



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

THIAGO BUORO

O TEXTO PLURICÓDIGO DA POESIA VISUAL



ARARAQUARA – S.P.
2014

THIAGO BUORO

O TEXTO PLURICÓDIGO DA POESIA VISUAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia

Orientador: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – S.P.
2014

THIAGO BUORO

O TEXTO PLURICÓDIGO DA POESIA VISUAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia

Orientador: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 26/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra Fabiane Renata Borsato
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Omar Khouri
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de São Paulo

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato, pela competência intelectual e pela sensibilidade com as quais conduziu a orientação.

Aos professores da banca qualificadora: Prof. Dr. e Poeta Omar Khouri e Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires, que deram contribuições importantes à continuidade do trabalho.

À banca de Defesa: Profa. Dra. Ude Baldan, novamente os professores Omar Khouri e Antônio Donizeti Pires e Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o período de Mestrado, em especial a Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, por quem tenho grande admiração.

À Profa. Dra. Lola Aybar, por me incitar ao ingresso na Pós-Graduação.

À instituição UNESP e à agência financiadora CAPES.

Ao Prof. Dr. Wilcon Joia Pereira (*in memoriam*) e à Nancy Neves, orientador e orientanda que abriram o caminho da pesquisa sobre a Poesia Visual nesta Faculdade, há mais de uma década; caminho que tive o compromisso de seguir e de manter trafegável.

À família: mãe Ana Maria, pai Ademir, irmão Ademir, irmã Cristina, vó Lourdes, sobrinho Giovanni e cunhado Edimilson.

Ao sempre especial Eli Oliveira Dias, peixe amarelo, pelo companheirismo, amor, carinho e constante encorajamento.

À amiga Patrícia Aparacida Antônio, pelo enorme incentivo e pelas ricas sugestões de pesquisadora.

Aos amigos da casa ETC., com quem dividi o tempo e o prazer de viver, sentir e pensar: César Rangel e Elenir Carvalho.

Aos amigos que acompanharam de perto o trabalho e, de um modo ou de outro, contribuíram com sua realização: Bruna Vasques, Edgard Bertollozi (*in memoriam*) Fernanda Fachina, Heloá Cabrini, Sara Sallieri, Tais Matheus, Thiago Santos Jerônimo.

À amiga Renata Acácio Rocha, pelo incentivo e pela importante assistência na normatização do trabalho.

Ao amigo artista Sechi, que me apresentou a Poesia Visual e me mantém em constante contato afetivo com poemas visuais do mundo todo, através da Arte Postal.

Aos amigos também da arte: Augusto Meneghin, Ciça Alves, Favari Filho, Josfran Soares, Renê Mainardi, Sandra Bretas.

“Por que a poesia de rabo preso
sem poder se operar
e, operada,
polimórfica e perversa,
não poder travestir-se
com os clitóris e os balangandãs da lira?”

Waly Salomão (2001, p. 95).



RESUMO

Nossa pesquisa tem o objetivo de refletir sobre o texto pluricódigo da poesia visual. Partimos, como nos parece necessário, da discussão acerca das dificuldades de situar essa poesia entre os gêneros estabelecidos, uma vez que ocupa um lugar intermediário entre a Literatura e as Artes Visuais. E decidimos pela defesa do estabelecimento de um gênero particular, o que parece evitar a infundada e desnecessária cisão entre verso e pós-verso. Depois investigamos as possibilidades de espacialização do texto poético e as formas de construção da imagem pelos recursos retóricos e pela exploração da materialidade da escrita. Nosso pressuposto é que a diferença entre o texto linguístico e o texto visual repousa, sobretudo, numa diferença semiótica decorrente do canal físico. A arte visual se especifica porque ocupa o espaço de duas ou três dimensões; a poesia, porque está ligada à linearidade própria do canal oral, unidimensional. Mas na medida em que a poesia enquanto linguagem é escrita, ela toma inevitavelmente o canal visual. Isso parece ter escapado à teoria de Lessing, preocupada em estabelecer bem as fronteiras entre pintura e poesia. Portanto, a língua escrita opera dois canais simultaneamente: o oral e o visual. Escrita, ou inscrita à maneira dos hieróglifos egípcios, a palavra pode ser submetida a todo tipo de operação plástica, como obedecer a uma sintaxe visual e associar-se a outras imagens gráficas, gerando uma expressão poética complexa. Além disso, procuramos desenvolver, por sugestão do semioticista belga Jean-Marie Klinkenberg, uma espécie de gramática da relação palavra-imagem, que nos parece fundamental para a compreensão desse texto particular da poesia visual.

Palavras-chave: Poesia visual. Pluricódigo. Imagem. Concretismo.

RÉSUMÉ

Le but de notre recherche est d'étudier le discours pluricode de la poésie visuelle. Au début, nous considérons qu'il est important discuter sur la difficulté à classifier cette poésie dans le système de genre puisqu'elle occupe un lieu intermédiaire entre la Littérature et les Arts Visuels. Nous essayons de défendre la consolidation du genre particulier, car cela peut éviter la division sans fondement et inutile entre le vers et après le vers. Puis, nous faisons des recherches sur la possibilité de spatialisation du texte poétique et sur la manière de construire l'image poétique à travers de la retorique et de la materialité de l'écriture. Nous défendons la différence semiotique entre le texte linguistique et le texte visuel, une différence qui résulte de la spécification du canal physique. L'art visuel a la particularité d'occuper l'espace à deux ou trois dimensions. La poésie est liée à la linéarité du canal oral qui se déploie dans un espace à une dimension. Mais quand la poésie est écrite, elle devient une image visuelle. Cela ne figure pas dans la théorie de Lessing, soucieuse d'établir parfaitement les frontières entre la peinture et la poésie. Par conséquent, la langue écrite mobilise simultanément les deux canaux : l'oral et le visuel. Les mots écrits ou inscrites comme des hiéroglyphes égyptiens peuvent entrer dans la composition plastique, tantôt comme des signes graphiques même, tantôt par rapport à des autres images, en formant une unité poétique complexe. Au final, nous cherchons à appliquer la suggestion de belge Jean-Marie Klinkenberg d'une grammaire de l'interaction texte-image, car nous pensons qu'elle est fondamentale dans la poésie visuelle.

Mots-clés: Poésie visuelle ; Pluricode ; Image ; Concrétisme

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.10
1 A POESIA VISUAL.....	p.15
1.1 Formas poéticas.....	p.15
1.1.1 Por uma definição de Poesia Visual.....	p.24
1.1.2 O futurismo da poesia visual.....	p.29
1.2 Poesia Visual: do <i>sui generis</i> ao gênero.....	p.33
2 ESPAÇO, IMAGEM E POESIA.....	p.45
2.1 O linear e o simultâneo.....	p.45
2.2 O espaço na poesia.....	p.51
2.2.2 O espaço significativa na poesia visual.....	p.56
2.3 Imagens poéticas.....	p.60
2.3.1 Imagens na palavra e na poesia.....	p.61
2.3.2 Interações entre tipos de signos: o arbitrário e o motivado.....	p.67
2.3.3 O método ideogrâmico e a montagem cinematográfica.....	p.71
2.3.4 Imagens visuais da palavra.....	p.75
2.3.5 O visual no poema.....	p.76
2.3.6 O poético das imagens gráficas: poesia visual.....	p.78
3 RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM.....	p.85
3.1 Discurso pluricódigo.....	p.93
3.1.1 Signo icônico e signo plástico.....	p.95
3.1.2 Outras relações do pluricódigo.....	p.100
3.2 Palavra-ícone.....	p.101
3.2.1 Relações morfológicas.....	p.102
3.2.3 Relações sintáticas.....	p.106
3.2.4 Relações semânticas.....	p.111
3.3 Palavra-plástica.....	p.116
3.3.1 Relações morfológicas	p.118
3.3.2 Relações sintáticas.....	p.121
3.3.3 Relações semânticas.....	p.122
3.3.4 O problema da forma concretista.....	p.124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.133
REFERÊNCIAS.....	p.137
ANEXOS.....	p.143

INTRODUÇÃO

Poemas visuais são criados pelo menos desde a antiguidade greco-latina, na qual se situam os poetas considerados precursores – Simmias, Julius Vestinus, Dosíadas, Teócrito. Eram compostos, naquela época e por séculos subsequentes, basicamente do arranjo figural das palavras no espaço da página, atingindo muitas vezes a aparência hermética das mensagens criptografadas. Mas foi a ousadia vanguardista do século XX, apoiada sobretudo nos projetos de Mallarmé e no que se denominou “crise do verso”, que os levou à consequência de uma forte hesitação em serem reconhecidos como produtos literários. A eles foi agregado definitivamente o material visual do domínio da Arte, e sua sintaxe sofreu uma desintegração completa, ou “explosão”, para empregarmos o termo do estudioso brasileiro do assunto: Philadelpho Menezes (1991). No Brasil, ao propor a estruturação ou a reestruturação da forma poemática visual, o movimento concretista da década de 1950 insere-se nesse processo de modo incisivo, fundando uma forte tendência de alcance internacional, que gerou outros movimentos como o neoconcretismo, a poesia-práxis e o poema-processo. Hoje, indubitavelmente, a poesia visual tem vasta produção no mundo todo e apresenta uma configuração formal complexa, exigindo-nos cada vez mais novos aparatos críticos.

Nosso presente estudo tem o objetivo de refletir, de modo generalizante, sobre a constituição desse texto poético, atentando, sobretudo, às relações entre o domínio verbal e o domínio visual, relações que consideramos definidoras dessa poesia. Logo, podemos compreender nosso método antes como um esforço de sincronia do que como um esforço de diacronia: um método formal que vê a literatura como uma série específica de fatos antes de considerar suas transformações ao longo do tempo.

O ponto de partida consiste na fundamental discussão sobre a natureza dessa poesia, cuja recepção está permeada de controvérsias e opiniões vagas. Muitos a consideram a evolução das pesquisas literárias, o que provoca a fúria dos defensores do logos; outros veem nela o lugar das experiências estéticas, de maneira que ela se define unicamente pelo vanguardismo, impossibilitada de alcançar a tradição; outros ainda a recusam simplesmente, por acreditar que ela represente uma arte menor ou por associá-la ao imediato da comunicação visual da sociedade midiática. A fim de repensar esses julgamentos, propomos brevemente uma leitura da poesia visual à luz da teoria dos gêneros literários. E decidimos se há condições de conceder à poesia visual um gênero específico, que evitaria boa parte dessas polêmicas.

Um de nossos pressupostos é que a distinção entre o texto linguístico e o texto visual repousa, sobretudo, numa diferença semiótica decorrente do canal físico. A arte visual se especifica porque ocupa o espaço de duas ou três dimensões; a poesia, porque estaria ligada à linearidade própria do canal auditivo, unidimensional. Mas na medida em que a poesia enquanto linguagem é escrita, ela toma inevitavelmente o canal visual. Isso parece ter escapado à teoria de Lessing (2011), preocupada em estabelecer bem as fronteiras entre pintura e poesia. Portanto, a língua escrita opera dois canais simultaneamente: o oral e o visual.

Aliás, é no domínio poético que sempre se pode realizar as comutações semióticas. A poesia de modo geral, enquanto discurso **figurado**, ao engendrar os múltiplos sentidos, destaca certa condição espacial do texto. Para apreendermos todos esses sentidos, é preciso percorrer as várias direções do texto, avançar e retroceder. O verso define-se pela volta, ou seja, pela ruptura da linearidade. A respeito desse assunto, julgamos de grande importância as contribuições, entre outros, de Genette, de Todorov, de Octávio Paz, do Grupo μ .

O poeta português E. M. de Melo e Castro (1993) discorre sobre a relação inevitável entre som e imagem em qualquer manifestação poética: os poemas discursivos que tendem para a musicalidade atingem o visual uma vez que constroem figuras imagéticas, e os poemas experimentais da visualidade atingem a musicalidade ao explorar os valores fonéticos dos signos. Os dois sistemas semióticos, o oral e o visual, interpõem-se na estrutura do poema, como formularam, por exemplo, sob o termo de Joyce *verbovocovisual*, os poetas do grupo Noigandres.

Mas para que possamos falar de fato de poesia visual, é preciso tratar da imagem não como figura de linguagem, mas como imagem perceptível, aquela própria das artes visuais. Tal poesia só é visual porque depende essencialmente do canal visual para existir. Se nela, no entanto, subsiste o material sonoro, é porque a língua ao ser escrita, não perde sua natureza fonética. De modo que qualquer palavra, fragmento de palavra, unidades significantes e não significantes atentam-nos para a leitura decodificante em um poema visual. Somos levados, portanto, a uma dupla apreciação: o ler/ver.

Nesse sentido, realiza-se, em poesia visual, a exploração da substancialidade visual dos signos da escrita, o que equivale dizer, com base na teoria do Grupo μ (1993), que se confere um caráter semiótico a essa substancialidade. Os grafemas, ou escritemas na terminologia de Pereira (1976), ganham estatuto semiótico e têm condição de significar independentemente das atribuições semânticas da língua. Eles se constituem propriamente como signos visuais.

Ou como diria radicalmente Barthes (1980, p.94) referindo-se aos artistas da escrita, entre os quais estão os poetas visuais, citados por Robert Massin (1993) em seu livro *La lettre et l'image*: “tomaram outro caminho, que é o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação, mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem, e, justamente por isso, no centro de sua ação”.

Se poesia visual define-se pela interação entre palavra e imagem, ou pelo complexo palavra-imagem, é indispensável, em um estudo inclinado à compreensão de seus constituintes textuais, a abordagem de teorias tanto da linguagem quanto da imagem, além da teoria geral dos signos: a semiótica.

Portanto, a semiótica que nos interessa não é aquela que fornece modelos prontos de interpretação, conhecida como semiótica aplicada. Nossa intenção é observar as produções de semiose, ou seja, verificar a relação entre significante e significado no interior dos signos da poesia visual. Logo preferimos as semióticas particulares, que – no entendimento do Grupo μ (1993), à sugestão de Umberto Eco – situam-se entre a semiótica geral, filosófica (ou a semiologia), e as semióticas aplicadas. Para nosso propósito, é, pois, necessário mobilizar dois tipos de semióticas particulares: uma voltada à comunicação verbal, outra, à comunicação visual. Quanto à primeira, consideramos o paradigma da linguística estrutural que parte de Saussure, ao qual se incluem os autores aqui empregados: Hjelmslev, Barthes, Todorov, Jakobson, entre outros. Já a segunda compreende essencialmente a teoria do Grupo μ , que, a partir do mesmo postulado saussuriano do signo binário, defende a validade de um sistema de significação para as imagens; sistema que, se não possui o mesmo rigor do código linguístico, em termos de convenção, não é menos desenvolvido no conjunto de suas unidades distintas, possuindo dupla articulação: plano expressivo e plano do conteúdo, ou seja, um sistema propriamente semiótico. No entanto, não pudemos dispensar, em momento isolado, o acesso ao pensamento de Peirce, identificado à semiótica geral e frequentemente utilizado nas abordagens críticas da poesia visual. E fazemo-lo mesmo em decorrência do estudo de um autor típico da semiótica estrutural: Jakobson (1995), que, no ensaio *À procura da essência da linguagem*, argumenta sobre as motivações linguísticas a partir das categorias sígnicas criadas pelo semioticista norte-americano.

Em resumo, parece-nos possível qualificar nosso estudo como uma abordagem do **texto** poético, ou do comportamento do signo em função poética, e não abordagem do **discurso** poético, que exigiria o acionamento das categorias de enunciação, como a implicação do sujeito

(lírico?) e dos possíveis interlocutores da poesia visual. Isso equivale, de acordo com Delas e Filliolet (1975) a preferir as funções emotiva, conativa e também referencial, a favor da função poética, em sentido mesmo dado por Jakobson. Assim, se estendermos a linguística ao domínio da semiologia, para dar conta das interações entre o verbal e o visual, podemos falar com os autores franceses (1975, p.55) que aqui “conserva-se o poético no seio da linguística e procura-se demonstrar a pertinência dos resultados da análise dos dados linguísticos ativos”.

Ademais, se a poesia visual é causadora de grande desconforto, sobretudo no meio (crítico)literário, pensamos ser necessário, em paralelo com outros trabalhos semelhantes, buscar meios de fazê-la, de algum modo, compreensível. E a melhor forma para isso nos parece ser partir de sua constituição básica, textual. É nisso, portanto, que este estudo se difere de leituras do conteúdo da poesia visual, como julgamos ser o caso do livro de José Fernandes (1996), *O poema visual: leitura do imaginário esotérico*.

Se a definição mais razoável de poesia visual observa a relação palavra-imagem, é sobre essa relação, portanto, que dedicamos parte substancial do trabalho, ao empregarmos um modelo de gramática dos tipos possíveis dessa relação, um dos esforços mais recentes na semiótica, realizado por Jean-Marie Klinkenberg.

Quanto aos poemas visuais utilizados, foram selecionados com base no critério da exemplaridade, embora muitos deles não figurem entre os mais conhecidos pela tradição ou mesmo alguns sejam desconhecidos por esta. Antes que eles sirvam de justificativa ao trabalho descritivo, queremos acreditar, ao contrário, que este estudo os justifique, que, de algum modo, todas as tentativas de resposta teórica tenham partido da pergunta que nos fizeram os poemas.

O conjunto desses poemas está disposto na seção Anexo, justamente para que tenha o destaque merecido e que não seja contaminado diretamente pelo metadiscurso, constituindo assim uma espécie de antologia, cuja consulta pode ser feita independente da leitura de todo o texto antecedente.

À maneira de justificativa, se é preciso dá-la, temos que dizer que ao discutir as especificidades da poesia visual, sua natureza particular, obviamente discute-se o poético, de modo geral. Se a poesia visual comumente apresenta-se como ruptura, é necessário conhecer aquilo que foi rompido. Quais são as regras para que haja um desvio? Daí que estudar a poesia visual implica estudar a poesia em verso e outros tipos poéticos do sistema literário, sistema esse que determina os valores de cada manifestação particular. Logo nossa opção pela área dos

Estudos Literários parece-nos a mais correta. Além do mais, em se tratando do estudo de textos, talvez, em certo momento, seja indispensável chamar atenção para algo que pouco se nota nas Letras: a própria letra.

1 A POESIA VISUAL

1.1 Formas poéticas

Vamos partir das definições flexíveis e um tanto crocianas que Octávio Paz concede à poesia: poesia é múltipla, irredutível a conceitos generalizantes ou estritamente classificatórios; manifesta-se em cada poema – objeto criado – de uma maneira original; não se limita à aplicação de técnicas de estilo, resultando em artefato, produto entre produtos; é criação humana de linguagem, e cada poema é único. Logo, a poesia possui várias formas, a depender do discurso ou do ato de fala de que parte. *“Todas las actividades verbales, para no abandonar el ámbito del lenguaje, son susceptibles de cambiar de signo y transformarse en poema: desde la interjección hasta el discurso lógico.”* (PAZ, 1972, p.15)¹.

A mudança do signo de que fala Paz diz respeito ao uso diferenciado que o poeta faz da língua, com a finalidade não da comunicação inequívoca, mas da exploração de toda potencialidade das palavras, naturalmente polissêmicas, ambíguas, dotadas de certa resplandecência, de grande poder significante. Palavras que se transformam em símbolos. Qualquer construção verbal realizada desse modo identificar-se-á com a poesia.

Observamos, pois, que a definição de poesia pode abranger muito mais que a prática versificatória. Reduzir a poesia ao verso é sem dúvida um equívoco, muito embora essa atitude esteja presente no senso comum. Se recordarmos os primeiros estudos em torno da literatura, verificamos já na Poética de Aristóteles a advertência de que não se deve confundir verso com poesia:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. (ARISTÓTELES, 2005, p.28).

Portanto, sejam quais forem os “meios” expressivos, os “objetos” ou os “modos” de representação pelo princípio da mimese (SILVA, 1967, p.181) – escolhas que determinariam os

¹ Todas as traduções apresentadas em nota de rodapé são de minha autoria.

“Todas as atividades verbais, para não se abandonar o âmbito da linguagem, são suscetíveis de mudar de signo e transformar-se em poema: desde a interjeição até o discurso lógico.”

diferentes gêneros da tragédia, da comédia, da epopeia e do ditirambo – a atividade poética para o filósofo grego distingue-se por sua capacidade de tocar o essencial, o universal, “as verdades gerais”, enquanto ficaria a cargo de um historiador o discurso sobre os fatos contingentes da história.

Sob a insuficiência de empregar o critério tão cômodo de definir a poesia em oposição à prosa – critério que embasa, por exemplo, o importante estudo do francês Jean Cohen² – devemos procurar caracterizar o poético com base em outros valores do texto. Sobretudo na literatura contemporânea, que prescinde cada vez mais dos sinais da versificação, como as formas fixas, o metro, a rima, a própria linha do verso, tem-se a impressão cada vez mais de que a poesia é um fenômeno extensível. Com efeito, o gênero Poesia, se não representa um método prescritivo, é levado a incorporar as mudanças, justificando-se frequentemente conforme as necessidades de produção e recepção.

Todorov (1981), ao investigar as teorias poéticas, discute sobre a validade da poesia além do verso, servindo-se de uma forma literária que ganhou espaço na literatura a partir dos *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire: o poema em prosa, amplamente estudado por Suzanne Bernard, a quem o crítico se reporta. O desenvolvimento linear da prosa, considerado oposto à circularidade do verso – *versus*, o que retorna – pode conter elementos poéticos. Refazendo o caminho de Bernard, o crítico (1981) aponta dois desses elementos: a estruturação e a intemporalidade. Grosso modo, a estruturação determina a unidade do texto, a rede de relações em que cada parte encontra-se determinada pelas demais. A intemporalidade, como consequência dos recursos de repetição e ilogismo verbal, impõe ao texto o tempo presente, o tempo inerente à enunciação, em detrimento das intenções narrativas de referência a episódios ocorridos em outrora. Os poemas em prosa de Baudelaire, fundamentados na lei das “correspondências” que preside toda a obra do poeta, são exemplares. Neles podemos encontrar, segundo o crítico, três figuras poéticas determinantes: a inverosimilhança, a ambivalência e a antítese. Outro poeta que também oferece bons exemplos do gênero é Rimbaud, mas em seus poemas em prosa predomina,

² Conquanto Jean Cohen (1966) defina a poesia como antiprosa, importa lembrar a distinção que ele faz, em *Estrutura da linguagem poética*, entre os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico. Para ele o fato de o estudo da “Poética”, voltado à versificação, ter se imposto sobre o estudo da “Retórica”, preocupado com o sentido, demonstra o privilégio concedido aos aspectos fônicos da poesia. O poema em prosa seria exemplar da poesia em nível semântico. Mas alerta para a existência da “poesia integral”, de condensação “fono-semântica”. Antonio Donizete Pirez (2006), discutindo a teoria do poema em prosa, discorda de Cohen, ao reconhecer a presença de elementos fônicos também nos poemas em prosa. A asserção de Cohen, portanto, da “poesia integral” pode ser estendida ao poema em prosa. A discussão, no entanto, focaliza outro assunto que nos interessa debater: a relação entre oralidade e espacialidade.

antes da intensa estruturação, o que Todorov entendeu por recusa da representação, modo de ser da linguagem na qual se fecha o caminho da referência, o texto que se torna intransitivo.

Se se atestou a poesia fora do verso, independente dos jogos sonoros, onde encontraríamos, portanto, conceitos ou métodos coerentes com a especificidade do poético? Cremos que seja preciso deslocar o problema da oposição prosa/poesia para a diferença entre discurso literário fundado nas qualidades fonéticas da língua e discurso literário baseado nas potencialidades da variedade escrita da língua. Recordemos os estudos linguísticos em torno da poética realizados por Daniel Delas e Jacques Filliolet (1974, p.198), no ponto justamente em que procuram um substituto para essa oposição prosa/poesia:

Os dados do problema são mais complexos e devem ser focalizados segundo a perspectiva mais ampla e mais fundamental da oposição língua falada/língua escrita. A totalidade dos textos mais antigos de todas as civilizações estabelece uma ligação íntima entre música e linguagem poética. É portanto indiscutível que foi no plano oral que se realizou a tomada de consciência das possibilidades de exploração das virtualidades poéticas da língua. Essas possibilidades são duplas: o material linguístico pode ser considerado ou como suscetível de conhecer uma organização musical própria ou como associável ao som de um instrumento musical qualquer, ao qual o poeta se esforça por se adaptar.

De acordo com os autores, a poesia, no princípio, mantinha com a música uma ligação de dependência, poesia definia-se como música, acompanhada ou não por um instrumento. Desse modo, não se pode conceber o poema sem levar em consideração o sistema de execução musical. Daí não se poder estudar o modelo de versificação da poesia medieval, por exemplo, segundo modelos posteriores, “sua poeticidade consiste numa adequação da fala à música” (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.200), música essa obviamente original daquele período. Os autores também se lembram de teorias árabes sobre a adequação do discurso à música e de autores greco-latinos como Píndaro, Baquilides e Simônides, cuja poesia vinha acompanhada de uma partitura musical. “Linguagem poética e música eram coextensivas” (1974, p.199). Podemos acrescentar que a própria designação **poesia lírica** – reconhecida gênero literário a partir do Renascimento, conforme explicação de Aguiar e Silva (1967, p.184) – deriva do reconhecimento da relação entre poesia e o instrumento da lira, sendo que os poetas cantantes gregos, na antiguidade, eram denominados aedos e rapsodos.

Porém, a sobrevivência da poesia enquanto música foi afetada por fatores históricos, que os autores explicam da seguinte forma:

Desde o século XII, opera-se uma dissociação entre a poesia e a música, que alcança sua separação definitiva no século XV. As causas são numerosas; ater-nos-emos apenas às duas mais importantes. De um lado, a música alcança um desenvolvimento técnico tal (triumfo do virtuosismo, extensão da polifonia) que a torna inacessível aos leigos. [...] De outro lado, e a partir de 1470, a difusão da imprensa fere mortalmente a concepção de um universo percebido por todos os sentidos humanos. Ela realiza uma verdadeira dissociação entre o escrito e o oral que, não fosse a imprensa, teriam conservado por muito mais tempo sua coerência e dinamismo. (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.200).³

Como consequência disso, a sonoridade da poesia ganha autonomia em relação à música. Nenhum sistema melódico e harmônico propriamente musical, marcado por instrumentos, determina o desenvolvimento sonoro dos versos. A poesia elabora a sua própria música, aumentando a importância do trabalho de versificação e de criação de rimas. “Veem-se então aparecer as ‘formas fixas’ (canto real, balada, ‘lai’, soneto...) que, em suma, constituem modelos de combinações métricas e sonoras [...]” (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.201).

Outra consequência, que nos interessa em particular (mas que em suma tem ligações diretas com a primeira), encontra-se no fato de a poesia, uma vez afastada da música, desenvolver suas virtualidades imagéticas, que se tornam mais claras com a operacionalidade do texto escrito. “Tornando-se cada vez mais escrita, a poesia despe-se das facilidades prestigiosas da música, o que leva a primeira a buscar em seu próprio arsenal um substituto para a segunda” (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.201). As imagens e metáforas, portanto, que ajudavam a compor o fato poético, adquirem agora um papel preponderante.

É preciso esclarecer que os autores não afirmam a substituição da poesia oral pela poesia escrita, tampouco fazem delas uma valoração, privilegiando uma ou outra. Obviamente depois do advento da imprensa até os dias atuais, os poetas continuam a explorar o material sonoro da língua. Reitera-se: “a língua é um todo, cujas duas faces (escrita e oral) se interdependem e onde o significante tem uma existência escrita e oral”. (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.203, grifo do autor). O que se destaca é que a mudança no contexto de recepção da obra literária provocou impactos na linguagem poética, alterando a ordem de consumo e os modos de produção. Com a

³ É interessante associar esta análise com a que o teórico da comunicação Marshall McLuhan, sempre convocado a reiterar as teses sobre poesia visual, realizou em suas obras, particularmente em *A Galáxia de Gutenberg* (1972), na qual destaca três períodos na evolução dos meios de comunicação: a civilização da oralidade, a civilização da imprensa e a civilização da eletricidade. Para ele, as mudanças tecnológicas influem absolutamente sobre as relações sociais, assim como sobre a produção literária, o que confirma a mudança operada no âmbito da poesia.

língua submetida ao plano espacial da escrita, tornou-se mais consciente a exploração de suas qualidades imagéticas. Criam-se, então, condições para o estabelecimento da poesia de predominância visual, ou, em síntese: poesia visual.

Ora, a emergência do poético visual implicava, em primeiro lugar, o deslocamento da métrica normativa, cuja rigidez bloqueava a evolução. É o que o sec. XIX realizou, à sombra de Hugo, de Verlaine, para citar apenas esses, de forma bombástica no primeiro, discreta no segundo. **Agora, e cada vez mais, um poema é visto antes de ser lido, lido visualmente antes de ser dito.** O que se altera, em que pesem os tratados teóricos impregnados da ideia clássica da superioridade dos antigos, é a forma de consumo, que segue a evolução de toda a sociedade. (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.202-203, grifo nosso).

Esse “deslocamento da métrica normativa” gerou, sem dúvida, o verso livre, que se organiza de maneira diversa daquela dos poemas baseados na oralidade ou nas técnicas de metrificação, um tipo de verso fundado na escrituralidade. “A não-observância das regras da métrica clássica tem como *contrapartida necessária* a disposição ‘poética’ dos constituintes do enunciado”. (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.207, grifo do autor). A forma de organização dos versos livres obedece, preponderantemente, à estrutura espacial: “aquilo que representava os acordes dos instrumentos ou a melopeia na Idade Média é agora representado pelo uso do espaço tipográfico” (1974, p.207). O verso livre indica, pois, a crise no processo de versificação baseada nos modelos de combinações métricas e sonoras. A partir dele, abrem-se possibilidades de criação do texto poético. Assim Mallarmé (2010, p.158), no ensaio “*Crise de vers*”, atribui à morte do poeta Victor Hugo, símbolo da criação de alexandrinos, a derrocada do verso métrico tradicional:

O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava a sua mão tenaz e mais firme sempre de forjador, viesse a faltar; para, ele, se romper. Toda a língua ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples [...].

Mallarmé, radicalizando a experiência do verso livre como processo de espacialização do texto, cria, em 1897, um dos poemas mais notáveis, que concretiza as possibilidades poéticas do uso escritural: o “*Un Coup de Dés*”, poema que servirá em absoluto como exemplo a toda tradição da poesia visual. Sobre ele os poetas brasileiros do *Noigandres* legaram extensa pesquisa, uma vez que lhes valia o princípio de sua proposta de criação.

O *Coup de Dés*, que Valéry chamou “*spetacle idéographique d’une crise ou aventure intellectuelle*”⁴, poema onde o *Maître* teria intentado “elevar uma página à potência do céu estrelado”, é já, num certo sentido, essa ecumênica suma poética, visualizável e iconizada. Documento de uma crise levada ao seu zênite e prospecto de uma aventura em devir. (CAMPOS, H., 1997, p.259, grifo do autor).

No poema, a espacialização dos versos, ou iconização, pressupõe o investimento de significado não apenas no desenvolvimento sintagmático do verso, mas também nas articulações paradigmáticas entre diferentes motivos do tema que se justapõem, de modo que se possa obter uma leitura também vertical do texto, rompendo com a imposição da sequencialidade linear. Caracterizam-se a disposição dos versos, a utilização consciente dos espaços em branco da página e o recurso à variedade tipográfica, segundo um propósito claro do poeta relatado no prefácio do poema.

Essa maneira diferente, no entanto, de organizar os versos na página não deixa de ser o exercício da versificação, uma nova versificação, ou seja, a escolha do ponto de cesura ao final da frase rítmica e a retomada da sequencia em outra frase, num ponto determinado do espaço da página. Ao extremo da experiência, o poeta francês aboliu a medida tradicional do verso, criou as variações temáticas em simultaneidade – como na partitura musical – e desmembrou as estrofes. Tudo isso seria uma questão, como escreveu o poeta, de “repouso e interregno” no processo de criação poética: “No tratamento, tão interessante, pela versificação sofrida, de repouso e de interregno, jaz, menos do que em nossas circunstâncias mentais virgens, a crise”. (MALLARMÉ, 2010, p.163).

E Mallarmé conclui seu prefácio ao poema constelar de modo a deixar clara sua consciência perspicaz acerca da linguagem poética naquele momento: “[...] reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o **verso livre** e o **poema em prosa**”. (MALLARMÉ, 1974, p.152, grifo nosso). De fato, o verso livre, o poema em prosa e a poesia constelar de *Un coup de Dés* compartilham de uma estruturação da linguagem poética comum, independente do sistema métrico normativo e da interação direta com a música; particularmente ligada aos recursos da escritura. Embora, deve-se insistir, o elemento fonético intrínseco à língua não tenha deixado de coabitar os poemas e de

⁴ “[...] espetáculo ideográfico de uma crise ou aventura intelectual.”

servir ao fato poético. Mas mesmo essa sonoridade, como veremos no próximo capítulo, parece tender à configuração imagética.

Delas e Filliolet, a fim de confirmar suas proposições e fazer ao mesmo tempo um apelo para que se realize uma pesquisa diacrônica dessa poesia que se espacializa e se torna visual, menciona alguns autores que levaram a experiência ao, digamos, limite da evidência.

É certo que, depois dos acrósticos de Villon, e de poemas como ‘a Agulha de versos sobre a própria morte’ estudados por D. Roche, ou os ‘Hinos do tempo e suas Partes’, em forma de coluna retorcida, de Guérout (1560), até os Djinnns de V. Hugo⁵ e a Appolinaire, existe uma tradição do poema icônico que seria importante examinar mais de perto. (DELAS; FILLIOLET, 1974, p.202).

É preciso observar que são todos autores franceses e situados após o século XV. Certamente tomou-se o cuidado em não levantar contradições. Na realidade, há poemas visuais já na Antiguidade greco-latina, embora, de fato, sejam exceções, de acordo com Maria Celeste C. Dezotti (2010), quem recorda o termo grego utilizado para designá-los: *tekhnopáignion*, que significa “passatempo engenhoso”. De todo modo, não nos cabe avaliar o percurso histórico da visualidade poética, acatando o apelo de Delas e Filliolet, cuja tese dos constituintes espaciais do texto poético parece oferecer validade a nossa abordagem sincrônica. Esse percurso histórico interessa, todavia, à teoria dos gêneros, como veremos mais adiante.

Importa ainda lembrar Todorov (1971), que, nas descrições estruturalistas da literatura, explica sobre os três tipos de estrutura do texto, conforme as relações estabelecidas entre suas unidades: a ordem lógica, baseada nas relações causais, predominante nos discursos utilitários e fundamental na composição da intriga; a ordem temporal, predominante na narrativa; a ordem espacial, predominante na poesia. Sobre a última, define o autor:

Pode-se caracterizar tal ordem, de maneira geral, como a existência de uma certa disposição mais ou menos regular das unidades do texto. As relações lógicas ou temporais passam para o segundo plano ou desaparecem; são as relações espaciais elementos que constituem a organização. (TODOROV, 1971, p.61).

⁵ Curioso notar que, enquanto Mallarmé marca a derrocada do sistema métrico a partir da morte de Victor Hugo, “o gigante” da versificação, Delas e Filliolet acenam para as experiências inovadoras de Hugo no campo da visualidade poética, como o mencionado poema “*Les Djinnns*”, presente na obra *Les Orientales*, de 1829. O poema inicia-se com uma estrofe de versos dissílabos e segue progressivamente até uma estrofe de versos decassílabos, para depois, em movimento inverso, decrescer a outra estrofe de versos dissílabos. O desenho realizado na página é de um diagrama que apresenta uma subida e uma queda, o que se associa com o aumento e a diminuição da tensão no plano do conteúdo.

Entenda-se esse espaço como espaço imanente ao texto, este caracterizado pela rede de relações. O espaço do sistema linguístico. O discurso poético, portanto, organiza-se de acordo com a ordem espacial, sem, é claro, excluir em absoluto as outras duas ordens, que podem nele aparecer, assim como a ordem espacial pode estar presente e até predominar em uma narrativa (caso de *À procura do tempo perdido*, de Proust, em exemplo do próprio Todorov). Poderíamos, em diferente formulação, dizer que a poesia é discurso analógico, em oposição ao discurso lógico, ou ainda que sua configuração simultânea, própria da imagem, esteja acima da linearidade da expressão oral.

Todorov (1971, p.62-63) reconhece que o estudo mais sistemático da ordem espacial da linguagem foi realizado por Roman Jakobson:

Em suas análises de poesia, mostrou ele que todos os estratos do enunciado, desde o fonema e seus traços distintivos, até as categorias gramaticais e os tropos, podem entrar numa organização complexa, em simetrias gradações, antíteses, paralelismos, etc, formando, conjuntamente, uma verdadeira estrutura espacial.

Mas se a concepção de estrutura espacial da linguagem poética aplica-se a **todo** poema, é necessário especificar o tipo textual que gera a poesia visual que é nosso objeto de estudo. Quer dizer: qual a passagem dessa poesia organizada segundo uma regra espacial, de articulações multidirecionais, para a poesia-pintura, uma poesia identificada com as artes visuais? Porque evidentemente, essa condição escritural da poesia não a converte diretamente em signo não verbal, plenamente visual.

Para isso, deve-se destacar da produção linguística a substancialidade visual do significante, ou seja, a manifestação gráfica da língua: a escrita propriamente. Daí recorrermos às hipóteses de um aumento progressivo na conscientização dos aspectos visuais da língua a partir do afastamento do discurso poético em relação à oralidade ou à execução musical. Uma vez que a poesia, assim como toda literatura, identifique-se com a escrita, fato incontestável em nossa civilização, torna-se impossível dissociá-la de sua imagem gráfica, cuja percepção visual é o primeiro contato entre o leitor e o texto.

