



Poesia visual e sintaxe da língua escrita

Visual poetry and syntax of writing

Poesía visual y sintaxis de la lengua escrita

Juliana Di Fiori Pondian*

Resumo

Nos dias atuais, em que os procedimentos visuais de espacialização e figurativização em poesia deixaram de ser novidade e já se encontram disseminados em grande parte da produção contemporânea, surge a necessidade premente de se estabelecer metodologias de análise sólidas e uma linguagem metalingüística apropriada para sua abordagem. Quando esses procedimentos colocam em questão a leitura por meio dos modos de ocupação da página, é raro encontrar análises que não invoquem a afirmativa central: “o poema rompe com a linearidade do signo linguístico”. No entanto, ainda mais raro é encontrar aqueles que explicam como se dá essa ruptura. Este artigo investiga a estrutura dessas obras por meio do entendimento da “nova sintaxe”, ou “sintaxe espacial”. Nossa abordagem concentra-se na sintaxe da língua escrita, tratada como um sistema autônomo, e o uso poético que dela pode ser feito. Nesse contexto, introduzimos o conceito de “metataxe da língua escrita”, delineando operações retóricas que determinam a relação entre os elementos na página através da manipulação de categorias linguísticas e semióticas pertencentes à língua escrita, como direcionamento, alinhamento, uso de sinais de pontuação, variações de caixa alta e baixa, entre outros aspectos.

Palavras-chave: poesia; escrita; grafemática; sintaxe; visualidade.

Abstract

In the present times, where visual procedures of spatialization and figuration in poetry have ceased to be novel and are already widely spread across a significant portion of contemporary production, there arises an urgent need to establish robust methodologies of analysis and an appropriate metalinguistic language for their exploration. When these procedures question reading through modes of page occupation, the scarcity of analyses that do not invoke the central assertion becomes noticeable: “the poem disrupts the linearity of the linguistic sign.” This article investigates the disruption of linearity through the lens of a “new syntax” or “spatial syntax”. Our approach is focused on the inherent syntax of written language, treated as an autonomous semiolinguistic system, and the poetic usage that can be derived from it. In this context, we introduce the concept of “metataxis of written language”, outlining rhetorical operations that influence the relationship between words on the page through the manipulation of linguistic and semiotic categories intrinsic to writing, such as direction, alignment, use of punctuation marks, variations in capitalization, among other aspects.

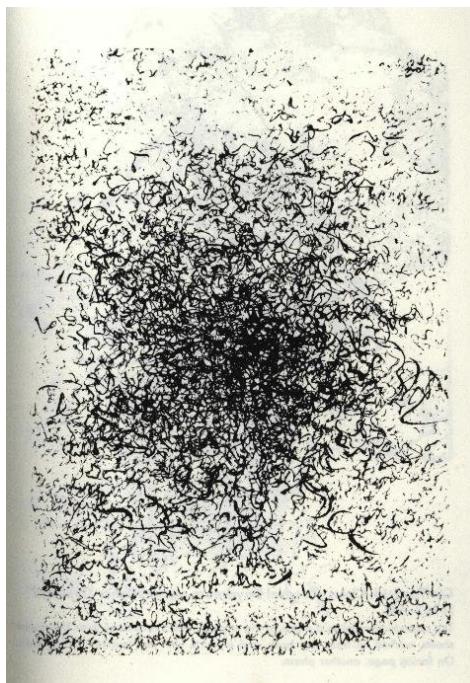
Keywords: poetry; writing; graphemics; syntax; visuality.

Resumen

En la actualidad, cuando los procedimientos visuales de espacialización y figurativización en la poesía ya no son novedad y se encuentran ampliamente difundidos en gran parte de la producción contemporánea, surge la necesidad urgente de establecer metodologías de análisis sólidas y un lenguaje metalingüístico adecuado para su abordaje. Cuando estos procedimientos cuestionan la lectura a través de los modos de ocupación de la página, es raro encontrar análisis que no invoquen la afirmación central: “el poema rompe con la linealidad del signo lingüístico”. Sin embargo, es aún más raro encontrar aquellos que expliquen cómo se produce esta ruptura. Este artículo investiga la estructura de estas obras mediante la comprensión de la “nueva sintaxis” o “sintaxis espacial”. Nuestro enfoque se centra en la sintaxis de la lengua escrita, tratada como un sistema autónomo, y el uso poético que se puede hacer de ella. En este contexto, introducimos el concepto de “metataxis de la lengua escrita”, delineando operaciones retóricas que determinan la relación entre los elementos en la página mediante la manipulación de categorías lingüísticas y semióticas propias de la lengua escrita, como orientación, alineación, uso de signos de puntuación, variaciones de mayúsculas y minúsculas, entre otros aspectos.

Palabras-clave: poesía; escritura; grafemática; sintaxis; visualidad

* Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5550-7325>.
E-mail: jpondian@id.uff.br.



"Poetic Syntax in Relation to Prose" (1959)
Calfriedrich Claus

Exemplares de poesia visual são encontrados na tradição literária ocidental desde o período helenístico, no século III a.C., com o poeta Símias de Rodes, autor dos célebres "Machado", "Asas de Eros" e "Ovo", aos quais vêm se juntar pouco depois a "Syrinx", de Teócrito de Siracusa, e dois poemas em forma de altar, um de Dosíadas de Creta e outro de Julio Vestino (*The Greek Anthology*, 1916). A esses poemas, cujos versos se arranjam de modo a sugerir imagens, deu-se o nome *Tεχνοποίησις*, ou jogo de arte. Numa linha do tempo, em seguida, encontram-se aqueles que se chamaram *Carmina Figurata*, ou poesia figurada, no período latino, estendendo-se pelo menos do I ao X século da era cristã, inclusive como forma representativa da poesia do cristianismo, com autores como Venâncio Fortunato (c. 530-600) ou Rábano Mauro (c. 780-856).

Dessas primeiras fontes, temos a prova material; depois disso, nessa sequência cronológica, colhemos exemplares espalhados de poemas do tipo sempre numa posição meio marginal, de excrescência excêntrica, aproximada por alguns ora do jogo, ora da magia. Por isso, muitas vezes foram classificados no subgênero das chamadas "Bizarriças literárias" (Peignot, 1808) ou "Formas difíceis" (Cozár, 1991), por exemplo, entre outras denominações, normalmente pejorativas, que se pode encontrar. Foi mais ou menos assim que proliferaram, atingindo picos de produção, no período barroco, com manobras retóricas distribuídas em labirintos (Hatherly, 1983, 1995); além de uma pluralidade de textos em forma de cálices e garrafas contendo em si o suco primordial que se brinda em lugares diversos como a República Tcheca, a Polônia ou a Escandinávia (Higgins, 1987). Isso para não falar da tradição oriental, onde outra infinidade de textos pode ser encontrada nos *citrakāvya* indianos, nas versões figuradas dos textos massoréticos hebreus, nos *hui-wen* chineses ou nas caligrafias árabes, além de toda a literatura visual africana que está ainda por se descobrir.

Parte dessa história pode ser vista nas antologias mencionadas, como as de Rafael de Cozar (1991) ou Dick Higgins (1987), por exemplo. No entanto, aos olhos de hoje, apesar de várias e variadas, essas ocorrências de poemas de apelo visual parecem esparsas e não chegam a constituir um gênero ou movimento dentro dos cânones literários. É apenas com a publicação do poema-constelação *Un coup de dés [Um lance de dados]* de Mallarmé (Mallarmé, 1914), no final do século XIX, e seu "Prefácio", que se tem um marco da formalização da valorização da visualidade em poesia, por meio da exploração de variedades tipográficas e da distribuição do poema na página.

Outro marco é encontrado na mesma França, pouco mais tarde, na obra do poeta italiano-polonês, naturalizado francês, Guillaume Apollinaire, com seus caligramas, poemas cuja distribuição da matéria verbal delimita contornos que formam desenhos na página. *Et moi aussi je suis peintre* [E eu também sou pintor], dizia ele nos tempos das primeiras publicações de seus caligramas na revista *Les Soirées de Paris*, em 1914, querendo reunir a poesia às artes visuais. Depois de Apollinaire, mas não necessariamente por sua causa, diversos movimentos eclodem e os procedimentos de espacialização, malarmeanos, ou de figuratização, apolinarianos, multiplicam-se em múltiplas direções: Espacialismo, Letrismo, Concretismo, Poema-processo, Poema-semiótico, Typewriter poets, etc., ao que se chamou Segunda Vanguarda (Donguy, 2007).

