo e, antes, no artefato lúdico, lírico e burlesco, da floração quatrocentista. Seguindo o veio irrecusável da evolução, as formas da poesia portuguesa atingem no Barroco seu segundo grande momento de síntese e, paradoxalmente, de radicalidade inventiva, manifesta tanto no

1 Palestra proferida no I Seminário de Estudos Literários do Curso de Pós-Graduação em Letras, Áreas de Teoria Literária e Literatura Comparada e de Literaturas de Língua Portuguesa, da UNESP - Assis, realizado de 04 a 08 de novembro de 1991. O texto sintetiza o cap. 5º de nossa tese de doutoramento "Outrora Agora - Movimentos Plagiotrópicos da Poesia Portuguesa de invenção". Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC - SP, 1991.

2 Deptº de Português, Faculdade de Comunicação e Filosofia e Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, PUC - SP.

reequacionamento paródico da tradição poética verbal (quer na plagiotropia gongorina, quer na camonianiana) quanto, ou melhor, sobretudo, no aporte de novidade e de fecundidade da produção visual que, revisitando a ancestralidade de uma cultura ótica de dois mil anos de existência, ata as duas pontas da *poiesis*: greco-latina-barroca, no presente, ontem; barroca-poesia moderna, no futuro, agora.

Enformado quase sempre por uma visão preconceituosa e, portanto, distorcente, o conhecimento que ainda hoje se tem da produção poética de seiscentos e primeiras décadas de setecentos advém sobretudo da leitura da *Fênix Renascida* e do *Postilhão de Apolo* - repositórios das correntes formais e temáticas mais divulgadas do estro barroco. Em que pese, porém, o indesmentível valor dessas duas fontes, a produção barroca não se circunscreve à recolhida nelas, nem elas abrigam, efetivamente, "os mais prodigiosos engenhos poéticos" do século XVII e nem nelas se cruzam as tendências mais representativas do período. É o que sobejamente demonstra a obra de Aguiar e Silva (1971), ao aduzir inúmeras peças até então inéditas, que, por sua catadura disruptiva, obrigam a uma releitura do período. Mas, para radicalmente pôr em questão o espectro que da poesia barroca se tem dado, e, mais, para revelar-lhe uma face oculta (ocultista e ocultada), uma face (trans-)figurada, de fato inventiva, foi definitivo o trabalho de Ana Hatherly (1983) - A EXPERIÊNCIA DO PRODÍGIO - que modernamente reúne, pela primeira vez, um número significativo de textos visuais do período, a par de textos em prosa (exegeses) que originariamente os preludiam, e de um estudo de suas coordenadas estéticas e ideológicas.

Em vista disso, faremos aqui uma abordagem da poesia barroca que aponte sua plurifacetação, pelo menos a que a investigação recente permite (re)construir, não obstante saibamos que um estudo mais completo dos códices possa vir a alterar as conclusões e as conjecturas agora autorizadas. Procuraremos então focar a modernidade barroca na sua dúplici arquitetura signica: a verbal e a icônica. A primeira, mormente em sua manifestação parodística, dialógica, por entendermos que é nesse canto de releitura da tradição o que melhor se manifesta o senso de eleição e de diferenciação estética que o barroco operou. Por este campo passaremos rapidamente, remetendo os interessados para nossa tese. A segunda, sobretudo em seu processo de intersemiotização: partindo do código lingüístico, o poeta confere-lhe foros de código

pictórico, arquitetônico, num gesto sem precedentes. Entendemos que *al se define seu específico e inovador contributo ao movimento das formas de invenção na poesia portuguesa.*

1. Invenção e plagiotropia

Se se pudesse nomear o modo *sui generis* da invenção barroca, arriscaríamos chamá-lo *plagiotropia*. Convém esclarecer, para afastar a possível remanescência de associações depreciativas, por *plagiotropia* entendemos o movimento de apropriação e transformação dos textos literários, "num sentido não necessariamente retilíneo", "numa derivação nem sempre imediata"³.

O conceito parece-nos ser o mais justo para precisar o processo de criação textual de grande parte da poesia barroca. Não se trata aqui de intertextualidade como princípio inerente à criação literária, mas de uma *estratégia* deliberadamente assumida em todos os seus desdobramentos, sejam eles de negação ou de homologia.

Assim, é como *estratégia* de criação, como assunção do direito paródico que entendemos as inúmeras releituras que caracterizam a produção seiscentista portuguesa, seja a poesia verbal, seja a visual, como mais à frente demonstraremos. Enfrentando um sistema literário que atingira no século anterior o limite de sua realização, e que contara com o gênio inextinguível de Camões, cujo brilho se projetara para além de seu próprio tempo, aos barrocos não restava senão encontrar outro rumo para as formas anquilosadas, não restava senão proceder a uma reinvenção. Tal reinvenção inicia-se pela leitura crítico-poética da tradição, de que resulta uma escritura-leitura já marcada pela linguagem nova e fulgurante de Gôngora. Tem sido detectada, imperiosamente, a marca castelhana no barroco luso, marca que, sem a negarmos, tem de ser relativizada, em razão tanto do bilingüismo que então se praticava, quanto da repercussão desenfreada do autor das *Soledades* no círculo do barroco peninsular e europeu, mas, sobretudo, da concepção poética do

3 Conforme Haroldo de Campos, que cunhou a termo, ela "encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto de revezamento contínuo de interpretantes, de uma 'semiose ilimitada' ou 'infinita' (Peirce Eco), que se desenrola no espaço cultural"

período. Para o barroco, a literatura se constrói num movimento incessantemente dialógico de formas, de discursos e de sistemas signícos, que buscam apreender as correspondências e as analogias do mundo existencial, menos idealizante, e do mundo os signos, menos puro e menos hegemônico; o texto, similarmente, constrói-se como "feixe de relações múltiplas, refletindo e questionando na própria imanência os outros textos, discursos e influências por ele incorporados e nele concretizados e/ou reestruturados". (Dias & Lira, 1980, p.4).

Dentro desse enquadramento, que coerentiza poesia verbal e visual (icônica), em termos de procedimentos, torna-se possível ler, no palimpsesto barroco, o resgate e a transformação de uma herança verbovisual que se perde e se encontra na literatura greco-latina, e cuja memória tem sido sistematicamente rasurada e apagada nas histórias "oficiais". Ao mesmo passo torna-se possível ler o resgate e a transformação de uma herança verbal, desde a greco-latina, já filtrada e assimilada pelo classicismo, à ibérica, repassada de Gôngora, mas enraizada sobretudo no Cancioneiro Geral de Resende e em Camões. Esta herança, a própria poesia - não é senão a matéria prima da criação barroca. Poesia de poesia, texto de textos, "tradução de tradução de tradução", no dizer poético de Octavio Paz.

Acerca do rastro gongorino, sobre o qual Ares Montes (1956) tão cabalmente se debruçou, faremos apenas estas considerações. Efetivamente, a influência do poeta cordovês é incontestável. O ilustre investigador, entretanto, no afã de provar que a poesia portuguesa "depende substancialmente, senão exclusivamente, da influência da literatura barroca espanhola, em geral, e da influência gongorina em particular", acaba por minimizar, quando não por apagar, a força da tradição poética lusitana, que, em certos momentos privilegiados de invenção, forjou o estatuto das formas barrocas, nas suas principais coordenadas. Trata-se de "um caso de nítida distorção da verdade histórico-literária", só possível devido ao desconhecimento, ou a uma errônea interpretação do maneirismo português". (Aguilar e Silva, 1971, p.398).