Portanto, se a linguagem poética, em uma visão estritamente linguística, caracteriza-se pelas correlações de elementos no espaço virtual da língua, a poesia visual, em particular,

caracteriza-se pela utilização do suporte e dos elementos gráficos empregados na representação visual desse espaço linguístico. A materialidade da escrita, como se voltasse a si mesma, torna-se intensamente significativa, à semelhança dos elementos de uma pintura, desenho, gravura ou qualquer outra arte visual. A escrita, ao mesmo tempo em que representa as palavras, adquire qualidade de signo visual.

Estamos nos aproximando, pois, de uma definição de poesia visual. Vê-se que se destaca o elemento visual, que reorienta os significantes e os significados das palavras. Tomemos um poema de Fagundes Varela como exemplo (Figura 1)⁶. As palavras são organizadas em versos metrificados e rimados, em um conjunto de: um bloco de quatro dissílabos (que forma um hendecassílabo); um bloco de três hendecassílabos; um bloco de oito dissílabos (que forma dois hendecassílabos); um verso pentassílabo (que somado ao título compõe também um hendecassílabo); por fim, um bloco de quatro hendecassílabos. Mas ao mesmo tempo em que subsiste a técnica sonora, o poema é investido de uma função plástica. A visualidade da escrita – conformada à figura da cruz – reorganiza o poema, reforçando e determinando os significados de cada elemento. Dentro de uma temática religiosa, os primeiros dissílabos e hendecassílabos – constitutivos da parte alta da cruz – referem-se a elementos transcendentais (“estrelas”, “luzeiros”, “esplêndidos orbes”) que trazem luz divina ao mundo. Já a partir do segundo bloco de dissílabos – a parte baixa da cruz – surgem os elementos de oposição, ligados ao mundano (“abismos”, “cavernas”, “humildes e sábios”), todos convocados a se dobrar “ao vulto sublime da cruz”, considerada a glória, o símbolo de Jesus. Relacionam-se, portanto, os significados do poema à figura. Cada palavra tem uma função exata no espaço desenhado, de modo que não faríamos uma leitura satisfatória se o texto obedecesse à linearização comum. Também não compreenderíamos dessa maneira o significado da cruz se ela não estivesse composta por elementos escriturais. O poema, na disposição visual que possui, mostra – no sentido de figurativizar – a distância entre o céu e a terra e a ligação (*religare*: religião) de ambas pela mediação de Cristo, mediação representada pela figura da cruz. A leitura do poema está nos interstícios da junção de signo linguístico e signo plástico.

⁶ Todos os poemas visuais serão tratados por Figura e, como justificado na introdução, encontram-se na seção Anexo.

1.1.1 Por uma definição de Poesia Visual

Em todos os poemas visuais, o que nos permite estabelecer seu valor distintivo é justamente o elemento visual em relação com a palavra. Poema visual é um poema para ser visto, logo, visual. A aparente tautologia quer comprovar a especificidade desse tipo poético. É imprescindível aplicarmos o conceito de **dominante**, sintetizado por Jakobson (2002, p.513):

[...] o elemento que torna específica uma determinada variedade de linguagem domina a estrutura toda e assim sendo atua como seu constituinte obrigatório e inescapável, dominando todos os elementos e exercendo influência direta sobre cada um deles.

A visualidade poemática é componente obrigatório no conjunto de composições a que denominamos poesia visual. Ela “domina a estrutura toda”, ou seja, está hierarquicamente acima dos outros valores do texto, como a sonoridade, a expressividade, a referencialidade. A presença definitiva da imagem gráfica não anula a atuação dos significantes linguísticos, mas a afeta sobremaneira. É em virtude do dominante que podemos isolar um poema como o crucifixo de Fagundes Varela – cuja poesia no geral obedece a outro tipo de dominante, tipicamente romântico – e incluí-lo entre o conjunto de poemas visuais. Do mesmo modo, o já citado *Un Coup de Dés*, pelo dominante visual, destaca-se na obra do poeta e afirma-se como uma espécie de matriz do gênero. Ao longo da história literária, encontramos vários poemas que se destacam pela visualidade, e em certas épocas, por condições socioculturais, há uma intensificação dessa produção. Como vimos, é nesse sentido que Delas e Filliolet (1974) admitem a inversão de valores no campo da poesia, do oral para o escrito. O dominante visual, além de condicionado pelo contexto, reflete as preferências estéticas de cada produtor. Um artista visual, ao escrever um poema, pode estar mais inclinado a privilegiar as virtudes imagéticas da escrita.

O próprio reconhecimento do poético está ligado ao dominante, na medida em que este é fundamental em determinado gênero ou em determinado estilo de época. Dentro do espaço limitado da poesia visual, e somente nele, para se realizar a poesia, é necessário dirigir os esforços criativos às interações da palavra com a imagem visual. É a imagem **da e com a** palavra que vai determinar o valor poético. De modo que não receberá o reconhecimento estético cabível o poema no qual a imagem gráfica seja mal elaborada ou que não desempenhe com êxito sua função.

Todo poema visual, ou – que seja preciso dizer – todo poema visual que faz uso de palavras, pode e deve ser lido, mas a leitura não basta. O poema visual **exige** que seja visto, pois seu sentido enquanto palavra só se completa quando encontra a imagem. Ademais, a força estruturante da imagem visual condiciona a sonoridade e a semântica verbais em uma organização a mais espacial possível. Nos termos de Mário de Andrade (2009, p.304-305), a simultaneidade – definida como a “coexistência de coisas e fatos num momento dado” – sobrepõe-se à melodia (concatenação), criando o que ele designa por polifonia poética (superposição). A simultaneidade é característica essencial da imagem, ela preside a organização dos significantes visuais e dos significantes linguísticos no poema visual.

Quando tratamos, porém, dos aspectos de linguagem da poesia visual, destacando-lhe o dominante, estamos fugindo do âmbito estrito da literatura, uma vez que a visualidade como objeto material pertence tradicionalmente ao domínio das artes visuais. Haveria o caso de uma espécie literária cujo dominante tenha sido tomado das relações com outro código, não verbal? Jakobson (2002, p.517, grifo do autor) não deixou de prever que o dominante – responsável pelo estabelecimento e pelas mudanças de uma variedade literária – pudesse aproximar diferentes sistemas semióticos:

Mas os problemas da evolução não se limitam à história da literatura. Surgem também questões relativas a alterações das relações entre artes individuais e neste aspecto o exame acurado de regiões de transição é particularmente fértil; por exemplo uma análise da região de transição entre pintura e poesia – como é o caso da ilustração – ou uma análise da região limítrofe entre música e poesia como na *romança*.

As evoluções são consequências de desvios em relação a modelos estéticos estabelecidos, organizados em torno de um dominante. As obras oriundas do desvio, por sua vez, criam um novo padrão, logo um novo dominante. Assim como o poema em prosa, a poesia visual certamente afastou-se do modelo de versificação, mas diferente daquele, que se aliou a outro tipo de mensagem verbal, esta encontrou nas “regiões de transição” entre poesia e artes visuais seu elemento essencial; é correlata, pois, ao “caso da ilustração”. Afirmemos, então, que o dominante da poesia visual está na **interação palavra-imagem**.

A partir das virtudes da escrita, a poesia visual convoca a imagem esquecida da letra para significar, em pé de igualdade com o signo linguístico. A letra abandona sua função meramente veicular e ganha autonomia significante. Isso equivale a fazer da escrita de base fonética o objeto

de uma nova mensagem. Realiza-se o caminho inverso daquele que Robert Massin admite à invenção do alfabeto, que parte da imagem para chegar à ideia. A poesia visual parte da ideia para chegar à imagem, imagem significativa: signo.

Enfin, l'invention de l'alphabet est une illustration de la démarche intellectuelle propre aux civilisations évoluées, et qui consiste, partant du concret (l'image), à évoluer vers l'abstrait (le signe)⁷. (MASSIN, 1993, p.13-15).

Importante poeta da visualidade, a portuguesa Ana Hatherly (1975), refletindo sobre poemas visuais, emprega o conceito de **ilegibilidade** para se referir aos significados não evidentes que existem na matéria visual da escrita. A força do código linguístico, sua imposição comunicacional, conduz a leitura para a revelação dos conteúdos, para aquilo que se encontra expresso por meio das letras, deixando implícita a leitura dos significados da grafia das letras. Atrás da legibilidade do texto, esconde-se a comunicação da imagem gráfica. Tornar legível a substância visual da escrita é condição para o surgimento do poema visual.

Após a experiência de tentar decifrar textos escritos em línguas desconhecidas por ela, em chinês arcaico por exemplo, e observar o fato de que esses textos, para além do conteúdo linguístico, comunicavam pela imagem, Hatherly (1975, p.22-23) chega a esta conclusão:

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro, alargar o campo da pesquisa das formas; por outro ainda, alargar o campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística) estava tentando restituir a escrita à sua força original, semiótica, icônica, autonomamente semântica.

Nos poemas visuais, evidencia-se a superposição de dois signos: o signo do texto, em sua legibilidade linguística, e o signo da imagem gráfica do mesmo texto, em sua legibilidade visual. A fim de se absorver a pluralidade dos significados, deve-se praticar “a reinvenção da leitura”, conforme expressão da própria Hatherly (1975, p.26), título de sua obra. A leitura e a visão devem se combinar no ato receptivo do poema visual.

⁷ “Enfim, a invenção do alfabeto é uma ilustração do desenvolvimento intelectual próprio das civilizações evoluídas e que consiste, partindo do concreto (a imagem) evoluir em direção ao abstrato (o signo)”.

Partindo da análise das inscrições de palavras nos trabalhos de artistas plásticos, Wilcon Joia Pereira (1976, p.27) faz suposições similares às deixadas pelos estudos literários da poesia visual: também sugere a predominância da interação.

Uma das fontes primárias de interesse, excitação e tensão, quando se nos apresentam, reside particularmente em não sabermos mais ao certo de que maneira ler e de que sorte ver, até onde se apela à decifração ou à necessidade de percorrer com os olhos todo o percurso visual que configuram. Mas o que há de seguro e irreversível é que mudou completamente o próprio estatuto da unidade escrita. Por consequência já não se descobre mais qualquer possibilidade de leitura ou de visão independentes.

Logo, a essa constatação o autor acrescenta a hipótese de autonomia em relação aos sistemas significantes dos quais provêm os elementos confrontados: “imagens e palavras já superaram, de longe, suas origens eventuais, romperam os vínculos que as prendiam aos sistemas anteriores, alcançando portanto um estatuto bem específico.” (PEREIRA, 1976, p.61). Essa especificidade parece coincidir com a noção de dominante, invalidando as teses de que o componente visual constitui um simples acréscimo de recurso poético, sem comprometer a estrutura da forma textual. As noções de **mistura** ou **hibridismo** são insuficientes para recobrir a complexidade da relação palavra-imagem que se dá na poesia visual, pois dificilmente se podem reconhecer, no amálgama, as partes em seu estado de uso, digamos, natural.

Para ratificar nossas proposições, que seja permitida ainda a inclusão de mais uma reflexão, desta vez a de um importante poeta da atualidade, o norte-americano John M. Bennett, organizador da antologia de poetas visuais contemporâneos *Visual poetry in the Avant Garde Poetry Collection*, editada pela *The Ohio State University Libraries*, em 2008. Na introdução dessa antologia, sob a denominação mesma de poesia visual, escreve:

*[...] it would be of some use to discuss at least some of what it is that distinguishes the work in this anthology from standard textual poetry. Perhaps it simply has to do with the fact that all the work here includes strongly visual dimensions that one cannot avoid including as an important part of the experience of reading/seeing the work in question. Whereas in the case of textual poetry, the visual dimension is to a large extent unconsciously perceived, or that it is at least possible to experience the work paying little attention to its visual qualities.*⁸⁸ (BENNETT, 2008, p.2).

⁸⁸ “[...] seria de alguma utilidade discutir, pelo menos um pouco, sobre o que distingue o trabalho presente nesta antologia da poesia textual padrão. Talvez isso simplesmente tenha a ver com o fato de que todo trabalho aqui inclui

À exceção de outros critérios que poderiam ser usados, como o campo temático, a gênese da produção ou a relação com o meio social, optamos por definir a poesia visual dentro do domínio estrito da linguagem. Uma definição que recupera a noção de elemento dominante da estrutura literária. Poesia visual, portanto, é um termo que nos parece bastante pertinente, pois acentua o lugar de transição, do qual nasce sua especificidade. O **visual** é o epíteto que agrega à poesia o valor dominante, remetendo-a diretamente ao problema de classificação.

O termo vem sendo empregado em consenso já há algum tempo no mundo todo. Cogita-se de sua consolidação a partir da expressão italiana *poesia visiva*, que designava, por volta de 1960, pesquisas verbo-visuais. No entanto, ele traz uma forte acepção de experiência artística de vanguarda, remetendo ao período modernista do final do século XIX e início do XX, conforme explica Philadelpho Menezes (1998, p.14):

Mas o termo **poesia visual** é mais específico: refere-se a um fenômeno poético do século XX, em que o cruzamento das linguagem é decorrência direta do panorama visual das grandes cidades e dos meios de comunicação de massa.

Nesse sentido, poesia visual estaria ligada ao conceito mais amplo de “poesia experimental”:

O termo **poesia experimental**, assim, é o nome que se dá a toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se ligava a um mundo em desaparecimento, ou, ao menos, em transformação. A poesia experimental se desenvolveu por dois caminhos, o da poesia visual e o da poesia sonora. A poesia visual englobou todas as formas de recursos gráficos que a poesia moderna havia incorporado, enquanto a poesia sonora reuniu em seu interior todos os tipos de trabalhos com o som que os movimentos poéticos modernos tinham produzido. (MENEZES, 1998, p.15).

Por poesia visual nós compreendemos o conjunto inumerável de composições poéticas (pré)dominantemente visuais criadas desde a Antiguidade greco-latina, passando pela Idade Média, pelo Renascimento, pelo Barroco, pelo Modernismo, até nossos dias. Ou, se quisermos assumir a definição de Omar Khouri (2007, p.339), em acordo com a nossa: “poesia visual: sob

dimensões fortemente visuais, de modo que não se pode evitar a inclusão, como uma parte importante, da experiência de ler/ver o trabalho em questão. Considerando que, no caso da poesia textual, a dimensão visual é, em grande medida, inconscientemente percebida, ou que seja pelo menos possível experimentar o trabalho dando pouca atenção a suas qualidades visuais.”

esta denominação podem ser encontradas as mais diferentes obras em que a visualidade, na sua acepção mais abrangente, comparece como elemento estrutural, embora convivendo com outros aspectos”.

No entanto, é preciso lembrar outro sentido do termo, para que não se confunda com aquele que estamos delimitando. No Brasil, a expressão poesia visual é muitas vezes empregada para se referir à produção situada a partir de 1970, caracterizada pela incorporação indiscriminada de imagens gráficas no interior do poema, ao extremo de se efetuar a desapareição da palavra. Um tipo, portanto, de experiência visual distinta das concretistas e neoconcretistas, mais ligada ao poema processo (MENEZES, 1991).

1.1.2 O futurismo da poesia visual

Convém discutir um pouco a criação poética visual que se deu no período das vanguardas no início do século XX, uma vez que ela ganhou importância tão grande que chega a ser considerada a origem do que denominamos hoje poesia visual.

As palavras em liberdade de Marinetti, os *Calligrammes* de Apollinaire e as pinturas de palavras dos cubofuturistas russos constituem exemplos cabais dos levantamentos históricos da poesia visual. Associada ao novo, à forma heterogênea, essa expressão consolidou-se antes no domínio da ruptura que no da construção, o que lhe confere a injuriosa natureza de ameaça à tradição do verso e à própria literatura, cuja essência está na arte da palavra. Se as extravagantes propostas estéticas das vanguardas foram ao longo do tempo compreendidas, assimiladas e serviram para renovar a arte, parece que na poesia visual continuam ligadas à destruição, ou seja, tal poesia perdura até hoje no extremo a que chegaram as experiências mais radicais daqueles artistas. A crença futurista na arte nova, esperançosa de “que o futuro confirme suas intuições e lhe faça justiça”, conforme nos diz Antoine Compagnon (2003, p.23), impôs-se à poesia visual como uma condenação, pois ela resistiu a libertar-se da necessidade de sustentar o estandarte da mudança e do *status* moderno. Como se fosse eternamente futurista.

Convém ver, por exemplo, como o Concretismo brasileiro reproduz em seu plano-piloto de 1958 similar impulso vanguardista de mudança. O começo é este:

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. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p.215)

Reservadas as distinções – que existem e reconhecemos –, os poetas concretistas propunham uma poética da visualidade que os futuristas haviam pregado e, ademais, já havia sido produzida no Brasil, por exemplo, nos séculos XVIII, XIX e XX, por um Anastácio Ayres de Penhafiel, um Fagundes Varela, um Hermes Fontes, um Da Costa e Silva. Mas deveriam afirmar o vanguardismo em termos de ruptura e inovação, utilizando as expressões adequadas para um manifesto desse tipo, como “**evolução** crítica de formas” e “**encerrado** o ciclo histórico do verso”. A afirmação da modernidade da poesia visual aparece igualmente: no movimento do Letrismo, do romeno Isidore Isou, a partir de 1946; no “Manifesto para uma poesia nova, visual e fônica” do francês Pierre Garnier, de 1962; na “Nova linguagem, nova poesia”, de Luiz Angelo Pinto e Décio Pignatari, em 1964; no manifesto “Poema processo”, de Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá, em 1967. E grande parte da crítica confere como valor máximo a essa poesia seu caráter vanguardista⁹.

No entanto, a renovada atitude futurista da poesia visual condiz perfeitamente com a ideia de modernidade presente nos movimentos de vanguarda do início do século XX. Como observa Antoine Compagnon (2003, p.37), ainda Baudelaire e outros autores modernos do fim do século XIX, “não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregara consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente”. Já entre os artistas do início do século XX, prevalecia a crença no progresso das artes: aversão ao passado e exaltação de um presente voltado para o futuro. Eles acreditavam que sua arte fosse superior a toda aquela do passado, do mais remoto ao mais imediato, e que, por serem tão avançados, haveriam de confiar no futuro reconhecimento. Logo se estabeleceu uma modernidade atrelada ao tempo, que transformava rapidamente o presente em passado, o moderno em antigo, sendo necessário, para ser sempre moderno, proclamar o novo incessantemente. “A crença no progresso exige também,

⁹ Muitos preferem o termo **poesia experimental** ao **poesia visual**, por justamente conter o sentido de inovação. Abundam exemplos de críticos que adotam o paradigma da experimentação ao tratarem da poesia visual. Citemos apenas um excerto do livro **O fim visual do século XX e outros textos críticos** (1993), de um dos autores mais reconhecidos, o português E. M. Melo e Castro: “Eis por que a atitude experimental em relação à poesia não é uma determinada corrente estética, mas uma atitude mental de investigação e de procura, de sincronismo vital do artista, não já com o tempo, mas sim com os meios, métodos e problemas que a sociedade e a ciência dispõe e propõe como tipicamente seus perante a invasão inevitável do futuro”. Curioso eco de Marinetti.

paradoxalmente, que a arte progressista aceite ser instantaneamente perecível e logo decadente”, explica Compagnon (2003, p.37).

A poesia visual desejou, a partir de então, manter-se à frente, no futuro, sempre moderna ao extremo, considerando-se o ponto máximo da evolução estética. Por isso teve que negar tantas vezes o passado, mesmo o passado de sua própria tradição, assim tentando vencer a lógica do tempo progressista, em que se baseia, e livrar-se do seu próprio anacronismo. A consequência é parecer possuir menos uma tradição estética do que uma tradição de ruptura. Parece mais evidente seu grito futurista do que suas realizações criativas. Eis o risco que previu Compagnon (2003, p.38) em sua reflexão, após reconhecer os elementos contraditórios da vanguarda, a destruição e a construção: “Por causa dessa antinomia, a afirmação vanguardista só serviu, muitas vezes, para legitimar uma vontade de destruição”.

Com efeito, podemos pensar em uma observação interessante feita por Guillermo de Torre (1972, p.156-157), em estudo sobre o futurismo de Marinetti, acerca de um dos procedimentos mais característicos da poesia visual no momento de vanguarda, a exploração das diferentes tipografias:

Todas estas inovações, que correspondiam a uma necessidade de expressão intensa, são viáveis, e foram utilizadas na época de Marinetti e posteriormente, por vários, desde o Apollinaire dos *Calligrammes* até os manifestos de Tristan Tzara e de outros dadaístas, e mais tarde pelos letristas e concretistas [...] Por que terá pois suscitado essa neotipografia tão grande indignação? Aquilo que a tornou, de início, inaceitável foi a tentativa de prática absoluta desse tipo de escrita, com exclusão do tipo tradicional, e não o seu princípio, que não tardou a ser assimilado.

O que significa a “prática absoluta” de um procedimento artístico “com exclusão” do que se faz tradicionalmente, senão a própria lógica progressista do futurismo? Tentou-se impor uma escrita literária baseada na articulação visual das palavras na página, em substituição absoluta da escrita discursiva. Tentou-se impor uma espécie de poesia visual. Atitude de destruição, que obviamente provoca reações negativas. Somente a assimilação de “seu princípio” garantiria a constituição de uma estética do texto ou, para sermos mais exatos, a constituição de um novo dominante poético, pelo qual se distinguiria uma nova forma poética.

A poesia visual submissa ao impulso futurista, no entanto, não pôde ter um fim, ou vários fins diferentes daquele que teve o futurismo histórico de Marinetti: sua transformação rápida em passadismo. Como explica Torre (1972, p.121): “o mais grave foi que o futurismo se converteu

num passado inoperante, sem nunca ter chegado a afirmar-se plenamente como atualidade vigente”. Logo o que existe hoje de produção de poemas visuais dessa época são obras marcadas pelo signo da ruptura, vestígios de bombas jogadas sobre a tradição, tentativas de se fazer vingar em uma utopia futura, inexistente.

Mas cremos ser possível falar do conjunto desses poemas julgando-os exclusivamente pela sua qualidade construtiva, por aquilo que, dentre as explosões vanguardistas, ficou de forma, de estilo, de “princípio”, para usar o termo de Torre. Porque acreditamos que apesar dos paradoxos da modernidade de vanguarda, da imposição da lógica progressista na arte, subsista uma poesia visual que necessita de consideração, uma consideração menos implicada com seu desejo de impor o novo que com suas repetições de ordem estética.

Ainda Torre (1972, p.144), ao analisar a criação de um dos poetas do período que mais se dedicaram ao cruzamento da poesia com as artes visuais, Apollinaire, dos *Calligrammes*:

A fusão e a própria identificação da poesia e da pintura resolve-se pela invenção – relativa como todas as invenções, uma vez que dela existem exemplos remotos (num poema desenhado em forma de flauta, “A seringa”, atribuído a Demócrito, na garrafa desenhada no quinto livro de Rabelais, etc.) – dos caligramas, os poemas desenhados.

Se existe continuidade histórica na prática da poesia visual, existe uma **tradição** da poesia visual. A grande contribuição, portanto, desse “momento futurista”, para usarmos o termo de Marjorie Perloff (1993), foi a de estabelecer os princípios estéticos dessa poesia, um passo importante na constituição do gênero. Toma-se consciência da diferença dessa forma poemática situada nas “regiões de transição” (JAKOBSON, 2002).

Lembremos-nos de uma personalidade célebre de nosso grupo de poetas brasileiros, Augusto de Campos, quem representa bem a tradição da poesia visual. Após defender avidamente, como todo vanguardista, o futurismo da poesia concreta nos anos de 1950, entregasse a uma comprometida e silenciosa pesquisa do poema visual que dura até hoje e da qual resultam composições primorosas, quase sempre distintas do modelo pregado nos manifestos, ao mesmo tempo em que traduz e estuda poetas da tradição do verso. Sem futurismo, sua poesia vigora. Eis um poema seu (Figura 2), de 1984, feito com os restos da fúria vanguardista.

No poema, a palavra **mudo**, após seu enunciador querer ter mudado tudo, traz os dois sentidos: calado, porque o futuro chegara e tornara-se passado, pós-tudo, ex-tudo. E mudo do

verbo mudar, mudar do querer tudo para as novas-velhas possibilidades de compor poemas visuais, o que também reclama o significado dedutível do som de ex-tudo, do verbo estudar: o eu estuda o conjunto de realizações, portando altera seu modo de entender. A mudança para a tradição. É possível mudar não para romper, mas para entrar no fluxo da continuidade. Mais uma vez a tipografia (aqui um desdobramento especular próprio da história), mais uma vez os espaços em branco, mais uma vez a palavra-imagem. Eis tudo, mais uma vez.

1.2 Poesia Visual: do *sui generis* ao gênero

Após demonstrarmos que a poesia visual constitui uma forma expressiva, distinta tanto dos poemas de versos medidos, quanto dos poemas de versos livres, quanto ainda dos poemas em prosa ou de qualquer outra forma poética, é importante agora tratarmos da questão tão controversa do gênero. Afinal, poesia visual pertence ao grande gênero da poesia? Ou aos tradicionais gêneros lírico, épico e dramático? É literatura ou arte visual?

Se nosso pensamento ocidental obriga-nos a categorizar qualquer fenômeno que seja – nossa compulsão taxionômica –, façamo-lo pelo caminho da avaliação, ponderando alguns argumentos que nos parecem razoáveis. Convém lembrar que aquilo que para nós se apresenta como um problema a ser solucionado, em outras culturas, talvez seja uma evidência que exclui qualquer discussão. Roland Barthes (1990, p.96), a propósito de nosso objeto de estudo, compara:

No Oriente, nessa civilização ideográfica, o que é traçado é o que está entre a escrita e a pintura, sem que uma prevaleça sobre a outra; o que permite desmentir esta absurda lei da filiação, que é nossa lei, paterna, civil, mental, científica: lei segregacionista em nome da qual separamos grafistas de pintores, romancistas de poetas; mas a escrita é uma: o descontínuo que é sua característica maior faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos um único texto.

Em nossa realidade, não parece natural exigir de um escritor as habilidades de um calígrafo. Escrever significa habitualmente – e paradoxalmente – dispensar as incursões pelo universo da arte de impressão, a ação tão elementar de gravar à tinta sobre papel, em benefício de se expressar por meio do registro de palavras. A escrita é um meio que não se nota. O papel, digamos, literal do escritor acaba obliterado.

Mas, de fato, na Arte, de modo geral, parece haver mais continuidade do que inerência: os processos de comunicação em diferentes canais assemelham-se. O texto, em certas noções semióticas (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.460) é sinônimo de discurso, é o lugar de encontro da atividade de enunciação; nele convergem diferentes códigos e diferentes mensagens. Sua amplitude conceitual talvez defina melhor a criação literária e artística. Criadores de textos, os poetas e os pintores entretêm um modo comum de objetivar suas impressões do mundo, ao articular unidades significantes.

Mas averiguemos as teorias à procura de um lugar para a poesia visual. Parece claro que o ponto de partida, o nosso e o da grande parte da crítica¹⁰, é a literatura. Ao compararmos a poesia visual com a poesia versificada e com o poema em prosa, reconhecemos sua participação dentre as muitas formas poéticas. Isso equivale a afirmar, pois, não o sentido unívoco de poesia, pelo contrário: afirma-se que a poesia é múltipla, ou que ela se revela de maneira variada, o que recupera a definição de Octávio Paz que mencionamos no início.

No mesmo texto em que discute o poema em prosa como possibilidade de uma “poesia além do verso”, Todorov (1981, p.138-139, grifo do autor) pergunta retoricamente se não conviria acreditarmos que “a poesia não existe, mas que existem e existirão concepções variáveis da poesia, não só de época para época, ou de país para país, mas também de texto para texto”. Logo, identificar uma produção textual com a poesia, ou com o universo poético, depende de um estabelecimento, um acordo.

Essa concepção, obviamente, difere em absoluto da concepção clássica, segundo a qual os diferentes gêneros literários são perfeitamente demarcados e passam a valer como **norma** para a produção e recepção de textos. Para uma obra ser considerada poesia, teria que obedecer às regras prescritas nos tratados. Um bom poeta era avaliado por seu decoro. De acordo com Luiz Costa Lima (2002, p.260), a “tradição do rigor preceptístico”, iniciada com os alexandrinos e romanos – que teriam abafado as teorias descritivas da literatura feitas pelos gregos Platão e Aristóteles – e consolidada no Renascimento, perdurou pelo menos até a era romântica, quando se substituiu o princípio de imitação pelo de expressão, tornando-se a obra de arte individual, única, impermeável a enquadramentos genéricos.

¹⁰ É interessante excetuar o estudo de Wilcon Joia Pereira (1976) já mencionado, que parte do campo das artes visuais, em análise das palavras pintadas, e chega ao problema da poesia visual. Um caminho inverso, mas do mesmo modo orientado pela pesquisa semiótica.

Se o gênero não é uma substância imutável a que se deve submeter toda obra de arte, ele possui, por outro lado, um fundamento, que pode ser descrito da seguinte maneira por Haroldo de Campos (1977b, p.11-12):

Superada a rígida tipologia intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limite às livres manifestações da produção textual e suas inovações e variantes combinatórias.

Sem a pretensão de aboli-los, como fez Croce durante o romantismo (LIMA, 2002; SILVA, 1967), as modernas teorias literárias reconhecem e afirmam a existência dos gêneros, mas a normatividade é substituída pela descrição – um trabalho de investigação acerca das características da linguagem literária e suas interações intertextuais – e pela abordagem histórico-social, que foi realizada, por exemplo, por Bakhtin.

Dentre essas teorias, encontra-se aquela que ficou conhecida como **estética da recepção e do efeito**, por justamente levar em consideração não só a produção mas também a recepção da obra de arte. Ela enfatiza o papel ativo do leitor ou receptor no ato de decodificação: a leitura, pelo conhecimento e reconhecimento de uma determinada espécie de texto, atribui-lhe um lugar dentro do sistema literário ou artístico. Desse modo, convencionam-se o gênero, que permite abranger uma tradição, uma continuidade histórica de obras. Como explica Lima (2002, p.286), “o gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e a produção”, ao que acrescenta uma observação de suma importância: “sem que, entretanto, se presuma que as marcas orientadoras sejam as mesmas”. Logo, é possível reconhecer um gênero pelos traços recorrentes que correspondem à situação de funcionamento de determinado discurso, no entanto não se pode com precisão definir esses traços, uma vez que vivem em constante variação.

De acordo com o grande defensor dessa perspectiva, Hans Robert Jauss (apud LIMA, 2002, p. 285):

Assim como não existe comunicação pela linguagem que não possa ser subordinada a uma norma ou a uma convenção geral, social ou condicionada por uma situação, não se poderia imaginar uma obra literária que se colocasse em uma espécie de vácuo de informação e não dependesse de uma situação específica de compreensão. Nesta medida toda obra literária pertence a um

gênero, o que implica afirmar pura e simplesmente que toda obra supõe o horizonte de uma expectativa, ou seja, um conjunto de regras preexistentes para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa.

Se não podemos definir um gênero a ponto de ele se tornar um modelo absoluto, não é certo que devemos preteri-lo, sob pena de ignorarmos sua realidade de “horizonte de expectativa”. De fato, é evidente a expectativa de interlocução pela poesia lírica, pelo romance, pelo conto, pelo poema em prosa e também por gêneros não literários como a pintura, o teatro, o cinema, a *performance*, etc. E isso para nos limitar aos discursos artísticos. A poesia visual não é diferente. Sua existência está ligada a certa noção diacrônica da forma: com uma longa tradição, ela começa a ganhar estatuto independente e necessita de um entendimento assente. Atualmente, apesar de sua grande variedade estética – fator que parece rechaçar as tentativas de atribuir-lhe qualidade de gênero – a poesia visual possui redundância suficiente para confirmar uma formação receptiva. O leitor-visualizador, diante de um poema visual, reconhece-o enquanto tal, mesmo que algumas vezes não tenha critérios seguros para interpretá-lo, e sabe minimamente observar seus traços diferenciais.

Todorov (1981, p.52) prevê funções semelhantes aos gêneros, acentuando sua causa: “é pelo fato de os gêneros existirem como instituição que funcionam como ‘horizonte de espera’ para os leitores, e como ‘modelo de escrita’ para os autores”. Seus argumentos são esclarecedores; convém acompanhá-los de perto, procurando aplicá-los ao nosso caso da poesia visual. O ponto de partida é uma indagação filosófica: “De onde vêm os gêneros?”. Ao que responde em uma síntese: “Pois bem, vêm simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (TODOROV, 1981, p.48).

Se acrescentarmos o conceito de dominante (JAKOBSON, 2002), temos que o novo gênero nasce do desvio em relação aos dominantes dos gêneros já estabelecidos. Na poesia visual, não se obedece à norma de versificação e cria-se uma nova forma com base na relação palavra-imagem: o novo dominante. Por sua vez, essa forma criada na ruptura passa a ser a regra dessa espécie de texto, ou de enunciado. “Os excepcionais jogos de palavras de Joyce não se terão tornado a regra de uma certa literatura moderna?”. Isso comprova não a inexistência dos gêneros, pelo contrário, como parece evidente. “A transgressão precisa de uma lei para existir” (TODOROV, 1981, p.47). Só se pode falar de exceção quando há regra. A poesia visual, ao

romper com os modelos tradicionais de versificação, atesta, inversamente, a prevalência deles. Daí que ao estudarmos-la, ativamos, inevitavelmente, a compreensão das formas que lhe são opostas, de maneira que a literatura passa a ser entendida como um **sistema** de gêneros, em contínua transformação.

Mas o interesse de Todorov (1981, p.48) pela origem dos gêneros encontra-se antes na investigação estrutural que na histórica: “A questão não é: o que é que precedeu os gêneros no tempo? Mas sim: o que é que a todo momento preside ao nascimento de um gênero?” Por gênero, propriamente, o autor compreende “as classes de textos”, sendo que os textos não são simples enunciados, mas “discursos”, ou “atos de fala”, ou seja, todo o conjunto do ato enunciativo, incluindo o contexto de enunciação. O sentido de “classe” é convencional: um conjunto de elementos que partilham propriedades comuns. Portanto, cada gênero textual revela as suas “propriedades discursivas”, as quais devem constituir o objeto de estudo “que tem como ponto de partida os testemunhos sobre a existência dos gêneros”. (1981, p.50). Os gêneros existem na medida em que certas propriedades discursivas são estabelecidas.

Numa sociedade, institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas e os textos individuais são produzidos e concebidos em relação à norma que constitui essa codificação. O gênero, literário ou não, não é mais que essa codificação de propriedades discursivas. (TODOROV, 1981, p. 51).

Em um gênero, essas propriedades discursivas, em termos semióticos que Todorov (1981, p.51) empresta de Charles Morris, “relevam tanto do aspecto semântico do texto, como do aspecto sintático [...], tanto da pragmática [...]” e ainda de um aspecto que foi acrescentado: “como finalmente do verbal (termo ausente em Morris, que nos poderia servir para englobar tudo o que diz respeito à materialidade dos signos)”. Este último aspecto bem que tenha sido lembrado, pois é nele que se assenta a propriedade dominante da poesia visual – embora não se possam excluir os outros –, a imagem da palavra decorre do uso substancial dos grafemas.

O processo de codificação de propriedades discursivas é obviamente histórico. Cada sociedade em determinado tempo empreende as codificações que achar conveniente, “codifica os atos de fala que correspondem de modo mais significativo à sua ideologia”. (TODOROV, 1981,

p.51). Os gêneros, portanto, são dinâmicos. Quanto aos supostos **gêneros naturais**¹¹ da poesia, Todorov (1981, p.51-52, grifo do autor) esclarece:

Através do passado, pode-se distinguir, e mesmo opor, as formas “naturais” da poesia (por exemplo, o lírico, o épico, o dramático) e as suas formas convencionais tal como o soneto, a balada ou a ode. É preciso ver em que plano semelhante afirmação tem um sentido. Ou o lírico, o épico, etc., são categorias universais, portanto, do discurso, (o que não excluiria o fato de elas serem complexas, e por exemplo ao mesmo tempo semânticas, pragmáticas e verbais); mas nesse caso pertencem à poética geral e não especificamente à teoria dos gêneros: caracterizam os possíveis *do* discurso e não os reais *dos* discursos. Ou então quando empregamos estes termos estamos a pensar em fenômenos históricos; assim a epopeia é encarnada pela “Íliada” de Homero. Neste caso trata-se realmente de gêneros, mas no plano discursivo estes não são qualitativamente diferentes de um gênero como o soneto baseado também em constrangimentos temáticos, verbais, etc. Tudo o que se pode dizer é que certas propriedades discursivas são mais importantes do que outras.

Logo, se tomarmos o lírico, o épico e o dramático como “categorias universais”, não podemos considerá-los gêneros. Participam da poética geral, cujo objetivo é a análise abstrata do fenômeno literário, das propriedades do discurso independente de sua atualização. Daí Todorov (1981, p.53) reformular a definição: “o gênero é o lugar de encontro da poética geral e da história literária dos eventos”.

Portanto, é correto pensarmos que a poesia visual possui propriedades discursivas inventariadas pela poética geral, de modo que os poemas visuais são analisáveis do ponto de vista da lírica, mas em alguns casos também do ponto de vista da épica e do dramático. Além disso, sua estruturação obedece a uma função poética (JAKOBSON, 1995), característica do texto literário. Porém a poética geral, voltada à arte da palavra, não prevê o tipo de discurso pluricódigo¹² que caracteriza a poesia visual, logo não pode, em princípio, incluí-lo. Se semântica, sintática e pragmaticamente podemos dizer que um poema visual é lírico, épico ou dramático, já não podemos afirmar o mesmo em termos verbais, entendido o verbal nos termos de Todorov. O gênero da poesia visual, pois, reclama um encontro mais abrangente: o de propriedades discursivas verbais e não verbais com a história artística dos eventos. Uma vez que

¹¹ Lima esclarece que a noção de gêneros naturais encontra-se em Goethe no século XIX. Gêneros naturais seriam essenciais, possuiriam alcance universal: “Há apenas três formas naturais autênticas de poesia: a claramente narrativa, a que move o entusiasmo e a que age de modo pessoal: epos, lírica e drama. Estas três formas poéticas podem agir juntas ou separadamente” (GOETHE apud LIMA, 2002, p.275).