Todos esses movimentos trouxeram novos procedimentos à prática poética, os quais se encontram, hoje, mais concentrados ou mais diluídos em boa parte das publicações de poesia contemporânea. Por esse motivo, neste artigo, propomos a seguir uma definição para o gênero da poesia visual, tal como concebido neste estudo, a fim de poder explorar um desses novos procedimentos: os arranjos sintáticos presentes nesses poemas. Para isso, será retomada a obra e o pensamento de alguns dos poetas mencionados, assim como proposta uma reflexão sobre a organização estrutural dessa nova poesia, do ponto de vista da sintaxe, a partir de conceitos da linguística da escrita e da retórica de figuras, revista à luz dos estudos do discurso contemporâneos.

A poesia visual, um gênero?

Há uma longa história de querelas e celeumas envolvendo a denominação da “poesia visual”. Não é o propósito aqui discuti-las nem definir o que quer que seja, ou não, a “poesia visual”, nem tampouco se a poesia visual é, de fato, poesia, ou se pertence às artes visuais ou a um novo gênero híbrido, como costuma acontecer quando se adentra essa seara. Não obstante, gostaríamos de propor uma reflexão sobre o que se quer dizer com o termo neste estudo, que toma a poesia visual enquanto objeto de análise:

- 1- Chama-se “poesia visual” o subgênero de poemas que empregam procedimentos notadamente visuais, próprios da língua escrita, em sua construção. De acordo com esta proposição, é preciso ressaltar que, ainda que haja supressão da palavra (como se tornou comum nas produções mais recentes), permanece no “poema visual” um certo tipo de alusão ao código verbal que nos permite identificá-lo enquanto tal.
- 2- Esses procedimentos podem ser identificados e inventariados, constituindo uma gramática poética tal como a que já conhecemos para a sonoridade (por exemplo, os tratados de métrica e rima ou as coleções de figuras retóricas, como a aliteração e a paronomásia) ou para o conteúdo da poesia.
- 3- Além da exploração da visualidade, uma das características principais da “poesia visual” é a intersemioticidade. Este traço deve-se, de um lado, à extensão da prática experimental que engloba a poesia visual à apropriação de várias linguagens no poema; de outro, ao emprego de recursos próprios da escrita na construção das obras, sendo esta, por definição, uma linguagem híbrida, isto é, uma linguagem linguística, espacial e visual ao mesmo tempo (Pondian, 2016).
- 4- Da “poesia visual” fazem parte algumas experiências isoladas e uma série de movimentos literários que ocorreram em tempos e espaços específicos e centraram suas produções na criação e no emprego enfático desses procedimentos, por exemplo: os *Τεχνοταγμάτα* na Grécia do século III a.C.; os *Carmina Figurata*, na tradição latina; o Caligrama (Ideograma Lírico) de Apollinaire no começo do século XX; o *noucentisme* da vanguarda catalã nos anos 1920; a poesia concreta (no Brasil, na Suíça e suas derivações onde mais tenha ocorrido desde os anos 1950); o Poema/Processo no Ceará, Rio Grande do Norte ou Rio de Janeiro, nos anos 1960; a PoEx, em Portugal, ou o Espacialismo, de Pierre Garnier, na França, nos anos 1960; a Tipoesia, de Jérôme Peignot, na França nos anos 1980; etc. Ressalta-se: entende-se que esses nomes constituem *movimentos* e não *gêneros* ou *procedimentos* poéticos, embora os contenha a estes últimos em si.

Considera-se, portanto, que a “poesia visual” é aquela que enfatiza as propriedades visuais da língua, isto é, suas potencialidades enquanto escrita, sem estar, contudo, restrita à exploração da linguagem visual, uma vez que, em sua maior parte, ela não deixa de ser também verbal, vocal, intermidiática ou intersemiótica. Dessa forma, o estudo da “poesia visual” na perspectiva linguístico-semiótica que se pretende adotar aqui deve-se ater a observar, descrever e inventariar os procedimentos variados de que esta poesia se utiliza, no que diz respeito aos aspectos visuais da escrita poética, debruçando-se, por sua vez, sobre o estudo de movimentos e práticas variadas de poetas que investiram na significação da escrita em poesia. Tais ferramentas a serem construídas partem, portanto, desses experimentos mais radicais e podem aplicar-se a todo texto que se apresente num suporte escrito, o que compreende, portanto, tudo o que se vê na leitura de um poema.

Neste artigo, particularmente, voltar-nos-emos para a investigação de um dos níveis linguísticos no qual esses procedimentos incidem, que é a sintaxe. Na “poesia visual”, é comum ver os poetas praticantes do gênero reivindicando para si a criação de uma “nova sintaxe” ou “sintaxe espacial” ou, na perspectiva que queremos apresentar, a sintaxe própria da língua escrita tomada como sistema autônomo e o uso poético que dela pode ser feito. Para isso, serão discutidas a seguir a noção de “linearidade”, da linguística saussuriana, e a proposição do conceito de “metataxe”, de origem retórica.

A linearidade e a revolução sintática

Uma vez nomeado o objeto e definido o nosso campo de estudos, depara-se com um dos primeiros procedimentos que ele nos apresenta, nosso objeto de investigação aqui: a chamada revolução sintática, proclamada por diversos poetas desde o final do século XIX e reafirmada por outros em meados do século XX. Suas origens podem ser várias e são, ainda hoje, objeto de discussão. Para nós, é suficiente lembrar a “Crise do verso” (*Divagations*, 1897) flagrada por Mallarmé – “La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale” [A literatura aqui sofre uma extraordinária crise, fundamental] (*Divagations*, 1897, p. 236, tradução nossa) – e a direção de saída que ele aponta: “Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre” [Essa visada, chamo Transposição – Estrutura, uma outra] (*Divagations*, 1897, p. 246, tradução nossa).

É essa “outra estrutura” que se delineia no “Prefácio” ao *Lance de dados*, mencionado acima, e que será posta em prática no poema:

Gostaria de que esta Nota não fosse lida ou caso fosse percorrida que logo a esquecessem; pois ensina, ao Leitor hábil, pouca coisa para além de sua penetração: mas, pode perturbar o ingênuo que tem de dar uma olhada nas primeiras palavras do Poema, a fim de que as seguintes, dispostas como estão, o conduzam às últimas, **o todo sem novidade além do espaçamento da leitura. Os “brancos” com efeito, assumem importância, chocam de início;** a versificação os exigiu, como silêncio ao redor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no meio, por volta de um terço da folha: não transgrido essa medida, apenas a disperso. [...] A vantagem, se tenho o direito de dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou as palavras entre si, parece acelerar por vezes retardar o movimento, escandindo-o, **intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página:** esta tomada por unidade assim como em outra parte o Verso ou linha perfeita. [...] **Tudo se passa, por atalhos, em hipótese; evita-se a narrativa.** Soma-se que este **emprego a nu do pensamento** com retrações, prolongamento, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. **A diferença dos caracteres tipográficos** entre o motivo preponderante, um secundário e adjacentes, dita sua importância na emissão oral e a disposição na pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou o descer da entonação (Mallarmé, 2017, p. 81, grifos nossos).

O trecho citado permite entrever algo da concepção de Mallarmé acerca da nova poética: o espaçamento da leitura, a importância do branco, da disposição das palavras, da diferença dos caracteres tipográficos, a visão simultânea da Página, etc.: reúnem-se aí os embriões dos procedimentos postos em prática a fim de conduzir à nova composição, que se dará “por atalhos”, evitando a narrativa.

Ideia semelhante reaparece formulada com todas as letras por Apollinaire, alguns anos mais tarde, tomando emprestado o nome de seu amigo de guerra, Gabriel Arboin¹, para escrever uma crítica a seu próprio poema "Lettre-Océan" na revista *Les Soirées de Paris*, em 1914:

Digo ideograma porque, depois dessa produção, **não há mais dúvidas de que certos escritos modernos tendem à ideografia.** [...] Pode-se objetar que um ideograma puro é um desenho puro e não poderia compreender a linguagem escrita. Eu responderia que, **na Carta-Oceano, o que se impõe e a conduz é o aspecto tipográfico**, precisamente a imagem, ou seja, o desenho. Psicologicamente, não importa que essa imagem seja composta de fragmentos da linguagem falada, porque **a ligação entre esses fragmentos não é mais a da lógica gramatical, mas a de uma lógica ideográfica que resulta em um tipo de disposição espacial totalmente contrário ao da justaposição discursiva.** [...] Eu chamo a *Carta-Oceano* de poema, mas isso é um pouco aleatório. Obviamente, **não é uma narração**. É o oposto de uma narração, já que a narração é o gênero literário que mais exige a lógica discursiva. Mas até que ponto podemos chamar uma produção de poema quando praticamente todos os elementos rítmicos desapareceram? É verdade que **a emoção pode ser despertada pelo arranjo hábil ou bem-sucedido de duas ou três ideias**. No entanto, sempre pareceu à humanidade que o ritmo é ainda mais comunicativo da emoção do que a ideia nua. E **são ideias nuas que a Carta-Oceano nos apresenta, numa ordem visual.** Portanto, certamente **não narração, dificilmente um <poema>**, se preferir: **um poema ideográfico.** Revolução: porque nossa inteligência precisa se acostumar a entender as coisas de forma sintético-ideográfica em vez de analítico-discursiva (Arboin, 1914, tradução e grifos nossos).