Que o gongorismo não só castelhanizou parte da poesia lírica portuguesa do período, modelando a sintaxe às inversões latinas e estabelecendo o uso de termos raros, como também nivelou o emprego de certos recursos fônicos, rítmicos e métricos, é inegável. O gongorismo, assinala J. Carlos Teixeira Gomes (1985, p.225-6),

"uniformizou solidamente a linguagem da poesia barroca por impor a identidade das fórmulas generalizadas (bem mais do que no quinhentismo), criando rígidos processos quanto à seleção e combinação do léxico, estereotipando os cultismos sintáticos e os expedientes de versificação como a plurimemoração, a correlação e a técnica da 'diseminación y recolección', hipertrofiando o uso de hipérbatos, anáforas, antíteses, paradoxos, hipérbolos, metáforas, imagens, perífrases, cromatismos, alusões mitológicas, além de exaurir temas típicos como o sentimento do desengano, a efemeridade da vida (*vita summa brevis*), o *carpe diem*, a consciência da fatalidade, etc."

Entretanto, como aponta Spina (1967), muitos desses recursos temático-estilísticos encontram-se perfeitamente desenvolvidos no período anterior: o vocabulário, as formas versificatórias, o repertório temático, e, uma vez ou outra, a "própria representação do mundo". Aguiar e Silva, por seu turno, prova irrefutavelmente, através de preciosíssimo documentário textual, sobretudo nos capítulos concernentes aos *temas e motivos* e à *linguagem e estilo*, que o barroco português contava com o lastro de invenção formal do maneirismo. Nós, em nossa tese, procuramos mostrar que Camões vai urdindo, sob o signo do lúdico, do icônico, do diagramático, e, inclusive, sob o signo do dialogismo como estratégia da forma, a exuberante catadura barroca.

Assim, numa época em que a valorização do lúdico atinge seu ponto acuminal, chegando a ser entendido como função primeira da criação poética, seria inevitável que ele se manifestasse sob múltiplos aspectos nos textos. Um dos mais ricos e produtivos é, sem dúvida, o ludismo da imitação, de vertiginosa feição paródica, que constitui no barroco o elemento fundante do estranhamento e da ruptura em relação à tradição. Se, por sua paradoxal feição, o barroco mantém ainda na estratégia paródica a função didática, representada sobretudo pela eleição de autores "clássicos", como Camões, a ela sobrepõe inequivocamente o gesto lúdico, a arquitetura de brinquedo evidente nos versos.

Logo, à circunstância de a concepção poética encontrar-se ainda fortemente vincada pelo espírito de emulação, soma-se o pendor lúdico e paródico para explicar a profusão de glosas, paráfrases e traduções. Curiosamente, numa concepção análoga à da antropofagia oswaldiana, o critério barroco da "devoração" era a qualidade das peças, aquelas de que extrairiam maior rendimento estético. O acerto da seleção barroca

revela-se no fato de que a maior parte dos textos então (re)lidos, veio a ser consagrada pelos pósteros, poetas ou leitores comuns.

2. Textos verbo-visuais: O espaço intersemiótico

Passemos então à poesia visual. Sob suas múltiplas modalidades, a poesia visual europeia vem sendo praticada, com intermitências, desde 300 a.C., e sempre se revestiu do caráter mágico, enigmático e lúdico que preservou até o período barroco. Os mais antigos textos conhecidos são de gregos alexandrinos, entre os quais se destacam Símiás de Rodes, Dosiades e Teócrito, que "estabeleceram o modelo básico para a maior parte da poesia figurada que se produziu ao longo de toda a Idade Média e sobretudo a partir do Renascimento, quando se deu o que poderemos designar como o primeiro período de revivalismo das formas artísticas da antiguidade clássica" (Hatherly, 1983, p.21). Na Idade Média, dentre os autores que nos chegaram, destaca Ana Hatherly o espanhol visigótico Teodolfo, Publins O. Phorphyrius e "o notabilíssimo Hrabanus Maurus, esse beneditino germânico nascido nos finais do século VIII que produziu os textos-visuais que mais influenciaram a poesia figurada medieval, diferentes dos modelos gregos e próximos dos labirintos barrocos e das composições tipográficas de alguns concretistas" (Hatherly, 1983, p. 21). No princípio do século XVI, até meados dos séculos XVIII, ou seja, nos períodos Maneirista e Barroco, dá-se um recrudescimento da poesia visual, cujas implicações no desenvolvimento do pensamento visual não foram ainda suficientemente estudadas.

No período Barroco os textos revelam reflexos dessa tradição milenar, fortemente estruturada, em que são claros os vestígios do pensamento hermético de origem pitagórica e cabalística. Conquanto tenham sido produzidas inúmeras modalidades, com características diversas, como *Labirintos* (de letras, de versos e cúbicos), *Anagramas*, *Acrósticos*, *Emblemas*, *Empresas*, *Enigmas*, além de *Versos Ropálicos* e *Textos-amuleto*, centramos nossa atenção naqueles cujo eixo estruturante é a palavra-imagem, isto é, o signo verbal iconizado, o que ocorre nos *acrósticos*, *anagramas* e *labirintos* aqui destacados - embora o processo intersemiótico de sua construção subverta, muitas vezes, por saturação, o código verbal e o alce à qualidade de pictórico (Wölfflin,

1968).

Partindo das formas mais simples para as mais complexas, das mais presas à tradição para as mais livres, o Barroco vai desenvolvendo criativamente uma *estética do visual*, conjugando-a quase sempre a outros códigos, num incessante processo intersemiótico, lúdico e *plagiotrópico*, que acaba, em termos de procedimento, por irmanar-se à verbal, que se articula, segundo a mesma dominante lúdica e plagiotrópica: o aproveitamento de formas verbais canônicas, como o soneto, e de formas geométricas como o triângulo, o retângulo, o círculo, mostra mais uma vez que, apropriando-se das formas disponíveis e *montando-as* ou *fundindo-as*, o Barroco as *trans-figura* e lhes confere feição e sentido inteiramente inusitados e criativos, definindo um novo espaço textual.

Os *acrósticos* que, como se sabe, remontam à Antiguidade greco-latina, têm vasta representação na literatura européia ao longo dos séculos. Como os anagramas e os labirintos, de que aqui também nos ocuparemos, foram assimilados pela Idade Média que os cultivou exaustivamente, em vários tipos de textos, em conexão com o culto do alfabeto e das maiúsculas, transmitindo-os aos séculos posteriores. No período barroco foram uma forma preponderante e alcançaram grande florescência criativa.

Inscrevem-se os acrósticos, como seus congêneres, no círculo das escritas encantatórias, enigmáticas e iniciáticas. Comuns entre os gregos de Alexandria e entre os romanos, sua origem está entretanto relacionada "com a prática mágico-mística da escrita hebraica, que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação, ou seja, o conhecimento de Deus" (Hatherly, 1983, p.147).