¹² O conceito de discurso pluricódigo, que explicaremos mais adiante, tomamos do semioticista Jean-Marie Klinkenberg (2008).

se codifica um discurso não estritamente verbal, não podemos falar em gênero propriamente literário, mas certamente em gênero de um tipo específico de discurso.

Quanto à realidade histórica, que confirma a codificação do poema visual, procuramos marcar com a passagem do oral para o escrito. Mas que seja preciso insistir: passagem, não substituição. E é a partir da modernidade, sobretudo com Mallarmé e com os poetas de vanguarda, que a institucionalização do discurso poético visual começa a ganhar força. Seria necessário um estudo exaustivo que investigasse o desenvolvimento do discurso sobre essa poesia, o metadiscurso poético visual, para se ter uma noção precisa dos momentos de sua afirmação. O movimento do Concretismo brasileiro, sem dúvida, surgiria como um dos momentos privilegiados. Na citada antologia contemporânea de poemas visuais, Bennett (2008, p.2) reconhece:

*There is also the question of the long and varied history of visual literature, which to a large extent forms its own tradition or subculture, to which the work in this anthology so often refers. That history is distinct in numerous ways from the history or subculture of more strictly textual poetry, and therefore is a distinguishing characteristic from it.*¹³

Resta-nos conceber a poesia visual, enquanto tradição de uma forma, não estritamente dentro da poética, e sim dentro da teoria dos gêneros: a poesia visual como **realização histórica** de seu discurso, situada nas “regiões de transição” (JAKOBSON, 2002) entre literatura e artes visuais.

De modo correlato às ideias de Todorov os semioticistas do Grupo μ (1993, p.12) compreendem a noção de gênero dentro do universo da comunicação visual. Assim como na literatura, um gênero na arte seria fruto de sua institucionalização em determinada sociedade: “*Está claro que los géneros tienen su especificidad sociológica, e incluso semiótica*”.¹⁴ Vale dizer: especificidade sociológica do gênero é sua realidade histórica, enquanto que a semiótica é sua realidade discursiva. Os exemplos oferecidos, inclusive, são oportunos para pensarmos as imbricações da poesia visual:

¹³ “Há também a questão da longa e variada história da literatura visual, que, em grande medida, forma sua própria tradição ou subcultura, a que o trabalho nesta antologia tantas vezes se refere. Essa história é diferente em vários aspectos da história da poesia estritamente textual e, portanto, é uma característica que a distingue.”

¹⁴ “Está claro que os gêneros têm sua especificidade sociológica, inclusive semiótica.”

*El cine es un terreno rico en encuentros entre estructuras temporales – que la teoría del relato ha permitido acercar –, estructuras auditivas y estructuras lingüísticas, y el producto que sale de este encuentro tiene su originalidad. El teatro, puesto que manipula el espacio, el verbo, el cuerpo, plantea igualmente interesantes problemas.*¹⁵

No entanto, o Grupo μ (1993) não se debruça sobre esse problema, porque seu objetivo, no *Tratado do signo visual*, consiste em estudar o funcionamento semiótico de todo tipo de imagem, inclusive das imagens consideradas artísticas, ou “retóricas” (em sua terminologia), elaborando, pois, conceitos gerais. Seria um equivalente na arte visual do estudo generalizante da poética literária, uma espécie de **poética visual**, se nos é permitido usar esta adaptação sem maiores pretensões teóricas.

Embora afirmemos que o gênero da poesia visual, em sua histórica especificidade discursiva, encontra-se entre a poética literária e a poética visual, não passível de se submeter completamente a nenhuma em particular, podemos perguntar, à guisa de comprovação: como caracterizá-lo diante das generalidades, ou seja, como chamá-lo, literário ou visual? Oras, mesmo que tenhamos tomado o caminho teórico da literatura, temos que reconhecer a viabilidade do caminho oposto, o da visualidade, e concluir que o gênero poesia visual deve, ao mesmo tempo, ser literário e visual. Recorramos ainda a Bennett (2008, p.2), que coloca a questão: “*Another issue is the relationship of visual poetry to visual art, and the use of linguistic elements in what is generally considered to be visual art*”.¹⁶ E quanto à necessidade de escolha de um domínio, o da poesia ou da arte: “*I think it is more useful and enriching to think of it as either or both, depending on the context of one’s discussion or appreciation.*”¹⁷ Ou talvez devamos falar em **gênero discursivo**, entendido discurso em sentido abrangente, realizável em códigos distintos.

Ao discutir a ruptura dos gêneros literários, Haroldo de Campos (1977b, p.44) faz a seguinte constatação: “Pode-se dizer que, contemporaneamente, uma série de manifestações do que se convencionava designar por literatura ultrapassa os contornos tradicionais desse conceito, bem como as ideias categoriais de ‘poesia’ ou ‘prosa’”. A poesia concreta, como uma espécie de

¹⁵ “O cinema é um terreno rico em encontros entre estruturas temporais – que a teoria do relato tem permitido aproximar –, estruturas auditivas e estruturas linguísticas, e o produto que resulta deste encontro tem sua originalidade. O teatro, uma vez que manipula o espaço, o verbo, o corpo, suscita igualmente interessantes problemas.”

¹⁶ “Outra questão é a relação intensa da poesia visual com a arte visual e o uso de elementos linguísticos naquilo que geralmente é considerado arte visual.”

¹⁷ “Eu acho que é mais útil e enriquecedor pensar nisso como um ou outro, ou ambos, dependendo do contexto de sua discussão e apreciação.”

poesia visual, é, naturalmente, compreendida dentro desse paradigma de ruptura não só com as formas normativas do literário, mas também com a própria categoria geral de literatura:

Desse entrecruzamento de *media* se alimenta a poesia concreta. Ela se proclama “espácio-temporal” e “verbi-voco-visual” (recorrendo a uma expressão de Joyce). **Não apenas o problema dos gêneros, então, é posto em questão, mas o da própria literatura e o da linguagem verbal.** Nessa atitude radical, em que todos os parâmetros do poema são submetidos a uma vontade geral de estruturação (o semântico, o tipográfico-visual, o sonoro), há como que “uma sugestão da comunidade básica das artes”, para nos valermos do que diz Susanne Langer [...] (CAMPOS, H. 1977b, p.46, grifo nosso).

O dominante palavra-imagem, em síntese, converte a poesia visual em um objeto extraordinário (de extra-ordinário) tanto na literatura quanto nas artes visuais, mas cria um intermédio autêntico, com características estruturais próprias. Se um gênero, portanto, nasce sempre de outro gênero, segundo Todorov (1981), podemos supor que a poesia visual nasce dos gêneros poéticos, mas impõe-se à parte deles, na medida em que escapa do campo estrito da linguagem verbal, incorporando o signo visual. Se apenas a literatura não a explica, as teorias da linguagem, conseqüentemente, são insuficientes. Por isso a semiótica, teoria geral do signo, é preferida à linguística. E a teoria dos gêneros faz-se mais necessária, para a compreensão da especificidade, que a poética geral.

Seria impossível e também inconveniente estabelecer regras ou normas do gênero poesia visual. Não se trata, é bom reafirmar, de um entendimento normativo do gênero. Não procuramos estabelecê-lo aprioristicamente e submeter a ele os objetos empíricos. Tomamo-lo sim como um conjunto de recorrência histórica de determinados traços discursivos. A partir do dominante que exige a presença da palavra e da imagem na estrutura geral, em função poética, abrem-se infinitas possibilidades de realização do poema. O gênero é uma instância produtiva, bem distinta da noção de pureza.

É importante citarmos aqui, na íntegra, uma das cartas escritas por Wilcon Joia Pereira ao poeta visual brasileiro Hugo Pontes nas quais refletia sobre a poesia visual, assunto que lhe era de grande interesse, e particularmente sobre os poemas veiculados pela *ComunicARTE*, publicação de Pontes. Datada de 24 de junho de 1996, ela foi transcrita na dissertação de Nancy Neves, que nos serve de fonte:

Poesia sempre foi (também) discussão sobre poesia – interna e externamente, intrínseca ou extrínseca.

Caminhos da poesia visual, sim, ou: destinos da pv; ou pv no XX/1. Ultimamente emboco assim:

1. Temos já um grande número e razoável divulgação, público, grupos, correntes;

2. Temos já um bom número de modelos, paradigmas, sucessos plenos;

3. A mídia, suporte, veiculação passará a ser fundamental, incontornável, inevitável (não é radical-chique; é exatidão, precisão); a poesia mais tradicional: design, tipografias, textura da página, papel de 1ª, (vide Sérgio Campo) etc;

4. Artes plásticas/pv – quem vai separar? Qual a viragem? Vale a pena diferenciar? Eu, aqui de meu esconderijo, coloco um limite bem rente, como escrevi na resenha sobre o Philadelpho: pv é trabalho com a linguagem verbal, seja figuração da palavra ou intervenção (verbal) em produtos (nós, por exemplo); sem a escrita ou a palavra impressa, provérbios, falas populares ou emblemas da cultura de massa – ingresso nas artes visuais, e aí se tratará de cores, texturas, artesanaria, pintura, gravura, desenho comercial, etc.

É posição muito careta?

Muito conservadora?

Vamos discutir aqui e lá, ali ou acolí. (PEREIRA apud NEVES, 1997).

Qual o assunto geral da carta, senão uma discussão em torno da teoria do gênero? Pereira confirma nossos argumentos a favor da validade sociológica e intrínseca do fenômeno. Devemos prestar especial atenção, neste momento, ao item 4, em que defende a indispensabilidade da palavra. Embora seja perfeitamente possível estender o valor de poesia também àquilo que foge ao estritamente linguístico, à comunicação por imagens, a poesia visual, enquanto gênero determinado pela relação palavra-imagem, não pode incluir o trabalho apenas com o signo visual, assim como não pode incluir a poesia essencialmente linguística. Para a classificação das imagens, que muitas vezes são poéticas – nesse sentido: poesia do visual ou simplesmente poesia visual –, existem os gêneros, dos quais Pereira menciona alguns, como pintura, gravura, entre outros. Pereira aponta, ademais, os dois modos básicos da relação: ou a palavra é figurada, tornando-se ela mesma imagem, ou ela intervém em um elemento visual alheio.

Paralela às discussões dos gêneros discursivos, encontramos na Sociologia o problema do gênero humano. Contra a normatividade dos papéis do homem e da mulher, reivindica-se um entendimento flexível, que leva em conta o elemento cultural. Homem e mulher são categorias circunstanciais, e entre elas insinua-se um matiz de possibilidades. O poema visual de Pedro Xisto, “Epithalamium-II” (Figura 3), nos leva a sobrepor à leitura temática da complexa relação homem-mulher uma leitura mais profunda que revela a própria estética da poesia visual.

O corpo do poema é composto apenas por três letras (s,h,e), organizadas espacialmente: a letra **s**, em dimensão maior, incorpora nas suas cavidades o **h** e o **e**, criando uma figura circular bastante equilibrada, semelhante ao diagrama oriental do *Tai Chi*, como recorda Omar Khuri (2007, p.38), mencionando o fato de Xisto ter sido grande estudioso da cultura do Extremo-Oriente. Logo abaixo, encontramos uma espécie de legenda, indicando a semântica de cada elemento da composição – legendas como essa ficaram conhecidas como chaves léxicas a partir dos poemas semióticos propostos por Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto. Ela se divide em dois blocos: de um lado estão indicados os sentidos das palavras inglesas (*She* e *He*), o que parece evidente, e do símbolo **&**, dito *ampersand* em inglês, ou **e comercial** para nós, uma ligadura da conjunção aditiva latina *et*. Do outro lado, aparentemente, indicam-se os sentidos dos signos visuais da escrita: **S** maiúsculo é a *serpens*; o **h**, o *homo*; o **e**, a Eva.

A palavra do título, *Epithalamium*, significa canto ou composição poética para celebrar um casamento. Sob esse conceito, o poema realiza a comunhão perfeita entre o homem e a mulher, por meio da forma de expressão típica da poesia visual: a relação entre palavra e imagem.

Concluimos da primeira leitura aquilo que é de certo modo redundante no primeiro bloco de legenda: *She* e *he* estão efetivamente unidos. E essa união é expressa pelo arranjo visual, ou por uma sintaxe visual, não linguística. Ela é dada na **forma** da imagem. O *ampersand*, presente apenas na legenda – embora se possa relacioná-lo por semelhança com a letra **s** –, reforça esse entendimento de união. Mas vale observar: o próprio símbolo escolhido para representar essa conjunção já é um símbolo que indica mais que a simples soma, já que se constitui da fusão – ligadura – das duas letras de *et*.

Mas além dessa evidência que parte da figuração de elementos linguísticos, explora-se mais os significantes visuais da escrita. Os grafemas no poema visual recobrem-se de uma potência sígnica irreduzível, para além da linguagem verbal. Para cada letra o poeta atribui, no segundo bloco de legenda, um significado específico, baseando-se antes na imagem que na linguagem. A única motivação linguística parece ser o princípio acrofônico com que as línguas semíticas criaram o sistema alfabético, escolhendo as letras de acordo com o som inicial de uma lista de palavras (CAGLIARI, 2009). E se havia uma motivação visual na escolha dos caracteres da escrita (o **A** de *álef*, que significava boi, tinha a forma de uma cabeça de boi; o **B** de *beth*, que significava casa, tinha a forma de uma casa, assim por diante), no poema de Xisto também há

motivação. A sinuosidade da letra S é a serpente. A figura está na letra e a letra está na figura, uma vez que a relação analógica é circular, de acordo com Barthes (1990). Na parte superior – posição convencionada em determinada regra de gênero humano, uma regra prescrita na Bíblia e no Alcorão –, está o símbolo do homem, a letra **h**. Na parte inferior – posição do mesmo modo determinada por essa regra de gênero –, está o símbolo da mulher, a letra **e**, identificada com a Eva. Na mitologia judaico-cristã e islâmica, Eva é quem se sujeitou ao homem. Portanto, o homem em cima, a mulher embaixo, e a serpente do pecado entre eles.

Em outra interpretação, levamos em conta que *Serpens* é uma constelação do equador celeste, de modo que a cabeça da serpente fica ao Norte, e a sua calda fica ao Sul. Teríamos do mesmo modo uma relação do homem, na parte de cima, Norte, a mulher na parte baixa, Sul.

No entanto, devemos considerar que a totalidade da forma plástica do poema, excetuando as legendas, possui uma qualidade de **orientação** que suplanta a **posição** dos seus elementos constituintes. Ou seja, a forma circular da grande letra **s** que engloba as outras duas está conduzida de acordo com o vetor de rotação, de maneira que a percebemos girar incessantemente, realizando a mistura do **h** e do **e**, do homem e da mulher.

Portanto, o casamento que o poema promove sugere mais a interação do homem e da mulher, em um todo equilibrado, do que a suposta relação de valor entre eles, de acordo com as regras de gênero humano. O poema, pois, representa ao mesmo tempo uma ruptura com as delimitações normativas dos gêneros e um elogio à hibridação. Eis, de fato, a semelhança com a figura do *tai chi*, na qual se equilibram as forças *yin* e *yang*, em constante mutação. Talvez não seja à toa que, nos epitalâmios, tradicionalmente se invoque o deus do casamento, filho de Apolo e Afrodite: Himeneu, cuja beleza excepcional transcende os padrões de gênero, uma beleza considerada andrógena. Em um quadro de Poussin, século XVII, “Himeneu travestido durante um sacrifício a Priapo”, Himeneu, com vestuário feminino, porta-se tão bem entre as mulheres, que é difícil distingui-lo.

O poema não seria, por fim, uma metáfora perfeita do casamento, ou da fusão, entre os gêneros da literatura e das artes visuais, tão rigidamente determinados por uma visão classicista? Não seria a metalinguagem da poesia visual?

2 ESPAÇO, IMAGEM E POESIA

Examinemos as relações da linguagem com o espaço e com diferentes tipos de imagem, em direção a certa definição de poesia que possa comportar a produção poética visual.

2.1 O linear e o simultâneo

Na epístola em que Horácio (2005, p.65) descreve os fundamentos de sua poética clássica, encontramos a famosa referência à semelhança entre poesia e pintura:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, de vezes repetidas, agrada sempre.

Inspirada nos padrões gregos e adaptada ao contexto romano, a poesia para Horácio, como se sabe, fundamenta-se na concepção de harmonia, de respeito à coerência nas caracterizações de personagem, espaço e tempo; sua finalidade, mais que a beleza, são o deleite e a instrução. O trabalho de arte, que se conjuga ao providencial gênio do poeta, inclui o conhecimento dos gêneros literários e a competência de criar dentro dos limites impostos por eles.

A poesia é como a pintura na medida em que, a partir da **mimese**, ambas alcançam efeito comum. Tanto uma como a outra devem imitar as imagens do mundo, e essa imitação deve agradar o receptor. Seligmann-Silva (2011, p.13) explica que essa comparação de Horácio “tem um papel meramente ilustrativo”, não implica, pois, o confronto analítico dos dois conjuntos significantes, tarefa que começa a ser realizada, por exemplo, por um Leonardo da Vinci, no Renascimento. O pintor pugnou pela inversão da hierarquia de valores que mantinha a poesia em posição superior à pintura, ao demonstrar que esta cumpria melhor com a função mimética de expor os objetos. Se o fim da arte é a imitação, a pintura é preferida porque suas imagens são imediatamente apresentadas a nossa visão, ao passo que a poesia só poderia nos conduzir ao espaço interno da imaginação. A pintura levaria à coisa mesma; a poesia conduz aos conceitos

ligados às coisas. Eis o embrião das teorias semióticas que assinalam a diferença entre os signos icônicos da pintura e os signos arbitrários da língua.

As ideias de Da Vinci destacam o princípio de competição – *paragone* no termo original italiano – entre as artes, comum no período Renascentista. Selgmann-Silva recorda que essa competição só foi possível porque havia um objetivo único: a mimese, ou a representação que busca um efeito ilusório de presença.

Do mesmo modo, Gotthold Ephraim Lessing, sintetizando os princípios estéticos alemães de sua época, século XVIII, acredita na finalidade mimética da arte. Logo, mantém-se dentro da tradição comparativa representada pela fórmula horaciana “poesia é como pintura”, assumindo a procedência da competição. Defende que, se poesia e pintura compartilham o efeito comum de ilusão referencial, elas são diferentes na natureza expressiva e, portanto, na maneira de imitar. Cada uma, pois, possui suas limitações, que devem ser respeitadas pelo artista, sob pena de criar uma obra incoerente com o ideal estético de beleza. O fim da arte ainda é a Beleza. Lessing, portanto, estabelece regras para não se ultrapassar as fronteiras das artes. O poeta deve permanecer dentro do domínio da língua; o pintor, dentro do domínio da pintura.

E quais são para Lessing as características que garantem a particularidade de cada arte? São, em essência, as mesmas que Aristóteles destacou na abertura de sua Poética, as referentes ao meio empregado pelo artista. Se as diferentes espécies de poesia – epopeia, tragédia, comédia, ditirambo – justificam-se pelo uso particular da língua, a diferença entre as artes repousa na diferença do meio expressivo de cada uma:

Assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes [as diferentes poesias]; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados quer combinados. (ARISTÓTELES, 2005, p.19).

O meio expressivo, ou o canal físico, determina a constituição dos gêneros artísticos. Assim a pintura, que se manifesta pelos constituintes visuais, distingue-se da poesia, realizada por meio de cadeias sonoras linguísticas. Na primeira, pois, falamos em meio visual; na segunda, em meio oral. E cada meio condiciona a organização de seus elementos: o meio visual implica a coexistência de elementos no espaço, enquanto que o meio auditivo implica o consecutivo dos elementos no tempo. Lessing (2011, p.195) argumenta:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existem um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.

Portanto, segunda a regra de conveniência, a poesia deve apenas imitar as ações, porque seu meio é apto a expressar a sucessão de partes na sequência temporal. Já a pintura deve apenas imitar os objetos estáticos, ou os corpos, cujas partes existem umas ao lado das outra na simultaneidade do espaço. As transgressões cabem à descrição poética e à pintura do movimento e do simbólico.

Segundo Lessing, quando o poeta faz descrição de corpos, ele é obrigado a interromper o andamento consecutivo da linguagem para apresentar as partes dispostas em simultaneidade: “o coexistente do corpo entra em colisão com o consecutivo do discurso”. (LESSING, 2011, p.208). As partes apresentadas não seriam integradas em uma imagem final. O poeta, no caso, teria ultrapassado as fronteiras de sua arte e invadido o âmbito do pintor.

Se o pintor, por outro lado, dispusesse-se a imitar a narrativa de uma ação, cairia do mesmo modo no domínio contrário, o da poesia. A ele não resta senão pintar o momento imutável, em última instância, o momento eterno. A pintura do transitório só pode ser realizada plenamente pela poesia. Por isso Lessing elogia a escultura de Laocoonte, na qual não vemos a expressão de fúria e desespero, atitudes que implicam transcurso temporal. O escultor não pode imitar o grito de Laocoonte, porque o grito é transitório e a escultura resultaria feia. Mas em Virgílio, a imagem do sacerdote é construída paulatinamente através de suas ações, de maneira que seu grito, justificado pela narrativa, não causa nenhuma sensação desagradável.

Quando Homero, por exemplo, quer representar o escudo de Aquiles, ele não o descreve como é da competência do pintor, mas o faz surgir como resultado de um processo de fabricação: “Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito”. (LESSING, 2011, p.216).

Outra forma de o pintor ultrapassar as fronteiras de sua arte espacial seria o emprego de signos arbitrários como os signos linguísticos, o que gera na pintura a alegoria. De acordo com

Lessing, a pintura, cujo meio é visual, só pode representar o invisível, ou o imaterial, se recorrer à alegoria. O exemplo citado é das pinturas que figuram uma nuvem envolvendo os deuses, transposição literal da metáfora poética. Nesse sentido, a poesia é superior, porque como seu meio já é arbitrário ela pode representar tanto o visível quanto o invisível; não ligada ao visual, ela constituiria por si mesma um trabalho com a imaginação, lugar em que se realiza de fato o prazer estético.

O fim tanto da pintura quanto da poesia é a ilusão referencial – ou a *evidentia*, conceito análogo da retórica clássica recordado por Selgmann-Silva (2011). Ilusão referencial, insistamos, é o artifício da mimese. A pintura atinge a ilusão ao concretizar a cena representada; a poesia, ao utilizar seu conjunto sógnico de modo tão conveniente que nós não o possamos notar.

Uma pintura poética não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material; antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que das suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é particularmente capaz de gerar e que se pode abstrair primeiramente e de modo mais fácil da pintura material. (LESSING, 2011, p.188-189)

Consiste também na criação da ilusão a diferença para Lessing entre a poesia e a prosa: enquanto esta opera a língua com o fim do entendimento, da clareza conceitual, aquela deve, de certo modo, naturalizar os signos, promover o apagamento do meio linguístico em que se realiza. Na prosa, haveria quebra da ilusão referencial.

Essa concepção mimética da arte – que fundamenta o axioma horaciano “*ut pictura poesis*” – naturalmente foi reformulada pelos estudos linguísticos e semióticos de tempos mais modernos. Lessing tem o mérito de haver sistematizado o estudo comparativo das artes, suscitando compreensões mais precisas do funcionamento dos signos. Conforme destaca Selgmann-Silva (2011, p.55), “tudo isso contribuiu para a posterior superação da concepção mimética das artes”.

Com efeito, se tomarmos em consideração as teorias modernas do signo, vemos que não há imitação a ponto de anularmos a importância do discurso a favor do universo referencial. Não se fala em mimese senão enquanto competência do signo em representar a realidade, ou em criar um efeito de realidade. Os conjuntos significantes da pintura e da poesia são capazes de construir

simulacros do real, ao mesmo tempo em que são capazes de se afastar da referência, arrogando o direito de autonomia. Na arte moderna, a representação costuma deixar à mostra o trabalho com o meio. É a substituição do imediato pelo mediato. A arte quer provar os limites do seu meio. A poesia torna-se arte da linguagem, e a pintura torna-se arte da visualidade.

A noção do elemento mediador na linguagem poética e na visualidade da pintura é ponto de partida para as teorias de sistemas semióticos: das substâncias sonora e visual cria-se a nação de plano expressivo com o qual se relaciona reciprocamente o plano de conteúdo nas semióticas linguística e visual. É preciso, portanto, conhecer as potencialidades de cada sistema semiótico para que se possam construir os sentidos pretendidos. Há pertinência em falarmos, à maneira de Lessing, em fronteiras nas artes, na medida em que essas fronteiras fixam não uma prescrição de regras estéticas mas as singularidades dos sistemas semióticos.

Assim, quando se comparam as artes, comparam-se seus sistemas significantes e não simplesmente os efeitos referenciais da mimese. Eis o princípio da tradução, a que Jakobson dedicou um estudo elucidativo. Se a significação está determinada na rede de relações do sistema a que pertence, no conjunto de valores (valor em sentido saussuriano), a tradução é a operação que o melhor comprova. Traduzir é interpretar o signo dentro de seu sistema. Segundo o linguista (JAKOBSON, 1995, p.64-65), há três espécies de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Logo, se se intenta realizar a tradução da poesia para a pintura ou vice-versa, hipótese discutida por Lessing, deve-se considerar a “tradução intersemiótica”. O trânsito de um arte para outra é possível desde que se observem as diferenças semióticas. O que se realiza em uma expressão realiza-se diferentemente em outra.

No entanto, diferente da época iluminista a que pertence Lessing, cujo ideal artístico caracteriza-se pelo prazer estético proporcionado pela Beleza e Harmonia, a arte surgida na modernidade do final do século XIX, fundamentada em propostas de ruptura e inovação, não condena as tentativas de interação entre as artes, pelo contrário: buscam-se em cada uma as

faculdades em latência próprias da outra. Assim, se a descrição é um artifício para atingir o espacial, ela será explorada; se a alegoria ou o movimento são artifícios para atingir o temporal, eles serão também explorados. Não se hesita em utilizar os signos em toda sua potência significante. Pintura e poesia podem se acercar a ponto de se fundirem, de formarem um enunciado homogêneo. Daí sucederem os gêneros híbridos, ou discursos pluricódigos, entre os quais podemos reconhecer plenamente a poesia visual. A *paragone* de Da Vinci deu lugar a uma convivência pacífica e profícua entre as artes.

Atestemos nossa afirmação, mencionando uma síntese de Marjorie Perloff (1993, p.82-83, grifo do autor) sobre esse momento da arte moderna, denominado genericamente por ela de “momento futurista”:

É esse esforço da obra de arte para assimilar o que não é arte e reagir a isso que caracteriza o momento futurista. Ele representa uma breve fase em que a vanguarda se define pelas suas relações com o público de massa. Como tal, o seu extraordinário interesse para nós reside em ser o momento climático de ruptura, o momento em que a integridade do *medium*, do gênero, de categorias tais como a “prosa” e “verso” e, o mais importante, “arte” e “vida” foram questionadas. É o momento em que a colagem, a *mise en question* da pintura como uma representação da “realidade” faz seu primeiro aparecimento, quando o manifesto político é percebido esteticamente, da mesma forma que o objeto estético – pintura, poema, drama – é politizado. Os mídias – verbal, visual, musical – são cada vez mais usados em conjunção: o futurismo é a época da arte da *performance*, da chamada poesia do som e do livro de artista.

Os estudos da Linguística e da Semiótica, aprofundando as reflexões de Lessing, revelam as possibilidades de o essencial linear da linguagem atingir a simultaneidade da imagem visual e, ao contrário, as possibilidades de a totalidade da imagem ser submetida à sequencialidade linear. Ou seja, demonstram que o tempo e o espaço, categorias aparentemente adversas, podem se relacionar.

Si la linearización de lo espacial es posible, lo inverso también es cierto [...]: lo lineal puede ser espacializado. Ahora bien, si lo temporal y lo espacial pueden ser así proyectados el uno sobre el otro, lo son en virtud de una analogía estructural entre tiempo y espacio sobre la que reposa, por otra parte, la teoría de la relatividad. Analogía, pero no parecido total, precisaremos: se el espacio puede ser aprehendido como un tiempo, se trata evidentemente de un tiempo

*reversible, concebido como un vector que posee una dirección, pero no un sentido.*¹⁸ (GRUPO μ , 1998, p.38).

E o Grupo μ faz entender que essas interações subsistem em fenômenos convencionais na arte, como as construções de figuras na poesia, recursos retóricos que mobilizam o universo semântico e forçam a leitura linear ao trabalho de reversibilidade, impondo a ordem espacial. Do mesmo modo que na pintura ou em qualquer outra imagem visual, nós passamos da percepção total à análise de cada elemento, um após o outro, de modo linear, ou discreto, se queremos um termo mais apropriado.

*Es en el momento en que se intenta ver la “linearidad escondida” de lo espacial cuando se subraya también la tabularidad de lenguaje. Así, hemos podido mostrar en nuestra Retórica de la poesía – subtitulada Lectura lineal, lectura tabular –, que la lectura que crea la poliisotopia característica de los textos retóricos no hace más que explotar una regla banal de la comunicación lingüística: el sentido no es posible más que en el establecimiento de relaciones, y estas suponen un tratamiento simultáneo de los datos que se presentan linealmente a la percepción.*¹⁹ (GRUPO μ , 1998, p.39).

A série de poemas visuais do norte-americano Andrew Topel, da qual selecionamos um exemplo (Figura 4), consiste justamente em apresentar esse problema de espacialização do discurso verbal. Dentre as muitas formas de fazê-lo, a poesia visual opta pelos recursos plásticos: rompe-se com a representação gráfica do linear fonético, tencionando as **linhas** em um emaranhado multidirecional.

2.2 O espaço na poesia

Importa-nos observar mais de perto as relações entre espaço e literatura, espaço e linguagem, para compreendermos de que modo, efetivamente, a poesia vale-se do espaço,

¹⁸ “Se a linearização do espaço é possível, o inverso também é certo [...]: o linear pode ser espacializado. Pois bem, se o temporal e o espacial podem ser assim projetados um sobre o outro, isso se deve a uma analogia estrutural entre tempo e espaço sobre a qual repousa, por outro lado, a teoria da relatividade. Analogia, mas não semelhança total, que sejamos precisos: se o espaço pode ser apreendido como um tempo, se trata evidentemente de um tempo reversível, concebido como um vetor que possui uma direção, mas não um sentido.”

¹⁹ “É no momento em que se pretende ver a ‘linearidade escondida’ do espacial que se destaca também a tabularidade da linguagem. Assim temos podido mostrar em nossa Retórica da poesia – subtitulada Leitura linear, leitura tabular – que a leitura que cria a poliisotopia característica dos textos retóricos não faz senão explorar uma regra banal da comunicação linguística: o sentido não é possível senão no estabelecimento de relações, e estas supõem um tratamento simultâneo dos dados que se apresentam linearmente à percepção.”

aproximando-se mais da fronteira com as artes visuais. Para isso, recorramos a alguns teóricos da linguagem.

José Luiz Fiorin, em *As astúcias da enunciação*, analisa as três categorias fundamentais do discurso: pessoa, tempo e espaço. Quanto à última, que ora nos interessa, declara: “No âmbito dos estudos literários, há muitos estudos sobre o espaço, mas não sobre sua sintaxe (relação entre espaço da enunciação e o do enunciado e suas projeções) e sim a respeito de sua semântica” (1994, p.280). Logo, reflexões como de um Gaston Bachelard, por exemplo, autor do célebre *La poétique de l’espace*, situam-se no âmbito dos estudos semânticos, uma vez que se voltam para o impacto das noções espaciais sobre a realidade psicológica do ser humano. Há por outro lado um espaço sintático, relativo à organização dos elementos linguísticos representativos do espaço que Fiorin chama de “tópico”, a projeção do espaço físico onde ocorrem as ações narradas, da mesma forma como acontece na categoria do tempo, em que há um tempo da enunciação e um do enunciado. O espaço sintático seria organizado a partir do *hic*, o **aqui** do discurso. Muitos elementos participam dessa organização, como pronomes demonstrativos e advérbios.

Esse estudo de Fiorin contribui sobremaneira para o entendimento do espaço próprio da linguagem, em oposição ao espaço referido por ela, aquele que se confunde com a ambientação. Quando falamos em espaço na poesia, tratamos, de fato, de meios que lhe são próprios, como demonstramos brevemente no capítulo anterior. Mas observemos outra teorização sobre o assunto que reforça essa ideia, a de Gérard Genette.

Examinando a presença do espaço nas representações artísticas, o estudioso francês (1966a, p.106) defende a existência de um espaço natural da linguagem, à proporção que existe o espaço geométrico:

*Il existe entre les catégories du langage et celles de l’étendue une sorte d’affinité, qui fait que de tout temps les hommes ont emprunté au vocabulaire spatial des termes destinés aux applications les plus diverses: ainsi, presque tous les prépositions ont désigné des rapports spatiaux avant d’être transposées dans l’univers temporel et moral.*²⁰

²⁰ “Existe entre as categorias da linguagem e aquelas da dimensão uma espécie de afinidade, que faz com que, desde sempre, os homens tenham procurado no vocabulário espacial termos destinados às mais diversas aplicações: desse modo, quase todas as preposições designaram relações espaciais antes de serem traspostas ao universo temporal e moral.”

Esse espaço inerente à linguagem é, portanto, “significante” – termo usado pelo próprio Genette – ou seja, ele dá forma aos mais diversos significados, é por meio dele que se busca falar dos mais diversos assuntos. Assim, por exemplo, funcionam as “metáforas espaciais”, que designam algo em termos dimensionais: o **plano** espiritual, o **terreno** das emoções, a **situação** do país, etc. Nesse sentido, a linguagem aproximar-se-ia das artes consideradas essencialmente espaciais, nas quais o espaço não é representado, mas revelado. Em outro ensaio do estudioso francês (1996b, p.44), “*La littérature et l’espace*”, procura-se uma comparação com a pintura, em sua especificidade: “*Ce qui fait de la peinture un art de l’espace, ce n’est pas qu’elle nous donne une représentation de l’étendue, mais que cette représentation elle-même s’accomplisse dans l’étendue, dans une autre étendue qui soit spécifiquement la sienne.*”²¹ Enquanto na pintura, na escultura e mais ainda na arquitetura o espaço significativo é evidente, na linguagem verbal de base fonética, afirma-se – digamos – de um modo mais latente.

A espacialidade da linguagem refere-se, em última instância, ao sistema da língua, amplamente estudado pelos linguistas de cunho estruturalista. Ao distinguir a *langue* da *parole*, Saussure compreende a existência de um complexo sistema de relações no qual as palavras adquirem valor em sua interdependência com as demais, revelando o processo de associações paradigmáticas presente no ato do encadeamento sintagmático. Concebe, portanto, um sistema de verticalidade e horizontalidade, o que podemos considerar um sistema espacial, à sugestão do próprio Genette (1996b, p.45): “*Il est indéniable que Saussure et ses continuateurs ont mis en relief un mode d’être du langage qu’il faut bien dire spatial.*”²²

Outra forma de o espaço tomar a linguagem, segundo Gérard Genette, são as construções expressivas denominadas pela Retórica clássica de **figuras** de linguagem, ou como preferiria a Linguística moderna, os **efeitos de sentido**. Uma vez que na poesia as palavras possuem significados conotativos, além daquele literal, o desenvolvimento linear do discurso é comprometido pela necessidade de associações semânticas: “*l’espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours*”²³. (GENETTE, 1966b, p.47) Ao se ler uma palavra no poema, é preciso empreender o trabalho de

²¹ “O que faz da pintura uma arte do espaço não é o fato de ela nos dar uma representação da dimensão, mas de que essa representação, ela mesma, se cumpre na dimensão, numa outra dimensão que seja especificamente a sua.”

²² “É inegável que Saussure e seus continuadores colocaram em evidência o modo de ser da linguagem que se pode bem definir como espacial.”

²³ “O espaço semântico fundado entre o significado aparente e o significado real abolindo da mesma forma a linearidade do discurso.”

explorar o seu vasto território de significados antigos e presentes, esquecidos e reinventados, pois todos eles se impõe de uma só vez ao termo do discurso poético. E Genette (1966b, p.47) conclui:

*C'est précisément cet espace [o semântico], et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une figure : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens.*²⁴

Acrescentemos, todavia, que a figura enquanto associações verticais também compreende as recorrências fonéticas e grafêmicas, de que falamos. Logo, considerarem-se figuras as rimas e as paronomásias, por exemplo.

Finalmente, cabe-nos tratar diretamente do espaço concreto da linguagem, o da materialidade mesma das palavras escritas, fixadas no papel ou em qualquer outro suporte. Certamente ninguém hesitaria em reconhecer a natureza plástica dos hieróglifos gravados na tumba de Hesyre na antiguidade egípcia, pois aparecem esculpidos na madeira em alto relevo e são figuras estilizadas dos objetos que representam. Mas, com a padronização dos tipos gráficos, a escrita perdeu muito de seu apelo visual, convertendo-se em código de decifração imediata. (ARNHEIM, 2004). E isso parece mais patente nas escritas fonéticas, consideradas por muito tempo, conforme Genette (1966b, p.45), “*comme un simple instrument de notation de la parole*”²⁵. No entanto, as experiências tipográficas realizadas pelos jornais e pela propaganda no século XIX, de certo modo, devolveram a visualidade à escrita.

Na literatura, inicia-se um processo parecido, que se insere, conquanto, na tradição da poesia visual. Mais uma vez, o “*Un Coup de Dés*” de Mallarmé serve de exemplo: “*Depuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total.*”²⁶ (GENETTE, 1966b, p.45) Os poetas passam a valorizar bastante a expressividade da tipografia. Importa mencionar uma passagem do texto vanguardista “O espírito novo e os poetas”, de Guillaume Apollinaire (1986, p.156), para termos ideia do procedimento que se projetaria em alto grau na literatura de todo mundo:

²⁴ “É precisamente este espaço, o semântico, e não outro, que se denomina, com uma palavra cuja ambiguidade é feliz, uma figura: a figura é, de uma só vez, a forma que toma o espaço e aquela em que se manifesta a linguagem, é o símbolo mesmo da espacialidade da linguagem literária em suas relações de sentido”.