Os textos de Mallarmé e Apollinaire são já bastante conhecidos, porém, nem sempre são colocados lado a lado:

Tabela 1 – Comparação entre textos de Mallarmé e de Apollinaire

MALLARMÉ	APOLLINAIRE
"este emprego a nu do pensamento "	"E são ideias nuas que a <i>Carta-Oceano</i> nos apresenta..."
"A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo..."	"na <i>Carta-Oceano</i> , o que se impõe e a conduz é o aspecto tipográfico "
"o todo sem novidade além do espacamento da leitura ..."	"uma lógica ideográfica que resulta em um tipo de disposição espacial totalmente contrário ao da justaposição discursiva"
"Tudo se passa, por atalhos , em hipótese; evita-se a narrativa. "	"Portanto, certamente não narração , dificilmente um <poema>, se preferir: um poema ideográfico. Revolução: porque nossa inteligência precisa se acostumar a entender as coisas de forma sintético-ideográfica em vez de analítico-discursiva. "

Fonte: Mallarmé (2017, 1897) e Apollinaire (sob o pseudônimo de Arboin, 1914).

¹ A atribuição desse texto a Apollinaire é objeto de discussão entre os estudiosos. Hoje parece haver consenso de que se tratava de um pseudônimo do poeta. Ainda, segundo Augusto de Campos, em nota adicionada ao texto “pontos-periferia poesia concreta” (Campos; Pignatari; Campos, 1975, p. 17): “Quem atribuiu o texto a Apollinaire foi o poeta André Salmon, seu amigo íntimo, que organizou uma coletânea de poemas inéditos do autor dos ‘caligramas’, dando-lhe o título *Le Guetteur Mélancolique* (Paris, Gallimard, 1952). Ao reestampar o texto ‘Devant l’Idéogramme d’Apollinaire’, em apêndice, afirmou ele: ‘Gabriel Arboin fut un pseudonyme utilisé par Guillaume Apollinaire pour publier cet article dans le *Soirées de Paris* de juillet/août de 1914’. Parece que existiu, porém, um jornalista na mesma época com o nome Gabriel Arboin ou Arbouin. A coincidência das iniciais, aliada à relevância conceitual do escrito, sugere uma interferência do poeta, deixando pairar dúvidas sobre a real autoria. Mais recentemente, Daniel Grojnowski e Michel Décaudin organizaram uma belíssima edição do até então inédito álbum fac-similar dos ‘ideogramas líricos’ de Apollinaire, *Et Moi Aussi Je Suis Peintre* (Paris, Éditions Sébastien Gryphe, 1985), contendo manuscritos e provas de impressão com data final de 10 de agosto de 1914, acrescidos do artigo em apreço. Escrevendo cerca de 30 anos depois de Salmon, e sem fazer referência a ele, anotam os organizadores a propósito do artigo e seu presumido autor Gabriel Arbouin (acrescentando um ‘u’ ao sobrenome): ‘On peut se demander si ces pages, au demeurant étrangement ambiguës, sont bien de la plume de ce journaliste peu au fait de l'avant-garde littéraire et si elles ne lui ont été pour le moins inspirées pour celui qui portait les mêmes initiales’”.

Se observarmos, são vários os aspectos pelos quais ambos podem ser aproximados²: as “ideias nuas” e o “emprego a nu do pensamento”; a ênfase em se evitar a narrativa; a evocação da “disposição hábil” das ideias numa “ordem visual”, o destaque para o “aspecto tipográfico”, entre outros. Os “atalhos” mallarmáicos, aqui, tomam a forma do “pensamento sintético-ideográfico”, que vem assumir o lugar da narrativa “análítico-discursiva”. Essa “Revolução”, como se sabe, foi tomada quase como mantra, anos mais tarde, pelos poetas concretos brasileiros e incorporada ao “plano-piloto para poesia concreta”, manifesto do grupo publicado pela primeira vez em 1958:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. **dando por encerrado o ciclo histórico do verso** (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: **estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear**. daí a importância da ideia de **ideograma**, desde seu sentido geral de **sintaxe espacial ou visual** até o sentido específico (fenollosa/pound) de **método de compor baseado na justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva - de elementos**. “il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem (Campos; Pignatari; Campos, 1975, p. 156).

O manifesto do grupo brasileiro retoma o pensamento que vinha se delineando desde o final do século XIX, em tom não mais especulativo, mas definitivo, instaurando uma “sintaxe espacial ou visual” na poesia – para nos referirmos apenas ao objeto deste artigo. Nesse sentido, podemos lembrar ainda outros manifestos da poesia concreta que continham ideias semelhantes, enfatizando o papel da organização das palavras no espaço gráfico, como no escrito pelo artista plástico, poeta e performer sueco Öyvind Fahlström, embora nascido no Brasil, publicado inicialmente na *Revista Odyssé*, em 1954:

O que resta, portanto, é **dar novamente normas próprias à forma**. Isso se faz, por exemplo, na música pontilhista. As possibilidades são incontáveis. **Quanto à poesia, podem ser estrofes resolvidas com paralelismo vertical**; e isso de tal maneira que o conteúdo pode dar a forma ao colocar uma palavra repetida exatamente debaixo da mesma palavra que mais proximamente a antecedeu, ou vice-versa quando a parte de uma linha fica numa paralela vertical com a linha de cima, carregando consigo o conteúdo da linha superior. Estrofes exatamente iguais com ajuda de linhas preenchidas com a rima na última palavra da linha ou com sílabas, palavras concordantes etc. Estrofes marginais ao lado de estrofes principais. Estrofes-moldura com estrofes-núcleo: possibilidade de várias leituras análogas à maneira como o olho se move livremente quando observa a arte abstrata. **Estrofes, portanto, que podem ser lidas não apenas da esquerda para a direita e de cima para baixo, mas vice-versa e na vertical** (Fahlström, 2016, p. 17-18).

Ou o do suíço-boliviano Eugen Gomringer, também em 1954:

nossas línguas estão hoje em processo de simplificação formal. um número reduzido de formas mínimas está se desenvolvendo. o conteúdo de uma sentença é frequentemente carregado por uma única palavra, enquanto longas declarações podem ser quebradas em grupos de letras. ao contrário de muitas línguas, estamos aprendendo a trabalhar com um punhado que é mais ou menos universal. seria essa redução & simplificação da linguagem & da escrita um sinal do fim da poesia? certamente não. **redução no melhor sentido - como simplicidade & compressão - tem sido sempre uma força em poesia**. isso vem do fato de que linguagem & poesia hoje têm tanto em comum para começar a alimentar uma a outra em forma & substância. [...] assim o novo poema será simples & perceptível igualmente em seu todo & em suas partes. será algo para ser visto & utilizado, mas também algo para se pensar sobre: **objeto do pensamento num jogo de ideias**. ele funcionará por meio da brevidade & da compressão. ele será memorável & (como imagem) fácil-de-lembra. ele servirá ao homem por meio de um jogo de elementos objetivos, assim como o poeta servirá

² Diz-se que à época em que Apollinaire escrevia seus primeiros caligramas, ele só conhecia da obra de Mallarmé alguns poemas, como a *Hérodiade*, que teria ilustrado e copiado numa carta para sua mãe (Debon, 2008, p. 13). Segundo relato de Apollinaire em carta a Fagus, o contato com o *Lance de dados* aconteceria apenas no verão desse mesmo ano de 1914: “Acho que a tentativa é original, apesar de Rabelais, Panard e Mallarmé. Só vi ‘O lance de dados’ há dois dias. É uma pesquisa tipográfica diferente da minha, mas, junto com as que você citou, justifica minha tentativa e lhe dá um estatuto de nobreza” (Apollinaire, 1983, p. 194, tradução nossa).

a ele por meio de sua habilidade para apenas esse tipo de jogo & linguagem, o inventor de suas futuras modulações. finalmente, o novo poema (como modelo de peça verbal em ação) pode ele mesmo impactar nossa linguagem cotidiana. **de todas as estruturas poéticas baseadas na palavra, a constelação é a mais simples. ela dispõe grupos de palavras como se fossem clusters de estrelas...** (Gomringer, 1954, n.p., tradução nossa).