A aparente dessacralização que o acróstico atingiu nas formas barrocas, sob o domínio do lúdico e do jogo composicional, chega a ser intrigante, confrontados os poemas com as reflexões teóricas de seus autores. Nestas, a origem sagrada da escrita e o desenvolvimento de uma prática oculta, mais ou menos hermética, em que se expandem as funções mágicas e as correspondências entre a ortografia e a escrita divina do Livro do Mundo, é explícita ou fortemente indiciada. Naqueles, ao contrário, os aspectos artísticos sobressaem e ao leitor desavisado não resta senão o encantamento instantâneo do texto. Um olhar atento, todavia, verá resquícios da memória mágico-mística nele

aprisionada: a utilização do A ou do O (ou de uma letra que os substitua posicionalmente) no centro de muitos poemas acrósticos, é uma referência direta ao Alfa e ao Ômega sagrados, assim como sua forma freqüentemente redonda é indício de nexos com os diagramas místicos medievais e, mais remotamente, com as *rodas divinatórias* da escola pitagórica.

Nas mãos dos poetas barrocos, tornou-se o acróstico matéria dúctil, e eles conferiram-lhe feições engenhosas e imprevisíveis. Cultivaram quer o propriamente dito (formando palavras ou frases a partir das letras iniciais, que se lêem na vertical, de cima para baixo ou em sentido inverso), quer o *mesóstico*, o *teléstico*, além do acróstico *cruzado* e do *alfabético*. Criaram sonetos quateracrósticos, pentacrósticos, etc.; fizeram com eles poemas figurados, ropálicos, labirínticos; desenharam com eles círculos, grandes letras (um M, por exemplo), inscritas em formas canônicas, como o soneto; enfim, soluções indizíveis.

A essa insuscitada e inominável pluralidade formal, aliaram os recursos da tipografia, da caligrafia e da cor, obtendo textos de rara beleza e de surpreendente efeito estético. Nesse processo, o uso das maiúsculas - vestígio mediévico do "culto do alfabeto artisticamente desenvolvido", de que as composições tipográficas do período são herdeiras - tem papel preponderante. A ornamentação das letras capitais ou mesmo das maiúsculas, a inventividade do seu traçado, o contraste ou a interpenetração de cores, em suma, a *trans-substanciação* do signo alfabético num signo pictural, é um elemento básico na configuração e no desenvolvimento da visualidade barroca, bem como na definição pictórica dos textos. E embora a tradição da escrita artística não tenha sucumbido nos séculos anteriores, veio no Barroco a "assumir, ou se quisermos, reassumir, o seu lugar dentro das formas de expressão da criatividade, adquirindo também o caráter de exacerbação formal comum a todas as artes da época" (Hatherly, 1983, p. 150).

Quanto ao *anagrama*, seu trajeto na história das formas e seu comportamento nos textos visuais do barroco são análogos aos do acróstico, com o qual freqüentemente aparece formando a composição. "Atribuído aos hebreus, conhecido de gregos e romanos, praticado largamente durante a Idade Média, *reemerge fulgurante no Barroco*", escreveu Ana Hatherly.

Os anagramas portugueses e os demais textos-visuais,

praticamente desconhecidos do público contemporâneo, e mesmo dos estudiosos do período, abrigam-se em duas obras do século XVII: *Jardim Anagramático de Divinas Flores, Lusitanas, Hespanholas e Latinas*, de Alonso de Alcalá e Herrera e a *A Phenix de Portugal Prodigioza em Seus Nomes Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima & Sra. Nossa*, de Luís Nunes Tinoco. A primeira, impressa e publicada em Lisboa, em 1654, é, como o texto indica, obra poliglota, que contém 686 anagramas em prosa e em verso, acompanhados de "largas dissertações teóricas e de indicações precisas quanto aos métodos de leitura particulares que exigem". A última, manuscrita, datada de 1678, sem indicação de localidade e de autoria, que Ana Hatherly (1983, p.37), no entanto, presume ser de Tinoco, é "um longo panegirico em que tudo, desde textos teóricos a dissertações sobre a mitologia, desenhos, projectos architectónicos, poemas, canções, anagramas aritméticos, ortográficos, bandeiras, disposição de exércitos, tudo tem por base o nome da rainha".

Nas páginas prologais do seu *Jardim Anagramático* escreve Herrera *NOTICIA A QUEM LER*, de que recortamos alguns fragmentos e para cuja analogia com princípios e comportamento de alguns poetas modernos, obrigados a "explicar" sua própria obra, chamamos a atenção:

He a engenhosa composição de Anagrammas (lector benévolo) pelo difficil de seu artificio & traça, materia tan nova, assi na nossa Lusitana lingua, como na Hespanhola; que por ser eu o primeiro que nellas imprimo delles livro, a razão pede, que no principio deste, defina, & explique, que cousa he Anagramma, porque inconsiderado, não leas sem noticia: nem precipitado julgues sem fundamento por facil a obra; sendo, como he, a mais ardua, & intrincada, que en toda a numerosa contextura de prosas, & versos se acha: & tam rigurosa, que parece, que nella paciencia falta, quando a maior destreza & o mais fino da industria, no investigar, & entender se apura.

Quanto ao modo de ler/escrever:

Neste intrincado Labirintho, he necessario ser, mais q

Theseo prudēte, para não perder o delicado fio do Anagrama, entre a cõfusão das letras: & mais q elle vigilāte, para não largalas da memória, nē perdelas de vista, nesta escura, & difficil vereda.

Quanto às suas fontes, esclarece Herrera:

Foy esta composição célebre entre os Gregos, pois elles forão os q lhe derão principio: & por insigne, tão estimada dos latinos, que quando nas Academias, entre milhares de engenhos, se fabricava a proposito algum Anagramma, o tinham por causa rara, & quasi por miraculosa, celestial, & Divina, o admiravão, aplaudião, & veneravão, attribuindo mais a felicidade da ventura, que a Sciencia, & artificio, seu bom acerto.

Quanto à sua específica contribuição, escreve:

venho a ser o primeiro inventor de Anagrammas Chronologicos, pois em cada um delles se inclue, & declara o anno em que forão feitos.(apud Hatherly, 1983, p.189-205).

Também Luis Tinoco manifesta o mesmo profundo conhecimento do assunto, assim como a mesma consciência de sua particular contribuição. Mas o fascinante na sua epistemologia anagramática é a interpretação teológica, mágica, das artes, comum no período e todavia surpreendente, por *parecer* inconciliável com a precisão técnica e o rigor científico que preside a construção dos textos.

Sendo a *Arithmética* e a *Ortographia* básicas no processo de fabricação dos textos visuais, a leitura das considerações sobre ambas permite-nos resgatar uma corrente de sentido invisível (mas dizível) na visualidade, um lençol subterrâneo de sentido:

He o Mundo todo hum grande Livro de que emana a Sciencia da Ortographia: cujos tratados são as Idades, os Capítulos, os Séculos, as folhas os annos, os paragrafos os mezes, as regras os Dias e as Letras as Horas (...).