²⁵ “[...] como um simples instrumento de notação da fala”.

²⁶ “Desde Mallarmé, nós aprendemos a reconhecer (a re-conhecer) os recursos ditos visuais da grafia e da colocação na página e a existência do Livro como uma espécie de objeto total”.

Os artifícios tipográficos levados muito longe, com uma grande audácia, tiveram a vantagem de fazer nascer um lirismo visual que era quase desconhecido antes de nossa época. Estes artifícios podem ir muito longe ainda e consumir a síntese das artes, da música, da pintura, da literatura.

Predeterminada pela natureza linear, a língua oral, ao ser submetida à sistematização, converte-se em espaço relacional, cuja manifestação concreta é a escrita. A escrita, com seu reduzido número de caracteres alfabéticos, revela-se como a imagem das infinitas possibilidades de cruzamento entre unidades fonéticas significantes. Ela torna visível o espaço da língua. De acordo com Lucia Santaella (1992-1993, p.48), é por isso que não se pode tomá-la como simplesmente um método de representação visual do som:

Duramente criticada, desde sua implantação no mundo grego, por sua natureza fria, impessoal, monótona e desprovida do sopro vital da fala, a escritura fonética, ao contrário, serviu entre outras coisas para trazer à superfície dos olhos o potencial que subjaz à sua aparente uniformidade: os labirínticos jogos de espelho, palavras dentro, sob, entre palavras, que regem a combinatoria da fala prescrita pela língua.

Lembrando o autor da “Gramatologia”, obra que procura desconstruir as noções logocêntricas presentes no relevo dado à língua falada, em detrimento da escrita, Santaella completa: “[...] são os regramentos desse jogo, sem substância, onde só imperam as diferenças, que levaram J. Derrida, radicalizando Saussure, a postular que a língua em abstrato é um sistema de escritura que preexiste e pré-escreve a fala.” (1992-1993, p.48-49).

No mesmo sentido, Genette (1966b, p.45) compreende que a língua escrita identifica-se mais com a realidade de sistema do que a língua falada, de modo que se pode conceber aquela como modelo desta. “*La spatialité spécifique que l’on vient de rappeler, le langage (et donc la pensée) est déjà une sorte d’écriture, ou, si l’on préfère, la spatialité manifeste de l’écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage.*”²⁷

Santaella e Winfried Nöth (2012, p.71) oferecem uma interessante síntese do constante processo de valorização da escrita, que naturalmente confirmam os procedimentos da poesia visual.

²⁷ “A espacialidade específica de que se acaba de lembrar, a linguagem (e, pois, o pensamento) é já uma espécie de escritura, ou, em outros termos, a espacialidade manifesta da escritura pode ser tomada por símbolo da espacialidade profunda da linguagem.”

Assiste-se assim, em ambos os lados, a uma formidável sublevação da escrita contra qualquer exclusivismo e sobrevalorização da fala. Enquanto a linguística e a psicanálise adensam a exploração do traço e da letra nos interstícios da fala, o surpreendente desenvolvimento dos meios de impressão e o advento de novos suportes para a escrita alfabética vêm também, a seu modo, reduzindo a pó as tradicionais oposições da riqueza vitalista da fala contra a uniformidade tediosa da escrita.

2.2.1 O espaço significante na poesia visual

Temos condições agora de sugerir uma resposta à questão colocada no ensaio de Genette (1966b, p.44) do qual tanto nos aproveitamos. Ela está formulada sob a aceitação da pintura e da arquitetura como artes intrinsecamente espaciais:

*Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée?*²⁸

Dentre todas as possibilidades de um espaço significante apontadas por Genette – o sistema da língua, a escrita, as figuras de linguagem, o próprio conjunto de obras literárias –, podemos acrescentar a longa tradição da poesia visual, que, de certo modo, resume o esforço de extrair da linguagem a maior expressividade visual, como se concebe no domínio das artes. Conhecida justamente pelo seu caráter marcadamente imagético, essa poesia sempre almejou afirmar-se no espaço. Se há uma linguagem que chegou (e até ultrapassou, em alguns casos) à fronteira das artes plásticas, essa é sem dúvida a poesia visual. Antes de empregar os métodos comuns de construção da imagem por meio das figuras retóricas e das articulações sonoras – o que também muitas vezes faz – ela procura converter as próprias palavras em instrumentos pictóricos, sem que, no entanto, essas palavras percam sua especificidade sónica que lhes garante a significação. Logo, sua visualidade refere-se mais diretamente aos seus aspectos sensoriais, ligados ao espaço concreto da página e do texto escrito.

Mas não podemos definir a poesia visual de uma só vez, sob o risco de reduzir suas diferentes manifestações. Com ela sucede o mesmo que no gênero híbrido do poema em prosa ou

²⁸ “Há da mesma maneira, ou de uma maneira análoga, alguma coisa como uma espacialidade literária ativa e não passiva, significante e não significada, própria da literatura, específica à literatura, uma espacialidade representativa e não representada?”.

nos demais gêneros do poético. Cada poeta confere à poesia visual suas particularidades criativas. Porém, se ousamos perscrutar um elemento de base, um traço distintivo comum do gênero, somos levados a considerar sua aptidão para fazer o espaço significar.

Como analisa Jean-Pierre Balpe (1980, p.32-33, grifo do autor), é possível pensar em uma gradação do híbrido que parte da mistura homogênea dos códigos verbais e visuais em direção a uma predominância do visual sobre o verbal. Vejamos as duas tendências que ele indica:

- a) *une utilisation simultanée et complémentaire des deux systèmes de codage, codage visuel et codage langagier se complétant et s'enrichissant mutuellement, le texte devenant illisible sans la lecture simultanée des deux codes.*
- b) *une tentation de privilégier le code spatial, le visuel prenant alors la place première et reléguant au second plan, sans pour autant le rendre inutile – car sans lui il ne saurait y avoir texte – le langagier.*²⁹

Essa gradação talvez explique muito da variedade da poesia visual. De fato, a palavra no poema visual sempre hesitou entre a **imposição** e a **submissão** nas suas articulações com o código da imagem. Impondo-se em absoluto, estaria fadada a retornar à discursividade, e haveríamos de criar uma terceira categoria na escala: a da predominância do verbal sobre o visual; submetendo-se toda, estaria fadada a diluir-se numa expressão gráfica. A natureza dessa poesia é rigorosamente intersemiótica. Aliás, há quem prefira o termo poesia intersemiótica à poesia visual. E aquilo que aproxima o código verbal do código visual, nessa poesia, é justamente a lei do espaço. É pela capacidade não de conter o espaço, ou de se referir a ele, mas de ser espaço, que a linguagem pode combinar-se com o código visual. O espaço significante da linguagem confunde-se com o espaço significante da pintura. Não houvesse um espaço próprio do texto, jamais a poesia poderia pretender ser visual.

Portanto, todas as características espaciais que indicamos na linguagem convergem para a criação poética que se quer concretamente visual. No entanto, cumpre destacar, o código verbal empregado não prescinde de suas determinações semióticas, mas agrega as qualidades do código visual, resultando num hibridismo difícil de ser segmentado. Desse modo, Wilcon Joia Pereira

²⁹ “a) uma utilização simultânea e complementar dos dois sistemas de codificação, codificação visual e codificação linguística completam-se e enriquecem-se mutuamente, o texto tornando-se ilegível sem a leitura simultânea dos dois códigos.

b) uma tentação de privilegiar o código espacial, o visual tomando então o primeiro plano, relegando ao segundo plano, sem no entanto torná-la inútil – pois sem ela não seria e haveria texto – a linguagem.”

(1976), observando a presença da palavra nas composições plásticas de pintores, concebe a dupla articulação semiótica, linguística e visual, o que mobiliza uma dupla recepção: a leitura e o ato de ver. A essa espacialização da linguagem nas artes correlaciona-se a prática visual em poesia, conforme atesta:

Na prosa de ficção, a espacialização da linguagem assume ainda um caráter episódico e embrionário. Quanto aos poemas, bem outra é a situação, pois o veio já tem sido trabalhado em larga escala. Assim, a prática é aqui muito fácil de ser detectada, exatamente como no domínio das artes plásticas, uma “poética irredutivelmente gráfica” fazendo-se sentir em Cummings, em Pound, nos poemas-processos. (PEREIRA, 1976, p.82)

Seria exaustivo citarmos o nome de tantos poetas que criaram e continuam criando dentro da tradição do visual. As três estéticas a que se refere Pereira já nos dão uma ideia suficiente da multiplicidade da poesia visual, elas refletem bem a gradação do híbrido que encontramos em Balpe: o acento sobre o verbal em Cummings e Pound, de um lado, e a tendência à eliminação do discurso verbal no poema-processo, de outro lado.

Mas não poderíamos omitir o movimento do Concretismo brasileiro, dos anos de 1950, que se impôs ao mundo todo como uma das pesquisas mais comprometidas em torno da poesia de espaço. O Concretismo explicita os processos de realização de uma variedade de poesia visual marcada pela negação da ordem discursiva do verso e pela defesa de uma visualidade significativa. O que de fato parece distinguir logo à primeira vista os poemas concretistas é seu arranjo na página, sua *mise en page*. Tenta-se, pois, aplicar em língua fonética a lógica da escrita ideográfica. É nesse sentido que os poetas do grupo se voltam ao estudo de Ernest Fenollosa, “*The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*”, e às sugestões de montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein, autores que revisitaremos mais adiante.

[...] 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 o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu 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 synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement* »(apollinaire). Eisenstein: ideograma e montagem.(CAMPOS. A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p.215).

Observemos o procedimento concretista no “poema bomba” (Figura 5) de Augusto de Campos. Composto no ano de 1983, o poema faz uso de apenas duas palavras: poema e bomba. A relação entre elas não é linear, não existe nenhum verbo conectando-as num sintagma do tipo: poema é bomba. Embora essa metáfora pareça ter dado origem ao poema, a julgar pela epígrafe de Mallarmé (“*je ne connais pas d’autre bombe qu’un livre*³⁰”) e de Sartre, (“*le poème est la seule bombe*³¹”), que o acompanha. As duas palavras são dispostas, pois, numa ordem evidentemente visual, de modo correlato àquele que regula as combinações dos ideogramas chineses. Poderíamos pensar no poema como espécie de ideograma, a figura estilizada de uma ideia, ou processo. Se o ideograma que significa leste³², por exemplo, consiste nas figuras convencionais do sol e da árvore, dois pictogramas simples, em relação semelhante àquela que se verifica na natureza – a figura do sol entremeada à figura da árvore – o mesmo processo representativo pode ser verificado no “poema bomba”: o poema representa estruturalmente a dimensão do conteúdo. Recria-se no poema a explosão da bomba. Essa semelhança remete-nos à teoria poética da motivação sígnica, que aqui recobre os termos grafêmicos.

A disposição centrífuga das letras no poema não deixa dúvida quanto à sua estruturação visual. No entanto, é preciso percorrer outros níveis do texto. Mesmo fragmentadas no espaço, à maneira de estilhaços de um bombardeio, as duas palavras exigem sua **leitura**, pela qual percebemos o jogo sonoro intimamente implicado no efeito de sentido. Poema e bomba são palavras marcadas pela articulação do som plosivo, /b/ e /p/: ao pronunciá-las também se assemelham àquilo que significam. Bomba, sobretudo, é praticamente uma onomatopeia, ao som de /b/ segue a nasalização representativa da reverberação explosiva.

Portanto, temos que conceber o poema conforme mesmo as orientações do programa concretista. Seu código é híbrido, verbal e visual. O verbo é único material de construção. A visualidade preside o modo de estruturação, da *mis en page*, em contraste com os poemas versificados, ou com a própria natureza discursiva da língua fonética ocidental. Vemos que o espaço aqui é fundamental. É ele quem determina as relações do texto. É dele que surge o

³⁰ “eu não conheço outra bomba a não ser um livro”.

³¹ “o poema é a única bomba”.

³² Encontra-se esse ideograma entre os exemplos dados por Ernest Fenollosa, no ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” contido no livro organizado por Haroldo de Campos (1977a), *Ideograma, lógica, poesia, linguagem*.

significado. Espaço significante, como concebe Genette. Poesia, de fato, verbo-voco-visual, que mobiliza simultaneamente duas competências perceptivas: a de leitura, relativa à decodificação do código verbal (som e sentido) e a de visualização (matéria gráfica significante).

Finalmente, devemos destacar outro aspecto importante do poema, também relativo à espacialização da linguagem: sua tipografia. Naturalmente visual, o poema não poderia deixar de explorar esse aspecto. As duas palavras possuem, ao todo, seis grafemas distintos (p, o, e, m, a, b). O poeta, no entanto, utiliza-se de um tipo de fonte em que os seis grafemas reduzem-se a apenas três. Isso contribui para a fusão das duas palavras: o poema é bomba e a bomba é poema. Ademais, essa fonte criada possui traços espessos e arredondados, alusão aos destroços informes.

Nos anos de 1990, esse poema foi transposto para vários outros meios³³: serigrafia, holografia e finalmente a computação gráfica, de cuja versão impressa estamos nos servindo. Isso prova, antes de tudo, sua condição visual irredutível, um poema que não sobrevive fora dos dispositivos visuais.

2.3 Imagens poéticas

A questão da imagem na linguagem é paralela à questão do espaço, que acabamos de discutir, pois evidentemente a imagem constitui-se das dimensões (duas e três) do espaço. Os intercursos entre linguagem e espaço revelam as imagens sobrepostas na cadeia sonora da língua e na superfície da escrita. Portanto, aprofundemos o assunto.

Nas articulações entre palavra e imagem, de acordo com Santaella (1992-1993), é preciso considerar duas possibilidades: a primeira é a imagem presente na palavra, o que compreende tanto as imagens verbais, ou aquelas geradas no processo de articulação das unidades linguísticas, nas quais se incluem as conhecidas figuras de linguagem, quanto as imagens perceptíveis com os olhos, imagens reais, presentes no material grafêmico da língua, a escrita enquanto pintura, desenho ou gravura. A segunda possibilidade, pouco admitida, mas bastante importante, é o inverso: trata-se da palavra presente na imagem, ou, em termos mais precisos, a especificidade sígnica da palavra, particularmente sua natureza linear e arbitrária, estendida à imagem, considerada frequentemente – por Saussure e Hjelmslev, por exemplo (GREIMAS e COURTÉS,

³³ Para o conhecimento do processo de transposição do poema para o suporte do vídeo, há um dedicado estudo de Ricardo Araújo presente no livro *Poesia visual – vídeo poesia*, (1999).

1979, p.423-424) – um não signo, porque supostamente não pertenceria a um sistema de relações articulado em dois planos, o de expressão e o de conteúdo; a imagem enquanto signo complexo como a palavra. Veremos essas distinções com detalhe.

Logo, parece evidente que, dentre as inúmeras acepções de imagem – algumas que inclusive não pertencem à sensação visual –, devemos supor aqui, pelo menos, ou em síntese, a ocorrência da imagem verbal, da imagem perceptível e da imagem mental³⁴. A primeira corresponde às formas verbais que têm por desígnio a imagem e procuram realizá-la seja no plano expressivo, seja no plano do conteúdo ou em ambos. A segunda compreende todo tipo de imagem que pode ser percebida com os olhos, imagens no sentido visual, abrangendo tanto o mundo natural quanto as imagens gráficas e óticas. A última é interna, ou formada mentalmente; corresponde ao campo da imaginação, caso das imagens sugeridas pelos enunciados verbais e pelas figuras gráficas.

Se no domínio da imaginação – ou mais adequadamente, no universo geral da semântica – as imagens coexistem, cada sistema semiótico, no entanto, irá engendrará-las de modo específico. A produção de imagem pela língua é diferente da produção de imagem pelas artes visuais, uma vez que há diferença de gênese entre o signo linguístico e o signo visual. Como vimos, já em Lessing (2011) é possível conhecer essa diferença: de um lado, na pintura, a “naturalidade” da imagem, apresentada globalmente; de outro a arbitrariedade da palavra, ordenada em sequência linear.

Mas evidentemente essas distinções podem ser reduzidas, o que permite as interações. Os signos verbais, isolados ou articulados sintaticamente, apresentam características potencias dos signos visuais. Do outro lado, estes guardam características daqueles. E é justamente nos discursos poéticos e artísticos que essas interações aparecem com toda a força.

2.3.1 Imagens na palavra e na poesia

³⁴ No domínio particular da semiótica visual, cujo estudo dirige-se apenas às imagens propriamente visuais, as imagens perceptíveis e as mentais participam do mesmo processo de constituição do sistema visual. Sem as imagens interiorizadas, armazenadas, não pode haver remissão dos signos visuais de pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, etc. De acordo com a teoria do Grupo μ (1993), a percepção humana é semiotizante, ou seja, ela transforma os estímulos de forma, cor e textura primeiramente em figuras diferenciadas, depois em formas no sentido hjelmsleviano. Essas formas são puramente conceituais e, aliadas a informações providas de outras experiências sensoriais, criam a noção de objeto, culturalizado, dotado de propriedades permanentes e dependente dos mecanismos de memória para subexistir. Tais objetos, sistematizados, determinam o caráter semiótico das imagens.

Excetuando a matéria da escrita – imagem gráfica que é fundamental à poesia visual –, a imagem verbal de que tratam a Retórica e a Teoria Literária não se confunde, no que diz respeito à produção discursiva, com a imagem das artes visuais. Uma metáfora não equivale a uma pintura, embora ambas possam remeter à imaginação do receptor, criando um efeito de presença. Uma vez que a linguagem não dispõe naturalmente do caráter simultâneo da imagem, ela pode alcançá-lo através da **construção**.

[...] es preciso señalar que estos datos [forma, cor e textura: os três constituintes da imagem] son copresentes, de manera que la imagen es, de entrada, potencialmente tabular.³⁵ Compararemos esto con las artes del tiempo (poesía, música...), en las que la tabularidad es adquirida únicamente por construcción.³⁶ (GRUPO μ, 1993, p.170).

Enfatizando as diferenças entre signo visual e signo verbal, Alfredo Bosi (2000) insiste no fato de a imagem na poesia ser criada unicamente por meio do desenvolvimento discursivo, dos desdobramentos da cadeia sonora verbal, não podendo nunca ser confundida com as imagens interiores da mente – sonhos, lembranças, devaneios, memória ativa – ou com as imagens criadas e recriadas pelas artes. Conforme sua visão um tanto quanto logocêntrica, as imagens se caracterizam pelo instantâneo, pelo imediato, e oferecem um simulacro do mundo real. Ao contrário, a linguagem é o lugar do simbólico, do mediato; ela “não tem a natureza de um simulacro, mas a de um substituto” (2000, p.29). Na “Era dos Extremos” – expressão que ele toma de Eric Hobsbawm em outro ensaio –, é a imagem que daria o modelo “da prática hipermimética do texto” (2001, p.172), de uma literatura “brutalista, imediata” (p.173), ao que se distingue a literatura plasmada nas virtuosidades da língua e da tradição literária, formas simbólicas que influem na criação, enriquecendo-a.

Embora se deva discordar da forma negligente com que Bosi concebe a imagem, privando-lhe da capacidade de estabelecer relações semióticas complexas, ou negando-lhe quase absolutamente a qualidade de código, como se toda imagem fosse o ícone inalterado das formas naturais, a representação direta das impressões primárias, é preciso aceitar seus princípios sobre a criação de imagem pelo discurso poético.

³⁵ O termo **tabular**, preferido pelos autores do grupo, é relativo à tábua e equivale a espacial.

³⁶ “[...] é preciso destacar que estes dados [forma, cor e textura: os três constituintes da imagem] são copresentes, de maneira que a imagem é, de entrada, potencialmente tabular. Compararemos isto com as artes do tempo (poesia, música...), nas quais a tabularidade é adquirida unicamente por construção”.

Desse modo, à pergunta que ele mesmo coloca, “O que é a imagem no poema?”, responde: “Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (2000, p.29). Tal palavra articulada refere-se ao princípio fundamental da linguagem: a sequência linear de unidades discretas. Bosi perscruta como o desenvolvimento temporal do discurso, sem se romper, atinge a imagem.

A necessidade de a poesia criar a imagem se confunde com a própria função poética. De fato, são os poetas que buscam “remunerar o defeito das línguas”, na famosa expressão de Mallarmé (2010), ao reverter a arbitrariedade do signo, ou seja, ao reaproximar o ato de falar, extremamente convencional pelo uso da tribo, das formas concretas de representação.

A hipótese, segundo Bosi (2000, p.32), que explica a construção de imagem pela língua não difere daquela fornecida pela linguística estrutural: “o discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências”. Portanto, vale o princípio de organização espacial do texto, que destaca as semelhanças fônicas, morfológicas, sintáticas e semânticas. A ruptura da ordem temporal induz a reversibilidade e o estabelecimento de analogias escondidas no eixo paradigmático. No entanto, o crítico esforça-se para demarcar bem a diferença da linguagem, sua linearidade irreduzível, que nos faz lembrar as admoestações da teoria de Lessing (2011). Por maior que seja a construção da imagem, ou o efeito final de concreção, a natureza sequencial da língua jamais deixaria de ser determinante. A poesia atingirá a figura, mas não será, ela mesma, figura. E isso valeria até para as palavras destacadas do enunciado, palavras isoladas, as preferidas pela poesia visual desde o exemplo das *parole in libertà* de Marinetti. “A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade”, atesta Bosi (2000, p.32).

A abrangência do conceito de imagem a todo tipo de figura de linguagem e aos procedimentos que contribuem com a sugestão sensível dos signos tem o perigo, explica Bosi (2000, p.39), de confundir imagem verbal com imagem icônica:

Tal uso, extensivo, do termo imagem supõe claramente que se admite um caráter motivado nos processos semânticos em jogo. Será um critério válido para acentuar as virtudes miméticas ou expressivas da onomatopeia e da metáfora, mas sempre discutível enquanto parece confundir a natureza linguística das figuras com a matéria mesma, visual, onírica, da imagem.

Logo, a imagem poética enquanto efeito está sempre condicionada pelo trabalho temporal do discurso. De maneira que não haveria um fechamento total do poema, fenômeno comumente ilustrado pela metáfora do círculo. As analogias e recorrências estariam ordenadas para cumprir o andamento. “A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no relâmpago do instante. Mas como só o faz mediante o *trabalho* sobre o fluxo da língua, que é som-e-pensamento, acaba superando as formas da matéria imaginária”. (2000, p.46).

Conclui-se disso que os termos **figura** e **imagem**, empregados pela Retórica e pela Crítica Literária, referem-se primeiramente já não à imagem perceptível, tampouco à imagem mental, mas sim ao tipo específico de organização espacial do texto, que põe a nu o jogo de recorrências e analogias, em uma operação que busca reduzir a diferença e buscar as motivações entre significante e significado. “Esta imagem não mais concebida como impressão ou semelhança pictórica, mas como estrutura sincrônica num espaço metafórico” (SANTAELLA, 1992/1993, p.47), espaço este, entenda-se, inerente à linguagem. O que faz com que essas imagens verbais se identifiquem com as visuais é o caráter simultâneo, ou a tabularidade, para empregarmos o termo do Grupo μ (1980; 1993), e a relação de semelhança natural do ícone. Mas no efeito final do discurso, ao nível do conteúdo, elas podem criar uma representação sintética, sincrônica, projetada sobre a mente: a “imagem produzida”, que é uma “conquista do discurso sobre sua linearidade”. (BOSI, 2000, p.37).

Ezra Pound fornece uma conhecida classificação dos modos básicos de realização do poético, pela qual ele incita o conhecimento da variada literatura mundial. São três modos: fanopeia, melopeia e logopeia, cujas definições respectivas são:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupo de palavras efetivamente empregados. (POUND, 1973, p.63).

Trata-se de destacar os traços predominantes, podendo aparecer os três modos juntos em um mesmo poema. Conforme observa Santaella (1992-1993, p.47), não apenas a fanopeia, mas também a melopeia e a logopeia são modalidades do ícone, no sentido de constituírem figuras fundadas em semelhanças. Teríamos, pois, um caso de “ícone musical” na melopeia e um caso de “ícone mental” na logopeia. No entanto, a fanopeia, além de destacar o caráter de semelhança

entre seus constituintes – sobretudo as comparações e as metáforas –, realiza diretamente a “projeção da imagem sobre a mente” (POUND, 1973, p.45), ou seja, consegue facilmente criar a imagem mental no ato de leitura.

Se o poema, feito de signos arbitrários, conduz ao universo das imagens mentais, é em virtude do poder de significação. Recordemos novamente Lessing (2011), para quem a importância da arte está no seu fim, que é criar o efeito de presentificação do objeto representado; é no espaço da imaginação que a mimese se cumpre, mediante a projeção das imagens criadas tanto pela poesia quanto pela pintura, cada uma mediante suas possibilidades discursivas.

Acusado de imagista por Bosi (2000, p.38), Octávio Paz de fato é defensor da poesia como imagem. Para o poeta mexicano, o ritmo poético, que teria prefigurado a linguagem, pode sim ser representado pelo círculo, porque é regido pelas “forças de atração e repulsa”, é criador das correspondências, as analogias, as semelhanças. O ritmo “tende a manifestar-se em **imagens** e não em conceitos” (1996, p.12, grifo nosso). Essa seria a diferença entre poesia e prosa. Sem ritmo, a prosa leva a termo a linearidade da língua e cumpre perfeitamente a função de conduzir conceitos, ideias e fatos. No poema, o retorno deve superar o avanço. A imagem deve vencer o tempo.

Por imagem, pois, Paz compreende toda produção de figuras retóricas, as quais denominamos imagens verbais, como fica claro em suas palavras (1996, p.37-38):

Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc.

No entanto, o mais importante é como Paz caracteriza tais imagens: elas são unidades repletas de sentido. “Todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra” (1996, p.38). E todos esses significados, sobrepostos, influem na significação final do poema, ou, de outro modo, o poema define-se pela capacidade de despertar a polissemia, recusando a univocidade. “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (1996, p.38).

É através do conceito de **isotopia**, emprestado da semântica estrutural, que os semioticistas do Grupo μ (1974, 1980, 1993) tratam desse fenômeno de polissemia. Isotopia

significa homogeneidade dos significados presentes no enunciado: cada elemento fornece apenas um sentido, aquele que é coerente com a mensagem que se quer transmitir. Desse modo, a **polisotopia** é o recurso de liberar os múltiplos significados dos signos, fato facilmente verificável na poesia, mas não só: também no humor, na publicidade, no mito e nas artes visuais. O discurso, pois, pode ser lido em vários planos isotópicos, os evidentes e os figurados, ou, em outra terminologia, os denotados e os conotados.

Ao final da leitura de um poema, a imagem enquanto simultaneidade se revela. A polisotopia se converte num instante imagético. Daí Mario de Andrade (2009, p.305) escrever: “[...] a simultaneidade não se realiza em cada sensação insulada, mas na SENSACÃO COMPLEXA TOTAL FINAL”.

Octávio Paz faz ainda outra observação importante acerca da imagem poética, observação que se intercala à própria definição de poesia. Enquanto as palavras da prosa podem ser substituídas na medida em que se conserva seu sentido referencial, a estrutura de palavras que constitui a imagem é um todo indivisível e impermutável. “O sentido da imagem é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras” (1996, p.47). Ou seja, não se pode traduzir uma imagem. A razão está na relação íntima entre a expressão e o sentido, o significante e o significado. As palavras perdem o arbítrio, aproximam-se da forma do representado: “a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa” (1996, p.49). Logo, tem-se a impressão – não a realidade, evidentemente – de que ao se pronunciar a imagem ou lê-la, está-se diante do próprio objeto ou fenômeno representado.

Suas imagens [do poema] não nos levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas **nos colocam diante de uma realidade concreta**. Quando o poeta diz dos lábios de sua amada: “*pronuncian con desdén sonoro hielo*”, não faz um símbolo da brancura ou do orgulho. Coloca-nos diante de um fato sem recorrer à demonstração: dentes palavras, gelos, lábios, realidades díspares, apresentam-se de um só golpe diante de nossos olhos. Goya não nos descreve os horrores da guerra: oferece-nos simplesmente a imagem da guerra. (PAZ, 1996, p.47, grifo nosso).

Essa passagem nos interessa sobremaneira porque, além de revelar a iconicidade presente na construção verbal – a imagem na palavra –, traz uma comparação direta com as artes visuais, ao mencionar a série de gravuras sobre a guerra feita pelo pintor espanhol. Os signos linguísticos da poesia, de certa maneira, aproximar-se-iam dos signos visuais da pintura. Recuperemos,

portanto, Horácio (2005), com seu axioma *ut pictura poesis*, e deixemos em suspenso uma pergunta: se a poesia tende a chegar à imagem pelos recursos disponíveis do sistema linguístico, ela estaria autorizada a convocar também os meios expressivos próprios do sistema visual?

2.3.2 Interações entre tipos de signos: o arbitrário e o motivado

Se os signos da poesia sofrem redução da diferença e aproximam-se das formas motivadas do ícone, teríamos que conceber já não uma imagem externa à palavra, mas sim inerente a ela. No lugar de falarmos, pois, de construção da imagem como simplesmente um processo de referenciação, seríamos obrigados a reconhecer uma imagem³⁷ na própria constituição sígnica e que atingisse também o plano expressivo.

Conforme discutimos, Genette (1966a; 1966b) distingue, no sistema linguístico, espaço significado de espaço significante, de maneira que o último se assemelha ao espaço particular das artes visuais. Que nos seja permitida uma adaptação conceitual, substituindo a ordem dimensional pela manifestação: o espaço pela imagem. Assim, à **imagem significada**, situada ao nível semântico, opõe-se a **imagem significante**. Na poesia, além da imagem significada, que se cumpre na mente do leitor, ocorre a imagem significante, que se materializa na expressão: é perceptível tanto pelos ouvidos (no caso da língua oral), quanto pelos olhos (no caso da escrita). É imagem revelada, como a pintura, o desenho, a gravura, a fotografia, a arquitetura.

Toda imagem verbal enquanto signo motivado seria um caso de imagem significante, à semelhança do signo visual icônico.

Mas essas imagens significantes, ou signos motivados, não pertencem apenas à linguagem poética: existem também na linguagem comum, de uso, e acionam tanto o plano morfológico, quanto o sintático, quanto ainda o semântico. Eis o objeto de investigação do ensaio *À procura da essência da linguagem*, de Roman Jakobson (1995). Com base na classificação dos signos feita pelo filósofo lógico C. S. Peirce, Jakobson põe em questão a proposição saussuriana de que todo

³⁷ Evidentemente, imagem aqui não significa imagem visual. É imagem no sentido de signo icônico, um modo de relação baseado na semelhança entre significante e significado; é imagem no sentido de analogia. O princípio é extensível a grande parte das imagens visuais, mas dizem respeito também ao som, ao tato, ao paladar. Uma onomatopeia, por exemplo, é imagem porque seu som significante tem semelhança com seu significado. Sempre que o signo for fundado em relação de semelhança, haverá imagem, nesse sentido.

signo é arbitrário, ou seja, que não haja nenhuma motivação entre o som e o sentido das palavras, entre o significante e o significado.

Grosso modo, Peirce classificou os signos segundo suas relações de referência em três tipos: a) **ícone**, que opera uma relação de semelhança entre significante e significado; b) **índice**, que mantém uma relação de contiguidade entre significante e significado; c) **símbolo**, em que a relação entre significante e significado está fundada em uma regra convencional.

Mas essa classificação é conceitual. As diferenças são marcadas a rigor, em seu estado de pureza: não correspondem absolutamente às ocorrências, baseadas no acúmulo das três funções, com predomínio de uma sobre as outras. Escreve Jakobson (1995, p.103-104):

Um dos traços mais importantes da classificação semiótica de Peirce reside na perspicácia com que ele reconheceu que a diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa. Não é a presença ou ausência absolutas de similitude ou de contiguidade entre o significante e o significado, nem o fato de que a conexão habitual entre esses constituintes seria da ordem do fato puro, que constituem o fundamento da divisão do conjunto de signos em ícones, índices e símbolos, mas somente a predominância de um desses fatores sobre os outros.

O signo verbal quase sempre é considerado apenas símbolo, o arbitrário saussuriano. Mas ele possuiria também aspectos indiciais e icônicos. Do mesmo modo como a imagem considerada icônica não dispensaria a convencionalidade própria do símbolo e as indicações do índice.

Com efeito, no domínio das imagens visuais, o signo icônico não se reduz à reprodução fiel da realidade referenciada, tampouco mantém com seu significado uma relação direta de conformidade. Diferente do que postulam Hjelmslev e Floch, por exemplo, em termos de uma semiótica planar, para os autores do Grupo μ (1993) tal signo tem condições de participar do modelo semiótico de articulação em dois planos: o de expressão e o de conteúdo. A aparente relação de semelhança, ou isomorfismo, entre a imagem e aquilo que ela representa não é natural, mas sim um aspecto da construção do signo visual, que resguarda o princípio de alteridade e, a seu modo, constitui um código.

Para o Grupo (1993, p.112) a “*la arbitrariedad puede, en un modelo del signo icónico, coexistir con la motivación*”³⁸, uma vez que o arbitrário será conferido pelo trabalho de

³⁸ “[...] a arbitrariedade pode, em um modelo do signo icônico, coexistir com a motivação”.

transformação estilística do objeto referente e pela relação do signo com seu paradigma de formas.

E o que dizer da imagem não icônica, também chamada imagem abstrata, que não apresenta qualquer traço de semelhança com o referente, justamente porque renuncia a possuir um referente? Conforme denominação do Grupo μ (1993), o **signo plástico**, cujo significante mantém relações indiciais e simbólicas com o significado, enfatiza seu caráter arbitrário.

Na linguagem, verifica-se a presença do índice nas formas demonstrativas: os dêiticos, como os artigos, os pronomes, os advérbios, etc. Porém, interessa-nos agora as implicações do ícone na palavra; a imagem no símbolo.

De acordo com Peirce os signos icônicos compreendem três subclasses: a imagem propriamente, o diagrama e a metáfora, sintetizadas deste modo por Santaella e Nöth (2012 p.65): “a imagem é uma similaridade na aparência, o diagrama, nas relações, e a metáfora, no significado”.

O **diagrama**, cujo exemplo mais evidente são os gráficos representantes de alguma espécie de relação entre partes, penetra os signos linguísticos em suas disposições sintáticas. A ordem dos elementos na frase corresponde, em um paralelo de semelhança, à ordem de configuração do fenômeno no plano do significado:

A ordem temporal dos processos de enunciação tende a refletir a ordem dos processos do enunciado, quer se trate de uma ordem na duração, ou de uma ordem segundo a posição. Uma sequência como “o Presidente e o Ministro tomaram parte na reunião” é bem mais corrente de que a sequência inversa, porque a escolha do termo colocado em primeiro lugar na frase reflete a diferença de posição oficial entre as personagens. (JAKOBSON, 1995, p.105).

As articulações sintáticas – envolvendo todos os seus termos, do nuclear sujeito-objeto às extensões subordinadas e coordenadas – são passíveis de motivação pelas articulações do sentido. Essa analogia é tão grande que é possível transpor, com relativa facilidade, uma relação sintática para uma expressão propriamente visual: o gráfico. “A tradução literal de um sistema sintático inteiro em um conjunto de gráficos nos permite destacar as formas diagramáticas, icônicas, dos traços estritamente convencionais, simbólicos, de tal sistema.” (JAKOBSON, 1995, p.107). Isso, aliás, ajuda-nos a pensar nas associações da palavra com os signos visuais, no âmbito da poesia visual. Os inúmeros poemas concretos que apresentam substrato plástico em forma de diagrama realizam na expressão visual as relações sintáticas que, por um princípio estético do gênero, não

são permitidas na expressão linguística discursiva. Para levar ao extremo da visualidade o efeito do diagrama, a poesia visual tende a substituir a sintaxe verbal pela sintaxe visual, trocando a frase pelo gráfico, sem, no entanto, eliminar a palavra, cuja materialidade gráfica é a própria materialidade do gráfico.

O mesmo princípio diagramático ocorre também em grau morfológico: a formação de estruturas fonêmicas (e grafêmicas) procura representar analogicamente as relações de significado. Assim, as raízes como morfemas lexicais e os afixos como morfemas gramaticais têm suas diferenças marcadas na palavra, em conformidade com seus significados. Como elucida Jakobson (1995, p.108), no caso da formação do plural: “o significante do plural tende a responder à significação de um aumento numérico por acréscimo na longura da forma. Veja-se por exemplo em francês [...]: 1. *je finis – nous finissons*”.

A ordem diagramática reflete sobre a formação morfológica na medida em que há regularidade no emprego de sufixos e prefixos e até de raízes. São “signos que podemos dissociar segundo o eixo sintagmático em constituintes identificáveis segundo o eixo paradigmático”, explica Jakobson (1995, p.109) por meio dos termos saussurianos. Desse modo, sob a aparente arbitrariedade das palavras, podem-se verificar relações necessárias, motivadas pelas semelhanças paradigmáticas.

A relação de semelhança entre significantes, tanto sonora como gráfica, institui uma relação entre significados. Esse é o fundamento da paronomásia, “confrontação semântica de palavras similares do ponto de vista fônico”. Se as palavras confrontadas, em sua individualidade lexical, não apresentam qualquer semelhança com o sentido, é no plano relacional que elas adquirem motivação.

[...] ao simples nível léxico, o jogo mútuo do som e do sentido possui apenas um caráter latente e virtual, enquanto do ponto de vista da sintaxe e da morfologia (no que concerne ao mesmo tempo, à flexão e à derivação) a correspondência diagramática intrínseca entre o significante e o significado é patente e obrigatória. (JAKOBSON, 1995, p.112).

Mas se na paronomasia a semelhança entre significantes é parcial, assim como é parcial a semelhança entre seus significados, na metáfora e na metonímia, “tropos lexicais”, há identidade total entre significantes, aos quais se ligam significados de algum modo semelhantes: “a metáfora (ou a metonímia) é a vinculação de um significante a um significado secundário associado por

semelhança (ou por contiguidade) com o significado primário”. (JAKOBSON, 1995, p.113). Importa lembrar que nas categorias de Peirce, a metáfora é uma forma particular de ícone³⁹, em que a semelhança se dá entre significados. Logo, em resumo: na metáfora, um significante reúne dois significados semelhantes.