Gomringer ressalta o processo de simplificação formal, advindo dos novos meios e da comunicação de massa, pelo qual passa a língua alemã naquele momento. Nesse processo, constitutivo da nova poesia, a estrutura do poema assume a forma, sintática, da constelação, reafirmando a imagem presente já no *Lance de dados*. Se lá, como afirmou Octavio Paz, “as frases tendem a configurar-se em centros mais ou menos independentes, à maneira dos sistemas solares dentro de um universo; cada raiz de frases, sem perder sua relação com o todo, cria um domínio próprio nesta ou aquela parte da página” (1999, p. 328), aqui “as frases” são substituídas pelas palavras ou unidades ainda menores, buscando a simplicidade e a compressão, a fim de que o poema possa ser lido mesmo “num aeroporto”.

Esses fragmentos dos cinco célebres textos citados – todos hoje já mais do que conhecidos, comentados e celebrados – foram reunidos aqui a fim de se observar o modo como surge, do ponto de vista dos poetas, um pouco da formulação da nova sintaxe. Há um elemento comum neles, que diz respeito à reivindicação de um novo modo de organização dos elementos no poema a fim de criar novos modos de produção e apreensão do sentido. Como foi possível notar, todos apontam para um mesmo caminho: a exploração da página e de recursos da escrita – a tipografia, o espaçamento, o branco, a disposição, etc. A Musa é a Sintaxe, mas uma Outra, que convoca o reaprendizado da leitura, como certa vez disse Paul Valéry a propósito da obra de Mallarmé:

Aquele que, portanto, não afastava os textos complexos de Mallarmé se encontrava insensivelmente engajado a reaprender a ler. Querer dar-lhes um sentido que não fosse indigno de sua forma admirável e do esforço que essas figuras verbais tão preciosas tinham seguramente custado, conduzia infalivelmente a associar o trabalho contínuo do espírito e de suas forças combinatórias à delícia poética. Por consequência, a Sintaxe, que é cálculo, retomava condição de Musa (Valéry, 1945, p. 43, tradução nossa).

Mas o que deve ser reaprendido nessa reeducação da leitura? Que elementos precisam ser apreendidos? Qual é, de fato, esse novo modo, e como ele funciona? Esse questionamento comumente passa ao largo dos críticos e comentadores dessa poesia, que por muito tempo se restringiram a repetir as máximas e melhores intenções dos poetas-teóricos de suas próprias obras, como nos manifestos observados. A afirmação de Valéry vai ao encontro do que dirá, anos mais tarde, o pesquisador Francis Édeline, em *Syntaxe et poésie concrète* [Sintaxe e poesia concreta] (1972): “a incompreensão que normalmente a envolve [a poesia concreta] tem origem evidentemente na falta de um modo de leitura adequado” (p. 3, tradução nossa), pois novas “modalidades de *mise-en-scène* condicionam novas sintaxes”.

O que se pode afirmar hoje é que essa busca por uma nova poesia veio a criar, de fato, ao longo de um século, uma nova gramática para a linguagem poética; ou uma nova linguagem para a qual ainda nos falta a gramática – gramática esta tomada em sentido amplo, não normativo. De modo geral, percebe-se que o fenômeno tem sido tratado pela crítica como uma ruptura com a linearidade. É difícil encontrar uma análise de poesia visual (ou de poema que se valha da visualidade em sua estrutura) em que não conste a máxima “o poema rompe com a linearidade do signo linguístico” em alusão à concepção do signo linguístico proposta por Saussure, que obedece a dois princípios fundamentais: 1º) o da **arbitrariiedade**: “O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário.” (Saussure, 2012, p. 108); e 2º) o da **linearidade**: “O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) representa uma extensão, e b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha. (Saussure, 2012, p. 110)”.

Já comentamos em outra ocasião (Pondian, 2016) a imprecisão do *Curso de linguística geral*, quando, para exemplificar o postulado da linearidade do signo linguístico, toma-se de empréstimo a ideia de linha no espaço da escrita:

Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos (Saussure, 2012, p. 110).

Sabe-se que a “linha espacial dos signos gráficos”, apreensível pelo olho, é distinta da “sucessão do tempo”, dos significantes acústicos enunciados, apreensível pelo ouvido. É essa especificidade que a poesia, sobretudo visual (espacial, concreta, caligramática, etc.), coloca em evidência.

Édeline, no mesmo artigo mencionado (1972), oferece-nos um meio de organizar esse pensamento. Primeiramente, em lugar do que, com Saussure, chamamos “linearidade”, ele propõe o termo-conceito “cronossintaxe”, para se referir à ideia de sucessão implicada na língua, uma vez que é a isso que essa “palavra enganadora”³ se refere, ao fato de ser regida pelo tempo, implacável e irreversível, da língua oral. Faz, portanto, essa distinção essencial entre linearidade e cronossintaxe, e propõe ainda um conjunto de novas sintaxes para abordar a poesia visual, quais sejam: a “iconossintaxe” ou sintaxe figurativa, base do calígrafo; a “topossintaxe” ou sintaxe topológica abstrata, que dá origem ao calígrafo generalizado; a “ticossintaxe” ou sintaxe aleatória, realizada por movimentos fortuitos ou pela produção sistemática de permutações; e a “antissintaxe” ou incorporação de uma cronossintaxe em um paradigma, normalmente virtual e atemporal.

A proposta de Édeline, publicada pela primeira vez em 1972, quando a poesia concreta não ultrapassava duas décadas de existência, é até hoje uma das raras tentativas de se encarar a questão com base num pensamento mais sistemático, para além de descrições, paráfrases, anedotas ou análises de obras particulares. No entanto, mesmo contribuindo para organizar um pouco o vasto campo dessa poesia – e isso quase ao mesmo tempo em que ela surgia, nos anos 1970 –, observa-se em longo prazo que a formulação oferece pouca aplicabilidade. Quando observados os exemplos, as categorias propostas frequentemente trazem pouca estabilidade para se considerar um poema “antissintático” ou “ticossintático”, por exemplo. Diante disso, e da abertura pensamento oferecida pelo autor, é que propomos uma abordagem ancorada na descrição do espaço gráfico, a partir de critérios linguísticos – advindos do que se chamou Grafemática autônoma (Anis, 1983; Pondian, 2016, etc.) –, e a partir do qual se estabeleceu o conceito, mais econômico e geral, de “metataxe”, a fim de tratar dos fenômenos sintáticos em questão no texto escrito.

Proposição: nova sintaxe, sintaxe da escrita, metataxe?

A sintaxe é um elemento central na composição poética. Para dar um exemplo clássico, poderíamos fazer o exercício de encontrar as funções de sujeito-verbo-objeto da oração principal nestes versos de *Os Lusíadas*, de Camões, mesmo num momento em que o ritmo imperava na constituição do texto poético:

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

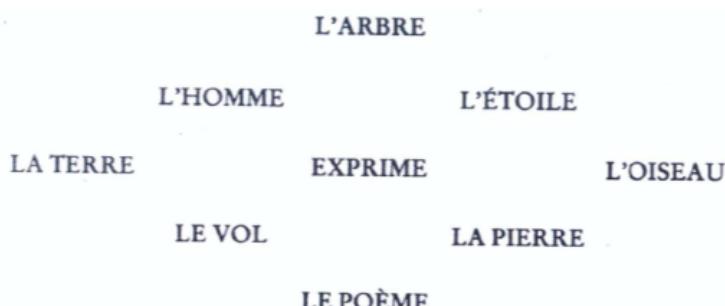
E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas

³ Édeline afirma em outro artigo: “A palavra linearidade, que é uma tradução metafórica da temporalidade da linguagem oral, é em si mesma enganadora” (1999, p. 201, tradução nossa).

De África e de Ásia andaram devastando,
 E aqueles que por obras valorosos
 Se vão da lei da Morte libertando,
 Cantando espalharei por toda parte,
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte (Camões, 1999, p. 59-60).