Impossivel he querer saber ler e entender este grande

Livro sem primeiro conhecer a primeira e ultima Letra delle, que he o Altiss^o Criador do Mundo que se intitula Alpha e Omega do Alfabeto das Criaturas, por ser principio e fim de todas as couzas e sem principio nem fim como declaram as mesmas duas Letras que denotão a Divindade e a Eternidade de Deus: o A por ser fig^a triangular he symbolo da Divindidade de Deus Trino e o O como figura circular que não tem principio nem fim he jeroglifo da Eternidade. (apud Hatherly, 1983, p.210).

Nessas considerações e em outras que, por extensas, deixamos de apresentar, ganha vulto uma concepção do trabalho poético que, não obstante seu teor místico, muito se aproxima da concepção moderna. Os traços nela valorizados, como o rigor, o novo, o difícil, o engenhoso, a par da indicação de um leitor modelo, com a competência de leitura suposta pelo produtor do texto - não um leitor *precipitado*, que *julgue sem fundamento por fácil a obra*, mas um leitor *paciente*, que *investigue sua árdua e intrincada contextura* - subscrevem-nos as poéticas experimentais do século XX. De igual modo, a idéia de adequação e justeza do anagrama a seu assunto, que não é senão a de adequação entre os diferentes níveis textuais, coaduna-se perfeitamente com a do poema como organismo, como estrutura.

E se essa concepção tão estrutural nos parece incompatível com o sentido elevado e místico do trabalho poético, devemos lembrar-nos de que, por trás desse intrincado labor, oculta-se uma preocupação organizacional, sistematizadora, que visa fazer do texto um todo harmônico, articulado, em relação especular com o cosmos; e de que, paradoxalmente, esse mesmo labor não é senão o correlato desta *escura e difícil vereda* que é a vida, em cujos caminhos há que ser *vigilante e paciente*, para lograr a vitória da consecução existencial (como a da consecução e da leitura da obra) - *glória que só para Deus se deve desejar*. É por isso que, como os latinos, que tinham o anagrama *por coisa rara, quase miraculosa, celestial e divina, e atribuíam mais à felicidade da ventura que à ciência seu bom acerto*, os teorizadores e criadores portugueses lhe preservam esse caráter dual, apesar da dessacralização que a força do gesto lúdico vai nele operando, como nos seus congêneres.

Antes de passarmos aos textos há um aspecto que queremos

ainda ressaltar - visto corroborar nossa concepção do barroco português sobretudo como *releitura inventiva da tradição* - é a constante referência às origens e às diversas formas anagramático-labirínticas. Tanto Herrera quanto Tinoco não só revelam conhecimento teórico dos vários processos composicionais da poesia visual greco-latina, cuja ancestralidade atribuem aos hebreus, como também declaram terem fabricado e inventado os seus *a partir das regras daquela*. Trata-se, portanto, do resgate de uma tradição, que não é violada, mas, ao contrário, inventivamente retomada e desenvolvida em insuspeitadas inflexões, como denunciam os exemplos que apresentaremos.

A configuração plástica é o que primeiro se mostra nesse ANAGRAMA POÉTICO (fig. 1) provavelmente de autoria do arquiteto, tradutor, calígrafo e poeta, Luis Nunes Tinoco. Como era habitual no Barroco, trata-se de um texto laudatório, um panegírico cujo assunto, conforme consta do *incipit* é Maria Sofia Isabel. Redistribuindo as letras do régio nome, o autor cria o anagrama, igualmente elogioso - já lhe sabia formosa -, de que apresenta, a seguir, a *tábua de provas*. O soneto glosa o anagrama.

A partir das formas consagradas por longa tradição - anagrama, acróstico, soneto, a própria glosa - compõe o autor essa figura híbrida, obra prodigiosa de invenção e de lugares comuns, dentro do procedimento que chamamos de "estratégia da mistura" e de "estratégia dos signos": técnicas combinatórias, contorcionistas e ilusionistas que perfazem o "delírio criativo" das soluções barrocas.

Ao contrário do acróstico convencional, cuja composição se dá a partir da *letra inicial de cada palavra*, o autor secciona aleatoriamente (do ponto de vista morfológico) as palavras, artifício que lhe facilita o aproveitamento da letra de que precisa, sem violar a disciplina sintática, mas sem obedecer rigorosamente às regras de formação. Outro tanto se dá quanto ao uso das estrofes: ao invés de cada uma responder por um dos nomes - como torna previsível a nova lei composicional adotada e já que o soneto mantém, visualmente, a clássica divisão - apenas os quartetos o fazem, repetindo ambos os tercetos a palavra Isabel, numa flagrante assunção do gesto lúdico e do império de uma *nova ordem de legibilidade: a visual*. Isso mostra que, apesar da força das preceptivas, os poetas encaravam com flexibilidade as diretrizes e leis, e que, se a força da convenção e da imitação era grande, a da subversão lúdica não era menor.

Esse jogo de forças, de elementos conflitantes, acaba por se resolver em soluções estéticas produtivas, tanto mais inovadoras e eficazes quanto mais contêm elementos de surpresa em relação à forma convencional de que partem e ao horizonte de expectativas do leitor. Assim, a arquitetura do soneto, bem como a configuração acróstica, assumem sobretudo valor pictórico, criando um trocadilho de figura e fundo no qual, efetivamente, interessa o nome e o jogo diagramático por ele engendrado. Em consequência, a leitura sintagmática cede espaço à paradigmática e é por ela *concretamente* rebaixada: o que sobressai não é o conteúdo semântico da informação, mas a forma tornada elemento primeiro e se auto-refletindo nas várias instâncias do texto.

Rebaixada a leitura conteudística, nem por isso o texto perde a legibilidade: ela é instaurada em outra instância e em outras direções, num movimento cambiante que desloca o sentido do plano para o espaço. Não o sentido da informação semântica, linear e "clichê", cuja precariedade é assumida no redundante e mínimo "desenvolvimento do tema", mas o da informação estética, plástica, cuja materialização se dá nos desdobramentos lúdicos, paronomásticos, óticos, no movimento de figura e fundo, articulado pelo tamanho e pela textura das letras maiúsculas e minúsculas que tecem planos físicos diferentes, quase perspectiva, ilusão de frente e atrás, em cima e embaixo, quase superposição material de discursos; enfim, legibilidade instaurada não no domínio da lógica, mas da analógica, não do verbal, mas do icônico.

Em síntese, fazendo confluir para o mesmo espaço textual três formas que terão no período seu ponto acuminal de desenvolvimento no curso da poesia portuguesa, o poeta *resgata ainda um eixo basilar da linguagem-pensamento: o visual*. Como se sabe, nenhuma delas é criação genuinamente barroca: lida o poeta com uma tradição milenar; o genuinamente barroco é a possibilidade de coexistência, o que mais uma vez atesta a descanonização das formas poemáticas e a profunda inflexão dialógica e híbrida do Barroco.

Através desse resgate, que assumirá, em outros textos, feições mais radicais, quase ultrapassando o processo de iconização do verbal, para instaurar outro sistema sóico, o poeta impõe não só uma nova prática poética, mas também uma nova forma de percepção, de pensamento e de sensibilidade.

Outro texto (fig. 2), um *Anagrama Aritmético* de Luis Nunes Tinoco, permite-nos evoluir na compreensão da riqueza e da fascinante

pluralidade da criação poética do período. Trata-se novamente de um texto panegírico e de um anagrama, mas já agora o autor aproveita não as formas poéticas fixas, mas as formas geométricas, inscrevendo o texto numa outra perspectiva semiótica.