Esse jogo de analogias, presente de modo implícito na linguagem de uso, é evidente – senão explícito – na linguagem poética. De fato, é o próprio Jakobson (1995, p.130) quem, em outro ensaio, sintetiza a explicação da função poética na conhecida fórmula: “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. Na poesia, portanto, emerge o paradigma, as relações icônicas de semelhança.

Finalmente, importa rever uma curiosa observação que Décio Pignatari (1968) faz em relação à origem das palavras, que pode revelar estreitos laços entre significante e significado. Ao comparar língua ocidental com língua oriental, ele sugere que, do mesmo modo como um ideograma chinês guarda em seu significante a imagem figurativa do referente, também se podem flagrar as raízes icônicas sob as palavras das línguas ocidentais. E desafia: “quantos de nós veem um camundongo na palavra ‘músculo’ (do latim *mus* = rato; *musculum* = ratinho)?” (1968, p.21), remetendo ao fato de que se utilizou pela primeira vez a metáfora do ratinho para nomear as porções de carne salientes no corpo. A etimologia, portanto, viria ao encontro do estudo sobre as motivações dos signos linguísticos.

2.3.3 o método ideográfico e a montagem cinematográfica

Para o aprofundamento da discussão, é indispensável abordar as ideias de Ernest Fenollosa (1977), presentes no ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*. O estudioso estadunidense depreendeu da escrita chinesa um modelo de estrutura poética semelhante ao identificado por Jakobson nas línguas ocidentais. Seria justamente o ato de construção da imagem que aproximaria a poesia realizada em versos fonéticos da tendência figurativa da escrita chinesa.

O ensaio de Fenollosa foi publicado pela primeira vez por Ezra Pound, em 1919. Chega ao conhecimento dos brasileiros através dos poetas do movimento concretista. Especificamente

³⁹ Jakobson (1995), no ensaio em questão, menciona as categorias peircianas do diagrama e da imagem, mas não a da metáfora, propriamente, a qual chega, todavia, por força da análise das semelhanças.

Haroldo de Campos reúne em livro esse e outros ensaios de diferentes autores sobre a escrita ideogrâmica e examina-os em seu texto de abertura, buscando encontrar-lhes os traços comuns, a favor de uma teoria da poesia.

Fenollosa, enquanto filósofo e sem empregar os instrumentos da Linguística, empreendeu um estudo de caráter estruturalista em torno da poesia sino-japonesa realizada em língua ideogrâmica, com o objetivo de encontrar os princípios formais, as leis de construção do efeito estético, ou seja, os constituintes literários da poesia, à maneira do que se faz em Poética.

Conforme analisa Haroldo de Campos (1977), diferente do que pensava Saussure –para quem a ausência de articuladores gramaticais tornava a língua chinesa bastante arbitrária –, Fenollosa (1977, p.122) entendia que as representações ideogrâmicas eram extremamente motivadas pelo sentido tomado da dinâmica da natureza: “mas a notação chinesa é muito mais do que símbolos arbitrários. Baseia-se numa pintura vívida da Natureza”. Refere-se o filósofo ao caráter figurativo dos ideogramas, que – por mais que tenham se transformado ao longo do tempo em traços simbólicos, afastando-se, portanto, dos primitivos pictogramas – não perderam sua capacidade de referência por semelhança, ou seja, não perderam sua potência icônica. Desse modo, os signos ideogrâmicos reproduzem analogicamente o sentido da realidade natural.

Não se pode concluir disso, no entanto, que a escrita chinesa esteja privada de referência a qualquer outra realidade que não seja a sensível, a palpável. Ela é capaz de conter significados abstratos, porém o faz de modo figurativo, evitando o emprego de signos arbitrários. Todas as noções, das mais concretas às mais abstratas, serão representadas na escrita chinesa por meio de figuras, na medida em que os ideogramas e a sintaxe posicional possuem qualidades pictográficas. Mesmo os verbos, que aparentemente concentram valores bastante abstratos, compõem-se de elementos concretos. Por exemplo, o ideograma correspondente ao verbo **falar** é constituído pelas figuras estilizadas de uma boca, de duas palavras e de uma chama. Ou o ideograma composto, de valor substantivo, que significa **comensal**, formado por duas figuras combinadas: a do homem e a do fogo. Tais figuras organizadas na unidade ideogrâmica geram os significados mais variados, dos instantâneos aos conceituais.

Fenollosa (1977, p. 137-138) explicita o problema: “Tais ações são *vistas*, mas o chinês seria uma língua pobre e a poesia chinesa não passaria de uma arte limitada, se não pudessem ir além, representando o que não se vê”. Argumenta que a utilização da escrita figurativa no desenvolvimento do pensamento intelectual, a passagem “do visível para o invisível”, foi

possível através da metáfora, um procedimento primordial da linguagem de todos os povos, que define como “a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais”. Assim, ecoa as teses que postulam a relação da linguagem com o mito: a maneira de o homem primitivo nomear e compreender os fenômenos físicos e espirituais. Acredita-se que essa metáfora primitiva, no contexto mítico, não se originava de processos conceituais, mas da percepção das relações naturais identificadas diretamente com a linguagem. Os homens primitivos pensavam a vida e a morte, criavam deuses e leis, tudo a partir de associações metafóricas. De acordo com Ernst Cassirer (1992, p.113-114): “nesta esfera não se verificam designações puramente ‘abstratas’, mas cada palavra se transforma imediatamente em uma figuração mítica concreta, em deus ou demônio”.

No entanto, com desenvolvimento das línguas, sobretudo as ocidentais, a vinculação do nome à coisa cedeu lugar ao conceito: o **logos**, palavra viva, tornou-se o **lógico**, pensamento abstrato. Mas existiria um lugar em que se manteve esse “poder figurador original”, segundo expressão de Cassirer (1992, p.115). Esse lugar naturalmente é a poesia. Eis a conclusão a que chega Fenollosa (1977, p.139), aproximando a poesia ocidental, realizada em língua fonética, da escrita chinesa possuidora de “material poético em estado natural”:

A metáfora, a reveladora da Natureza, é a substância mesma da poesia. O conhecido interpreta o obscuro, o universo vivifica-se com o mito. A beleza e a liberdade do mundo observado fornecem um modelo; a vida é prenhe de arte. É um engano supor, com alguns filósofos e estetas, que a arte e a poesia visem a lidar com o geral e o abstrato. Essa concepção errônea nos foi impingida pela lógica medieval. Arte e poesia lidam com o concreto na Natureza, não com séries de particulares isolados, pois essas séries não existem.

O processo metafórico, na leitura de Fenollosa, compreende também as analogias gráficas presentes nas linhas dos versos chineses, de modo que é possível visualizar as repetições no andamento temporal da cadeia de caracteres, à semelhança do processo de recorrências e analogias na estrutura do poema em língua fonética. Segundo Fenollosa, os “harmônicos vibram nos olhos” (1977, p.149), como, por exemplo, no verso “O sol se ergue a leste”, escrito com três ideogramas, nos quais se repete a figura do sol. A poeticidade dada pelas repetições de unidades fonêmicas, morfológicas e sintáticas, nas línguas ocidentais, corresponderia às repetições das unidades gráficas no chinês.

Esses harmônicos, ou analogias visuais, destacam o particular sistema sintático da escrita ideográfica, fundado na justaposição, na ordem paralelística. De acordo com Fenollosa (1977, p.124), “nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”. Enquanto na frase fonética predomina o desenvolvimento linear, no chinês predomina a síntese visual, sem que esteja ausente o fator temporal, que determina sua progressividade.

Atento à natureza figurativa da escrita chinesa, o cineasta russo Eisenstein percebeu semelhanças entre o modo de combinar as unidades mínimas dos ideogramas e a montagem dos planos cinematográficos. Tanto o filme quanto a escrita chinesa valem-se de representações visuais para denotar significados. Mas diferente do naturalismo de Fenollosa, a análise do cineasta se baseia no processo de construção do sentido total, do **conceito** que se pode depreender da combinação de representações isoladas.

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas na sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu – o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem “pintados” permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. (EISENSTEIN, 1977, p.167, grifo do autor).

No entanto, seja Fenollosa enfatizando a representação mimética dos processos inter-relacionais da natureza, seja Eisenstein destacando o produto final das aproximações de elementos figurativos, ambos atingem o mesmo problema: a representação por meio da imagem visual. Em outro texto do cineasta (2002, p.18), porém, é possível verificar a importância dada às correspondências entre as partes na construção de uma espécie de **imagem final**:

[...] cada fragmento de montagem já não existe como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema.

Não seria esse princípio de criação imagética correlato daquele identificado por Bosi (2000) na poesia, a qual revela a imagem final por meio das articulações da língua, que é som e pensamento? Ou ainda o resultado da simultaneidade proposta por Mário de Andrade (2009)?

Logo, fica evidente a preocupação de Fenollosa e de Eisenstein com a estruturação dos signos. O modo de relacionar os elementos a fim de se atingir um determinado sentido importa mais que o simples fato da referência. Ao compreender o acordo entre o processo da escrita chinesa e as relações da natureza, Fenollosa não quis destacar a hegemonia da mímese, mas sim a capacidade poética da linguagem pictográfica chinesa de fazer coincidir o significante com o significado, dentro de seu sistema sígnico; em outros termos, destacou a motivação irreduzível do signo. Com efeito, Fenollosa sempre defendeu o estilismo da pintura japonesa em detrimento do método imitativo das academias ocidentais. Trata-se de explicitar os métodos de composição, de valorizar, conforme diz Eisenstein, o **processo**. O objetivo último de Fenollosa foi o de descobrir, na escrita chinesa, os instrumentos para a poesia. E esses instrumentos identificam-se com a função poética, que promove as relações de semelhança, motivando os signos e engendrando a expressão concreta das coisas.

2.3.4 Imagens visuais da palavra

Se nosso paradigma estruturalista proíbe a concepção de progresso na arte, como ficou claro no capítulo anterior, devemos contestar a seguinte afirmação de Jorge Luiz Antonio (2008, p.53, grifo do autor): “Há um percurso da *imagem literária* para a *imagem visual* na poesia, que podemos denominar de realização do recurso potencial da imagem literária”. A imagem literária aponta para um conjunto de tipos poéticos; a imagem visual aponta, particularmente, para a poesia visual. Não há, ao longo da história, substituição de uma imagem pela outra, mesmo que tenha havido, em determinado momento, um acento maior sobre uma delas.

Há, sobretudo, entre elas certa afinidade, embora sejam realizadas em canais distintos. Imagem verbal e imagem visual compartilham os seguintes constituintes: o caráter simultâneo, dado pela possibilidade de apreensão globalizante do fenômeno; um determinado grau de motivação entre significante e significado, do que decorre a concretude do discurso; a tendência à polissemia. A imagem literária, longe de ser “recurso potencial”, suscetível de uma existência

plena na imagem visual, desfruta de completude e autonomia; ela é a imagem possível e necessária na linguagem verbal.

Já a imagem visual, perceptível com os olhos, constitui-se das propriedades fundamentais de forma, cor e textura (GRUPO μ , 1993). Entretanto, onde encontrar esse tipo de imagem na palavra? Naturalmente, só há um lugar possível: sua variedade escrita.

Santaella (1992-1993, p.47-48, grifo nosso) declara com precisão: “ao caráter metafórico da imagem, no reino alquímico da poesia, contrapõe-se um sentido mais literal, o da **qualidade imagética da palavra escrita**”. E não deixa de reconhecer que essa imagem literal, “não obstante a diversidade do percurso, acaba desembocando com força similar na questão da poesia”. De fato, é ela que, aliada às propriedades do código linguístico, define o dominante dos poemas visuais.

Imagem da escrita compreende, portanto, “*l’organisation matérielle des signes d’une langue sur une surface*”⁴⁰, nas palavras de Jean-Pierre Balpe (1980, p.22). Ou seja, ela é manifestação, em canal visual, dos signos escriturais. Estes, portanto, são figuras sobre fundo, articuladas de acordo com a dimensão espacial (relações por contiguidade), e passíveis de receber todo tipo de tratamento plástico.

É sabido que a linguística saussuriana dedica-se a compreender a língua falada, pois que considera a língua escrita apenas representação daquela. No *Curso* de Saussure (1975, p.34, grifo nosso), o sistema da escrita aparece claramente como imagem, cujo sentido duplo é pertinente: imagem réplica e imagem visual.

Mas a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada, **da qual é imagem**, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo.

Pois é justamente na imagem da escrita que repousa o interesse do texto da poesia visual, de maneira que “usurpar o papel principal” do signo vocal significa uma espécie de norma do gênero. Enquanto representação da língua, a escrita garante a presença da palavra no poema; enquanto imagem visual, ela consolida a intervenção do domínio plástico.

2.3.5 O visual no poema

⁴⁰ “[...] a organização material dos signos de uma língua sobre uma superfície”.

Sob essa perspectiva, é correto pensar que a escrita, em sua materialidade, cria as efetivas condições de trânsito da poesia visual. De outro modo, como pensar nas verdadeiras fusões (Pereira, 1976) dos grafemas com outras unidades sîgnicas visuais, no corpo do texto?

Logo, é a partir da imagem visual da escrita que ocorre toda apropriação de outras imagens por parte dessa poesia. Aquilo que foi usurpado passou à utilização copiosa. As letras, porque são sinais gráfcicos, facilmente se transmutam em figuras icônicas e plásticas, assim como o contrário, pois um significante pode fundir-se a outros e gerar vários sentidos. Voltemos ao exemplo do poema de Pedro Xisto (Figura 3), no qual a letra **S** significa a um só tempo o fonema e a serpente, a articulação sibilante e o som da víbora em perigo, o corpo sinuoso da sedução e a figura circular do movimento.

O sentido nunca é simples (exceto em matemática) e as letras que compõem uma palavra, embora sendo cada uma insignificante (segundo a linguística – que diz não haver unidade significante na letra/fonema), buscam em nosso espírito incessantemente sua liberdade, a liberdade de significar outra coisa. [...] A letra, onde quer que esteja, faz sempre signo. (BARTHES, 1990, p.108).

De um traçado da letra deriva quase naturalmente o desenho. O trabalho do calígrafo ilustra com perfeição esse processo. Escrever, em sentido etimológico (HOUAISS, 2008), equivale a inscrever, gravar com o estilo (haste de metal) sobre um suporte, traçar os caracteres; termo correspondente ao grego **grafar**. Esse é o trabalho que acompanha o de enunciar e que geralmente é negligenciado, sobretudo a partir da era industrial, com as facilidades tecnológicas que automatizam o ato da escrita, levando, segundo Arnheim (2004, p.95-96), ao “barateamento sem precedentes da linguagem como forma de expressão visual, auditiva e sintática”.

Deve-se concluir disso que a visualidade presente na poesia visual provém, em síntese, de duas fontes⁴¹: a) uma é interna à escrita, diz respeito aos próprios caracteres gráfcicos e sua organização espacial (que pode ou não representar a linearidade temporal da língua); b) a outra é externa, inclui todo tipo de elemento visual que se agrega às letras: desde qualidades plásticas como cromemas, formemas e texturemas (GRUPO μ , 1993), até figuras icônicas. Obviamente, as

⁴¹ Novamente, estamos partindo da linguagem verbal. Se o ponto de partida fosse o visual, falaríamos por exemplo de uma incorporação da palavra pela imagem. A palavra seria um dado externo ao padrão gráfico e com este estabeleceria relações. No entanto, independente do partido teórico, o fenômeno de fusão palavra-imagem, pelas conclusões de Pereira (1976), parece ser o mesmo.

duas fontes pertencem à semiótica visual; a diferença está em que os signos escriturais – codificados – representam os fonemas, os outros signos visuais não o representam.

Essa distinção permite-nos pensar novamente na gradação do híbrido, que sugerimos com Balpe (1980) ao discutir sobre o espaço significante e a que ainda teremos necessidade de voltar. À visualidade significante do material gráfico pode-se acrescentar cada vez mais uma visualidade não escritural. Teríamos em um polo, portanto, uma visualidade restrita às letras. No outro polo, uma visualidade que excede absolutamente a letra, desfigurando-a ou sobrepondo-lhe, ao ponto extremo de seu quase desaparecimento (o desaparecimento total implica a ausência da linguagem, o que compromete o gênero).

2.3.6 O poético das imagens gráficas: poesia visual

É momento de retomarmos a pergunta que deixamos em suspenso e tentar respondê-la. Discutíamos sobre a construção das imagens verbais e seu efeito de concretude semelhante ao provocado pelas gravuras de Goya, comparação feita por Octávio Paz (1996), e ocorreu questionarmos se a imagem visual poderia, de algum modo, participar do poema.

Mas o que é um poema? De maneira quase direta viemos até este ponto aproximando a poesia visual de possíveis definições do poético. No entanto, não deixamos clara qual é a concepção de poesia que se aplica ao gênero poesia visual.

Efetivamente, definir a poesia não é tarefa fácil, tampouco há uma definição verdadeira, conclusiva. Já recordamos a interrogação insinuante de Todorov (1981, p.138-139, grifo do autor) e não é demais repetir: “não deveremos render-nos à evidência de que a poesia não existe, mas que existem e existirão concepções variáveis da poesia [...]?” Preferimos mesmo a ideia de que a poesia é múltipla, de que varia de acordo com cada gênero histórico e cada poeta. Ou concordamos neste ponto com Alfonso Berardinelli (2007, p.175): “Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior do sistema dos gêneros literários”.

No entanto, isso não anula a existência e a pertinência da Poética, ciência das estruturas gerais do fenômeno estético. Da definição de gênero por Todorov (1981, p.53) – “lugar de encontro da poética geral e da história literária dos eventos” –, pode-se, evidentemente, como bem previu o próprio Todorov, excetuar a poética geral, à qual caberia o reconhecimento do

“característico indispensável, inerente a toda obra poética”, independente de suas particularidades históricas e genéricas, nas definições linguísticas de Jakobson (1995, p.129).

Importa esclarecer que, se ao discutirmos a questão do gênero, chegamos à conclusão de que a poética geral é insuficiente para recobrir a transição para o visual, é porque vimos nela uma ciência específica da linguagem. Mas não deixamos de reconhecer que ela resguarda os princípios da estruturação poética na poesia visual.

Pela natureza sincrônica de nosso trabalho, não podemos nos furtar de considerar a generalidade da Poética na observação da **poesia** visual. Cumpre, de algum modo, estabelecer uma noção de poesia, na mesma medida generalizante, que possa recobrir a contento os individuais desse gênero. Se essa tarefa for ignorada, corre-se o grande risco de confundir poema visual com qualquer outra espécie de enunciado em que haja mistura de palavra e imagem, como propagandas, histórias em quadrinho, páginas de revista, embalagens de produtos, etc.

Encontramos também em Jakobson argumentos a favor de uma Poética independente da Linguística: “[...] numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral” (1995, p.119). Com efeito, admite-se a existência da função poética independente da substância expressiva. Ao desenvolver a “Retórica geral”, o Grupo μ (1980, p.17) pretende justamente apagar os limites da retórica linguística, estendendo a validade das figuras de linguagem a toda espécie de estrutura sêmica: “[...] os procedimentos formais, desde que sejam determinados de maneira suficientemente abstrata, não devem depender de uma substância particular de expressão”.

Logo, se, ainda com Todorov (1981, p.24), os gêneros literários “não são outra coisa senão uma escolha entre os possíveis do discurso” a poesia visual, porque é uma espécie de **impossível** do discurso, não se define exatamente entre eles. Mas a Poética geral desenvolvida pela linguagem explica bem, nos poemas visuais, a condição do poético. É isso, contudo, que mantém o gênero poesia visual em conexão – de descendência e de comparação – com os outros gêneros poéticos.

Michel Déguay (2008) sob o temor de que todo o grande gênero da poesia versificada, reino do logos, pudesse ser ameaçado pela imagem visual em um contexto de crise poética, recusa a “poesia sem palavras”. Seu discípulo Marcos Siscar (2007), na mesma direção, conclui que a noção de forma em poesia não admite a permutação do seu material – as convenções seculares da versificação com palavras, ritmo, metro, figuras de linguagem, etc. Seria inadequado

fazer poesia utilizando o suporte visual. Poesia seria apenas o trabalho com a tradição do verso, seu único material. Ora, a poesia visual, gênero particular, não constitui nenhuma ameaça à palavra. Pelo contrário. No lugar de procurarmos saber se a poesia mudou de meios, devemos nos perguntar se é possível reconhecê-la, **também**, fora de seu meio tradicional, que é o verbal. Trocaríamos o conceito de permutação pelo de abrangência.

O próprio Todorov oferece importante contribuição para uma definição geral de poesia ao identificar nela uma organização espacial do texto marcada pelas regularidades, em contraste (ou em coexistência) com a organização lógica e causal (TODOROV, 1971). Tal definição se intercala, evidentemente, com a de Jakobson e com todas as intuições e conceituações sobre as imagens poéticas que são possíveis de depreender das reflexões de Bosi, de Paz, de Fenollosa, de Eisenstein, conforme vimos.

O que podemos concluir de toda essa revisão sobre a imagem literária, senão uma espécie de condição poética? Esta pode ser resumida em algumas características: a circularidade (total ou parcial, para ficarmos entre Bosi e Paz); a polissemia ou polifonia; a própria criação de imagem, ou seja, o poema como uma forma de representação do concreto, uma forma de figurativização; certo afastamento do universo referencial (destaque da literalidade do texto). Em consonância, a definição dada por Jakobson acentua o caráter de unidade e coerência da estrutura poética. De acordo com a leitura do linguista por Delas e Filliolet (1975, p.50): “Existe mensagem poética quando todos os elementos utilizados são necessários à compreensão da mensagem global e, inversamente, quando o funcionamento globalizante condicionou a presença de cada um desses elementos”.

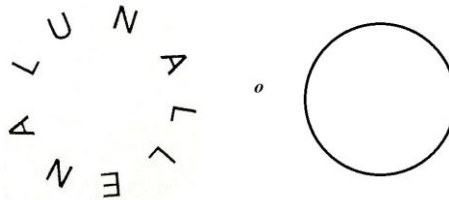
Na medida em que a função poética projeta o princípio de similaridade sobre o desenvolvimento sintagmático do texto (JAKOBSON, 1995), criando a unidade expressão-conteúdo, os signos perdem certa carga de arbitrariedade, aproximando-se mais dos ícones, em que se pode reconhecer com relativa facilidade a semelhança (nunca puro isomorfismo) entre significante e significado. Disso decorre o caráter de **intradutibilidade** da estrutura textual criada: a mensagem não pode ser dita de outra forma, uma vez que forma e conteúdo são indissociáveis⁴². Nada é essencialmente diferente na poesia visual, o sentido do poema está condicionado no plano expressivo, constituído por duas espécies de signos, os verbais e os

⁴² Os poetas do Concretismo brasileiro costumam usar a famosa máxima de McLuhan para explicar esse fenômeno de reciprocidade: “o meio é a mensagem” (CAMPOS, H., 1977b), entendido esse meio como o plano de expressão.

visuais. Não se pode traduzir, sem perda do caráter poético, o poema visual. Aliás, o próprio hibridismo da expressão já oferece um primeiro obstáculo à transposição, já que se precisaria escolher uma só semiótica de chegada, o que exclui, evidentemente, a outra. Explicar-se-ia o poema pelo visual ou pelo verbal? Se fosse tomado o verbal, metalinguagem mais comum, seria bastante perceptível a redução expressiva do visual, porque só conceitualmente uma imagem tem o mesmo valor que uma palavra.

Interessa esta reflexão bastante demonstrativa de Clemente Padín (1993-1994, p. 63-64) em torno das várias possibilidades de expressão de um mesmo conteúdo semântico.

P.e., supongamos que tenemos un contenido referencial que denota “luna llena” y que puede asumir esa forma lingüística. Sin embargo, si decimos, para referirnos a lo mismo, “plato de plata”, ya tenemos, por lo menos, dos improntas formales que extrañan la expresión, ingresando al plano poético: la metáfora (sustitución de un elemento por otro) y la iteración “plat” y “plat” (en inglés, “plate” y “plate”). Aún podemos transgredir más la expresión y decir, p.e. “agujero de sed” o ir de lleno a los códigos icónicos.⁴³



En razón de estas argumentaciones muchos críticos opinan que la poesía, su ser, estriba en estas “figuras” formales y no en el contenido. Así como la rima y la aliteración, p.e. son operadores fônicos y la metáfora es un operador semántico: también la imagen o disposición de versos, palabras, sílabas, o letras, incluyendo figuras icónicas o no, es un operador visual con su poder de expresión propio determinado por el sentido lingüístico o no.⁴⁴

Os críticos a que se refere Padín, como se pode perceber da leitura de seus textos (1993-1994; 2013a; 2013b) são, em sua maioria, os linguistas que nos fundamentam, dentre eles Jakobson. De fato, é perceptível a associação do poético com as **figuras** retóricas. Se o poético,

⁴³ “Por exemplo, suponhamos que temos um conteúdo referencial que denota ‘lua cheia’ e que pode assumir essa forma linguística. Contudo, se dizemos, para nos referir ao mesmo conteúdo, ‘prato de prata’, já temos, pelo menos, duas marcas formais estranhas à expressão ‘lua cheia’, ingressando ao plano poético: a metáfora (substituição de um elemento por outro) e a repetição ‘prat’ e ‘prat’ (em inglês ‘plate’ e ‘plate’). Ainda podemos transgredir mais a expressão e dizer, por exemplo ‘buraco de sede’ ou ir direto aos códigos icônicos [...]”.

⁴⁴ “Em razão destas argumentações muitos críticos opinam que a poesia, seu ser, apoia-se nestas ‘figuras’ formais e não no conteúdo. Assim como a rima, e a aliteração, por exemplo, são operadores fônicos e a metáfora é um operador semântico: também a imagem ou disposição de versos, palavras, sílabas ou letras, incluindo figuras icônicas ou não, é um operador visual com seu poder de expressão próprio determinado pelo sentido linguístico ou não.”

portanto, está nas imagens verbais, enquanto construções expressivas, e não no fato de a linguagem se referir a determinado contexto, outras substâncias expressivas, desde que desempenhem a mesma função dessas imagens verbais, podem gerar poesia. Em outros termos, se o poema é um jogo de elementos relacionados, ele pode incluir também os signos visuais. Assim, estes “operam” – termo emprestado de Cohen – interações dentro do poema, à semelhança das metáforas, rimas, aliterações, enfim, todas as imagens literárias. Logo, se para Jakobson (1995, p.72) “todos os constituintes do código verbal são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste e transmitem uma significação própria”, no caso da poesia visual, é preciso necessariamente considerar também os constituintes visuais.

O princípio parece claro, por exemplo, em conhecidos poemas de cummings, dos quais selecionamos aquele que Augusto de Campos (1999, p.36) – tradutor do poeta – considera “talvez, o seu mais perfeito poema” (Figura 6). Aos fonemas, às unidades morfológicas e ao plano semântico deve-se juntar a visualidade gráfica e sua sintaxe específica, as quais iconizam uma folha em seu movimento de queda. Os autores do Grupo μ (1980, p.276), empregando termos novos, dizem do poema: “trata-se de transpor o espetáculo para os planos metaplástico e metagráfico”. Percebe-se que a criação da imagem total da solidão decorre de todos os elementos envolvidos: imagens verbais e imagens visuais.

Mas a visualidade no gênero poesia visual não se restringe aos signos gráficos, como vimos. A força da imagem gráfica, significante, convoca para o poema toda espécie de signo visual, justamente porque “*la volonté totalisante de la poésie*⁴⁵”, para falar com Balpe (1980, p.50), não tem limite. E seria mesmo ingenuidade achar que, uma vez implicado no trabalho do artista plástico, o poeta fosse ter o comedimento de ficar só na diferenciação tipográfica. Faz parte do gênero: a página se converte em tela e palavra reaprende a conviver com suas imagens gráficas. Ao final, o poema visual é o encontro da fonografia e da ideografia.

Interessa reforçar que a estrutura do poema visual é análoga à estrutura de todo poema, segundo o entendimento de Jakobson (1995). De fato, acerca do que chama de “poesia espacial”, conclui o Grupo μ (1980, p.291): “não se distingue, quer em sua organização, quer em seu funcionamento, dos poemas tradicionais. Como estes, o poema espacial é retoricamente construído [...]”.

⁴⁵ “[...] a vontade totalizante da poesia”.

Embora um tanto extenso, um trecho retirado do supracitado livro de Delas e Filliolet (1974, p.56) demonstra, por fim, as semelhanças estruturais e também de efeito, entre o poema, lugar garantido das imagens verbais, e a obra pictórica, imagem visual pura. Uma comparação ajuda a pensar o poema visual como um lugar comum de encontro da poesia, apesar das diferenças de substância expressiva:

O poema se inscreve no espaço, assim como na língua, do mesmo modo como na pintura, para a qual o espaço da tela é tão essencial quanto a cor e seu desenho. Na *Ceia*, de L. da Vinci, o ponto de fuga coincide com o assunto principal, que é a cabeça do Cristo; os traços do ladrilhado podem, pois, ser igualmente interpretados como uma pirâmide, da qual ela será o vértice. A cabeça do Cristo pode ser comovente em si, mas não é oferecida fora do quadro. Se uma reprodução a isolasse, seria ainda um quadro, embora diferente. Nem todos os quadros tem uma composição geométrica, mas todos se submetem à obrigação de combinar suas partes com o todo, num espaço restrito. Por isso uma pintura é um objeto visível, apreensível em sua totalidade. O poema também é um objeto instalado entre dois vazios; sem dúvida sua extensão é variável como o é a altura da tela, na pintura, mas não é mais infinitamente extensível que a superfície pictural. Não se trata apenas de necessidade material (aquilo que é visível, no caso do quadro), mas de uma necessidade, por assim dizer, estética: o poema, como o quadro, é um todo cujas partes não são ligadas por um discurso infinitamente luxuriante, mas por uma relação intrínseca.

A fim de fazer uma breve comparação das diferentes formas de imagem abordadas até aqui, selecionamos três poemas: um soneto do barroco Gregório de Matos (1992, p.752), um poema (Figura 7) do concretista Ronaldo Azeredo e por fim um poema (Figura 8) do artista postal Zhô Bertholini. O soneto intitulado “Moraliza o Poeta nos ocidentes do Sol a inconstância dos Bens do mundo” pertence às medidas mais tradicionais do verso; os outros dois são poemas considerados visuais. Todos têm em comum a referência ao sol e o fato de destacar a função poética.

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
Depois da Luz se segue a noite escura,
Em tristes sombras morre a formosura,
Em contínuas tristezas a alegria.

Porém se acaba o Sol, por que nascia?
Se formosa a Luz é, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza,
 Na formosura não se dê constância,
 E na alegria sintá-se tristeza.

Começa o mundo enfim pela ignorância,
 E tem qualquer dos bens por natureza
 A firmeza somente na inconstância.

No soneto, as imagens predominantes são as rimas, aliterações, assonâncias, antíteses e metáforas. O sol (luz) em contraste com a noite (escuridão) constitui o primeiro plano isotópico. O segundo plano é o da projeção das metáforas: formosura, beleza, alegria, em contraste com tristeza, sombra, pena, ignorância. São evidentemente imagens construídas pela estruturação poética, que cria, ao final, uma figurativização concreta do fenômeno da inconstância da vida.

No poema (Figura 7) de Azeredo, “ruasol”, as palavras são inter-relacionadas em uma representação diagramática do sentido que trazem: o fenômeno do nascer e pôr do sol. A disposição grafemática das palavras **rua** em repetição linear cria o ícone da rua, extensa, linear; a palavra **sol** torna-se ícone do astro. Visualiza-se no corpo do poema o “movimento” do sol de Leste a Oeste, o ciclo do dia. Na última linha, a ausência do significante total de sol (preservado o s, que faz o plural de rua) cria uma hipótese de continuidade, que aqui nos permitimos traduzir pela imagem de Gregório de Matos: “a firmeza somente na inconstância”. O diagrama se constrói na plástica da escritura, logo a imagem da relação é visual, embora não se possa ignorar a imagem verbal do paralelismo e da anáfora.

Já o poema (Figura 8) de Bertholini convoca o signo visual icônico do sol para se relacionar com o jogo sonoro de palavras. As formas e cores são, na mesma medida, significantes: o texto verbal se organiza em uma forma quadrada, antítese da forma circular do sol, portanto pode conter o sentido de noite, o que é confirmado pelo sentido verbal. O círculo do sol e o quadrado do texto se interpenetram, tanto na forma, quanto na cor, exatamente como sugere o texto: “Bem sei ser sol quando tudo em mim anoitece”. Além das imagens verbais (som, antítese e metáfora), próximas inclusive das encontradas no poema de Gregório de Matos, as imagens visuais são evidentes.

3 RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM

Tratemos agora especificamente do dominante da poesia visual, a relação entre palavra e imagem. Se o gênero particular da poesia visual define-se pela redução, até o limite da supressão, das distinções entre poesia e arte visual, é necessário esclarecer de que modo esses dois sistemas significantes, geralmente isolados em domínios bem distintos, encontram-se e de que modo esse encontro pode gerar um objeto novo.

O conceito de hibridismo que compreende a mistura de expressões, o lugar instável do **inter** e do múltiplo – frequentemente utilizado para sustentar e legitimar essa poesia – não decorre senão dessa relação. Sheila Maués (2012) assim sintetiza: “Dos vestígios distantes às manifestações contemporâneas, o percurso visual da poesia denuncia agudas investidas nas possibilidades expressivas das combinações intersignicas.” O que sublinha a relação entre diferentes signos, propriamente os verbais e os visuais. Omar Khuri (2007, p.343), observando também nessa relação o traço definidor da poesia visual, coloca-se, até mesmo, a favor de uma designação mais apropriada:

Aquilo a que chamamos “poesia visual” é todo um conjunto de faturas, que assumem tal complexidade, que o referido nome é pouco para abarcá-lo, mas acaba por ser adotado, posto que já se consagrou no Brasil e em outros países. (Porém, melhor seria chamá-la poesia intersemiótica e multimedia, já que manipula vários códigos – sempre incluindo o visual, em suas inúmeras facetas – e se mostra através de vários meios, sendo, como agora, o suporte papel, em livro, apenas um dentre muitos).

As noções de intersemiótica e multimedia trazem, conquanto, implicações de ordem linguística.

Quanto à primeira, uma vez que partimos do fato de haver duas ou mais semióticas inter-relacionadas, para determinarmos uma semiótica particular, é preciso reconhecer um tipo específico de linguagem, ou de conjunto significante, cuja tipologia obedece a critérios variados e arbitrários, conforme explicam Greimas e Courtés (1979), não havendo consenso quanto a uma classificação segundo a natureza, o canal de transmissão ou outro aspecto do signo.

A semiótica de tradição saussuriana critica a classificação dos signos segundo seu canal de transmissão, pois este está ligado à substância de expressão que, para Greimas e Courtés

(1979, p.411), “não é pertinente para uma definição da semiótica (que é em primeiro lugar uma forma)”.

No caso da comunicação linguística, uma classificação do conjunto significante baseada no canal físico traz outro problema, na medida em que a língua manifesta-se duplamente em canal auditivo e visual, sem com isso, perder sua unidade.

Mas, conforme constata o Grupo μ (1993, p.51), “*una vieja tradición de los estudios semióticos clasifica los sistemas de comunicación y de significación según el canal físico utilizado y el aparato receptor humano concernido*”⁴⁶. De fato, é esse critério que orienta, como vimos, o estudo de Lessing – primevo na história da semiótica – em torno das fronteiras entre poesia e pintura. Quando admitimos a diferença entre os sistemas linguístico e visual, partimos do axioma de que há diferença entre a cadeia sucessiva da fala e a simultaneidade do espaço. E, ao tratarmos do conceito de intersemiótica em poesia visual, estamos supondo, quase sempre, a convergência das duas semióticas particulares fundamentadas sobre a diferença de canal, ou, como preferem alguns, de meio. Desse modo, a segunda característica essencial da poesia visual apontada por Omar Khuri, sua qualidade multimedia, é exatamente a condição da primeira, a intersemiótica.

E o Grupo μ não hesita em defender a importância de se levar em conta o canal nos estudos de semióticas particulares, trabalho que realizou, por exemplo, em torno da comunicação visual. O desenvolvimento de uma semiótica particular do signo visual construída a partir dos fenômenos de percepção dos dados visuais é importante, sobretudo, para compreendermos suas diferenças em relação ao sistema da língua. E essas diferenças são fundamentais na orientação da leitura do enunciado que mistura palavra e imagem, pois elas evitam a tendência prejudicial de analisar um sistema semiótico sob a perspectiva de outro. O que deve ser observado, neste caso, são as operações solidarias entre semióticas.

Por isso Roland Barthes foi muitas vezes criticado. Seus estudos semiológicos da imagem são pioneiros. Em conhecido ensaio, *A retórica da imagem*, de 1964, ele analisa uma propaganda visual de massas italianas. Porém, utiliza instrumentos do universo semiótico da linguagem, submetendo as imagens às qualidades semânticas da língua. As imagens, desse modo, para alcançar uma efetiva significação, dependeriam da mediação do discurso verbal. As duas formas

⁴⁶ “uma velha tradição dos estudos semióticos classifica os sistemas de comunicação e de significação segundo o canal físico utilizado e o aparelho receptor humano concernido”.

de relacionar o texto à imagem, segundo ele, seriam a ancoragem e o *relais*. Este criaria um revezamento texto-imagem, como no cinema, mas cabendo primordialmente ao texto a promoção da diegese; aquela incumbiria o texto de explicar a imagem, atribuindo-lhe um sentido ou reduzindo-lhe a polissemia.