Tem-se aí, para ficar numa discussão elementar, uma oração principal na qual o objeto é anunciado no primeiro verso (“as armas e os barões”) e encontrará seu sujeito (oculto: “eu”) e verbo apenas 15 versos depois (“espalharei”). Na poesia visual, o que ocorre muitas vezes é a marcação, ou dissolução, dessas funções por meio de sua disposição na página e a exploração de direções da leitura. Uma amostra exemplar pode ser encontrada num poema de Pierre Garnier, “Les éléments”, no qual os mesmos sujeito-verbo-objeto são determinados por meio de relações posicionais, passíveis de alternância:

Figura 1 - “Les éléments” de Pierre Garnier.



Fonte: Garnier (1963).

Assim, partindo dessa constatação e das considerações de Édeline sobre a (nova) sintaxe da poesia concreta, passamos a considerar que se devesse tomar por base uma gramática própria da língua escrita, para estabelecer níveis de análise e categorias linguísticas, a fim de observar as estruturas nas quais operam os poemas. No caso da sintaxe da língua escrita, na esteira dos estudos da escrita e da pontuação (Anis, 1983; Catach, 1980), recolhemos uma série de elementos que a regulassem, aos quais chamamos, no quadro da Grafemática Autônoma, *grafotaxemas* (Pondian, 2016), e que correspondem a:

- topogramas: o branco (no interior dos grafemas, entre os grafemas, entre as palavras e entre as linhas); a direção de leitura (de cima para baixo; da esquerda para a direita; etc.); o alinhamento do texto (à esquerda, à direita, ao centro, justificado); e os sinais de ritmização (() [] { } < > *** / \ | - -).
- punctogramas: são os sinais de pontuação clássicos (; . ! ? : " " " ...).
- morfogramas: são alterações nos grafemas alfabeticos, sem os quais não existe, a fim de corroborar a organização sintática (caixa alta/baixa, itálico, negrito, sublinhado, riscado, etc.).

Esses grafotaxemas, portanto, atuam como elementos organizadores do espaço textual, que comprehende, por sua vez, as seguintes unidades linguísticas: grafemas, sílabas gráficas, palavras, frases/versos, linhas, blocos e página. Nota-se que estão conjugados aí elementos de ordem linguística com elementos de ordem visual: a frase, por exemplo, é uma noção linguística (grosso modo, regulada por um morfograma (caixa alta, de início) e um punctograma (ponto final); ou pela presença das funções linguísticas: sujeito/verbo/objeto); enquanto a linha é uma noção da dimensão visual. Contar com todas essas possibilidades no repertório de elementos próprios da língua escrita é essencial para que se possa descrevê-la, uma vez que se aceite a proposição de que ela é um objeto híbrido por natureza, que conjuga ao mesmo tempo uma dimensão *linguística*, responsável por sua estrutura

interna (leis gráficas); uma dimensão *visual*, responsável por sua composição material (traço/dimensão); e uma dimensão *espacial*, que organiza sua sintaxe geral (disposição/direção).

Dadas essas noções, é fácil perceber poemas que exploram uma ou mais categorias, criando efeitos de sentido diversos, por exemplo: inserção/supressão do branco (topograma) entre os grafemas de uma palavra (ou mais); supressão completa ou saturação de sinais de pontuação (punctogramas); substituição da direção de leitura (topograma) tradicional; supressão de maiúscula inicial de versos/frases (morfograma); entre outros. Com isso, temos um repertório limitado de categorias, um modelo econômico, que nos permite descrever e situar uma série de práticas poéticas distintas, partindo-se do princípio de que o que fazem é explorar ora mais, ora menos radicalmente, esses elementos que fazem parte de uma gramática própria da língua escrita.

Além disso, firmado esse repertório, a fim de dar aplicabilidade à descrição das categorias linguísticas, pode-se utilizar igualmente do pensamento retórico, o que nos permite, na análise, passar da identificação dos elementos linguísticos à análise dos elementos semióticos. Pela própria descrição feita acima, em que se utilizou termos como adição, supressão, inserção, etc., é possível ver que o que ocorre nos textos é, no mais das vezes, a submissão dessas categorias às operações retóricas clássicas de adição, subtração, permutação e substituição, desestabilizando estruturas tradicionais e abrindo o texto a novos efeitos de sentido (função das figuras retóricas).

Reunindo, portanto, categorias próprias da língua escrita, isto é, um repertório limitado e hierarquicamente organizado segundo níveis de análise linguística, e sua manipulação por meio da aplicação de operações retóricas, foi proposto este sistema mais geral para tratar das questões sintáticas colocadas pela poesia visual, que são as “metataxes da língua escrita”, cuja definição se dá a seguir.

Uma definição: metataxe

Antes de proceder ao estudo das metataxes propriamente ditas, é importante estabelecer o conceito de figura retórica com o qual se está trabalhando, tomado à luz dos estudos do discurso contemporâneos, do qual elas fazem parte:

A organização das figuras de estilo em níveis linguísticos está presente já na Retórica clássica, que as dividia em: 1) Metaplasmos, ou operações no limite da palavra (ex. aférese e prótese); 2) Figuras, ou operações nas relações entre as palavras (ex. hipérbato e parataxe); e 3) Tropos, ou operações semânticas (ex. metáfora e metonímia). A partir desse conhecimento herdado da tradição e incorporando a ele o refinamento proporcionado pelos desenvolvimentos da linguística e da semiótica no século XX, o *Groupe μ*, do qual fez parte Édeline, mencionado anteriormente, propõe em sua *Retórica Geral* (1970) uma reorganização desses níveis em: 1) Metaplasmos (divididos em três planos: infralingüístico, elementar e complexo); 2) Metataxes; e 3) Tropos (divididos em metassememas e metalogismos).

Metataxe, portanto, é o nome sugerido pelo *Groupe μ* para o tipo de “desvio” que corresponde às “figuras” clássicas (a contraparte dos solecismos nas gramáticas antigas), também chamadas posteriormente de figuras não trópicas ou figuras de construção ou figuras sintáticas, entre outros nomes que podem ter ganhado ao longo dos tempos. Todavia, seu fator comum é o fato de que incidem na relação entre as palavras em um sintagma ou uma frase ou, no nosso caso, também em um conjunto de frases/versos, ou mesmo na página. Dizem respeito, então, a questões sintáticas, de ordenação e disposição de palavras, e também de regência ou concordância verbal e nominal. Para nomear essas figuras, portanto, preferimos este, o de metataxe, a todos os outros nomes que já foram dados à categoria, justamente por estes serem muitos e pouco específicos. Além disso, há a necessidade de guardar o termo “figura” para o conjunto dos mecanismos retóricos, tal como se consolidou ao longo do tempo.

Diante disso, servindo-nos dessa terminologia mais recente, propomos tratar a (nova) sintaxe da poesia visual como a exploração de “metataxes da língua escrita”, isto é, operações retóricas que incidem na relação entre as palavras na página, a partir da manipulação de categorias linguísticas próprias da escrita. Estas, portanto, podem ser aplicadas a elementos variados, como a direção, o alinhamento, o uso de sinais de pontuação ou de maiúsculas/minúsculas, entre outros elementos, a

que chamamos “grafotaxemas”, acima, que podem ser investidos de significado e criar arranjos sintáticos específicos.

Assim, no que diz respeito particularmente à expressão gráfica, na poesia visual, ocorre que a distribuição espacial das palavras na página (ou na estrofe, ou no verso) passa a ser o elemento determinante da sintaxe do poema, como já havia identificado o próprio Groupe μ:

Tanto do ponto de vista retórico quanto gramatical, a ordem das palavras é o aspecto mais importante da sintaxe. Um poeta como Mallarmé, que rompe com a frase comum e depois a remodela de cem maneiras diferentes, dá uma boa ideia das possibilidades indefinidas de variação oferecidas pela distribuição dos sintagmas e seus elementos (Groupe μ, 1970, p. 70, tradução nossa).

Enfatizando ainda sua importância para o que sevê:

Na literatura escrita, as permutações de segmentos de frases guardam em si **um valor para o olho**. Elas atraem o olhar para o texto enquanto ordem espacial, e não apenas causal ou temporal [...]. Mas as figuras de permutação não são as únicas em questão. Simetrias e quiasmos, repetições e metros, enumerações e parênteses – todos esses são dispositivos que também têm a ver com a ordem e a disposição das palavras, com o objetivo de organizar um espaço e **nos fazer ver a linguagem**. É por esse ângulo que as metataxes são compreendidas em suas manifestações mais formais, para não dizer mais formalistas. Em última instância, elas estão presentes nos experimentos “topográficos” de Mallarmé e Apollinaire, de Butor e dos espacialistas (Groupe μ, 1970, p. 85-86, tradução nossa, grifo nosso).