Ao leitor comum a peça instigará ou desinteressará, mas ele talvez lera aí pouco mais que o óbvio. Lerá partes. A relação entre as partes e o todo? Um enigma para cuja solução não há pistas na geometria do texto, mapa fragmentário da leitura e da imaginação.

Enigma para o leitor comum, desavisado? Para o não-iniciado? Só para o leitor moderno? Não, pois que o autor trata de explicar a obra cuidadosamente, num processo metalingüístico rigoroso. Geômetra traçando no papel as coordenadas do céu constelado, o autor traduz na misteriosa linguagem da numerologia pitagórica os meandros da construção textual. A exegese é longa, mas indispensável:

Todos os números estão cheios de mistérios e contêm grandes virtudes, como dizem muitos Autores. Os nomes de Maria Sofia Isabel têm 16 letras e são constituídos por três unidades. O número 3 significa a apreensão da Divina Sabedoria e a redenção da Alma à Divina Vontade. O número 6 denota perfeição e bondade. O número 10 é a idéia de Perfeição. Têm mais os 3 nomes q em cada um dos primeiros há o número 5 e no terceiro 6. O número 5 significa Bondade e o 6 perfeição da Bondade(...). Ensinam-se também 4 espécies q fazem hum quadrado (e se estendem pelos 4 lados do quadrado, os quaes se nomeiam: somar, diminuir, multiplicar, repartir, começando em 4 letras). Raro Prodigio ! e q outra coisa vêm a ser estas 4 letras senão humas breves cifras da Rainha N. Sr^a que dizem Dona Maria Sofia Rainha (...). (apud Hatherly, 1983, p.272).

Dá-nos o autor as relações numerológicas implícitas e explícitas, bem como as direções de leitura (para as quais não há regra fixa, já que se pode ler 10, mas não 63). Isso permite-nos constatar o íntimo vínculo da poesia tanto com a matemática, quanto com a geometria, com a ortografia e mesmo com as sagradas escrituras, do que ressalta o sentido

mágico e alegórico que a escrita possuía, além, é claro, da intersemiose que subjaz à concepção e à construção textual.

Nessa arquitetura rigorosamente geométrica, cujas figuras fogem à inclinação dinâmica do Barroco, guiada por um sistema de correspondências, intervém afortunadamente o acaso, duas vezes. Uma, na feliz coincidência entre as letras do alfabeto e os anos da Rainha, o que, para o autor, é providencial: "*E tanta semelhança tem esta arte [a Ortographia] com a nossa Rainha Fenz, que tendo esta em sua idade 22 anos, também a Ortographia tem em seu alphabeto 22 letras*". Outra, entre a letra inicial de cada uma das operações - dividir, multiplicar, somar e repartir - e as do nome - **M**aria **S**ofia **R**ainha, de que o autor, forçando a correspondência, tira proveito, usando **D**ona no lugar Isabel: nome e atributo equivalendo-se.

Entretanto, em que pese o intervir do acaso, o texto resulta declaradamente de um trabalho construtivo, norteado por pressupostos e procedimentos estéticos e intersemióticos que o próprio autor explica:

Intitula-se este Anagrama Arithmético, Orthographico e Mathematico:

He Arithmético porque consta de Números e se provam nele as 4 espécies de Conta. E debaixo deste titulo entra a Poezia por ser de números vocais e a Muzica irmã sua com a Pintura.

He Orthographico porque inclui todas as letras do Abecedário e as que compõem os Nomes da R^a N. S.

He Mathematico porque nele se mostram quatro partes das principais desta Ciência, a saber:

Geometria por ser formado de Circulo, Quadrado e Triângulo, Linhas, Lados e Ângulos.

Astrologia por constar de sua figura Astrológica de 8 ângulos, semelhante à q se via nas Ephemerides para calcular os Tempos e levantar juizo.

Astronomia e Geografia por se ver nele figuras do Globo Terrestre e Esfera Celeste. Que tudo neste nosso Anagrama se acha.

Descreve primeiro um Circulo (figura do Globo Celeste e Hieroglifo da Eternidade) em cujo centro se assentam 22 anos da Idade da Raynha N. S. que lhe desejamos

eternos.

E dentro de sua circunferência se forma (dos outros nomes desta Sr^a) um perfeito triângulo equilátero, os Pythagóricos tinham por símbolo da Divindade e hieroglífico das coisas Celestes. Em q se mostra estar por Graça e união de caridade a Sr^a Raynha muito no interior do coração de Deus Trio e Uno, simbolizando no mesmo triângulo e número de 3 q é poderosíssima e perfeitíssima na disposição do Universo.

E porque o Mundo se divide em 4 Partes, Europa, África, Ásia e América, com 4 linhas se forma um quadrado q inclui em si o dito círculo e triângulo. E fica fazendo 4 ângulos, os quaes se ocupam com 4 caracteres de algarismo q são um 3 (dos 3 nomes da R^a N. Sr^a) e dois com 16 (número das letras dos mesmos Nomes) e no 4º ângulo se põem uma cifra de suas Perfeições e Virtudes, q a Fama tem divulgado por todas as 4 Partes do Mundo. (apud Hatherly, 1983, p.273-4).

A filiação hermética e mística revela-se ainda no inegável caráter mandálico da figura, nessa contraposição do quadrado, do círculo e do triângulo: um diagrama geométrico ritual, em que se correspondem os atributos reais e os divinos. Como a mandala oriental (encontrada a partir do séc. VIII ac.), tem a "finalidade de servir como instrumento de contemplação e concentração", ou, mais precisamente, de re-presentar, na "Roda do Universo" a imagem da Rainha. O simbolismo dos números, bem como o da superposição das figuras, potencia o sentido alegórico do texto.

Por certo, o acreditarem os poetas que "através das 16 letras do alfabeto se explicam os 16 atributos divinos", e que "as palavras quando calculadas em termos de números e os números em termos de palavras, toda a organização do mundo poderia ser lida", o acreditarem nisso, dizíamos, terá sido decisivo não só na sua concepção de linguagem como também na sua prática poética. As exegeses, os prefácios, as preceptivas revelam um entendimento mágico, mítico, em todo caso "maravilhoso", de que nos achamos hoje apartados. Subjacente a elas, desdobra-se um pensamento analógico, movido pelas semelhanças e pelas correspondências, um diálogo especular e reverberativo, infinito,

escrito no grande Livro do Mundo, e que é preciso saber reconstruir. Sem nos inteirarmos desse modo de representação, tão avesso à nossa racionalidade, dificilmente compreenderemos o prodígio e a densidade das obras barrocas (que continuarão sendo nada mais que puro jogo), como não compreenderemos seu específico modo de produção poética, seus materiais e procedimentos.

Passemos agora aos Labirintos. Como se sabe, têm tradição milenar. Tanto a Antigüidade greco-latina como a Idade Média executaram-nos em pedra, no chão ou em paredes, além de os terem feito graficamente, isto é, como poemas que oferecem leitura múltipla, em várias direções. São textos de notável beleza plástica, de engenhosa técnica, fundada em complicada aritmética simbólica, e de cuidada execução gráfica, não raro a cores.