Hoje, ao nível das comunicações de massa, quer-nos parecer que a mensagem linguística está presente em todas as imagens: como título, como legenda, como matérias jornalísticas, como legendas de filme, como *fumetto*; como se vê, questiona-se hoje o que se chamou a civilização da imagem: somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, porque a escrita e a palavra são termos carregados de estrutura informacional. (BARTHES, 1980, p.32)

Essa postura teórica – qualificada de logocêntrica, como recordam Santaella e Nöth (2012) – acaba por proibir a reversibilidade das relações entre palavra e imagem. De fato, pondera Klinkenberg (2008, p.22): “*on ne peut non plus refuser que l’attribution de sens aux stimuli visuels obéisse à des règles plus strictes que ne l’a cru Barthes. Comme on va le voir, l’image ‘ancree’ le texte, autant que le texte ‘ancree’ l’image*⁴⁷”.

Se a “civilização da escrita” conjecturada por Barthes subjuga a potencialidade da comunicação visual, inversamente desdobra-se uma defesa da civilização da imagem, que tem por finalidade diminuir a participação da comunicação linguística, entendida sobretudo em sua natureza linear e considerada inadequada aos tempos atuais da civilização em que predominam o tecnológico, a velocidade, o instantâneo. Mesmo que a escrita contenha sua substância visual – qualidade obviamente explorada nesse contexto –, ela não alcançaria a mesma eficácia de comunicação por imagens, sempre diretas, globais, de fácil veiculação no *mass media*.

Coube talvez a M. McLuhan (1998) tirar as conclusões mais extremas (e polêmicas) dessa hipótese, ao afirmar que a nova civilização tecnológica surgida com a eletricidade, dinamizando o espaço e anulando o intervalo temporal, substitui a linearidade própria da cultura letrada pela simultaneidade peculiar da imagem. Nas “galáxias de Gutenberg” ou na “civilização da imprensa”, a escrita teria promovido a individualização e a nacionalização, sendo que as experiências humanas estruturavam-se em sequencialidade. Já na “civilização da eletricidade”, império da imagem, tudo é instantâneo, e os homens, que haviam desfeito os laços tribais, teriam a oportunidade de viver a grande “aldeia global”.

⁴⁷ “[...] não se pode mais recusar que a atribuição de sentido aos estímulos visuais obedece a regras mais precisas que aquelas concebidas por Barthes. Como se verá, a imagem ‘ancora’ o texto, tanto quanto o texto ‘ancora’ a imagem”.

Se os meios determinam de tal modo as relações humanas, a ponto de constituírem a mensagem – conforme o axioma mais famoso do pensador canadense: “o meio é a mensagem”⁴⁸ (1998) –, não nos restaria senão, em nosso atual estágio de humanidade, decretar a derrocada da escrita enquanto método de sucessão temporal, salvando apenas o que dela possa ficar de uma fugaz aparição de formas visuais comunicáveis: a escrita iconizada de luminosos, *outdoors*, capas de revista, cartazes, imagens de TV.

Essa concepção – um tanto realista e um tanto idealizada – plasmou diversas tendências dentro da tradição da poesia visual, como, por exemplo, a primeira fase do Concretismo brasileiro, cuja argumentação de defesa por seus poetas criadores recorreu muitas vezes à necessidade de atualização da poesia na cultura contemporânea marcada pela comunicação de massa ou necessidade de ajustamento ao processo denominado por eles de “culturmorfológico”. Buscando aproximar a poesia das mensagens diretas da comunicação visual, Décio Pignatari (CAMPOS, 2006, p.68) reclama “a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos”.

Haroldo de Campos (2006, p.75-76), resumindo os fundamentos da poesia concreta, declara:

O POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto.

A POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea, permite a comunicação em seu grau + rápido, prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornal, cartazes, TV, cinema, etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionamento na arquitetura, p. ex.) com campo de possibilidade análogo ao do objeto plástico.

O objetivo, portanto, do poema concreto seria o inverso ao do discurso e se assemelharia às **pinturas** da ideia, como um ideograma, um modo de nos mostrar visualmente aquilo que se quer comunicar, de maneira direta, instantânea.

Certamente o Concretismo não se reduziu à produção de imagens tão imediatas como as encontradas na televisão e propaganda, porque a visualidade de seus poemas depende de uma

⁴⁸ Destacamos a crítica feita por Klinkenberg (2008, p.25) a tal proposição de McLuhan: “*Il n’est évidemment pas question de ramener toute la question du sens à la nature du canal*”. (“evidentemente não é questão de reduzir toda a questão do sentido à natureza do canal”) Para o semiótico belga, o meio não deve ser visto como o fim último da significação, mas deve sim ser considerado como parte importante dela.

complexidade na relação entre palavra-imagem que foge muitas vezes aos mecanismos visuais daqueles meios. Basta pensarmos que até hoje o conjunto de poemas concretos continua impermeável ao grande público. Todavia, o Concretismo dependeu dessa crença utópica no futuro da imagem – e no fim da discursividade do verso - para sua consolidação, o que acabou representando certa apologia à civilização da imagem.

Mesmo reduzindo-os a uma função alegórica, a preocupação com os recursos e procedimentos dos *mass media* correspondia, de fato, a uma preocupação da época. [...]: emprestava à poesia concreta a marca da modernidade de uma “nova civilização”, da renovação poética por que tanto se ansiava. (FRANCHETTI, 1993, p.112-113)

O grande representante do Concretismo em Portugal, E. M. de Melo e Castro, também parece valorizar a imagem em detrimento do discurso linguístico. Elogia a poesia que chama genericamente experimental, justamente por ela se ajustar às novas estruturas sociais e psicológicas do homem criadas com os avanços científicos e tecnológicos. Seja, conforme suas nomenclaturas, o poema visual, a poesia auditiva, a poesia tátil ou a poesia de linguagem, o que elas têm em comum é “a atitude mental de investigação e de procura, de sincronismo vital do artista, não já com o tempo, mas com os meios, métodos e problemas de que a sociedade e a ciência dispõem e propõem como tipicamente seus perante a invasão inevitável do futuro” (CASTRO, 1993, p.34). E esse ajuste do poeta aos novos meios passa pela aceitação do imperativo da imagem, no caso da poesia visual, cuja função no mundo contemporâneo:

reside principalmente na força sintetizadora da comunicação visual. Força que simultaneamente se liga a dois tipos de estruturas: as formações arquetípicas, que serão a base de funcionamento da atividade mental humana (*vide* Jung); e aos movimentos de síntese, que, após os momentos analítico-racionalistas da primeira e da segunda revoluções industriais, permitirão o saldo qualitativo no desenvolvimento futuro da espiral dialética que se projeta já no século XXI. (CASTRO, 1993, p. 217)

Há muitas outras declarações de poetas visuais a mencionar aqui, mas não o faremos por desnecessário. De modo geral, a poesia visual recriada nas vanguardas acabou se valendo desse argumento de defesa da imagem concreta, perceptual, característica dos tempos modernos, para justificar-se enquanto linguagem e buscar uma afirmação no âmbito da literatura. Atitude muitas vezes interpretada como esforço de impor ao literário os instrumentos próprios das artes visuais.

Guillermo de Torre, já citado, ao tratar do Letrismo francês e do Concretismo brasileiro, demonstra confiar esses movimentos aos domínios exclusivos “da plástica, do desenho industrial, da publicidade, do cinema, de todas as formas inventadas ou por inventar, nas quais a imagem se antepõe à palavra”. Para ele, portanto, o fato de predominar o visual em um texto já faz dele objeto plástico. E, com ironia, profetiza: “No princípio era o verbo: no princípio era a ação – dizia-se dantes, com a Bíblia e com Fausto. Mas daqui para o futuro passar-se-á talvez a escrever: no princípio era a imagem. O Eidos devora o Logos. (TORRE, 1972, p.214).

No entanto, acreditamos necessário superar esse dualismo – de um lado a batalha pelo verbo; de outro, pela imagem – na abordagem dos poemas visuais, em cujo texto as relações entre palavra e imagem são de tal modo intrincadas que somente conseguimos chegar a uma leitura satisfatória se articuladas as duas semióticas.

Não nos aprofundaremos em uma discussão filosófica e sociológica a respeito da superioridade de uma forma poética sobre a outra, avançando nossa premissa de existência da poesia visual em direção a um terreno perigoso de debates infundáveis que terminam quase sempre em aporia.

Analisando poemas concretos, o professor de semiótica Antonio Vicente Pietroforte (2010, p.142) alerta:

As dimensões poéticas de um poema concreto não resultam da soma entre o literário e o plástico, mas da complexificação entre essas duas semióticas. Para fazer análise de um poema concreto, portanto, não basta somar análise literária e análise plástica, mas deve-se analisar a complexificação que combina literariedade e plasticidade na construção do texto.

Essa concepção está de acordo com a tese de Wilcon Joia Pereira, que inclusive cunha o termo *escritema* para designar essa dupla função das palavras ou letras espacializadas: elas são, ao mesmo tempo, elementos de linguagem e temas de uma figuração plástica. Daí também a necessidade que Pereira viu em empregar o termo inusual *figuralidade*, para dar conta dos escritemas que tomam a forma de figuras. Figuralidade, pois, é a capacidade de os escritos tornarem-se escritemas.

Vemos a preocupação de Pereira em definir um objeto original. As palavras articuladas na obra de arte, na medida em que se (con)fundem com o visual, exigem do espectador a percepção

do olhar e também a leitura de decodificação linguística. Para além dos sistemas isolados, portanto:

[...] a hipótese que apresentamos e defendemos vem apagar, expressamente, essa fronteira mitológica e suas derivações: a fonte das significações, no caso das obras que estudamos, não pode ser localizada na escrita *ou* na imagem, e sim na confluência de ambas. (PEREIRA, 1976, p.60).

E Pereira deixa claro que sua tese tem validade para “qualquer que seja a modalidade” da linguagem verbal que ganha o estatuto visual, ou seja, vale tanto para os escritemas em pinturas – que é especificamente seu objeto de estudo – como para as palavras em composições de poemas visuais:

Assim, no concernente à espacialização da linguagem, qualquer que seja a sua modalidade, um ponto em comum se apresenta: a totalização de escritema/figuralidade, a unidade escrita só adquirindo sentido à medida que se metamorfoseia em elemento visual, o texto em agenciamento plástico. Nessa totalização se efetiva um *processus* dinâmico, uma ininterrupta circulação de significados que operam livremente, opondo-se e compondo-se reciprocamente. (PEREIRA, 1976, p.60).

A sobreposição de leitura e percepção visual ou, em outros termos, uma só leitura totalizante da diversidade de substâncias expressivas, é condição também de apreciação dos poemas visuais apontada por Jean-Pierre Balpe (1980). Vimos a distinção que ele cria entre duas tendências: a) a utilização simultânea e complementar dos códigos linguístico e visual; b) o uso privilegiado do código visual, relegando a segundo plano a linguagem verbal. Se a última reduz – mas não anula – a participação dos princípios semióticos da língua, destacando a imagem gráfica, a primeira exige mais que se aproximem os códigos, sem o que não seria possível a legibilidade do texto. Pelas palavras de Balpe (1980, p.32) : “*La vision globale du texte est constitutrice de la lecture de ce même texte. Dans cette simultanété elle oblige à un mode de lecture particulier au texte donné*”⁴⁹.

A partir de Balpe, portanto, existindo o que chamamos de gradação do híbrido, podemos pensar em duas espécies de leitura que compreenderiam a poesia visual: de um lado, a leitura que

⁴⁹ “A visão global do texto é constitutiva da leitura desse mesmo texto. Nessa simultaneidade ela obriga a um modo de leitura particular do texto dado”.

cruza, de modo equilibrado, semiótica linguística e semiótica visual; do outro, a leitura predominante da semiótica visual, sendo que a presença do texto é menor.

Numa linha gradativa, o outro extremo da segunda leitura caberia ao texto sem implicação da imagem gráfica. Assim, se queremos uma síntese levada ao paroxismo: 1- texto puro; 2- texto-imagem; 3-imagem-pura.

Balpe não concebe a terceira hipótese, porque, segundo ele, já não se trataria de texto, mas sim essencialmente de artes plásticas. Parece de fato difícil delimitar as fronteiras em um terreno heterogêneo como o da poesia visual. Mas nos colocamos de acordo ele, como já discutimos. Mesmo que possa existir poeticidade na imagem, o gênero poesia visual está estabelecido como lugar do encontro entre palavra e imagem e não admite a ausência de um ou outro elemento. Logo, a relação é mais qualitativa que quantitativa. Seja qual for a quantidade dos elementos envolvidos, desde que se correlacionem em função poética, há condição de surgimento do poema visual.

O que diríamos, por exemplo, sobre as duas versões de um poema (Figuras 9a e 9b) de Clemente Padín? Na primeira, não há senão uma letra, o **a**. Na segunda, no lugar da letra vê-se a interjeição em língua espanhola, **ay**, acompanhada de um ponto de exclamação. Essa presença escassa de linguagem, no entanto, é capaz de situá-las no domínio da poesia visual.

É a imagem da digital por trás dos arames farpados que gera o sentido da letra **a** (Figura 9a) e da interjeição **ay!** (Figura 9b), em um processo sintático de ação-resposta. A letra e a interjeição, por sua vez, reorientam a percepção da imagem. Na primeira versão, o **a**, indicado pelo recurso gráfico dos *comics* como uma fala de personagem, é um suspiro, é uma breve emissão fonética de quem, representado metonimicamente pela imagem, se vê censurado, quem é proibido de exercer sua identidade e liberdade. Na segunda versão, **ay!** é a manifestação de dor dessa mesma pessoa representada. Portanto, **a** e **ay!** são signos linguísticos, definidos por um contexto de manifestação visual.

Recordemos o conceito de signo por Hjelmslev (1975): signo é uma unidade manifestada que reúne um plano de expressão (forma e substância) e um plano de conteúdo (forma e substância) no momento do ato de linguagem, ou seja, em um dado contexto. Signo pode ter uma dimensão micro, um morfema, ou macro, um enunciado ou um discurso. Na língua, uma forma fonológica substancializada liga-se a um conceito que também possui sua substância.

Na semiótica visual desenvolvida pelo grupo μ (1993) os conceitos de forma e substância não correspondem integralmente aos da semiótica linguística. No entanto, o signo visual, à semelhança do verbal, mantém relação sistemática de dois planos. Em síntese, seu plano expressivo é o conjunto de estímulos visuais e seu plano de conteúdo são as ideias semânticas.

Assim, nas línguas ocidentais, a poesia visual, definida em sua relação palavra-imagem, possui um plano expressivo formado pela integração dos planos expressivos oriundos das duas semióticas: de um lado as formas fonológicas substancializadas na escrita e, de outro lado, os estímulos visuais. E seu plano do conteúdo constitui-se de todo o universo semântico.

Desse modo, a significação só pode ser alcançada se levarmos em conta que, nas múltiplas formas de junção dos elementos verbal e visual, o resultado comunicacional não decorre da influência de apenas um sobre o outro, nem da soma de seus efeitos particulares, mas do valor de suas reciprocidades.

3.1 Discurso pluricódigo

Para examinar as possíveis relações propriamente gramaticais – logo não necessariamente poéticas – entre palavra e imagem, vamos observar a sugestão do semioticista de Jean-Marie Klinkenberg. Sua intenção expressa é a de “*constituer [...] l’esquisse d’une grammaire de l’interaction texte-image*⁵⁰”. (2008, p. 23). Portanto, uma tarefa nova, em vias de se afirmar dentro dos estudos semióticos. “*Il est étonnant de constater que ce problème sémiotique de la relation texte-image n’a jamais été pris à bras le corps. Du moins en tant que problème de portée générale*⁵¹”, afirma ele (2008, p.21).

Há muitos enunciados, além da poesia visual, constituídos da mistura de linguagem e imagem: páginas de jornal e revista, receitas culinárias, anúncios de propaganda, manuais de montagem, páginas da Web, etc. Para abarcá-los, Klinkenberg, em substituição de “semiótica sincrética” e “discurso sincrético”, emprega o termo “discurso pluricódigo”.

Par discours pluricode, j’entendrai donc toute famille d’énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée, alors même que l’on peut régulièrement isoler dans ses énoncés plusieurs sous-énoncés révélant

⁵⁰ “Constituir aqui um esboço de uma gramática da interação texto-imagem”.

⁵¹ “É espantoso constatar que esse problema semiótico da relação texto-imagem jamais foi abordado com determinação. Ao menos enquanto um problema de alcance geral”.

*chacun de codes réputés distincts par le savoir développé dans la dite culture.*⁵²
(KLINKENBERG, 2008, p.24).

Não diferente do que vimos até aqui, o pressuposto semiótico da interação entre texto e imagem assenta-se no fato de o enunciado linguístico, uma vez escrito, tornar-se imagem perceptiva, desempenhando ao mesmo tempo duas funções: uma propriamente linguística, ligada à comunicação verbal; a outra, de ordem não linguística, que é seu estatuto visual. O espaço escrito, pois, revela, nos termos de Klinkenber (2008, p.25), sua “*dialectique: il est le champ où se déploient à la fois des relations linéaires et des relations multidimensionnelles*”⁵³.

No entanto, surge uma questão fundamental que o semioticista belga procura esclarecer a princípio: por que consideramos homogêneo um enunciado pluricódigo e tentamos estabelecer a relação de seus elementos distintos, no lugar de ver simplesmente um conjunto heterogêneo? De acordo com Klinkenberg (2008) isso se deve à intervenção de um tipo de signo, o indicador⁵⁴, cuja função semântica é dirigir nosso olhar a uma porção determinada do espaço e dar a ela um valor particular. No caso de um quadro, o indicador mais comum é a moldura. Esta exige que não confundamos o enunciado da pintura com o entorno que a engloba, ou seja, que vejamos na pintura um enunciado homogêneo, distinto do resto. Há muitos outros tipos de indicador: a seta, o dedo apontado, a etiqueta, o *outdoor*, a vitrine, a galeria de arte, etc. Palavras também podem funcionar como indicador, por exemplo, a palavra **saída** escrita sobre uma porta de um estabelecimento público. Os títulos também são indicadores, o que nos interessa de perto, porque muitas composições trazem a titulação de poemas para assim as entendermos.

Um enunciado pluricódigo que mistura texto e imagem tem seus próprios indicadores de unidade:

C'est donc à l'indexation que revient la fonction d'établir l'homogénéité des énoncés scripto-iconiques : la planche de BD, la case de BD, la page de l'album, l'affiche, etc. Nous savons ce que c'est qu'une page, à quoi elle sert, comment elle se manipule, et sommes dressés à considérer tout ce qui figure

⁵² “Por discurso pluricódigo, eu entenderia, pois, toda a família de enunciados considerada como sociologicamente homogênea por uma cultura dada, mesmo que se possa regularmente isolar nesses enunciados vários subenunciados relacionados cada um com códigos reconhecidos distintos pelo saber desenvolvido na tal cultura.”

⁵³ “[...] dialética: ele é o campo em que se desenvolve, de uma só vez, relações lineares e relações multidimensionais”.

⁵⁴ Indicador é a tradução que estamos fazendo do termo francês *index*, cuja semelhança com *índice* – índice em português – costuma gerar confusão com a noção de índice de Peirce. Segundo Klinkenberg (2008, p.28), o indicador difere do índice porque sua contiguidade não é de ordem causal, é uma contiguidade simplesmente espacial.

*dans l'espace délimité par sa bordure comme constituant une unité de forme et de sens.*⁵⁵ (KLINKENBERG, 2008, p.29)

Portanto, a página em que figura um poema visual é indicante de que nela há um enunciado homogêneo a ser considerado. Poemas visuais, no entanto, costumam adotar outros indicadores, de significados mais propriamente ligados ao universo das artes visuais: o cartão postal, o painel, a prancha para exposição em galerias, o cartaz, o catálogo, os zines e as revistas.

Por sugestão de Klinkenberg, cuja teoria do discurso pluricódigo é generalizante, ou seja, não se detém em nenhum discurso específico, inclinamo-nos a distinguir na poesia visual basicamente duas classes de relações entre palavra escrita e imagem: a) enunciado escrito-icônico; b) enunciado escrito-plástico. Um poema situar-se-á em um ou outro, ou em ambos, conforme a articulação de seus elementos.

Para que possamos, no entanto, distinguir esses dois enunciados, é necessário esclarecer as noções de signo icônico e signo plástico, dentro da semiótica visual elaborada pelo Grupo μ (1980) da qual estamos nos valendo.

3.1.1 Signo icônico e signo plástico

O pressuposto do Grupo μ (1993) consiste em reconhecer a possibilidade de discretizar o contínuo dos dados visuais, ou seja, reconhecer, na totalidade de percepção da imagem, unidades capazes de constituir um sistema de oposições: condição de estabelecimento de uma semiótica, que se aplica apenas a fenômenos discretos ou mensuráveis.

Partindo do fenômeno de percepção dos estímulos sensoriais, o grupo postula a existência de um repertório de tipos, cuja intervenção garante o caráter semiótico de uma imagem. Os tipos são modelos, ou formas no sentido hjelmsleviano, portanto não podem ser confundidos com a substância, tampouco com o objeto de referência. Eles representam o resultado do processo de discretização. O repertório organiza os tipos em sistema de oposições e diferenças, agindo não apenas no fim do processo perceptivo, mas em todos os seus níveis. Sempre quando vemos uma

⁵⁵ “É, pois, à indicação que cabe a função de estabelecer a homogeneidade dos enunciados escrito-icônicos: a página de HQ, o quadrinho de HQ, a página do álbum, o cartaz, etc. Nós sabemos aquilo que é uma página, para que ela serve, como ela se manipula, e somos levados a considerar tudo o que se figura no espaço delimitado por sua borda como constituindo uma unidade de forma e de sentido.”

imagem, estamos tentando identificar seus atributos aos tipos pertencentes ao repertório. A noção de tipo assemelha-se com o que se entende por paradigma.

O grupo reconhece que para o desenvolvimento da semiótica visual, mais importante do que criar critérios de relações entre expressão e conteúdo, estabelecendo um código, é constituir um sistema de diferenças atribuíveis tanto a um plano quanto a outro, embora isso nem sempre seja possível. Tanto porque a semiótica visual não consegue ser fortemente codificado como a semiótica linguística, na qual essas relações entre planos têm certa estabilidade e tendem a biunivocidade.

Um dos principais interesses da teoria está na diferenciação entre o icônico e o plástico. No entanto, é preciso sublinhar que essa diferenciação não passa de um modelo teórico e, se se apontar o predomínio de um ou outro, é preciso também considerar suas interações. Como veremos, a visualidade de um poema pode estar ligada tanto a uma imagem icônica quanto a uma imagem plástica, assim como, a uma imagem iconoplástica.

Geralmente o plástico é definido como a materialidade da composição visual, de modo que constituiria o plano expressivo, enquanto o conteúdo compreenderia as imagens interpretáveis, ou reconhecíveis: o ícone. Assim, no quadro *Nenúfares*, de Monet, por exemplo, a expressão plástica seriam as cores, a textura das pinceladas e as formas traçadas, e o conteúdo seria a representação do lago com as plantas. O ícone, nesse caso, teria mais importância que o plástico, mero veículo.

Mas o Grupo μ diverge dessa definição, ao compreender que o plástico e o ícone, como modelos teóricos, constituem signos autônomos, portanto compostos, cada um, por um plano de expressão e um plano de conteúdo.

O signo icônico não mantém uma relação fixa com o significado, como se costumou pensar em termos de isomorfismo. E também preserva o princípio de imanência: de maneira nenhuma a imagem é o objeto a que se refere. Mas também não é totalmente arbitrário, porque guarda semelhanças com o referente. Logo, o grupo propõe uma definição triádica do ícone visual, cujos elementos são: o referente, o significante e o tipo. O referente não existe fora da semiose, também é um modelo, mas representa a atualização de um tipo. É com esse referente que o significante – o modelo de estímulos visuais – vai manter certa semelhança, ao aplicar-lhe operações de transformação. O tipo é o paradigma que garante a equivalência entre significante e referente. Nas palavras do Grupo μ (1993, p.126):

En resumen, la emisión de signos icónicos puede definirse como la producción, en el canal visual, de simulacros del referente, gracias a transformaciones aplicadas de tal manera que su resultado sea conforme al modelo propuesto por el tipo correspondiente al referente (cotipia). La recepción de signos icónicos, por su parte, identifica un estímulo visual como procedente de un referente que le corresponde mediante transformaciones adecuadas; los dos pueden ser denominados correspondientes, porque son conforme a un tipo que da testimonio de la organización particular de sus características espaciales.⁵⁶

O tipo carrega o significado no signo icônico. O conteúdo de uma figura de gato é a ideia gato presente no repertório de tipo. Quanto à ligação entre esse repertório e os conteúdos linguísticos, o grupo alerta para as diferenças: nem todo tipo icônico pode ser verbalizado, assim como nem todo significado linguístico pode ser iconizado. No entanto, “*estas dos estructuras de contenido se unen en la enciclopedia propia de una cultura dada*⁵⁷”. (GRUPO μ, 1993, p.131).

O signo plástico não é definido sem dificuldades. A primeira questão que surge é: como definir o caráter semiótico do plástico sem recorrer às suas relações com o ícone, ou seja, como isolar a plástica de uma manifestação figurativa, dando-lhe independência significante? De fato, mesmo que possamos reconhecer uma obra de arte visual puramente abstrata, temos mais dificuldade de interpretá-la do que a uma obra figurativa.

O plástico, segundo o Grupo μ, diz respeito aos estímulos visuais, antes, digamos, que estes nos conduzam ao reconhecimento de um tipo icônico. “*Un enunciado plástico puede ser examinado desde el punto de vista de las formas, de los colores, de las texturas y, además, desde el del conjunto formado por los unos y por los otros.*⁵⁸” (GRUPO μ, 1993, p.170).

Não existe no domínio plástico um sistema codificado, cujas oposições estruturadas do plano expressivo correspondam a oposições estruturadas no plano do conteúdo. Portanto, os elementos plásticos significantes só criam um sistema de relações dentro do enunciado, cuja

⁵⁶ “Em resumo, a emissão de signos icônicos pode se definir como a produção, no canal visual, de simulacros do referente, graças às transformações aplicadas de tal maneira que seu resultado seja conforme ao modelo pressuposto pelo tipo correspondente ao referente (cotipia). A recepção de signos icônicos, por sua parte, identifica um estímulo visual como procedente de um referente que o corresponde mediante transformações adequadas; os dois podem ser denominados correspondentes, porque estão de acordo com um tipo que testemunha a organização particular de suas características espaciais.”

⁵⁷ “[...] estas duas estruturas de conteúdo se unem na enciclopédia própria de uma cultura dada”.

⁵⁸ “Um enunciado plástico pode ser examinado desde o ponto de vista das formas, das cores, das texturas e, além disso, desde o conjunto formado por uns e outros”.

importância é dupla: a) *inhibe o excita la identificación de tal o cual pareja en potencia en el sistema*; b) *aparte de establecer los sistemas, les da a los elementos un lugar en esos sistemas*⁵⁹. (GRUPO μ , 1993, p.173). Logo, por exemplo, uma cor amarela terá um valor de claro ou escuro dependendo da relação que estabelecer no enunciado com as outras cores e elementos.

Quanto ao sistema do significado plástico, o Grupo admite quatro possibilidades: 1) a semântica plástica provém do contexto cultural, no qual alguns valores são estabilizados, como por exemplo os conceitos de vida e morte associados às cores branca e preta; 2) a semântica plástica provém dos sentidos atribuídos aos signos icônicos, dos quais é expressão; 3) a semântica plástica origina-se do extravisual: são valores permanentemente atribuídos – o simbolismo; 4) a semântica plástica remete ao estado psíquico do produtor do signo, logo é um sistema de conteúdos psicológicos.

O Grupo constrói detalhadamente um princípio de discretização dos três elementos constitutivos da plástica (cor, forma e textura), criando elementos mínimos de significação (cromemas, formemas e texturemas), que, postos em relação na mensagem, instauram a condição de leitura.

O fato de se conferir caráter semiótico à substância plástica de uma mensagem visual, ou seja, de fazer dela um signo gerador de sentidos, é extremamente relevante no caso da poesia visual, que promove a semioticidade da substância plástica da escrita. Os grafemas ganham estatuto semiótico e têm condição de significar independentemente das atribuições semânticas da *langue*. Assim podemos falar em uma plástica linguística dotada de propriedades semióticas, o que garante a existência de uma espécie de abstracionismo na linguagem, do mesmo modo como existe abstracionismo em artes plásticas. Ora, se um quadro de Kandinsky é um signo, um poema sonoro *Zaúm* ou um poema visual letrista também podem sê-lo.

No universo poético, são comuns, aliás, referências ao caráter autotélico do poema, quando sua própria articulação, por meio de sua substancialidade expressiva, parece significante, autossuficiente. Embora não se reconheça, muitas vezes, o paralelo com as obras abstratas das artes visuais.

⁵⁹ “a) inibe ou excita a identificação de tal ou qual par potencial no sistema; b) além de estabelecer os sistemas, dá aos elementos um lugar nesses sistemas”.

Somos, sin lugar a dudas, inducidos a privilegiar la substancia en el caso de ciertos mensajes, hasta el punto de reservarles un estatuto semiótico. Sin embargo, no actuamos de esta forma ante todos los tipos de mensajes. Por ejemplo, hemos establecido un tabú ante lo plástico en lingüística⁶⁰. (GRUPO μ , 1993, p.169).

Ora, não é justamente no campo do poético que parece vigorar essa operação com a substancialidade, uma vez que a “função poética” nos termos de Jakobson (1995, p.128), objetiva “promover o caráter palpável dos signos”, aprofundando “a dicotomia fundamental de signos e objetos”?

A dificuldade de um investimento semiótico particular na plasticidade linguística existe, sobretudo, porque a língua, dado seu caráter discreto e arbitrário, é um sistema fortemente codificado, muito mais que o visual, de modo que qualquer elemento do plano expressivo, seja em canal auditivo ou visual, é forçosamente submetido à leitura decodificante. Qualquer fonema, letra, vestígio de palavra já nos atenta à decodificação, levando-nos para seu universo semântico.

Difícilmente alcança-se êxito em proibir o acesso dos sinais da escrita aos signos verbais, principalmente quando se empregam unidades significantes, como palavras ou morfemas. Mas ao empregarem-se unidades não significantes – como é o caso do Letrismo francês, que utiliza apenas letras em composições –, os caracteres da escrita tendem a reduzir sua carga de representação fonética. É o caso, por exemplo, do poema *Artefato*, de Joaquim Branco (Figura 10), no qual podemos facilmente notar a exploração da plasticidade dos significantes escriturais.

Os poetas do *Noigandres* naturalmente atentaram-se para a dificuldade de isolar a carga semântica do material linguístico, tarefa tanto mais inviável a um projeto que elegeu a palavra – cuja integridade foi preservada das violações do discurso – como o centro da criação poética. Desse modo, não só a palavra fonológica e gráfica, mas também sua contraparte semântica foi submetida à expressividade das abstrações plásticas.

É certo que esses rastros de conteúdo existem realmente, e de maneira inegável, numa arte como a poesia, cujo instrumento – a palavra – diferentemente da cor ou do som, não pode ser tratado como um elemento totalmente neutro, antes

⁶⁰ “Somos, sem dúvida, induzidos a privilegiar a substância no caso de certas mensagens, até o ponto de reservar a elas um estatuto semiótico. No entanto, não atuamos desta forma ante todos os tipos de mensagens. Por exemplo, estabelecemos um tabu ante o plástico na linguística.”

carrega um lastro imediato de significado. A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar – desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor. (CAMPOS, H., 2006, p.109-110)

É com o termo bastante conveniente, emprestado de Joyce, *verbocovisual*, portanto, que os concretistas designam a operação com a plasticidade da palavra, mobilizando, a um só tempo, seu extrato fônico, visual e semântico.

Cumpre-nos insistir: qualquer traço da língua, por menor que seja, é capaz de excitar a leitura, mesmo que esta não chegue ao código. Logo, tratando-se de discurso pluricódigo escrito-visual, seja qual for o valor quantitativo dos dois elementos implicados, prevalece a lógica de recepção simultânea do ler-ver.

3.1.2 Outras relações do pluricódigo

Obviamente há outros sistemas de comunicação, reconhecidos como sistemas semióticos, que podem entrar em relação com a linguagem verbal e estabelecer com ela efeitos poéticos. É o caso, por exemplo, da linguagem matemática, presente em várias composições poéticas visuais. Ou a linguagem gestual da *performance*, que também pode interagir com a palavra. Mas em todos esses casos, o que importa essencialmente à poesia visual é justamente a substancialidade visual dos significantes – a grafia dos números, os gráficos, os símbolos de grandeza, a percepção visual da palavra tatuada no corpo – e sua possibilidade de realizar a semiose. Portanto uma semiótica da imagem encarregar-se-ia desses sistemas no caso do estudo dos poemas visuais.

Quanto ao emprego de sinais da matemática em composições poéticas, as experiências de Marinetti são exemplares. No *Manifesto técnico da literatura futurista* lemos:

Abolir também a pontuação. Estando supressos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação está naturalmente anulada na continuidade vária de um estilo vivo, que se cria por si, sem as paradas absurdas das vírgulas e dos pontos. Para acentuar certos movimentos e indicar as suas direções, se empregarão os sinais da matemática: + – x : = >< e os sinais da música. (MARINETTI, 1986, p.96).

A necessidade de aplicar os sinais da matemática para gerar efeito de dinâmica no discurso reside no fato de esses sinais serem, conforme explicação de Luiz Carlos Cagliari

(2009), ideogramas, ou seja, são caracteres abstratos não ligados à fonética da língua, mas às ideias semânticas, de modo semelhante como se configuram as imagens visuais. A pronúncia que eles possuem em cada língua não importa tanto quanto sua representação gráfica capaz de reduzir a sucessividade temporal e estimular a simultaneidade do discurso.

As ligações da palavra com o corpo na poesia visual costumam ocorrer também em termos de imagem. O corpo configura-se também enquanto tipo de um repertório visual. No poema de Gastão Magalhães (Figura 11), observamos essa espécie de relação. As letras que formam a palavra inglesa *art* são colocadas uma a uma na boca do artista, pressionadas entre as arcadas dentárias. Elas são volumes, ou seja, são figuras tridimensionais, como o corpo, portanto podem ser mordidas. Depois são feitas três fotografias, cada uma de uma letra-corpo, as quais em justaposição revelam a palavra *art*. Seja o espetáculo natural ou a reprodução fotográfica, o que consideramos é a mensagem em canal visual. Um sentido possível pode ser desenvolvido assim: a boca, instrumento de emissão fonética, torna-se também instrumento de emissão gráfemica na arte da palavra. Na poesia escrita, a palavra dita ganha um corpo apreensível com os olhos.

Se estivéssemos estudando, por outro lado, as relações estritas entre poesia e gesto, poesia e teatro, poesia e tecnologia computacional, teríamos naturalmente que recorrer a distintas semióticas particulares, como ocorre quando queremos entender a poesia sonora e empregamos a semiótica da música.

Quando tratamos do gênero poesia visual, consideramos, portanto, a relação da palavra com a imagem independentemente dos dispositivos que produzem essa imagem ou dos suportes em que ela pode aparecer. Imagem continua contendo suas propriedades sígnicas visuais se pintada, gravada, projetada ou produzida em computador (Grupo μ , 1993). Porém, se se considera **exclusiva** a relação da palavra com qualquer um desses suportes, então se tem um novo tipo de discurso. Esse é o caso da poesia digital, por exemplo, cuja especificidade parece impor o reconhecimento de um novo dominante: palavra-computador. Assim, um dos estudos pioneiros da Poesia Eletrônica no Brasil, realizado por Jorge Luiz Antônio (2008), traz uma definição síntese, em que se baseia todo o trabalho teórico: “As negociações semióticas com as linguagens computacionais”. (2008, p.15). Trata-se de uma negociação que foge, evidentemente, do domínio estrito da imagem.

3.2 Palavra-ícone

Considerando a unicidade do enunciado pluricódigo no poema visual e levando em conta, portanto, o esboço de gramática da interação palavra-imagem sugerido por Klinkenberg (2008), vejamos as relações possíveis entre palavra e signo icônico, nos planos morfológico, sintático e semântico. Mas importa a princípio prevenir: essa classificação é um modelo teórico; na prática, esses planos apresentam-se amalgamados.

3.2.1 Relações morfológicas

As relações morfológicas, nas quais se fundamenta grande parte das composições de poemas visuais, compreendem a formação de unidades complexas no plano de expressão. Elas implicam em utilizar a escrita também como material de construção da imagem icônica. Logo, nas palavras de Klinkenberg (2008, p.32), destacam-se “*les fonctions iconiques de l’écriture*⁶¹”. Em tais funções, a configuração dos signos gráficos ou do conjunto de signos gráficos – o bloco de texto – refere-se a um ou mais signo visual icônico. Ocorre efetivamente a interpenetração de signos das duas semióticas, a verbal e a visual.

Especificando o fenômeno, Klinkenberg (2008, p.32) distingue, no plano expressivo, o significante do estímulo. Este é “*la manifestation concrète e contingente du signe*⁶²”, o dado sensorial transmitido pelo canal físico, enquanto aquele é um modelo. O texto escrito nos oferece estímulos visuais do mesmo modo que as imagens. Já o significante depende de suas estruturas semióticas, sendo distinto no texto escrito e no ícone. Assim, é possível descrever a interpenetração dos signos da seguinte maneira: “*un même stimulus (empirique) renvoie simultanément à deux signifiant, l’un de nature iconique e l’autre de nature scripturale*⁶³”.

Isso destaca, com efeito, o caráter dúplice da linguagem articulada no espaço da escrita, determinante do ato de ler-ver:

Ce type d’énoncé permet de voir spectaculairement à l’oeuvre le caractère ambivalent de l’espace scripto-iconique, organisé par des relations linéaires

⁶¹ “[...] as funções icônicas da escritura”.

⁶² “[...] a manifestação concreta e contingente do signo”.

⁶³ “[...] um mesmo estímulo (empírico) remete simultaneamente a dois significantes, um de natureza icônica e outro de natureza escritural”.

*aussi bien que tabulaires, par des chronosyntaxes autant que par des iconosyntaxes.*⁶⁴ (KLINKENBERG, 2008, p.32).