A partir dessas noções propostas pelo Groupe μ, porém, sem desenvolver o tema nem tampouco a sistematizá-lo em figuras da escrita, entendemos que as metataxes assumem essas mesmas características elencadas e podem ser, assim, resumidas ao fato de que engendram modificações sintáticas em relação à frase, à linha, ao bloco e à totalidade da página, e nas tensões provocadas entre essas instâncias, na composição do texto poético. São procedimentos que vão de *enjambements* até as dispersões vocabulares e os desvios no direcionamento do texto, que nos obrigam a reconduzir o olhar por sentidos inusitados na leitura. Além disso, nesse ponto, entram em jogo também questões de pontuação frasal, orientando a leitura, desde seu uso tal como prescrito, aos abusos e à supressão total dos sinais de pontuação, fazendo surgir diversos efeitos de sentido gerados por operações particulares. De modo geral, ainda que não exclusivo, evidentemente, as metataxes gráficas enfatizam a dimensão “espacial” da escrita.

Diante desse quadro, fazem parte deste nível as relações entretidas pelos grafemas, sílabas, palavras, frases, linhas e blocos a partir do jogo com grafotaxemas em geral (topogramas, punctogramas ou morfogramas), além dos elementos plásticos que podem ser adicionados para desempenhar aí um papel estruturante. Em síntese, pode ocorrer:

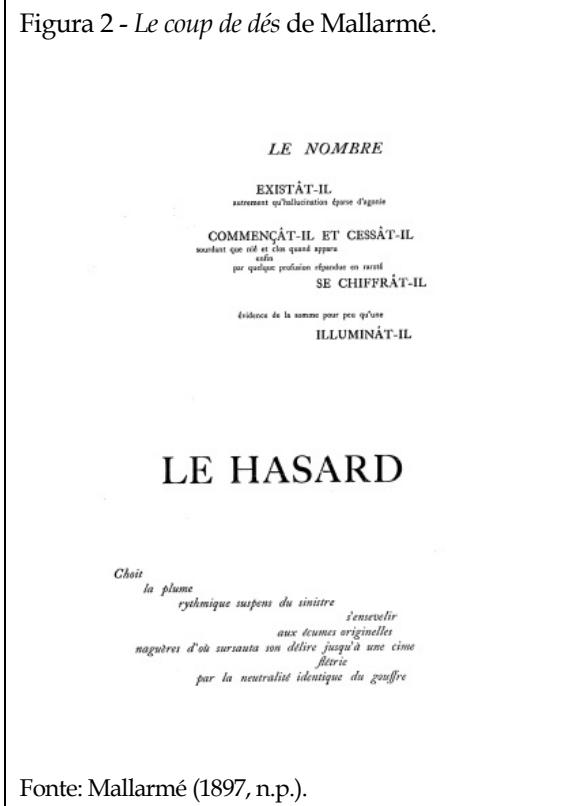
- a) adição, subtração, substituição ou permutação de topogramas;
- b) adição, subtração, substituição ou permutação de punctogramas;
- c) adição, subtração, substituição ou permutação de morfogramas.

Se seguíssemos os passos dos antigos, a cada vez que ocorre uma dessas combinações, poderíamos ter uma “figura” retórica distinta no nível das metataxes, assim como encontramos sistematizados os tropos, por exemplo, que podem ser metáforas, metonímias, prosopopeias, eufemismos, etc.; ou os metaplasmos, que são a aférese, a diérese, etc. Porém, neste momento, é suficiente para nós apurar a identificação do mecanismo de sua construção, que se dará sempre a partir da aplicação das operações retóricas fundamentais ao inventário linguístico estabelecido para os elementos que compõem a língua escrita. Alguns exemplos poderão demonstrar a pertinência, ou não, desse raciocínio, e serão dados a seguir.

Alguns exemplos

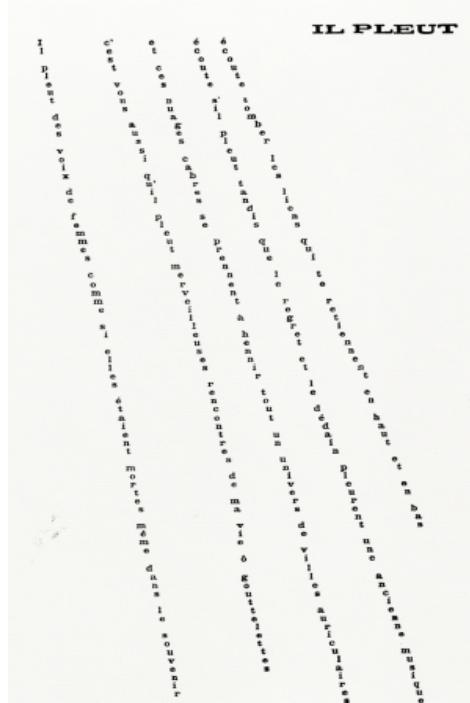
A partir do quadro teórico esboçado acima, observemos primeiro os dois poemas emblemáticos mencionados no início deste texto: uma página do célebre “Lance de dados” (1897) mallarmaico, e o clássico calígrafo “Il pleut” [Chove] (1918), de Apollinaire:

Figura 2 - *Le coup de dés* de Mallarmé.



Fonte: Mallarmé (1897, n.p.).

Figura 3 – “Il pleut” de Apollinaire.



Fonte: Apollinaire (1918, p. 62).

Empregando a terminologia proposta, nota-se no poema de Mallarmé, em primeiro lugar, a exploração dos seguintes topogramas: supressão do /alinhamento/ à esquerda e consequente dispersão das palavras na página; adição de /direção/ de leitura múltipla; e adição de /branco/ entrelinhas. Além disso, há a supressão total dos punctogramas; e, finalmente, a substituição do morfograma /caixa baixa/ por /caixa alta/ em diversas palavras, bem como a adição de /italico/ e /negrito/.

Já no caso de Apollinaire, igualmente, em relação aos topogramas, substitui-se o /alinhamento/ dos versos, de horizontal para vertical; em consequência, substitui-se a /direção de leitura/ da esquerda para a direita por de cima a baixo; além da adição de /brancos/ entre as linhas verticais, formando vãos maiores ou menores. Também são suprimidos os morfogramas de /caixa alta/ (a não ser o "I" do 1º verso, querendo talvez marcar um ponto de partida, a 1ª palavra do poema) e todos os punctogramas – prática instituída na obra de Apollinaire desde *Alcools* (1913a), e que lhe rendeu o título de abolidor da pontuação em poesia.⁴

⁴ É interessante o modo como o próprio Apollinaire comenta a eliminação da pontuação em seus poemas numa carta de 1913, em resposta a Henri Martineau: “No que diz respeito à pontuação, só a suprime porque achei que era desnecessária, e de fato é; o próprio ritmo e o corte dos versos são a verdadeira pontuação, e não há necessidade de outra” (Apollinaire, 1913b, tradução nossa).

Tomando outro exemplo dos poetas mencionados no início, o mesmo ocorre em “eis os amantes” (1973, n.p.), da série *poetamenos*, de Augusto de Campos, representante da poesia concreta brasileira, ou em “wind” (1969, p. 39), de Gomringer:

Fig. 4 - “eis os amantes” de Augusto de Campos.

Fonte: Campos (1973, n.p.).

Figura 5 - “wind” de Eugen Gomringer.

Fonte: Gomringer (1959, p. 39).

Vê-se tanto no poema de Augusto de Campos como no de Gomringer a mesma supressão de punctogramas e do morfograma de /caixa alta/, tradicionais marcadores da organização sintática verbal – tendo sido esta, inclusive, uma característica que marcou a poesia concreta. Uma diferença entre esses dois exemplos está na unidade trabalhada, o que também deve ser levado em conta na análise (como já dito acima, as unidade seriam: grafemas, sílabas gráficas, palavras, frases/versos, linhas, blocos e página): em Augusto de Campos, a medida ainda é a da frase/verso, apesar da exploração que faz no nível das palavras, brincando com o /branco/ que as separaria e criando uma série de termos compostos (“imãum”, “gêmeoutrem”, etc.); enquanto para Gomringer, a unidade máxima de operação é a própria palavra “wind”, cujos grafemas são repetidos múltiplas vezes (adição), com a mesma supressão do /alinhamento/ horizontal, perturbando a /direção/ de leitura.