O Labirinto, lembra-nos Aguiar e Silva (1971, p.247), "está ligado, desde os mais remotos tempos, a rituais e cultos religiosos de tipo ctônico, exprimindo a sua configuração a incerteza e o imprevisto do encontro do homem com a divindade, com a magia e o demoníaco". No Barroco esbate-se o significado "ético-psicológico" e a ancestral carga de religiosidade, bem como a discursividade do labirinto. Ele passa a ter prevalentemente configuração icônica, isto é, a armar-se *visudlmente*, como percurso multidirecional e enigmático, como *objeto estético*, lúdico, cerebrino e sedutor. De fato, conquanto não de todo infensos ao místico e ao mágico, já que guardam da ancestralidade arquetípica o simbolismo do centro e a pluralidade intrincada de caminhos que a ele conduzem, os labirintos do período são, sobretudo, forma, grafismo.

Minimizado já o sentido místico, o labirinto é um texto pluridimensional que se alça da página, adquirindo às vezes a arquitetura espacial de um móbile, às vezes a armação de um poema-cartaz, às vezes o arranjo colorístico e pictural de um quadro. Nestas circunstâncias, um de seus aspectos mais notáveis é, a par de sua beleza gráfico-ideogramática, o que requer de engenho, de destreza mental, fato corroborado e na multiplicidade de suas variações.

Os teorizadores e autores barrocos apresentam basicamente três tipos de labirintos, a saber: *Labirintos de Versos*, *Labirintos de Letras* e *Labirintos Cúbicos*, que, parece, guardam alguma semelhança com seus congêneres latinos.

Informa-nos Ana Hatherly (1983, p.103-4) que, na Península

Ibérica, o mais importante teorizador dos labirintos foi Juan Diaz Rengifo, autor de *Arte Poética Española*, cuja primeira edição é de 1592. "Referindo a grande variedade de labirintos que se podem encontrar nos poetas latinos, Rengifo (...), descreve as regras básicas para a prática de alguns deles, como por exemplo os *labirintos de versos*, constituídos em geral por quadras ou quintelhas, e que se podem ler de muitas maneiras: *'al derecho y a revès, por atrás y por delante, à la morisca y travès, juntando dos o tres pies, hallarás el consoante'*."

Labirinto de Versos é aquele em que, lidos os versos duma maneira fazem um sentido, e lidos de outro, o contrário, sendo esses labirintos compostos em versos de Arte Maior e em Redondilhas Menores, as quais o poeta deve ir escrevendo de modo que vá sempre *concertando la correspondencia de las consonancias y la contrariedad de los sentidos, pois, não bastará que el verso y el sentido corra por una parte, sino que corra por ambas, de sorte que lo se va afirmando en la copla menor se niegue en la mayor, ò al contrario*". (Hatherly, 1979, p.22). *Labirintos de Letras*.

Quanto aos *Labirintos de Letras*, é necessário que o poeta decida primeiro quais letras quer nos lugares que convêm à formação das figuras que pretende compor. Esses labirintos podem ser executados numa variedade de formas, como: *"en figura redonda, quadrada, pintando una ave, un arzol, una fuente, una cruz, una estrella o outras figuras desta manera, à semejanza de qualquiera variedad de Poesias Acrosticas y Pentacrosticas, proporcionando las Coplas y las letra con aquella figura"*. (Hatherly, 1979, p.27).

Outra espécie de *Labirinto de Letras* é o *Poema Cúbico*, também designado por *Labirinto Cúbico*, muito praticado na Idade Média. Esta forma, muito corrente na península ibérica no período maneirista-barroco é uma composição em que as letras estão de tal modo escalonadas que, começando pelas do primeiro verso, por todos os lados se encontrarão na mesma ordem.

Não obstante a normatização dos procedimentos de construção dos Labirintos e acrósticos, um retórico português, Manuel da Fonseca Borralho, já no século XVIII, em *Luses da Poesia Descuberta no Oriente de Apollo* (1724), sensível à inventividade do labirinto poético, considera-o *"huma engenhosa composição, & de tanta agudeza, que querer dar regras para ella, seria querer limitar os engenhos humanos, que são sem limite, & se não podem deduzir a*

regras".

Pensamento análogo formula Gracian, o grande teorizador do Barroco ibérico, mas já agora sob mais ampla visada, referindo-se à agudeza e ao engenho poéticos: "*No se pueden dar reglas ciertas e infalibles para estas sutiles consecuencias; sola la valentia y vivacid de un engeno es bastante para tan extravagante discurrir*" (apud Hatherly, 1983, cap.II). É o que veremos nos texto seguintes.

Dentre os textos visuais a que nos foi possível ter acesso, este *Labirinto Cúbico Alius difficilimus III* (terceira variação de um mesmo tema) (fig. 3), de Frei Francisco da Cunha, talvez seja a mais paradigmática expressão dos labirintos barrocos e da concepção icônica que o período tinha da linguagem.

Seu princípio de composição não difere do de outros, a não ser pelo triunfo do excesso, em que o prodígio se manifesta: a iriância especular das formas e a explosão estelar dos signos verbais impregnam-no de uma força pulsante e inquieta, de infinita emanação.

Verbalmente, o texto reduz-se a um enunciado: *Felices annos evive Maria Theresa*, que, partindo do centro, pontuado pelo **F**, abre-se num rebrilho estilhaçado e prolífico, complexa filigrana de letras, de difícil execução. O leitor, qual Ísis recolhendo o corpo despedaçado de Osiris, deflagra sua aventura, procurando reconhecer e recolher os fragmentos da linguagem explodida na própria linguagem; procurando reconstituir, demorada e devotamente, o corpo do signo. Não que tal reconstituição seja intrincada, mas ela impõe a descoberta da lei do escalonamento das letras e do desdobramento simétrico das figuras, bem como da lei da proliferação axial que determina os múltiplos caminhos da leitura. Como ler o texto? O destronamento da linha como elemento condutor do olho e do sentido é o primeiro gesto desestabilizador da nossa percepção nosso primeiro incômodo. Há o ponto **F**. Do centro para a periferia ou da periferia para o centro?

O *Felices annos*, irradiando as direções axiais das figuras superpostas, torna-se legível por ocupar um espaço central - tênue simulação - que se torna mais entrópico na medida mesma da reprodutibilidade dos signos e de sua conseqüente indiferenciação. Encontrar os significantes é constatar que sua proliferação não leva à multiplicidade ou à ampliação do sentido; é constatar a redução e a redundância semântica, cuidadosamente arquitetada. Fator de novo estranhamento e, portanto, de nova inquietação para o leitor.

O campo semântico se restringe; o plástico amplia-se. Este é um fato estético que muitos estudiosos do Barroco não souberam bem compreender e que levou, uns, a infundadas recriminações do niilismo temático e do império da forma, e outros, inversamente, à negação apaixonada dessas mesmas detrações. A nós parece-nos que, efetivamente, há nos textos, sobretudo nos visuais, uma crescente minimização da informação verbal, em favor de uma informação de *natureza diversa: uma informação pictural*. Assim, a redução da informação semântica não constitui um demérito, mas uma ação cujo fito é subverter a ordem de legibilidade estabelecida e definir novas coordenadas estéticas: em outros termos, a minimização argumental não decorre do fato de o texto se compor de uma única frase, mas de um projeto poético que prevê a supervalorização e a experimentação de outro modo de pensamento e de linguagem: o visual, o icônico.