Klinkenberg (2008) reconhece que o exemplo mais comum dessa interpenetração escrito-icônica encontra-se nos textos visuais denominados – a partir do título que Apollinaire deu a seus poemas visuais em 1918 – caligramas. No entanto, ele é a favor de uma correção conceitual no termo: a **caligrama**, que acentua o predomínio da palavra sobre a imagem, prefere **iconograma**, pertinente a toda a escala de mistura. Com efeito, oferece-nos, à semelhança de Balpe, uma classificação abrangente, descomprometida com as polarizadas defesas de Logos ou Eidos. Observamos, portanto, conforme o elemento dominante, dois tipos de enunciado: a) iconograma com dominante icônico; b) iconograma com dominante escritural.

O fator que condiciona o dominante é de ordem tanto quantitativa, quanto qualitativa. Quantitativamente, um enunciado terá dominante icônico se comportar um resíduo icônico, ou seja, se houver uma quantidade de material icônico não sujeito à interpenetração escritural. Do outro lado, um enunciado terá dominante escritural se houver parte residual da escrita não iconizada, possível de ser lida independentemente do ícone.

Naturalmente é possível encontrarmos enunciados sem resíduo, em que todo o conjunto de estímulos é lido simultaneamente tanto como ícone, tanto como escrita.

Qualitativamente, nós “*notons que l’interpénétration iconographique peut se produire à tous les niveaux de complexité de l’énoncé*”⁶⁵. (KLINKENBERG, 2008, p.36). De modo que, se tomamos a escala escritural, o conjunto inteiro do texto ou apenas um constituinte linguístico (uma letra, traço de letra ou um acento) podem servir à iconização. E se tomamos a escala icônica, os elementos escriturais podem participar da construção de toda a imagem ou eles não iconizam senão uma parte da imagem, um de seus determinantes icônicos. Assim verificamos, por um lado, o valor maior ou menor da função da escrita, enquanto linguagem mesma, sobre a imagem icônica e, por outro lado, o valor da imagem sobre a escrita.

Podemos encontrar iconogramas em todas as culturas e desde tempos remotos. Na poesia visual, são conhecidos e julgados pioneiros os iconogramas de Rodes, Teócrito, Dosíades e Vesantino, todos do período helenístico entre os séculos III e I a.C. Grosso modo, o modelo

⁶⁴ “Esse tipo de enunciado permite ver espetacularmente na obra o caráter ambivalente do espaço escrito-icônico, organizado por relações lineares tanto quanto tabulares, por cronosyntaxes tanto quanto por iconosyntaxes.”

⁶⁵ “[...] notamos que a interpenetração iconográfica pode se produzir em todos os níveis de complexidade do enunciado.”

desses iconogramas, também chamados de **poemas figurados**, perdeu até a renovação estética das vanguardas europeias no início do século passado. Já nas culturas orientais que possuem uma escrita de base ideográfica, é ainda mais fácil encontrá-los, justamente porque o ideograma, em geral, resulta da representação estilizada de uma figura icônica – o pictograma.

Na escrita hieroglífica do Egito antigo, constituída de pictogramas, dos quais uns possuem valor de ideograma e outros possuem valor fonético (CAGLIARI, 2009), observamos com Klinkenberg (2008, p.33) que “*l’icône et l’idéogramme – deux entités distinctes en droit – se superposent presque exactement*”⁶⁶. Em outras palavras, nessa escrita, como em outras parecidas, os caracteres são propriamente ícones ou reduções de ícones, com valor de símbolo convencional dos alfabetos das línguas fonográficas, por isso revelam-se, a um só tempo, imagem e notação linguística, sem que necessitem recorrer aos artifícios de composição utilizados nos poemas figurados. São, de certo modo, iconogramas congênitos.

Na lâmina (Figura 12) que reproduz um pilar do pavilhão do faraó Sesóstris I, da décima segunda dinastia do Egito, cerca de 1940 a.C., vemos algumas figuras em relevo. À direita está o rei; em sua frente, o deus Amon, na forma de Min, portando o mangual. Em torno dos dois, aparecem vários hieróglifos, dos quais a maioria é representação icônica de animais e instrumentos. É difícil separar aqui escrita de imagem icônica, uma vez que a escrita tem formas icônicas. Acrescentando-se o fato de estarem plasmados na mesma superfície calcária, de possuírem traços semelhantes e virem misturados, os elementos figurativos parecem compor uma só mensagem visual, uma só escrita significativa. Escrita evidentemente icônica: iconograma.

Portanto, assegura o semiótico (2008, p 34): “*l’iconogramme est possible avec divers types d’écriture: dans les écritures phonographiques comme dans les idéographiques.*”⁶⁷

As formas de interpenetração do signo gráfico e do signo icônico são inumeráveis, decorrendo disso, pois, a particularidade de cada poema visual. Seria necessário fazer um inventário de todas as regras de interpenetração, trabalho ainda por ser realizado e do qual se desobriga, no momento, Klinkenberg. Por ora, no estágio de intuição do problema, o que nos parece possível é sugerir esse trajeto semiótico. Vejamos alguns exemplos.

O poema em forma de ovo (Figura 13), do grego Símias, consta em todas as narrativas da tradição da poética visual. Denominando-se metaforicamente “rouxinol dório”, pois dório era o

⁶⁶ “O ícone e o ideograma – duas entidades distintas por direito – superpõem-se quase exatamente.”

⁶⁷ “[...] o iconograma é possível em diversos tipos de escritura: nas escrituras fonográficas como nas ideográficas.”

dialeto de Rodes, sua terra, o poeta cria uma “trama nova”, o poema que intitula “ovo”. Como esclarece Maria Celeste Dezotti (2010, p.21): “o ovo é, portanto, um construto literário, fruto de um extenuante trabalho de parto.” De acordo com o poema, Hermes teria tomado parte na criação, alongando os versos iniciados com um único metro até a extensão de dez medidas. A disposição dos versos é distinta: o primeiro corresponde à linha inicial; o segundo, à última linha; o terceiro, à segunda linha, assim sucessivamente em revezamento superior-inferior até o último verso, que é a linha central. Isso fez Pignatari (2006, p. 180) concluir que o poema “é mais do que um simples poema *em forma de* [...], é também o primeiro poema simultaneísta”.

Essa simultaneidade é possível graças à espacialização do texto, permitindo-nos uma leitura não só linear, que avança temporalmente, mas uma leitura do espaço, pela qual percorremos as múltiplas direções indicadas pelo poeta e apreendemos a totalidade dos estímulos visuais geradores do ícone. Símias aproveitou as possibilidades de versificar no plano bidimensional e criou um poema fortemente marcado pela métrica, capaz, ao mesmo tempo, de representar visualmente uma imagem. O que condiciona, aliás, a disposição visual dos versos é justamente a andadura métrica, em acordo também com a metalinguagem desenvolvida no plano semântico. Em escrita fonográfica, criar tempos específicos de verso significa criar também formas específicas de objetos escriturais, de modo que é possível utilizar o resultado visual do bloco textual, a única estrofe, para representar um tipo icônico. Símias constrói a imagem do ovo, o resultado da criação poética inovadora. O ovo, aliás, que representa o princípio do persistente gênero da poesia visual.

Logo, o reconhecimento global da imagem está garantido pelo arranjo das linhas métricas. Quantitativamente parece não haver resíduo de nenhuma parte: todo o material escritural integra a imagem, que, por sua vez, não excede o texto. Mas se consideramos, de acordo com Klinkenberg, o título, que participa do poema, mas não da imagem, somos forçados a pensar em um caso de dominante escritural.

O poema cifrado (Figura 14) do monge germânico Rábano Mauro, da era medieval, possui evidente resíduo escritural. Grande parte do enunciado linguístico – composto sob um intrincado jogo de palavras em quadros justapostos, com finalidade de criar um enigma – não participa da composição da figura de Cristo. E a escrita iconizada, inserida na figura, dialoga com a escrita não iconizada, do fundo. O dominante escritural aqui parece, inclusive, coagir o ícone, cuja presença depende muito do recurso à linha demarcatória.

De outro lado, um iconograma que exemplifique o dominante icônico pode ser encontrado em um poema visual (Figura 15) do catalão Joan Brossa, no qual há interpenetração de uma figura de chave e as letras do alfabeto. Estas participam apenas de uma parte do signo icônico, um de seus determinantes: os dentes da chave. Já a haste e a argola que se toma entre os dedos são representadas unicamente por traços plásticos, são estímulos de um significante de tipo icônico, nos quais não há penetração de letras. São, pois, em nível quantitativo, o resíduo icônico. Se a imagem predomina no plano expressivo, no plano do conteúdo, no entanto, notamos a força da palavra, de toda a potência da língua concentrada nos elementos mínimos de formação, as letras. O segredo do objeto chave são as letras, elas que abrem fechaduras e cadeados, elas que abrem poemas, narrativas, discursos de toda espécie.

Em relação aos enunciados em que não haja resíduo de nenhuma parte, ou seja, iconogramas cuja totalidade do material visual seja lida simultaneamente como ícone e como escrita, Klinkinberg reconhece a existência deles, mas em menor quantidade. Aponta justamente os enunciados egípcios como exemplo, ao qual podemos acrescentar toda e qualquer escrita de base pictográfica. Não à toa, o Concretismo valeu-se dos princípios ideográficos, revelados por Fenollosa, na elaboração de sua poética. Nós mencionamos um conhecido poema de Pedro Xisto, Zen (Figura 16), datado de 1966, no qual a semelhança com os ideogramas chineses é notável. Com efeito, o poeta, que manteve contato direto com o Japão e cultivou o haikai, preferia denominar seus poemas de logogramas, a grafia de palavras, uma forma de adequar a escrita ideográfica à fonográfica. Zen traz o ícone, bastante estilizado, da arquitetura oriental, com seus traços simples e equilibrados. Poder-se-ia argumentar até que a forma é pura geometria, logo trataríamos de plástica, não de ícone. De fato, estamos diante de um limite. Mas entenda-se que haja o referente, construído com auxílio da semântica da palavra zen, e não se trate simplesmente de uma forma a qual atribuímos sentidos simbólicos. O fenômeno é semelhante mesmo ao ocorrido com os caracteres chineses, inicialmente pictográficos, mas simplificados paulatinamente até o limite de não mais se reconhecer neles, prontamente, o referente em conformidade com o tipo icônico. No poema, todas as letras estão implicadas na figura, e toda a figura é formada pelas letras, logo não há resíduo, e a operação atinge todos os níveis de complexidade tanto do subenunciado escritural, como do subenunciado icônico.

3.2.3 Relações sintáticas

A relação sintática entre as unidades do discurso pluricódigo mobiliza signos indicantes, como os dêiticos e os conectores.

De acordo com Klinkenberg (2008, p.38) *“les déictiques sont donc des indexants linguistiques. En effet, ils ne fonctionnent que par contigüité, et induisent une suggestion de co-présence physique, que l’espace tabulaire de l’image pourra donc exploiter”*⁶⁸.

Há dois tipos de dêiticos: os demonstrativos e os embreadores. Estes se referem às categorias de pessoa, tempo e espaço e são comumente encontrados nas histórias em quadrinho. Aqueles indicam os referentes a partir das posições dos elementos discursivos. Dentro da homogeneidade do enunciado escrito-icônico, esses dêiticos linguísticos referem-se indicativamente aos enunciados visuais.

Mas muitas vezes surgem dúvidas em relação à referência do dêitico, que pode remeter a objetos não manifestados na imagem. Então temos que realizar cálculos de inferência, com base em informações semânticas, o que implica aspectos pragmáticos de leitura.

Os embreadores de pessoa – eu, tu/você, ele –, muito utilizados na propaganda, também podem nos exigir cálculos pragmáticos de inferência para chegarmos à interpretação coerente. Um dêitico de enunciatário **você**, por exemplo, pode encontrar uma referência na imagem icônica, a qual represente, direta ou metaforicamente, essa pessoa **você**. Ou, ao invés do enunciatário, o que se representa na imagem é o enunciador **eu**, reportando-se a um enunciatário implícito. São múltiplas as possibilidades de emprego desses instrumentos sintáticos, os dêiticos, e suas indefinições e ambiguidades servem perfeitamente à criação de composições poéticas.

Um poema visual (Figura 17) da brasileira Leonora de Barros faz uso do embreador, ao justapor fotografias de rosto e o breve enunciado linguístico “procuro-me”. A forma pronominal do dêitico, **me**, leva-nos a conhecer o enunciador da mensagem. Quem enuncia está procurando a si mesmo.

Pragmaticamente, em virtude de nossa experiência em ver panfletos desse tipo, nos quais a imagem do desaparecido vem acompanhada da inscrição “procura-se”, tendemos a identificar a pessoa do dêitico linguístico com a imagem fotográfica. Se transformássemos a oração passiva sintética em passiva analítica, surgiria inclusive a necessidade de utilizar um pronome demonstrativo, outro signo indicador da imagem visual: “**esta** pessoa é procurada”.

⁶⁸ “[...] os dêiticos são, pois, indicantes linguísticos. Com efeito, eles não funcionam senão por contigüidade e induzem uma sugestão de copresença física, que o espaço tabular da imagem poderá, pois, explorar.”

Mas ocorre que, no poema, o mesmo rosto, o da própria Leonora, aparece modificado esteticamente em uma série de fotos. Basicamente o que muda é o cabelo, mas essa mudança é fundamental porque traz marcas de personalidade. Qual é de fato o rosto que o dêitico indica? Não podemos admitir senão que são todos eles, reinterpretando o enunciado linguístico: não se trata de uma procura por desaparecidos, mas de uma procura por identidade. O poeta quer se conhecer, ou se re-conhecer nos diversos rostos existentes no mundo. Por isso eles apresentam um gesto de espanto, de dúvida, como se perguntassem profundamente: “quem sou eu?”.

Outro tipo de signo indicante que opera relações sintáticas é o conector. Conforme definição de Klinkenberg (2008, p.48): “*le mot connecteur, qui a suscité des controverses, désigne globalement des outils linguistiques exprimant des liens syntaxiques, logiques ou sémantiques entre deux portions d’énoncés*⁶⁹”. Assumem função de conector, portanto: os termos temporais que organizam os eventos do discurso e os termos que indicam relações lógicas, como causalidade, consequência, soma, etc. No discurso escrito-icônico, a conexão sintática estabelece-se entre um enunciado linguístico e um enunciado visual, cada um assumindo um valor diferente na sequência, a depender das relações semânticas envolvidas. Por exemplo, uma imagem pode ser causa ou consequência de um enunciado verbal. A particularidade do enunciado escrito-icônico revela os valores de cada subenunciado sintático.

A presença estrita dos vocábulos ou sintagmas verbais de conexão, os síndetos, é dispensável, desde que se mantenham as relações lógicas ou dialógicas entre os dois subenunciados justapostos no discurso global. E geralmente a poesia visual privilegia a ausência de síndetos, ou de marcas indicantes, o que aumenta sua carga de concretude. Um paralelo da supressão de conjunções e pontuação na poesia moderna especificamente linguística.

No poema de Clemente Padin (Figura 18), o enunciado “*La poesia no es suficiente*⁷⁰”, transposto aqui linearmente, suscita uma explicação, que a imagem da criança desnutrida, diante do prato vazio, encarrega-se de oferecer. A expressão completa em termos verbais seria algo do tipo: a poesia não é suficiente, pois existe fome no mundo. Ou ainda, estendendo a interpretação: a poesia não é suficiente, porque não modifica propriamente a realidade social, então é preciso também agir! Portanto, o enunciado verbal “*La poesia no es suficiente*” implica uma função conectiva, cujo complemento de valor explicativo constitui a imagem icônica da criança, ambos

⁶⁹ “[...] a palavra conector, que suscitou controvérsias, designa globalmente ferramentas linguísticas que exprimem ligações sintática, lógicas ou semânticas entre duas porções de enunciado.”

⁷⁰ “A poesia não é suficiente.”

participando de uma única mensagem. A sequência palavra-imagem corresponde aqui ao binômio semântico fato-explicação.

Interessa no poema ver também como essa sequencialidade, dada no espaço de duas dimensões, aproxima-se da ordem linear do discurso verbal. Em nossa leitura habituada na orientação esquerda-direita/cima-baixo, vemos primeiro a frase, que passa da linha horizontal para a vertical, e depois vemos a imagem. E podemos até notar entre as duas uma intersecção, uma espécie de conjunção não verbal, um indicante de ordem visual, que é o prato. A sequência sintática fato-explicação, pois, de certo modo equivale à disposição espacial dos subenunciados verbal e visual. Porém isso não é regra. Uma linearidade de relação sintática não significa absolutamente uma ordenação linear dos elementos, pelo contrário: essa ordenação se dá no espaço e pode se desenvolver em várias direções.

Além das formas verbais que servem de conexão a imagens visuais, Klinkenberg reconhece como signos indicantes alguns elementos não verbais explícitos: as setas, os traços e os direcionadores nos balões de diálogo das histórias em quadrinho. O poema de Clemente Padin (Figuras 9a e 9b) já mencionado, em que há um balão de diálogo apontado para a figura de uma digital, é um dos poucos poemas de nosso conhecimento que fazem uso desses indicadores.

A ausência de síndetos nas conexões sintáticas lógicas coloca-nos diante dos tipos de indicadores implícitos. O semiótico explica que, uma vez conhecidas as regras convencionais de indicação, basta que estejam aproximados um enunciado verbal e um enunciado visual, sem necessidade de ligações manifestas, para que compreendamos a indicação. O processo de indicação admite basicamente dois elementos: o indicador e o indicado. Mas pode se interpor um “*signe spécialisé pour jouer le rôle d’indexant*”⁷¹. Esse signo especializado, nos casos que vimos estudando, são os demonstrativos, os embreadores, os conectores e os elementos não verbais, como as setas e traços. No entanto, “*cette fonction indexicale peut en effet être assumée par la simple disposition spatiale des éléments du message scrito-iconique*”⁷². (KLINKENBERG, 2008, p.54). Esse é o princípio das legendas de quadros, títulos de obras, rótulos de garrafas, etc.

Nos enunciados escrito-icônicos em que haja indicador implícito, Klinkenberg chama atenção também para o fenômeno da correferencialidade do subenunciado linguístico e do

⁷¹ “[...] um signo especializado para desempenhar o papel de indicador.”

⁷² “[...] essa função indicativa pode, com efeito, ser assumida pela simples disposição espacial dos elementos da mensagem escrito-icônica.”

subenunciado icônico visual, ou seja, tanto a palavra quanto a imagem tendem a possuir um mesmo referente.

O poema (Figura 19) do australiano Denis Mizzi conjuga um enunciado verbal, que se desenvolve nas direções vertical e horizontal, e a representação imagética de uma cerca. Embora nenhum elemento indicante explícito nos revele a ligação entre o texto e a imagem, nossa experiência obriga-nos a considerá-la. Dentre as palavras encontramos *fence*, indicador da imagem. Mas todas as outras concorrem para construir o sentido amplo e poético de cerca. A expressão *of fence*, na vertical, cruza-se com *freedoms end* na horizontal. Podemos ler, portanto: pela cerca, ou por causa da cerca, a liberdade chega ao fim. E se juntamos *of* com *fence*, temos *offence*, o efeito ofensivo que pode representar uma cerca, se ela nos priva da liberdade. Logo, o enunciado verbal, com sua qualidade polissêmica, remete ao conceito de cerca, assim como a imagem remete ao tipo icônico cerca, em um processo de correferencialidade. No plano expressivo, a ocupação do espaço pelos dois subenunciados torna dispensável um signo especial e explícito de indicação.

Talvez nenhum outro indicador tenha sido tão explorado na poesia visual quanto o título. Uma grande quantidade de poemas é composta exclusivamente por uma imagem icônica e um nome ou expressão que lhe confere novos valores semânticos e atribui um estatuto particular de poema.

Um bom exemplo podemos encontrar na conhecida composição do brasileiro Avelino Araújo (Figura 20). As linhas paralelas de arame farpado, sozinhas, significam nada mais que o próprio arame ou o conjunto de fios de arame em uma cerca. Mas o título “Apartheid soneto” indica que se trata de um poema, especificamente um soneto. Então procuramos relacionar a imagem dos arames aos atributos da forma poemática tradicional. Instala-se a metáfora: linhas métricas são fios farpados, o que suscita toda uma interpretação de caráter estético, na qual o poema visual, inclusive, aparece como possibilidade de se fugir aos modelos de versificação. Enquanto poema, os arames também falam de segregação, de cerceio da liberdade, de um regime de Apartheid, como no exemplo anterior.

Logo o título aqui é essencial, não pode ser dispensado, como ocorre em muitas obras de artes visuais, cuja ausência de título tem o objetivo de não limitar a interpretação do espectador. Sua função é tão importante quanto os complementos sintáticos ou as porções escriturais das

interpenetrações de palavra e imagem. Ele garante a presença da palavra, constituindo o discurso pluricódigo.

Não duvidamos de sua qualidade indicativa por motivos pragmáticos. É bastante convencional a forma de disposição dos títulos nos poemas de toda espécie: vêm imediatamente antes do corpo do texto. A colocação de enunciados verbais na parte inferior da imagem, o que geralmente chamamos de legenda, é frequente nos catálogos de arte, nas enciclopédias e nas galerias; e é adotada também por muitos poetas visuais, sobretudo aqueles que tendem mais ao trabalho plástico.

Há, obviamente, outras possibilidades de conexões sintáticas, reconhecidas, mas não abordadas por Klinkenberg, mas a partir do estabelecimento do princípio, temos condições de pensar em expansões.

3.2.4 Relações semânticas

As relações sintáticas assim como as interpenetrações de cunho morfológico implicam naturalmente articulações semânticas, que Klinkenberg (2008, p.59) explica, organizando-as em quatro configurações possíveis: 1) quando há redundância entre o conteúdo linguístico e o conteúdo visual; 2) quando não há, de imediato, correspondência entre os dois conteúdos: ocorre quebra da isotopia, ou da redundância, sendo necessário adaptar um dos conteúdos para efetivar a compreensão (é caso da metáfora); 3) quando há oposição entre os dois conteúdos; 4) quando um enunciado depende da colaboração do outro para significar plenamente.

Quanto à **redundância**, correlata do fenômeno sintático de correferencialidade, é ela que garante a coerência semântica do enunciado global, coerência que Klinkenberg e seus parceiros do Grupo μ denominam, sob influxo da semântica estrutural, **isotopia**, conceito que já tivemos oportunidade de mencionar. Um enunciado pluricódigo palavra-imagem é redundante, ou isotópico, se os subenunciados visual e linguístico compartilharem traços semânticos comuns. Todavia esclarece Klinkenberg (2008, p. 61) que essa redundância nunca é total, porque “*les sémiotiques linguistiques d’une part et iconique d’autre part n’ont pas, par définition, les mêmes potentialités*”⁷³. De fato, como já vimos, no visual prevalece a simultaneidade, enquanto que no

⁷³ “[...] as semióticas linguística de uma parte e icônica de outra parte não têm, por definição, as mesmas potencialidades.”

verbal, a sucessão temporal. E mesmo que haja espacialização do verbal e linearização do visual, quando aproximadas, as duas semióticas realizam fatalmente um processo de complementação recíproca: o visual recebe acréscimos de informação do verbal e vice-versa. Klinkenberg aponta algumas particularidades das semióticas: “[a visual] *permet la présentation simultanée des objets, ce que ne permet pas la première* [a verbal]; *en revanche, celle-ci autorise par exemple l’expression de modalités ou de quantifications inaccessibles à la seconde* [a visual]⁷⁴”.

Se a redundância não é total, restando certa autonomia dos subenunciados, por outro lado, evidenciam-se as intersecções de sentido. Portanto a redundância “*organise l’espace scripto-icone commun*⁷⁵”, de modo que “*chacun de sous-énoncés segmente les portions d’espace relevant de l’autre*⁷⁶”. Assim, uma expressão ou palavra seleciona certos elementos do enunciado visual como pertinentes, deixando outros de fora. O inverso também é possível: a imagem segmenta do subenunciado linguístico o dado pertinente.

Podemos retornar ao poema de Simias de Rodes (Figura 13) e verificar esse processo. A leitura do texto torna pertinente o reconhecimento da figura icônica do ovo, que não possui todos os determinantes do tipo: falta-lhe detalhamento na forma, textura e cor. Sem a informação do texto, esse reconhecimento seria difícil. Além disso, o texto acrescenta à imagem muitos outros sentidos: o ovo, como vimos, é a “trama nova” de poema, símbolo da origem, do original.

No poema de Pedro Xisto (Figura 16), a instabilidade do ícone é ainda maior, aumentando sua dependência em relação ao subenunciado verbal, sobretudo o título, revelador de todo o conjunto de interpenetração. É devido à semântica da palavra **zen** que aceitamos ver na imagem o ícone ou os traços tipificadores de uma construção oriental.

Já no poema de Leonora de Barros (Figura 17) verificamos também uma orientação inversa: a imagem acrescenta sentidos ao enunciado linguístico **procuro-me**, oferecendo-nos detalhes sobre a aparência da pessoa que enuncia, aliás, mais detalhes do que o esperado, o que cria o conflito de identidade do jogo poético.

O poema de Denis Mizzi (Figura 19) desenvolve-se ainda no princípio de redundância, mas o indicador linguístico focaliza uma particularidade do ícone, um tipo específico de cerca, acrescentando-lhe outros sentidos: o de privação, de cerceio da liberdade.

⁷⁴ “[...] a semiótica visual permite a apresentação simultânea dos objetos, o que não permite a semiótica verbal; em compensação, a semiótica verbal autoriza, por exemplo, a expressão de modalidades ou de quantificações inacessíveis à semiótica visual.”

⁷⁵ “organiza o espaço escrito-icônico comum.”

⁷⁶ “cada subenunciado segmenta porções de espaço correspondente ao outro.”

Klinkenberg (2008) esclarece que a seleção de traços pertinentes operada por um subenunciado, verbal ou visual, sobre o outro realiza-se de modo tanto a particularizar ou generalizar um objeto dentro de sua classe semântica, quanto a destacar neste objeto sua totalidade ou suas partes. Desse modo o enunciado linguístico pode promover a discretização de uma imagem, decompondo-a em partes e atribuindo-lhe sentidos, fato particularmente interessante a se notar nas relações entre palavra e formas plásticas, como veremos. Na palavra geometrizada de Pedro Xisto, isso fica claro. A revelação prazerosa do poema reside na execução pela palavra da discretização da forma, apreendida primeiramente em sua totalidade. De fato, pondera Gonzalo Aguilar (2005, p.200) sobre o poema: “é uma forma irônica ou paradoxal: aproveita-se de nossa tendência inata a cooperar com as leis *gestálticas* e a fechar as figuras, quando o que devemos fazer para entender o poema é separá-las”.

Se a relação entre o linguístico e o visual, no entanto, for mais de divergência do que de convergência, apesar da estabelecida homogeneidade do discurso, a redundância se rompe: no lugar da isotopia, instaura-se a **alotopia**, a qual se deve reduzir, para que se efetive uma leitura satisfatória:

*Dans ce type de cas, une interprétation serait très couteuse si l'on ne faisait pas intervenir une opération destinée à rendre les contenus de deux portions d'énoncé compatibles – isotopes –, où du moins à justifier et pertinentiser dans l'interprétation global le maximum d'informations provenant de l'un et de l'autre de sous-énoncés. C'est cette opération que nous nommerons ci-après accommodation.*⁷⁷ (KLINKENBERG, 2008, p.71)

Realiza-se acomodação, pois, quando a informação dos subenunciados verbal e visual é insuficiente para uma interpretação global, sendo necessário que façamos cálculos de inferência, deduções de processos anteriores, para completar essa informação. Ou, em grau mais elevado, um dos dados, seja o verbal, seja o visual, é considerado impertinente, o qual deve ser transformado para se recuperar a homogeneidade isotópica: eis o fenômeno da metáfora. No primeiro caso, o semiótico fala em acomodação discursiva; no segundo, em acomodação retórica.

Vejamos dois exemplos. O primeiro: um poema do espanhol J.M Calleja (Figura 21), que relaciona um indicante linguístico, *vent*, e uma imagem, que não é icônica, mas escritural-plástica. A intersecção entre o título e a imagem da letra **i** é praticamente inexistente, afinal onde

⁷⁷ “Neste caso específico, uma interpretação seria muito custosa se não se fizesse intervir uma operação destinada a tornar os conteúdos das duas porções de enunciado compatíveis – isotópicas – em que ao menos justifique e torne pertinente na interpretação global o máximo de informações provenientes de um e de outro subenunciado. É a operação que nomearemos a partir de agora de acomodação.”

está o vento na imagem? Operamos, portanto, um raciocínio rápido que recupera a narratividade do fenômeno e seu princípio causal: pela força do vento, houve um deslocamento do ponto da letra i, do mesmo modo que haveria um deslocamento, sob forte vento, de tudo o que permanece solto no espaço. Essa seria uma acomodação discursiva, que torna compatível, ou isotópica, a relação entre palavra e imagem.

No segundo exemplo, outro poema de Joan Brossa (Figura 22), a imagem de uma seta penetrando o espelho, em um primeiro momento, é incompatível com a informação do título “A memória do tempo”. Detectada a alotopia, empenhamo-nos em dar outro sentido à imagem, o sentido de um processo de ver no espelho mais do que a imagem refletida, aquilo que há por trás dessa imagem, o seu passado. A base isotópica, pois, ou isotopia dominante é o subenunciado linguístico, a partir do qual tendemos a transformar o sentido do elemento icônico. Mas pode ocorrer que a isotopia dominante seja a imagem, o que exige uma transformação do enunciado linguístico.

O poema de Avelino Araújo (figura 20) também opera uma alotopia: a ligação entre a expressão do título “Apartheid soneto” e a imagem é muito tênue. Apenas um determinante da forma soneto, as disposições dos versos em dois quartetos e dois tercetos, garante a redundância. Temos que conferir outros sentidos à imagem dos arames para que ela seja aceita como um soneto Apartheid, ou um soneto sobre segregação.

A terceira forma de relação semântica é uma alotopia absoluta, que chega ao extremo da **contradição** de sentido entre o linguístico e o visual. Um exemplo bem conhecido citado por Klinkenberg é a pintura do cachimbo de Magritte, na qual a expressão *Ceci n'est pas une pipe* contradiz a informação visual. Nesse tipo de contradição, “*l'accommodation semble vouée à l'échec.*”⁷⁸ (KLINKENBERG, 2008, p.74).

O poema “Luz”, de Duda Machado (Figura 23) explora a contradição. No primeiro quadro, vemos o que é convencional: a palavra sobre um fundo branco, como se este fosse indicado por aquela, em um processo de correferencialidade. Mas, no segundo quadro, a palavra luz é escrita sobre um fundo negro: a indicação parece equivocada e sentimos dificuldade de realizar a acomodação. Logo, só alcançamos êxito na leitura, se passamos a considerar, no segundo quadro, a própria escrita como fonte de luz, ou seja, a palavra deixa de ser indicante da imagem a que se associa para ser indicante de sua própria condição plástica. Eis que estamos

⁷⁸ “a acomodação parece condenada ao fracasso.”

entrando já na relação palavra-plástica. No entanto, o poema suscita o problema: o branco plástico é a representação icônica da luz? Se consideramos o acréscimo de sentido do subenunciado linguístico, podemos dizer que sim, à semelhança do que afirmamos em relação ao poema “Zen”, de Pedro Xisto.

A última forma de relação semântica apontada por Klinkenberg, um tanto semelhante às anteriores, é a da **colaboração semântica**. Um subenunciado não pode ser lido satisfatoriamente sem a ajuda semântica do outro. Mais do que acréscimo de sentidos, aqui há dependência de sentidos.

Como exemplo, podemos citar o poema de Clemente Padín (Figura 18) que põe em funcionamento a relação sintática fundamentada na articulação semântica fato-explicação. Se a imagem explica o texto, há colaboração semântica. Não compreendemos por completo o texto *la poesia no es suficiente* sem vermos a imagem da criança faminta, e esta imagem não tem o mesmo sentido sem o texto.

Mas a colaboração semântica recobre composições em que um subenunciado linguístico ou visual, ou os dois, sejam semanticamente muito opacos, de modo que não possamos chegar a nenhuma conclusão sobre seus significados se isolados. É o caso dos diagramas visuais:

Le diagramme n'a pas en soi besoin de contenu, puisqu'il énonce des relations de relations. Mais lorsqu'il est présenté seul, il le fait sans se référer à des phénomènes particuliers, et sans fournir d'indications sur la mesure de ces phénomènes. Or il va de soi que nous les manipulons le plus souvent les diagrammes pour les appliquer à des contenus : des phénomènes. Ces phénomènes sont désignés par la composante L des diagrammes (les « données littérales »). Mais à elle seule, cette composante est impuissante à exprimer l'idée de règle et de relation. Il faut la collaboration des formants L et V pour que le diagramme puisse réconcilier le particulier et le général, le syntagme et le paradigme.⁷⁹ (KLINKENBERG, 2008, p.76)

Esse fenômeno é particularmente importante na compreensão de poemas, muitos deles pertencentes à tradição do concretismo, que relacionam palavra e formas plásticas. É o que veremos na sequência.

⁷⁹ “O diagrama não tem em si necessidade de conteúdo, pois que ele enuncia relações de relações. Mas quando é apresentado sozinho, ele o faz sem se referir a fenômenos particulares e sem fornecer indicação sobre a medida desses fenômenos. Porém é evidente que nós manipulamos frequentemente os diagramas para lhes aplicar conteúdos: os fenômenos. Esses componentes são designados pelo componente linguístico dos diagramas (os ‘dados literais’). Mas somente o componente linguístico é impotente para exprimir a ideia de regra e de relação. É preciso a colaboração de formantes linguísticos e visuais para que o diagrama possa reconciliar o particular e o geral, o sintagma e o paradigma.”

3.3 Palavra-plástica

Retomando a definição do Grupo μ (1993), o signo plástico constitui-se da substancialidade visual não destinada à representação de tipos icônicos. Ou dito de outra forma: em uma semiótica, o signo plástico é a independência da substancialidade em significar.

A relação entre palavra e plástica pressupõe a utilização da escrita não apenas em sua função de representação da língua falada mas também, e sobretudo, enquanto imagem compreendida especificamente dentro dos parâmetros de uma semiótica da visualidade, com a particularidade de revelar sua constituição material, seu conjunto expressivo de estímulos visuais.

Portanto, essa relação mobiliza particularmente o universo da escrita, duplamente articulada: primeiro como sistema de notação da língua, subordinado à especificidade unidimensional do canal auditivo; segundo como sistema gráfico, ligado ao canal visual, bi ou tridimensional.

Conforme já discutimos, a exploração da materialidade linguística da escrita acaba atingindo tanto o material fonético de que ela, a escrita, é manifestação, quanto a matéria gráfica visual, apreensível de imediato no ato de leitura, mas convencionalmente relegada à condição veicular. Em virtude do forte condicionamento do código, os objetos gráficos dificilmente alcançam autonomia em relação à língua, embora isso represente o objetivo de muitos poetas. A substância da escrita, portanto, por mais que esteja afastada do contexto de comunicação linguística e absorvida pelo contexto de práticas artísticas visuais, permanece carregada de sentido verbal. Diferente da substancialidade dos elementos visuais – formas, cores e texturas –, cuja natureza contínua privilegia o trabalho de abstração.

Os caracteres da escrita, por mais arbitrários que sejam, são também elementos visuais, de modo que Donis A. Dondis (2003, p.91), em sua obra sobre comunicação visual, inclui-os no “nível simbólico” da tipologia de imagens.

Tomemos, pois, em consideração as possibilidades plásticas da escrita, em seu uso artístico e significativo, desde uma interferência mínima no seu padrão de tipografia e de *mis en page*, preservando a legibilidade linguística, até o máximo de distorção nos seus constituintes formais, texturais e cromáticos, de maneira que a percepção imediata seja antes de uma obra visual de caráter abstrato, que propriamente de uma composição linguística.

*Une fois que l'on s'est rendu compte que le code graphique, de par ses modes d'utilisations, pouvait signifier bien plus que le message qu'il était censé transcrire, la tentation est grande de explorer tous les possibles. [...] Tout, alors, dans le code graphique, peut devenir signifiant.*⁸⁰ (BALPE, 1980, p.44, grifo nosso)

De fato, conforme defendemos com o Grupo μ (1998), a substancialidade plástica é significativa, tanto nas mensagens dos artistas plásticos, quanto nas composições de linguagem dos poetas visuais. E seu significado, no caso da plástica escrita, origina-se de vários fatores: de sentidos oriundos de sua própria articulação no enunciado, de sentidos convencionados no contexto cultural; de sentidos atribuídos pela semântica da língua representada; de sentidos psicológicos do produtor do signo.

No entanto, cumpre destacar que a relação palavra-plástica não se restringe à operação com os objetos escriturais: essa, digamos, uma relação de funções distintas de um mesmo fenômeno, uma vez que a língua interage com seu próprio sistema visual de notação. Ocorre que, a partir dos objetos escriturais, outros elementos plásticos visuais são incorporados e com eles mantêm relações de reciprocidade, assim como observamos nas relações do texto com imagens icônicas. Desse modo podemos tratar de relações morfológicas e sintáticas entre os elementos linguístico e plástico visual.

Aliás, insistamos, é fácil concebermos o percurso natural que parte do trabalho com objetos escriturais em direção à manipulação de elementos plásticos não escriturais: é a passagem do traço de uma letra para traço livre da letra; do borrão monocromático para a pintura da cor; do gesto de escrever, para o gesto de inscrever. Isso podemos observar no poema de Scote Helmes (Figura 24).

Se aceitamos a autonomia dos signos plásticos em relação aos signos icônicos, em semiótica visual, acreditamos sensato, pela mesma razão teórica, isolar a plástica significativa da representação linguística no texto escrito. Como a escrita é por norma um sistema de notação e, por isso, mantém certa neutralidade visual, destacar sua plástica significa atribuir a esta um valor semiótico independente. O efeito disso é uma reorganização do espaço escrito-plástico, na qual o significado plástico e o significado linguístico modificam-se mutuamente. No domínio estritamente visual, explica o Grupo μ (1998, p.312):

⁸⁰ “Uma vez que se deu conta de que o código gráfico, pelo seu modo de utilização, podia significar bem mais que a mensagem que ele supunha transcrever, a tentação é grande de explorar todas as possibilidades. [...] Tudo, então, no código gráfico pode se tornar signifiante.”