Se olharmos atentamente para esse tipo de composição, veremos que o que está em jogo é a exploração dessas características intrínsecas da escrita, resultando em obras inovadoras. Mesmo a aplicação da cor advém da propriedade *visual*, inerente à escrita. Vejamos a seguir o célebre poema “cidade city cité”, também de Augusto de Campos, que simplesmente remove todos os *topogramas* /brancos/ entre as palavras, concentrando-os em uma imensa linha – e, desse gesto, faz surgir uma metrópole:

Figura 6: “cidade city cité” de Augusto de Campos.



atrocaducapacaustduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublipareciprorustisagasmplitenaveloveravivaunivoracidade
city
cité

Fonte: Campos (2001a, p. 115).

Na poesia contemporânea brasileira, para restringirmos um pouco nosso escopo de observação, os grafotaxemas seguem sendo reguladores sintáticos na construção dos poemas. Pode-se notar, por exemplo, ao contrário da supressão dos punctogramas do início do século, a sua saturação (adição repetitiva) nos exemplos abaixo:

Figura 7 - “Erros” de Décio Pignatari.

Teleros

Pálpebras, luzidio, num, lento, assentimento, do, roxo, ao, lilá, à, medida, que, se, fechavam, armaram, um arco, de, carne, aberta, na, boca, avinhada, que, ressequido, sentia, esticarem-se-lhe, as, peles, de, tal, modo, que, umas, insensibilizavam-se, ovis, nos, internos, das, coxas, como, cotoveleiras, de, contador, outras, repuxavam-se, sob, os, pentelhos, com o, a, escorrer, vagina, adentro, aquelas, perdiam, poros, esquentavam, pescoco, acima, e, estas, gelavam, as, campânulas, dos, seios, com, dois, pontos, de, lamparina, em, beliscos, de, fogo, me, apertando, rins, e, noca, mucosas, nas, peles, e, peles, na

Fonte: Pignatari (1979, p. 45).

Figura 8 - “E-mail para Ricardo Domeneck” de Fabiano Calixto.

E-MAIL PARA RICARDO DOMENECK

– se – eu – fosse – dizer – algo – eu – diria – logo – como – alguém – que – quer – comer – algo – e – come – logo – algo – que – quer – comer – uma – palavra – é – somente – uma – palavra – aquilo – que – o – seu – uso – palavra – quer – que – ela – seja – palavra – mas – , – se – por – algum – momento – pensarmos – palavra – na – distinção – entre – o – que – quer – que – possamos – dizer – palavra – e – o – que – dissermos – , – poderemos – ponderar – algumas – palavras – questões – *leurs coeurs n'avaient pas de saisons et ne voulaient pas de prison* –
do – tipo – : – se – impressa – ou – cursiva – sabendo – que – aqui – as – formas – gráficas – são – devoradas – pelo – aparelho – fonador – as – régulas – dançam – suas – medidas – de – forma – bêbada – e – longe – da – razão – até – porque – a – razão – per – mutou – se – em – metástase – confusa – uma – flor – no – segundo – seguinte – u – flor – e – restitui – a – morte – , – a – morte – , – sempre – a – morte – , – em – e – agora – ? – profundo – diálogo – com – todos – mas – , – outra – coisa – , – confundir – o – que – quer – dizer – uma – mulher – bonita – ? – nada – ela – É – uma – mulher – bonita – confundir – é – o – verbo – da – palavra – olhar – *nobody's putting conclusions around my*

Fonte: Calixto (2007a, p. 75-76).

Ou o uso deliberado de morfogramas /caixa alta/ e /riscado/, em outro poema de Fabiano Calixto, ou a sutileza de um /ítálico/ de Carlito Azevedo:

Figura 9 - "A noia de Aquiles" de Fabiano Calixto.

A NÓIA DE AQUILES

[CENSURADO PELO
PRÓPRIO AUTOR
QUE, SEM O EMBALO
B.C., AINDA SOFRE DE
MELANCÓLICA HUMANIDADE;
ETEMENDO O CRÍTICO;
QUE PODERIA ACUSAR-LHE DE
RAQUITISMO VERBAL
OU AINDA DE
HELENISMO CHULÉ
OU (SEM PAPAS NA LÍNGUA)
MERA EPIGNOMIA MOLENGA
DO SAUDOSO NETUNO CONCRETO;
PREFERIU ABRIR MÃO
E TOMAR CHÁ DE MORANGO
LENDO UM ENSAIO SOBRE VENEZA
NO SÁBADO MAIS CHUVOSO
DESENDE A BATALHA DE TRÓIA]

Fonte: Calixto (2007b, p. 56).

Figura 10 - "Por ela" de Carlito Azevedo.

POR ELA

Perdera — era a
perdedora. Repara
como anda, não lembra
uma onda morta de medo
pouco antes de
desabar sobre a areia?
Você se pergunta: o
que pode fazer por ela
o poema? Nada, calar
todos os seus pássaros
ordinários — o que lhe
soaria como bruscas
freadas de automóvel.
Se ele pudesse abraçá-la
em não abraçá-la. Mas
ainda assim a quer
reviver e captar, faz
os olhos dela brilhar
numa assonânciam boa e,
invisível, faz do corpo
dela o seu. Repara
ainda um pouco. Mais
do que se pensa, ele a
perdeu: com a areia do
seu deserto amoroso
ergueu-lhe sua
triste ampulhetaria. Fim.
Perdera
era

o

Fonte: Azevedo (2001, p. 21).

Conclusão

Inúmeros exemplos poderiam ser mencionados para demonstrar como a exploração das possibilidades oferecidas por esses reguladores, próprios da língua escrita, permitiu uma infinidade de criações que transformaram o estado da língua em um dado momento histórico. Essa transformação pode ser ampliada e compreendida no contexto dos novos meios de comunicação, como o jornal, a publicidade, o cartaz, que, como se sabe, contribuíram para a consolidação dessas mudanças.

Assim, nos dias atuais, em que os procedimentos de espacialização e figurativização em poesia deixaram de ser novidade e “invenção” e já se tornaram “tradição”, dados os infinitos recursos de exploração do espaço gráfico possibilitados ainda pelo fácil acesso às novas tecnologias (dos softwares de diagramação aos meios de impressão), acreditamos na importância da estabilização de metodologias de análise e da metalinguagem para abordá-los.

Esta proposta, portanto, é tão somente um esboço de uma gramática/retórica para esta língua escancarada pelos poetas, sobretudo, a partir dos anos 1950, com os movimentos da poesia concreta, do poema/processo e da poesia visual de modo geral, mas que se encontra disseminada em nosso dia a dia, e não apenas nos livros de poesia. Mais concretamente, a proposição que se extrai deste estudo é que se defina /alinhamento/, /direção/ e /branco/, por exemplo, como “grafotaxemas” passíveis de configurar “metataxes” específicas, que podem incidir no nível do grafema ao da página. Isto é: pensar na manipulação da língua escrita a partir de suas unidades e de operações retóricas elementares (adição, subtração, permutação e substituição).

Esta abordagem busca compreender, antes de mais nada, as diversas operações que podem ser realizadas entre os elementos dentro de um sistema, em um texto escrito, e pode ser aplicada a toda poesia impressa: desde o verso mais tradicional, que por vezes se vale de recursos visuais (espaçamentos, deslocamentos, etc.), até a poesia visual que dispensa as palavras. Vejamos este último exemplo, um “popcreto”, de Augusto de Campos, de 1964; e um poema de Fernando Aguiar, representante de uma certa “poesia visual propriamente dita” surgida nos anos 1980, diluindo os movimentos anteriores e levando-os às últimas consequências, neste poema que não se utiliza nem de palavras nem de tinta ou papel, mas de setenta árvores de dez espécies plantadas num terreno de 110 x 36 metros, em Matosinhos, em Portugal:

Figura 11 - “olho por olho/eye for eye” de Augusto de Campos.



Fonte: Campos (2001b, p. 125).

Figura 12 - “Soneto ecológico” (maquete) de Fernando Aguiar.



Fonte: Aguiar (2005).

Nesses casos, o significante linguístico desaparece, mas o propósito sintático da escrita se mantém, criando percursos e pausas por meio da disposição, alinhamento, forma e hierarquização dos caracteres. Na terminologia aqui proposta, ocorre a supressão da componente “linguística” da escrita, no entanto, com a manutenção de sua dimensão “espacial e visual”: os grafotaxemas se mantêm: alinhamentos, brancos, direções; assim como regularidades de formas e padrões, que remetem aos grafemas. E arrisco dizer: é talvez isso o que permite que continuemos a chamar essas práticas de “poemas” – quando reincide a questão: mas isso é poesia?