Na verdade, é como realidade plástica que o Labirinto em questão se oferece à estesia do leitor. Só inicial e eventualmente ele se deterá sobre o verbal: o que se apresenta a sua fruição não é já um poema inscrito nos domínios literários, mas um texto, nos domínios semióticos, melhor dizendo, intersemióticos.

Cada figura é um reflexo efêmero da propagação central, uma instância dialógica, simultânea e correspondencial, um duplo. Cada figura é ela e é outra. Quadrados multiplicando-se em quadrados, em octógonos, em triângulos, rompendo seus próprios contornos e pondo em causa, também no domínio da iconicidade, o rigor tectônico (Wölfflin) das formas clássicas. Os espaços de indeterminação criados pela incompletude dos ângulos do quadrado interno - que desenha uma figura octogonal - e pela dinamicidade da distribuição dos signos verbais - vale dizer, a dupla transfiguração dos códigos - desaloja e violenta o repouso das formas convencionais, criando uma linguagem apropriada à visão barroca. Em vez da linha reta, a diagonal; em vez das duas dimensões, três; em vez da forma fechada, a aberta; em vez da superfície, a profundidade; em vez da definição de contornos, a ambigüidade e a interpenetração orgiástica das formas, a que não é estranha a memória erótica da explosão.

Procedimentos intersemióticos. O esfacelamento do signo verbal, cosmicamente dinamizador, tem seu correlato na realização homológica do signo geométrico. O poeta agencia, então, não a substituição do verbal pelo visual, mas a intersecção dos dois códigos, a

partir da qual explora, no primeiro, as virtualidades do segundo: ao multiplicar seu eixo, o texto renuncia a uma direção preestabelecida e irradia vários trajetos possíveis, mais ou menos sinalizados, oferecendo-se como um labirinto de figuras e de caminhos. Ainda decorrente dessa proliferação axial, tem-se o efeito de profundidade e de perspectiva em diagonal, que leva o olho a um incessante movimento centrípeto e centrífugo. Ao multiplicar e esfacelar o signo verbal, reorganizando-o no contorno das figuras, o texto cria a ilusão de massas em movimento e propicia ao olho instantes de concreção de claro - escuro, que, por seu turno, através do dinamismo sinestésico das formas, acentuam a cintilância do conjunto. Tal reorganização, em virtude do corpo mais longilíneo ou mais arredondado das letras, é responsável também pelos espaços de luz e de branco mais intensos, espaços que delineiam novos contornos, novos desenhos, num tênue jogo de ambigüidades. "É o jogo perpétuo do claro e do escuro, do finito e do infinito, do tempo e da eternidade". (Correia, 1982, p.13).

É a prodigiosa fascinação do texto, todo ele animado por um contínuo movimento, por um incessante trocadilho visual: "A forma começa a brincar", na feliz expressão da Wölfflin. E os olhos deixam-se levar por esse gesto genuinamente barroco - jogo paramórfico, jogo de espelhos - pela inquietante desordem ordenada dos signos; pela representação e apreensão do mundo como uma imagem oscilante: "a noção temerária do infinito projeta-se na estética do insaciável que imprime ao estilo barroco o cunho de um permanente inquérito do indizível". (Correia, 1982, p.19).

O último exemplo que aqui oferecemos é um extraordinário *Labirinto de Letras* (fig. 4), provavelmente de Luis Tinoco, em louvor da Rainha Maria Sophia Isabel. Com ele o autor amplia a experiência visual da poesia do séc. XVII, pois que ultrapassa os limites da geometria, do ponto, da linha, da perspectiva, enfim, da forma, e instala-se nos da pintura, em que tom e cor são elementos fundamentais e distintivos.

A despeito das semelhanças com os labirintos de letras já vistos, sua concepção é diversa: ele é concebido em termos de *forma e de cor*, enquanto os demais foram concebidos em termos de forma. Isto significa que o autor não baseia sua composição apenas nos esquemas geométrico-formais (conquanto esta seja, ainda, como veremos, uma matriz), mas também na cor, com que acentua as qualidades expressivas da forma e com que define um novo comportamento perceptivo.

Na superfície da página, oferecem-se à leitura duas instâncias: o *incipit*, indicando o assunto (o argumento) e o modo de ler, e o texto propriamente dito, que, por seu turno, se monta a partir de três andamentos, de natureza diversa e igualmente compósita: o da coroa semi-contornada pela tarja, o do labirinto e o do *post-scriptum*. Entre o *incipit* e o texto desenvolve-se uma relação metalingüística análoga à que se desenvolve entre o texto e seus fragmentos composicionais, de modo que poderíamos traçar duas linhas de fechamento com o *incipit* e o *post-scriptum*, dois momentos verbais dentro do enquadramento convencional da fraseologia latina, cuja função é instrucional e apelativa, já que concita o leitor a decifrar o texto e lhe fornece o procedimento, a chave. Tais linhas delimitam efetivamente o campo de criação, que, adensando-se no labirinto, começa a desenvolver-se na insólita armação da tarja, e que, ao contrário das instâncias polares, apresenta uma inovação de claro rendimento estético: a coroa, feita não de letras, mas de material diverso, e a cor, não mais reduzida ao preto, branco e vermelho, mas proliferante, como as figuras. Assim, o texto monta-se a partir da combinação não só de diferentes sistemas - o verbal, o geométrico, o pictórico - realizando o desejo barroco de irmanar escritura e pintura, mas também de diferentes discursos - o informativo-apelativo e o poético -, inscrevendo no espaço da produção a reflexão estética, em flagrante anuência ao preceito horaciano do *docere cum delectare*.

O tratamento discursivo dado ao verbal quer no *incipit* quer no *post-scriptum* contrapõe-se ao que lhe é dado no labirinto. Este, lingüísticamente, é simples, pelo menos no primeiro nível de recepção: consta de uma oração optativa e encomiástica, cuja leitura, partindo do centro, deve-se correr em todos os sentidos numa metade, e ao revés na outra, em espelho. Mas se a informação semântica explícita repete-se à saciedade, há outra, a lúdica, mais escondida que revelada, e que desencadeia uma gama de possibilidades de leitura: o R, marco zero de todas as direções, guarda vestígios do Alfa e o do Ômega, cuja relação com os aspectos mágicos do alfabeto é notória e vigente ainda no Barroco, mesmo se algo dessacralizada. "O R central" - escreveu Ana Hatherly (1983, p.100) - "representa diretamente Regina, a Rainha a quem é dedicado, mas também devemos ter em mente, de acordo com o raciocínio barroco, que o R, por exemplo nos diagramas de Lulo e Kircher, é a última das 16 letras do alfabeto com que se explicam os

atributos divinos". Do mesmo modo, dado que na visão mágico-ocultista do poeta toda coincidência é expressão de um desígnio cósmico, a onomástica corrobora os atributos divinos e terrenos da rainha: Maria (o divino estará também na cruz que o desdobramento axial traça com as letras do nome, cruz coroada, estabelecendo uma equação entre o poder temporal e o espiritual).