Este método grafemático, claramente, não basta à análise, mas fornece um número limitado de ferramentas que nos permite decodificar a página escrita por meio de critérios que podem ser encontrados em todos os textos. O mesmo mecanismo subjaz nestas práticas, e este mecanismo faz parte dos sistemas de escrita, que, por sua vez, são sistemas próprios. Não se trata da organização puramente visual (do espaço e da forma das artes visuais, por exemplo) e também não se trata da organização da língua oral, mas da fusão desses dois sistemas em um terceiro, que são os sistemas de escrita.

Como nos ensinou Saussure, a língua é viva, heterogênea e heteroclita. A poesia, antes de qualquer coisa, é o lugar onde podemos viver na língua, morar um pouco nela, “viver a vida da língua viva”. O poeta pode expandir, ou retrair, esses espaços de vivência. Aqui, tratamos da expansão da língua à escrita: “o que se vê contagia o que se lê”, disse Arnaldo Antunes. O que os poetas fazem, portanto, é escancarar as potencialidades, ou virtualidades, da língua enquanto escrita, essa latência, presente já nas inscrições rupestres, poderíamos pensar, e trazidas à tona, em bloco, pelas vanguardas.

Os poetas, portanto, ao escancarar essas virtualidades evidenciam o lugar da escrita como objeto linguístico, intersemiótico, inerente à língua; em outras palavras: assentam o lugar da escrita como parte da língua. Então, quem quer que queira adentrar esse território, deve adquirir os instrumentos e ferramentas de escavação, medição, os mapas e trilhos para percorrê-lo. Criar esses instrumentos também é tarefa do linguista, do semiótico, do crítico. Este é o objetivo desta Grafemática: criar instrumentos para percorrer o espaço da escrita na língua; construir a sua Gramática, não como norma, sim como sistema, suas leis próprias, hierarquias, regimes: Estrutura. Uma Outra.

Referências

- AGUIAR, Fernando (2005). Soneto Ecológico: um projeto de poesia ambiental. *Revista Interact*, n. 26, abr./set. 2017. [online]. Disponível em: <https://revistainteract.pt/26/soneto-ecologico/> Acesso em: 28 jan. 2025.
- ANIS, Jacques (1983). Pour une graphématique autonome. *Langue française: le signifiant graphique*, v. 59, n. 1, p. 31-44. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_59_1_5164 Acesso em: 28 jan. 2025.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1913a). *Alcools*: Poèmes 1898-1913. Paris: Mercure de France.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1913b). *Brief an Henri Martineau*. [online]. Disponível em: https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1913_apollinaire1.html. Acesso em: 28 jan. 2025.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1918). *Calligrammes*: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916). Paris: Mercure de France. Disponível em: https://monoskop.org/images/d/d1/Apollinaire_Guillaume_Calligrammes.pdf Acesso em: 25 jul. 2025.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1983). Lettre à Fagus [1914]. *Guillaume Apollinaire 16*: “La Chanson du mal-aimé” encore et toujours. Paris: Lettres Modernes Minard. [série Guillaume Apollinaire].
- ARBOIN, Gabriel (1914). Devant l’Idéogramme d’Apollinaire. In: APOLLINAIRE, Guillaume; BILLY, André; DALIZE, René; TUDESQ, André; SALMON, André; PERRÉS, Charles; FÉRAT, Serge. *Les soirées de Paris* n. 25. Paris: Hachette Livre Bnf.
- AZEVEDO, Carlito (2001). Por ela. In: *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7 Letras. p. 21.
- CALIXTO, Fabiano (2007a). E-mail para Ricardo Domeneck. In: CALIXTO, Fabiano. *Sanguínea*. São Paulo: Ed. 34. p. 75-76.
- CALIXTO, Fabiano (2007b). A noia de Aquiles. In: CALIXTO, Fabiano. *Sanguínea*. São Paulo: Editora 34p. 56.
- CAMÕES, Luis (1999). *Os Lusíadas*. Antologia organizada e comentada por Evanildo Bechara e Segismundo Spina. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CAMPOS, Augusto (2001a). cidade city cité. In: CAMPOS, A. *Viva vaia – Poesia 1949-1979*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. p. 115.
- CAMPOS, Augusto (2001b). olho por olho/eye for eye. In: CAMPOS, A. *Viva vaia – Poesia 1949-1979*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. p. 125.

- CAMPOS, Augusto (1973). *eis os amantes*. In: CAMPOS, Augusto. *poetamenos*. São Paulo: Edições Invenção. n.p.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (orgs.) (1975). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- CATCHA, Nina (org.) (1980). *Langue française. La ponctuation*. N°45. Paris: Larousse.
- COZAR, Rafael de (1991). *Poesía e imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve.
- DEBON, Claude (2008). *Calligrammes dans tous ses états*. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire. Paris: Éditions Callipées.
- DONGUY, Jacques (2007). *Poésies expérimentales - Zone numérique (1953-2007)*. Dijon: Les presses du réel.
- ÉDELIN, F. (1972). Syntaxe et poésie concrète. *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n. 89, p. 3-19.
- ÉDELIN, F. (1999). Linéarité et poésie visuelle (Il pleut, un quintil basculé de Guillaume Apollinaire). In: COTTE, P. *Actes du Colloque «Langage et Linéarité»*. Lille: Septentrion, Presses Universitaires. p. 201-221.
- FAHLSTRÖM, Öyvind (2016). *Manifesto para a poesia concreta*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Cobogó.
- GARNIER, Pierre (1963). *Les éléments*. In: SILVAIRE, André (org.) *Les Lettres. Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonétique de Pierre Garnier*. 8^e série, Numéro 29. Éditions André Silvaire.
- GOMRINGER, Eugen (1954). *vom vers zur konstellation*. Frauenfeld: Arche Verlag.
- GOMRINGER, Eugen (1969). *wind*. In: GOMRINGER, Eugen. *worte sind schatten – die konstellationen 1951-1958*. 1. auflage . Hamburg: Rowohlt.
- GROUPE μ (1970). *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- HATHERLY, Ana (1983) *A experiência do prodígio - bases teóricas e antologia de textos - visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- HATHERLY, Ana (1995) *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa.
- HIGGINS, Dick (1987). *Pattern poetry: guide to an unknown literature*. Albany: State University of New York Press.
- MALLARMÉ, Stéphane (1914). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Nouvelle Revue Française. 36p. Disponível em: <https://archive.org/details/s.-mallarme-un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard.-poeme-1914/mode/2up> Acesso em: 28 jan. 2025.
- MALLARMÉ, Stéphane (1897). Crise de vers. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle éditeur. Disponível em: <https://ia801500.us.archive.org/12/items/divagations00mall/divagations00mall.pdf> Acesso em: 28 jan. 2025.
- MALLARMÉ, Stéphane (2017). *Um lance de dados*. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PAZ, Octavio (1999). *Obras completas I*. Barcelona: Galáxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- PEIGNOT, Gabriel (1808). *Amusements philologiques: ou, Variétés en tous genres*. Paris: A. A. Renouard. Disponível em: <https://books.google.co.mz/books?id=4YVBAAAIAAJ&hl=pt-PT&pg=PR1#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 28 jan. 2025.
- PIGNATARI, Décio (1979). Erros. In: RUIZ, Alice; CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris; FERLAUTO, Claudio; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; CARDOSO, Ivan; BARBOSA, João Alexandre; MEDAGLIA, Julio; FIGUEIREDO, Luciano; FERRARA, Lucrécia D'Alessio; FIGUEIREDO, Luiz Antonio de; RAMOS, Oscar; LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Revista Através 3*. São Paulo: Duas Cidades. p. 45.
- PONDIAN, Juliana di Fiori (2016). *Gramática da poesia escrita: figuras retóricas*. 2016. 313f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-25082016-145446/publico/2016_JulianaDiFioriPondian_VOrig.pdf Acesso em: 25 jul. 2025.

SAUSSURE, Ferdinand (2012). *Curso de linguística geral*. Edição de Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.

THE GREEK ANTHOLOGY: volume V - books XIII-XVI (1916). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: W. Heinemann. Disponível em: <https://archive.org/details/greekanthologyv00patogoog> Acesso em: 28 jan. 2025.

VALÉRY, Paul (1945). Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé. In: VALÉRY, Paul. *Variété III*. Paris: Gallimard.