Portanto, no labirinto, a palavra é usada a modo poético, triplamente: primeiro, porque "é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda", depois, porque condensa o infinito dos sentidos, e, depois ainda, porque é alçada à categoria de signo icônico, descrevendo, assim, outra dimensão textual.

Essa outra dimensão, a icônica, que de resto se impõe em todo o texto, advém do subjacente diálogo dos códigos que se consorciam na construção do labirinto, saturando o verbal e transformando sua fisionomia: o geométrico e o pictórico, aliados às artes caligráficas, de que o R gótico é testemunho acabado. Mas, inversamente, também esses dois parceiros se transformam: ponto, linha, perspectiva, gradiente de cor, contraste, *são o verbal*.

Como em outros casos, o desenredo do labirinto revela os princípios geométricos, construtivos e combinatórios que sustentam sua composição: espelho infinito: "losango" dentro de "losango", triângulo dentro de triângulo, quadrado dentro de quadrado, jogo prazeroso das formas, matriz de toda a construção.

Diversamente dos outros, entretanto, aqui, ao jogo e ao prazer da configuração, soma-se o jogo e o prazer da cor, da sensação, o que faz com que o texto transponha as leis organizacionais e perceptivas clássicas. A começar pela tarja, cujo planejamento indicia um possível vermelho, sobre um fundo cinza com inscrições pretas, passando pela coroa, de onde se alastra o ouro-terroso, até ao labirinto, escala policromática e móvel, a cor é fundamental.

Fundamental no processo de construção cinética. A constante cambiância de cores/formas que rebrilham no espaço labiríntico, definindo-lhe os contornos, constrói visualmente o fundamento dinâmico da arte barroca. A cor é, aqui, tanto elemento de definição de formas e contornos, quanto de luz e movimento. (Diversamente de Ana Hatherly (1983, p.28), que o vê como um labirinto estático, parece-nos que ele está impregnado de incessante pulsar, que o brincar das cores e das formas aciona.) Fundamental, ainda, no processo de encantamento e

sedução que a obra desencadeia. O colorido faz apelo direto aos sentidos, e detém o leitor em atitude de contemplação, como que por obra de um efeito hipnótico, desencadando uma experiência emocional maior e um comportamento perceptivo diverso.

A organização colorístico-formal do labirinto é, assim, como dissemos, a qualidade vivificadora que o distingue, que lhe confere uma catadura *sui generis*: transubstancia-o: é já um quadro que se oferece à estesia do leitor. Um quadro cuja beleza é irrecusável pela irização, pela inquietação das formas, pelo gesto lúdico e grácil que o conforma; um quadro que perversa e sutilmente subjuga a intenção panegírica à estética, e se expõe sob um pálio coroado; um quadro que, com a cumplicidade do leitor, cujos olhos experimentam extasiados o incessante redesenhar dos percursos, registra a face pluridimensional da criação e da recepção, alargando assim os horizontes produtivos da poesia barroca e revelando nela padrões de complexidade crescente.

A experiência revolucionária de criação e de leitura proposta nesta orquestração de formas e cores radica no procedimento intersemiótico de construção do texto. Procedimento que se estica na hibridização e na inter-relação dos códigos e que explora basicamente o pensamento criativo, relacional. O dinamismo combinatório das figuras e dos feixes de letras tem como equivalente o processo cinético das manchas pictóricas, o que permitiu ao autor a trans-fusão de códigos, a aproximação plástica e literária, ações só possíveis pela perspectiva intersemiótica da consciência criadora.

Assim, já tendo falado muito mas havendo ainda tantos textos a mostrar, esperamos ter instigado a curiosidade e o conseqüente desejo de melhor conhecer a magia do barroco e sua intrincada forma constelar. Fazendo nossas as palavras de Servero Sarduy (1988), diremos que "Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o Barroco se apresenta, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica seria não linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica". cremos que esse triunfo do dialogismo é visível e irrefutável.

GOMES, Maria dos Prazeres. "Baroque: the triumph of dialogism".
MISCELÂNEA, Assis, 1: 25-49, 1993.

ABSTRACT: This paper focuses on the Portuguese baroque poetry, emphasizing its dominant processes of intertextuality and intersemiosis. Through these processes the Portuguese baroque poetry initiates a new form of through-language process, a new mode of aesthetic perception. To show this

new form of perception, we will approach the double architecture of the Portuguese baroque poetry: its verbal and visual components. As to the former, we will refer briefly to its plagiotropic vocation. As to the latter, we will emphasize the intersemiotic process through which the poet elevates, in an unprecedented way, the linguistic code to the category of pictoric and geometric codes. This way the Portuguese baroque poetry contributes to the transformation of the creative poetic forms and establishes a surprising dialogue with the present time.

KEYWORDS: Portuguese Baroque, plagiotropy (intertextuality), formal invention, acrostic, anagram, labyrinth.

Referências bibliográficas

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- ARES MONTES, José. *Góngora y la Poesia Portuguesa del Siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.
- CAMPOS, Haroldo de. A Escritura Mefistofélica. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goëthe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 71-118.
- CORREIA, Natália. *Antologia da Poesia do Período Barroco*. Lisboa: Moraes Editores, 1982.
- DIAS, Ângela & LYRA, Pedro. Paródia: Introdução. In: *Sobre a Paródia*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 62: julho-setembro de 1980, p.3-5
- GOMES, J. Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, O Boca de Brasa*. (Um estudo do Plágio e da Criação Intertextual). Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- HATHERLY, Ana. *A Experiência do Prodígio* (Bases Teóricas e antologia de Textos Visuais Portugueses dos séc. XVII e XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- HATHERLY, Ana. Para uma Arqueologia da Poesia Experimental. Anagramas Portugueses do séc. XVII. Colóquio Artes n. 40. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, março 1979.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1988.
- SPINA, Segismundo & SANTILLI, M. Aparecida. *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*. Assis, Instituto de Estudos Portugueses da USP, 1967.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco* [1968]. Trad. de Mary Amazonas L. de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989 (Col. Stylus, 7).

Figura 1

Anagramma Poetico

MARIA SOFIA ISABEL

Assumptis

IÁ LISABIA FERMOZA

Anagrama.

1	4	1	1	1	3	1	1	1	1	2
9	A	B	E	F	I	L	M	O	R	S

Gloza as Anagrama
Soneto.

Maria, Amais disc Rera, a mais sermoza A.
 Mais grAcioza, Rainha, Insigne erarA;
 Mereceu-A só Pedro, e foI preclarA
 Maravilha, Achar Rey; Igual EpozA.

Se se Portugal em Forma mIsterioza A
 Serpente, pOis a Fama assI o declarA,
 Se deue GOje aFirmar, poLscuzahedAra
 Ser SabiO, por SoFia prodIgioz - A

Inviçto Ser Apois, Bem se ampLifica
 Imperio, Se nA Fe soBe Em aLizeza,
 Inveja Sempre dAndo; e Bem se expLica;

Infame Se — jA — Bem, se Em aLizeza
 InocentS, pois se Acha, e Bem se applica,
 Iá li Sabia sermoza: a tal B — E — Lizeza.

Figura 2



Figura 4