En un enunciado que contenga signos plásticos y signos icónicos, es posible que una maniobra plástica deliberada conduzca a percibir signos plásticos cuyos límites no coincidan con los de los signos icónicos. En un primer caso, el espectador se esfuerza por reabsorber esta diferencia suponiéndola encargada de modificar el significado icónico. En segundo caso, el enunciado icónico es modelado para servir a una lógica plástica particular.⁸¹

3.3.1 Relações morfológicas

No enunciado pluricódigo escrito-plástico, portanto, podemos falar em interpenetração dos dois tipos de signos: signo escritural e signo plástico, ambos em relações de reciprocidade, um agindo sobre o outro. Eis o que, em uma gramática de relações entre palavra e plástica, à sugestão do que vimos com Klinkenberg, compreendemos por nível morfológico, das articulações no plano expressivo. O conjunto de estímulos visuais remete a significantes linguísticos ao mesmo tempo em que, articulado de um modo particular, remete a significantes plásticos.

Se nas formações de iconogramas, os objetos escriturais, ou os estímulos do sistema gráfico, funcionam como matéria expressiva para a construção de imagens icônicas, nas relações morfológicas entre escrita e plástica, eles possuem caráter semiótico, constituindo-se como verdadeiro signo.

Nos iconogramas, a plástica escritural é usada geralmente como veículo para as figuras icônicas, ela não se impõe como signo. Traçando um paralelo com as obras visuais, ela tende a desempenhar o mesmo papel subalterno da substância plástica nas pinturas consideradas realistas, cuja importância recai sobre o efeito de mimese. Do mesmo modo como serve de representação à língua, é usada como representação do tipo icônico visual, escondendo sua potência significativa. Mas deixemos claro: isso não é regra. Há muitos poemas visuais que figuram imagens icônicas e ao mesmo tempo ressaltam a plasticidade visual do material de escrita.

Logo, ao alcançar autonomia semiótica, a substância plástica da escrita combina de maneira particular com os significantes linguísticos, gerando uma estrutura parecida com a que o Grupo μ reconhece na relação entre os signos icônicos e signos plásticos, em semiótica visual. O

⁸¹ “Em um enunciado que contenha signos plásticos e signos icônicos é possível que uma manobra plástica deliberada leve a perceber signos plásticos cujos limites não coincidam com os dos signos icônicos. Em um primeiro caso, o espectador se esforça por reabsorver esta diferença supondo-a encarregada de modificar o significado icônico. Em segundo caso, o enunciado icônico é modelado para servir a uma lógica plástica particular.”

significado do signo plástico, em um poema visual, corroborando-o ou se opondo a ele, ressignifica o signo escritural. Assim, a forma das letras, sua disposição, cores e texturas implicam no entendimento dos significantes linguísticos.

Como no enunciado iconográfico, o enunciado pluricódigo palavra-plástica pode destacar um dominante. Mas evitemos tratar no segundo das porções residuais do nível quantitativo, uma vez que qualquer escrita, mesmo a mais convencional, possui uma quantidade de material plástico. Prefiramos a ideia de qualidade, já que a plástica evidencia-se a partir de certo nível de complexidade da relação entre os dois signos. A visualidade do conjunto simbólico da escrita torna-se signo, de fato, quando se lhe atribui um valor semiótico independente, a partir de seu emprego particular no enunciado.

Logo, em escala linguística, o conjunto todo da escrita, em função referencial à língua, ou apenas parte dele podem estar implicados no signo plástico. Por outro lado, em escala plástica, é possível que todo o material plástico significativo ou apenas parte dele correspondam à intenção linguística da escrita. Temos então, a depender do enunciado, um dominante linguístico⁸² ou um dominante plástico. Se a escrita valoriza mais a representação da língua do que a plástica, o dominante é linguístico; se valoriza mais a comunicação pela plástica escritural, o dominante é plástico. Essa diferença implica na recepção: o dominante linguístico reforça a importância da leitura linear, enquanto que o dominante plástico reforça a importância da percepção visual. Mas são frequentes as escrituras em que há grande equilíbrio entre os valores linguísticos e plásticos, tornando inoperante o reconhecimento do dominante.

O poema de Helmes (Figura 24) põe em destaque a plasticidade do texto, e fica bastante reduzida a representatividade linguística, logo, o dominante é plástico. Observamos que os objetos escriturais, as letras isoladas, recebem intenso tratamento textural e respondem apenas por parte da composição: as informações de cor lhes escapam. O poeta privilegia o signo plástico, em prejuízo do signo linguístico. Isso ajuda a explicar sua opção por letras isoladas, de reduzido, quase nulo, conteúdo semântico provindo do código da língua.

Por outro lado, observamos no poema de Francis Ponge “*La Fenêtre*” o tratamento plástico oferecido a apenas uma estrofe do poema: as letras são grafadas em caixa alta, e os quatro versos dispostos em um espaço distinto, à direita do alinhamento comum do poema. Em

⁸² Nota-se que utilizamos o termo **linguístico** para qualificar o subenunciado escritural que se relaciona com o subenunciado plástico, sublinhando, assim, o fato de que a relação palavra-plástica dá-se na diferença entre a função linguística e a função visual da escrita.

escala qualitativa linguística, apenas a uma parte do texto sobrepõe-se o signo plástico, que, ademais, não anula a informação linguística, acrescentando-lhe, pelo contrário, sentidos de forma e posição, em uma quase iconização do tema, como nos iconogramas. O dominante, pois, é linguístico. Cria-se o efeito de abertura no bloco de texto, abertura semelhante à de uma janela que “*montre le jour*”. Segue um fragmento do poema (PONGE, 1962, p.43):

La Fenêtre

Faiblesse non dissimulée
 Qui nous paraît démesurée
 Bien qu'elle soit tout accordée
 Aux regards de trop de pareilles,

LA FENÊTRE
 DE TOUT SON CORPS
 RIMANT AVEC ÊTRE
 MONTRE LE JOUR

Puis nous aidant à respirer
 Nous conjure l'air penetre
 De ne plus tant y regarder
 Par grace à la fin entr'ouverte.

O modo mais comum de tornar a plástica escritural significativa é modificar os traços formais e a disposição de seus caracteres e unidades, ou seja, alterar a tipografia e a *mis-en-page*, como na estrofe de Ponge. As composições cuja totalidade dos objetos escriturais comunica sob esse princípio plástico e ao mesmo tempo remete à língua atestam o equilíbrio entre os dois modos significantes: linguístico e visual.

Um exemplo canônico é o poema “*Un coup de dés*” de Mallarmé. Nele, a diferença tipográfica marca a variação temática em três motivos concomitantes, ao que se acrescenta a disposição dos versos na página conforme uma determinação propriamente visual, envolvida na estrutura significativa. Como todo o material simbólico da escrita participa do signo plástico sem deixar de representar as palavras, consideramos pertinente pensar em uma interpenetração completa, de valores recíprocos.

O poema de Ana Hatherly (Figura 25) desperta de imediato nosso interesse visual, porque sua escrita encontra-se no oposto da tipografia: é escrita à mão, gesto de inscrição, o que

revela, indicialmente, uma forte significação da energia psíquica do criador. Mais ainda que no poema de Helmes (Figura 24), aqui a textura, enquanto propriedade da superfície, tem participação decisiva. De acordo com o Grupo μ (1998, p.189), o traço diferencia-se da linha, ideia de limite, por ser formado de textura e espessura, de estímulo. As letras têm formas gráficas, circunscritas em linhas limites, e essas formas podem materializar-se em traçados particulares. No poema, o traçado cursivo subverte o mero registro dos símbolos da escrita ao impor sua expressividade, criar sobreposições e descumprir a sequencialidade linear. A ocupação do suporte dá-se por ordem espacial. Mas a função linguística da escrita é na mesma medida importante, e sua interação com o signo plástico gera um curioso objeto orgânico de lirismo pessoal, um emaranhado de traços agrupado em porções isoladas, interligadas, ou quase interligadas, por débeis extensões de traço, em consonância com os sentidos de impotência das palavras “como nunca” em oposição às subjetivas “só a mim”.

A interação total no plano de expressão entre signo linguístico e signo plástico, ambos manifestados em substância visual da escrita, pode ser observada também nos poemas denominados concretos. Aliás, é esse princípio morfológico que tende a definir a estética concretista. Veremos o caso em particular.

3.3.2 Relações sintáticas

As relações sintáticas ocorrem entre as unidades linguísticas e plásticas no espaço tabular comum. Uma vez que se imiscui, pois, no espaço de desenvolvimento do signo plástico, a escrita dificilmente mantém inalterado seu modo gráfico padrão. Toda palavra presente na obra plástica já apresenta uma visualidade significativa, o que levou Wilcon Joia Pereira (1976) a denominá-la **escritema**. Logo, não se pode esquecer que antes de estabelecer relações sintáticas com signos visuais, ela apresenta uma morfologia complexa escrito-plástica.

Em poesia visual, portanto, conhecemos grande quantidade de composições fundamentadas no processo morfológico de interpenetração palavra-plástica e quantidade menor de composições em que um subenunciado linguístico – mesmo que esteja diluído na imagem – mantenha relações sintáticas com o subenunciado visual plástico.

Uma vez que as relações sintáticas mobilizam combinações lógicas de conteúdo, aqui elas não são exatamente as mesmas encontradas nos enunciados escrito-icônicos, pois o signo plástico

não possui conteúdo tão evidente como o signo icônico. É mais difícil, por exemplo, falar em embreadores, uma vez que não se representam figuras icônicas de pessoas, ou em relações lógicas de subordinação. Mas um processo de indicação linguística pode conferir valores especiais a elementos plásticos, criando uma relação sintática.

Algumas conexões semânticas, de ordem sintática, são observadas. O mais frequente, no entanto, são os casos de indicação em contiguidade, como os títulos.

Vejamos o poema (Figura 26) de Carlos M. Luis, cubano que se exilou nos Estados Unidos. O trabalho com o signo plástico é evidente: sobre colagem de papéis escritos há uma pintura em tinta preta que anula quase completamente os elementos gráficos, restando legível apenas a frase: “*and live happily ever after*”⁸³, geralmente empregada no final dos contos maravilhosos e das comédias. O signo plástico parece conter a indicação da disposição psíquica do artista, um significado indicial, conforme a teoria do Grupo μ (1998). Os respingos de tinta nas bordas da figura central expressam um gesto abrupto de pintar, de recobrir a mensagem escrita nos recortes de papel, da qual inferimos o sentido pela frase que restou imune. O que se apaga é toda uma história, o que fica é um final feliz. Cria-se, portanto, uma ligação sintática, fundada na ordem semântica de desenvolvimento temporal, entre o dado linguístico e o enunciado visual.

Como vimos, a simples disposição espacial dos elementos da mensagem escrito-visual pode estabelecer a função indicante. O título, sem que intervenha um conector explícito como uma seta ou um demonstrativo linguístico, cumpre o papel de indicar o signo visual a que se justapõe. A composição do francês Rémy Pénard (Figura 27), feita a partir de carimbo e de colagem e na qual formas quase escriturais interagem com elementos de cor, traz a inscrição: “*StamPoem*”, que se refere à imagem.

Reforcemos que o princípio sintático aqui descrito diz respeito à organização linear de operações lógicas e semânticas, mas que a disposição de seus constituintes linguístico e visual no espaço bidimensional segue naturalmente uma ordem multidirecional, simultânea. A interferência do discurso linguístico no visual implica na reordenação da mensagem, de modo que relações sequenciais articulem-se com relações espaciais.

3.3.3 Relações semânticas

⁸³ “e vivem felizes para sempre”.

As relações semânticas do enunciado escrito plástico podem ser descritas segundo o critério de redundância estabelecido por Klinkenberg (2008): há aproximação, diferença ou contradição entre os conteúdos.

Uma vez que a língua é um código forte e o signo plástico possui um plano de conteúdo vulnerável, supostamente as relações predominantes seriam as de atribuição de sentido por parte do subenunciado linguístico. Isso é de certo modo verdade em algumas composições, como os poemas brasileiros denominados semióticos, que teremos oportunidade de ver. Mas o signo visual também acrescenta sentidos ao texto, sobretudo os sentidos inacessíveis aos limites da sucessão temporal. A relação, portanto, mesmo que pese mais de um lado ou de outro, sempre é recíproca.

Mencionemos aqui uma composição canônica: o poema do suíço Blaise Cendrars intitulado *La Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France*, publicado em 1913, numa edição considerada o primeiro livro simultâneo, consistindo em apenas uma folha de papel de aproximadamente dois metros de extensão, dividida ao meio e dobrada em vinte e duas partes. À direita da folha encontra-se o poema em versos livres, escrito em diferentes tipografias nas cores preta e vermelha. À esquerda, ocupando todo o espaço, há um painel de formas abstratas em cores contrastantes pintado por Sonia Delaunay. A maioria dos espaços em branco do poema também é preenchida à tinta. A aproximação efetiva dos signos plásticos e linguísticos procura superar a distância entre o texto e a ilustração, reforçando o caráter homogêneo do discurso pluricódigo.

O poema mistura a expressão de um conjunto de sensações, impressões e sugestões provocadas no poeta pela viagem que fez no Transiberiano e a expressão de fantasias, tudo em simultaneidade, percepção valorizada pelos artistas da vanguarda. A obra plástica de Sonia Delaunay comunica, pelo arranjo das formas e cores, um sentido análogo. No entanto, cada subenunciado contribui com sentidos particulares de sua expressão: o texto fornece detalhes narrativos da viagem; a imagem fornece de modo mais contundente o sentido de simultaneidade de ideias e sensações. Não há, portanto, redundância total.

Por outro lado, vimos como no poema de Calleja (Figura 21) o subenunciado linguístico é incompatível com a imagem – um signo plástico escritural. Nesse caso temos que realizar operação de redução da alotopia, para chegarmos a uma leitura satisfatória. É o caso também dos poemas de Carlos M. Luis (Figura 26) e de Rémy Pénard (Figura 27). No primeiro, se

consideramos a imagem como isotopia dominante, temos uma mensagem linguística pouco pertinente: a história escrita foi apagada à força com a sobreposição de tinta; seu final não pode ser feliz. Entendemos a expressão linguística, pois, ao contrário, ironicamente: não há final feliz nenhum. No segundo poema, a indicação está correta em *Stam*, uma vez que o artista faz uso de carimbo, mas não em *Poem*, porque não vemos propriamente um texto poético, se levamos em conta o sentido pragmático do termo. Logo, tratando-se de uma indicação, somos levados a reconsiderar a imagem e passamos a atribuir-lhe um sentido de poema.

O poema de Duda Machado (Figura 23) é caso de contradição semântica, e podemos entender seu subenunciado visual como signo plástico: o branco e preto significando seus sentidos intrínsecos de luz e sombra. Com efeito, muitas vezes é difícil a separação metodológica dos signos icônicos e plásticos, como alerta o Grupo μ (1998).

Veremos os casos de colaboração semântica ao referirmo-nos aos poemas concretos.

3.3.4 O problema da forma concretista

Recordamos a noção de iconograma, ou de **poema figurado**, nestes termos: um poema convencional, de versos escritos sob o princípio rítmico, ou com alguma ousadia formal, como os enigmas de Rábano Mauro, mas que recebe um tratamento especial de *mis-en-page*, de modo a figurar iconicamente o tema abordado. A escrita, neste caso, com seu material plástico visual, serve convencionalmente às representações linguística e icônica. Pode-se considerar que sua função predominante é referencial.

É contra esse procedimento iconogrâmico que se voltam os poetas concretistas, porque o objetivo da poesia concreta é, à semelhança da pintura abstrata e da música eletrônica, eliminar a função de referência de suas mensagens, criando um texto que articule poeticamente seu próprio material. Nos termos do movimento, a poesia concreta quer comunicar sua própria forma. Logo, a aparência icônica do objeto é substituída por formas plásticas, impermeáveis à leitura propriamente figurativa. Dentre as definições consensuais da crítica, mencionemos a de Ítalo Moricone (2002, p.115): “a dimensão fisiognômica nos minipoemas concretos se dava em relação a uma proposta abstrata geometrizante”.

Nos manifestos do grupo Noigandres, há várias passagens em que o poeta francês que consagrou o iconograma no contexto das vanguardas é apontado como atitude divergente: “Já em

Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele.” (CAMPOS, A. 2006, p.38). O que se critica é o fato de a visualidade da figura icônica ser pouco significativa, deixando de colaborar com a mensagem contida nas palavras, ou melhor, colaborando apenas em função de sua redundância. Trata-se de uma visualidade exterior porque se origina no tipo icônico e não propriamente na plástica da escrita, essa sim uma visualidade interior. O conceito de “forma recipiente” corrobora a ideia de que o material escritural é usado enquanto veículo para o conteúdo da imagem visual.

Importa destacar que essa concepção concretista radicaliza o pressuposto semiótico da separação entre signos icônicos e signos plásticos, assim como estamos defendendo sob influência do Grupo μ . Lembramos que a diferença entre os dois signos é puramente teórica: na realidade o que vemos é uma só manifestação expressiva, que remete a dados semânticos. Ambos possuem a mesma substância: formas, cores e texturas. Na poesia visual, o mesmo material gráfico de escrita tanto serve à produção de signos icônicos quanto de signos plásticos. O que define a diferença entre eles é sua semioticidade, ou seu modo de significar: é icônico se representa um referente, é plástico quando não representa um referente, significando por modos indiciais e simbólicos. Mas obviamente há interação entre eles:

*Incluso si existe por derecho, la distinción icónico-plástico no debe hacernos olvidar que hay interacciones entre estos signos. Por ejemplo, si queremos constituir una retórica visual, podemos esperar que la estructura retórica de los mensajes actúe a la vez sobre los diferentes tipos de unidades constitutivas de estos mensajes.*⁸⁴ (GRUPO μ , 1998, p.100)

Com efeito, as interpenetrações de escrita e ícone, os iconogramas, só foram possíveis graças à qualidade plástica visual da escrita. Ora, não haveria como construir a figura icônica de qualquer que seja o referente usando objetos escriturais, não fosse o fato de estes objetos constituírem estímulos visuais, os mesmos estímulos empregados na construção de significantes linguísticos. Toda semiótica, sabemos, pressupõe o plano expressivo, no qual se encontra a matéria. Na língua, a matéria é sonora; na escrita, plástica. Portanto há plástica em qualquer

⁸⁴ “Inclusive se existe por direito, a distinção icônico-plástico não deve nos fazer esquecer que há interações entre estes signos. Por exemplo, se queremos constituir uma retórica visual, podemos esperar que a estrutura retórica das mensagens atue por sua vez sobre os diferentes tipos de unidades constitutivas destas mensagens.”

iconograma. Porém, essa plástica, sendo debilmente desenvolvida, resta submetida à representação e não é observada independente do ícone, tampouco independente da língua. No poema de Símias (Figura 13), por exemplo, os versos conservam a estrutura rítmica, são dispostos em linhas horizontais emparelhadas – apesar da desarrumação da ordem de leitura – e escritos em tipografia convencional. A única novidade da plástica consiste na *mis-en-page*: a estrofe recebe uma formatação correspondente ao tipo icônico do ovo. Digamos que, em uma leitura iconoplástica, a figura do ovo e o conteúdo semântico do texto preexistem à materialidade escritural que a informa.

Mas se por outro lado consideramos o padrão gráfico, a simples alteração da disposição do bloco de texto na página pode representar um desvio da regra. A escrita possui os mesmos elementos plásticos de qualquer semiótica visual, mas não se pode ignorar que ela constitui um sistema visual particular, cuja lei fundamental é representar, simbolicamente, os sons da língua. Logo, ela obedece a um padrão de certo modo rígido, que busca mantê-la dentro de suas funções de uso. Romper com esses padrões gráficos, em qualquer medida, significa destacar a plástica da escrita.

Em resumo, a diferença entre ícone e plástica é correlata da diferença entre figurativo e abstrato, em semiótica visual. O figurativo, constructo do real, guarda no fundo o trabalho de abstração. E o abstrato representa uma estilização avançada da figura. Há, portanto, continuidade entre o plástico e o icônico⁸⁵. (Grupo μ , 1998).

O Concretismo, inspirado nas obras de arte abstratas, persegue a possibilidade de criação, por meio exclusivamente do material escritural, de poemas cuja visualidade não esteja voltada à representação de referente icônico, mas exclusivamente à criação de um signo plástico. A proposta é justamente a de criar uma estrutura de expressão que reúna signo escritural, com toda sua potência sonora e significativa, e signo visual, composto dos elementos plásticos da escrita. De maneira que não se pode ler separadamente a imagem e as palavras.

A plasticidade, sobretudo, deve recobrir os dois signos: o linguístico e o plástico. Isso equivale a dizer que não só os caracteres de escrita são submetidos a um processo de significação plástica mas também o enunciado linguístico, a que se busca fechar o caminho referencial. Mas

⁸⁵ Esperamos com isso relativizar a excessiva crítica que os concretistas lançam sobre os Caligramas de Apollinaire. Gonzalo Aguilar (2005, p.193), ao defender esses poetas, chega ao extremo de afirmar, equivocadamente, a respeito dos Caligramas: “Não se trata da materialidade do signo, mas sim da violência que o referente exerce sobre o signo [...] A experiência de Apollinaire implica um retrocesso, já que nem sequer considerava a página como plano e nem os signos entravam em relação com o espaço”.

naturalmente – repetamos – quando se usam palavras, ou unidades menores da língua, o isolamento de seu material plástico é quase impossível. Por isso Haroldo de Campos (2006, p.110) adverte sobre o uso do conteúdo semântico “em pé de igualdade com os demais materiais”, ao que acrescenta:

O que o leitor de um poema concreto precisa saber é que uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material, na medida em que ela reforce e corrobore os demais elementos manipulados; na medida em que ela participe, com seus efeitos peculiares – uma reação semântica qualitativa e quantitativa determinada – na estrutura-conteúdo que é o poema.

Sob a noção de “número temático” – transposição do “número cromático” das pinturas abstratas – Haroldo de Campos (2006) explica que o poema concreto autoriza o acionamento de uma quantidade determinada de conteúdo semântico das palavras envolvidas, apenas o conteúdo pertinente ao desenvolvimento estrutural do poema. Isso equivale justamente ao conceito de significação do enunciado plástico na semiótica visual do Grupo μ : os elementos plásticos só possuem valor dentro do sistema relacional do enunciado, ou seja, só há sistema significante no plano sintagmático.

No poema, portanto, as palavras deveriam valer somente na estrutura que fora montada para elas, uma estrutura propriamente visual. Esse modo de fechamento do poema, ou de sua autonomia frente à função referencial, no entanto, participa de um processo histórico, desde o final do século XIX, frequentemente denominado **crise da representação**. Fenômeno amplamente estudado em seus desdobramentos por Michel Foucault. E sabemos que Hugo Friedrich (1978) aponta-o como característica da lírica moderna, especificamente da lírica de Mallarmé. Mas não vamos nos enveredar para essa discussão.

Então, se não se apaga a semântica linguística e se esta deve, pois, submeter-se à lógica plástica, podemos considerar que o poema concreto efetivamente não é um signo plástico puro da escrita, mas sim um signo plástico dominante, que se impõe sobre o referente, ou sobre o ícone. A presença da palavra no poema, de todo modo, é sempre uma garantia de discretização, logo de semiotização, do contínuo visual. A palavra, como já vimos nas relações semânticas, sempre acrescenta ou concede significados à imagem com que se relaciona.

Nas relações da palavra com a plástica, ainda em comparação com os iconogramas, a poesia concreta, de modo geral e em nível morfológico, procura substituir o subenunciado visual

icônico pelo subenunciado visual plástico. Isso quer dizer que no lugar de utilizar os objetos escriturais para construir figuras icônicas, ela os utiliza para construir relações plásticas, de dimensão espacial, baseadas em semelhanças visuais – sobretudo as da forma⁸⁶ – e semelhanças fonéticas. A imagem visual total resultante, ou imagem global, possui o que se costuma denominar forma geométrica. O subenunciado linguístico, por sua vez, que se quer implicado unicamente nesse sistema plástico, participa, propriamente, com sua função de código. Na leitura, apreendemos com o olhar a totalidade da imagem e lemos individualmente cada palavra.

Chega-se, então, ao conjunto de poemas que, condizentemente com a teoria formulada, acumulam os elementos tipificadores da poesia concreta, distintos de outras poéticas composicionais, substituiu-se o discurso sintático pela relação paratáxica entre as palavras: as semelhanças dos significantes automaticamente exerce um poder de atração e ligação entre os elementos do poema. A natureza paranomástica assenta-se na disposição geométrica do signo verbal no espaço da página, funcionalizando a arrumação gráfica e se afastando do espaço simbólico da poesia pré-concreta espacializada. (MENEZES, 1991, p.38)

A organização do material escritural na página, portanto, segue uma ordem espacial, própria das imagens visuais, sem prescindir, no entanto, de uma ordenação também linear, dada a presença dos elementos discretos do código da língua. É pertinente utilizarmos o termo de Donis A. Dondis (2003), transposto ao universo das mensagens visuais: “sintaxe visual”. Uma sintaxe que organiza elementos em duas ou três dimensões. Mas a essa sintaxe visual sobrepõe-se a sintaxe temporal. Aliás, é por fornecer um bom exemplo de organização espacial de elementos discretos que o método ideogrâmico chinês foi exigido a compor os fundamentos do movimento concretista. De acordo com Gonzalo Aguilar (2005, p.190): “para os poetas concretos, o ideograma é o caminho rumo à *materialidade* do signo e do espaço, no qual estes signos se relacionam”.

Essa sintaxe visual corresponde aos modos de relação das unidades expressivas complexas criadas na interpenetração de signos escriturais e signos plásticos. Em termos mais simples: a disposição das palavras na página em ordem multidirecional só é possível quando essas palavras são tomadas enquanto matéria plástica visual – o equivalente a um quadrado, um círculo ou uma unidade cromática à disposição para a aplicação no suporte – e não enquanto manifestação sequencial da língua. Daí a definição sintética da poesia concreta por seus poetas

⁸⁶ Alguns poemas também exploram as relações de cor, como os da série “poetamenos”, de Augusto de Campos.

(CAMPOS et al., 2006, p.216, grifo nosso): “poesia concreta: tensão de *palavras-coisas* no espaço-tempo”.

Ora, essas palavras-coisas atestam a validade da semantização da plástica escritural. Tomadas unicamente enquanto imagem, as unidades gráficas do poema possuem um sentido plástico muito aberto. E não se compreendem devidamente as palavras desvinculadas do sistema visual, fora de sua atualização sintagmática. Por isso se faz válida a noção de colaboração semântica da gramática de Klinkenberg (2008): o subenunciado visual depende do subenunciado linguístico ou vice-versa para que se apresente um nível de redundância suficiente a uma leitura satisfatória.

No poema “fluvial/pluvial” (Figura 28), de Augusto de Campos, as duas palavras fundem-se às linhas de direção vertical/horizontal. A imagem global tem a forma de um trapézio disposto na diagonal da página, e seus constituintes mínimos são tipos gráficos da fonte Futura, preferida por sua geometria limpa, de grande impacto visual. Cria-se uma norma relacional, em que cada letra-figura encontra-se determinada na regularidade do enunciado, geradora de ritmo, presença temporal. Dos três constituintes da forma, os formemas na semiótica do Grupo μ (1998) – posição, dimensão e orientação –, é na primeira que se encontra o efeito retórico: a posição dos elementos gráficos associada ao signo linguístico desencadeia a mensagem. A diferença de forma gráfica entre **p** e **f**, na primeira linha diagonal de cima para baixo, justifica-se pela diferença de sentido que possuem enquanto grafemas no sistema de valor linguístico. A um tempo são formas plásticas e fonemas distintos. O sistema tem duplo valor: visual plástico e fonológico. Se considerássemos apenas o dado visual ou apenas as palavras isoladas, não faríamos uma leitura satisfatória. É preciso considerar a interpenetração morfológica e a colaboração semântica. O subenunciado visual oferece os sentidos posicionais dos elementos e de orientação sintagmática horizontal/vertical; o subenunciado linguístico, os sentidos correlatos de movimento da chuva (fluvial) e de movimento da enxurrada (pluvial). À leitura simultânea da imagem total sucede a leitura linear de cada elemento discreto, carregado de sentidos.

Processo parecido verifica-se no poema “terra” (Figura 29), de Pignatari. Graças à ordem posicional das letras-figuras no espaço da página, surgem novas palavras, derivadas da palavra matriz **terra**. A sobreposição de signos linguísticos sobre a ordem plástica gráfica, pois, gera a mensagem de aragem de uma porção retangular de terra, um terreno. A ruptura da regularidade da escrita em **terrara**, nas duas últimas linhas, atinge a plástica gráfica e a semântica linguística:

surge a palavra **ara**, do verbo **arar**. Os espaços vazios criados no bloco visual implicam a formação da palavra **erra**, que os semantiza: o intervalo como um erro. A forma plástica completa-se na linguagem e vice-versa.

Philadelpho Menezes (1991, p.39) prefere incluir essas duas composições em uma categoria particular de poemas concretos definidos pela “relação diagramática”:

Sem cair na representação figurativa determinada pelo sentido das palavras, estes poemas realizam uma aproximação signo (poema)/tema pela relação diagramática, num estágio intermediário entre a fisionomia e a geração arbitrária de formas e sentidos.

De fato, esse processo de interpenetração de signos plásticos e linguísticos e suas colaborações informacionais podem ser descritos sob a forma de um diagrama a cuja figura visual – traços e formas – sobrepõe-se o material escritural, de maneira que, ao invés de vermos um gráfico e uma legenda linguística, vemos um só fenômeno – as palavras figurando gráfica e semanticamente uma certa relação. Por isso a importância tão grande dos formemas plásticos de posição e direção. Klinkenberg (2008, p.76), no entanto, esclarece que os diagramas “*ne sont que très lointainement iconiques*⁸⁷”, pois, de fato, seu significante não possui semelhança com o referente, mas com uma marca processual deste.

A outra categoria, segundo Menezes (1991, p.40), compreende os poemas “que se mantêm na área teorizada da forma matemática”, ou “os puramente geométricos”. Embora não haja intenção de construir um diagrama, esses poemas não deixam de ser caracterizados pelo mesmo processo morfológico de relação palavra-plástica: eles também estabelecem sistemas relacionais em que os objetos escriturais comunicam duplamente pela plástica visual (parataxe) e pela linguagem de som e sentido (paronomásia). O poema de Haroldo de Campos “nascemorre” (Figura 30), sem representar um diagrama, expõe uma composição plástica de quatro triângulos retângulos articulados e compostos, cada um, por letras-figuras distintas, às quais se associam unidades linguísticas significativas. Cada um traz novos elementos gráficos e novos sons e conteúdos linguísticos. Novamente o determinante plástico é formal e atinge principalmente a posição de cada grafema e a orientação do conjunto sintagmático.

Cumpre-nos esclarecer que estamos empregando aqui indiscriminadamente o termo **poesia concreta** para designar o método compositivo baseado na relação palavra-plástica da

⁸⁷ “[...] não são senão distantemente icônicos.”

maioria dos poemas produzidos na fase concretista conhecida como ortodoxa, de meados dos anos de 1950 até início de 1960. Paulo Franchetti (1993), ao revisar a história do movimento, alerta sobre diferenças formais significativas de poemas reconhecidos concretos. Muitos dos produzidos na fase do “salto participante”, na década de 1960, segundo o crítico, não seriam poemas visuais. Seria necessária uma análise particular de cada poema para reconhecer seu caráter visual e o funcionamento dessa visualidade. No entanto, há quem prefira empregar o termo a todo e qualquer poema realizado sob esse princípio morfológico de relação palavra-plástica sem resíduo linguístico e visual, para além do movimento concretista. É o caso de Marvin Sackner (2008, p.4), ao analisar as composições da recente antologia internacional de poetas visuais contemporâneos, organizada por John M. Bennett: “eu defino poemas concretos como aqueles em que apenas letras e/ou palavras são utilizadas para formar uma imagem visual”.

Uma forma diferente de relação palavra-plástica teve desenvolvimento paralelo dentro do Concretismo: é o que podemos entender por operações sintáticas, nas quais têm participação os instrumentos indicantes. Os poemas de Wladimir Dias-Pino “AVE” e “SÓLIDA”, examinados por Menezes, mobilizam plástica visual e linguagem. No primeiro, um poema-objeto, o material plástico visual compõe-se de páginas coloridas sobrepostas, nas quais são gravadas algumas palavras, cuja leitura linear é possível graças à intervenção de signos indicantes: traços que as unem, indicando a ordem de leitura e ligando, propriamente, o conteúdo linguístico aos estímulos gráficos. No segundo, há indicação implícita: as letras colocadas sobre figuras geométricas remetem a estas, de modo que o contínuo plástico é semantizado pela língua. É possível, portanto, criar enunciados usando unidades plásticas como retângulo, quadrado e círculo às quais se estabeleceu de antemão um significado. Trata-se de uma operação que visa construir um código de figuras plásticas, transpondo-lhes significados do código linguístico. A colaboração semântica do subenunciado linguístico, pois, é grande. Mas o enunciado plástico também colabora com sentidos de posição, orientação, dimensão, cor etc.

Similar processo sintático de indicação verificamos em poemas-objetos neoconcretos e em poemas pertencentes à vertente concretista chamada “Poesia semiótica”, idealizada por Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari. O poema de Ângelo Pinto (Figura 31) inclui a “chave léxica”, expressão do processo de indicação: é nela que as formas geométricas ganham um sentido linguístico, tornando-se lineares, como se pertencessem ao paradigma de um código. Podemos, portanto, ler a imagem, projetando-lhe o conteúdo linguístico. A diferença entre as palavras

macho e fêmea torna significativa a diferença de orientação do triângulo negro: apontado à direita é macho, apontado à esquerda é fêmea. E quando se orienta para baixo, cria-se uma alotopia. Se a indicação, no entanto, concede um sentido global à forma, o sistema plástico criado colabora com seus sentidos de afastamento, aproximação e fusão: é na plástica que macho e fêmea enfrentam-se e realizam a união, dada no losango.

Resta um apontamento sobre o papel do título nos poemas concretos. Não o mencionamos até então porque o consideramos de certo modo um indicador redundante: ele não acrescenta ou concede sentidos, como vimos nas relações entre palavra e ícone, mas repete a informação ou parte da informação contida no poema. Sua presença, portanto, não é indispensável, o que demonstra a autonomia do sistema relacional plástico-linguístico, conforme o propósito da teoria do movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se pode tratar de poesia visual, sobretudo na área das Letras – em que, paradoxalmente, a letra em sua realidade gráfica é muitas vezes negligenciada –, sem se considerar o problema de sua classificação. Persiste a dúvida se ela é poesia ou se é arte gráfica. Logo, nossa opção foi a de investigar a constituição de seus signos básicos, cuja expressão é tecida de som e imagem visual.

Sugerimos, no primeiro momento, a possibilidade de reconhecer essa poesia como um tipo discursivo particular, suscetível de constituir um gênero independente.

Com base em afirmações de Aristóteles, Todorov e linguistas como Delas e Filliolet, vimos que a poesia não está restrita ao verso, fato comprovado suficientemente pelo gênero poesia em prosa, do qual Baudelaire é considerado mestre e precursor. Não condicionada ao verso – entenda-se, à sonoridade ou à musicalidade linguística –, a poesia procura, portanto, definir-se de outro modo. Uma hipótese, a que defendemos, é a de que a poesia esteja ligada a uma organização propriamente espacial e fundamente-se sobre o critério de construção de imagens, as imagens literárias, ou as conhecidas figuras retóricas. E talvez isso tenha uma explicação histórica, a qual Delas e Filliolet (1975) identificam com o divórcio entre Poesia e Música, enquanto competências, e com o predomínio da escrita, que efetivamente verteu o poema para o espaço, sujeitando-o ao livro. Exatamente aí que se situa a “crise do verso”, que, segundo Mallarmé, decorre da ruptura com as medidas fixas. Logo, o verso livre – livre da métrica – não teria outra forma de se articular senão explorando a potencialidade própria do espaço. A poesia, antes de terminar na escritura, torna-se a poesia realizada na escritura.

No entanto, o fato de o poema, ligado à escrita, criar relações espaciais entre seus constituintes, não o torna visual no sentido que damos ao gênero poesia visual. O visual neste caso está ligado especificamente à percepção visual, mas não só, já que todo poema escrito é visual: está ligado a uma semiótica visual. Ou seja, a escrita, por si só, independente da representação linguística, torna-se significante. Então, ao mesmo tempo em que lemos o texto, no sentido de decodificar as palavras, somos levados a ver aquilo que está grafado e entender seu sentido. Um mesmo estímulo visual, portanto, leva à linguagem verbal e às imagens icônicas e plásticas. A poesia da escrita não vê limite na apropriação do visual, uma vez que ela mesma é

imagem. Então convoca a participar de sua estrutura toda espécie de signo extralinguístico: traços, formas, cores, luzes, texturas, ícones de personalidades, de paisagens, de coisas.

A existência, portanto, do poema visual vai depender da legibilidade dos seus constituintes visuais. Se estes forem simplesmente meios de acesso à linguagem – mesmo que se trate de um poema estruturado espacialmente – não se pode falar de poesia visual. O conceito de legibilidade/ilegibilidade é de Ana Hatherly (1975). A legibilidade do material visual, portanto, equivale a lhe atribuir uma condição de signo. O poema visual significa enquanto palavra e enquanto imagem visual. Sua apreensão exige, ao mesmo tempo, a leitura e a visão, ações que dividem, no entanto, o objetivo da interpretação.

É por esse motivo que, ao aplicar o conceito de Jakobson (2002), reconhecemos que o **dominante** da poesia visual assenta-se sobre a relação palavra-imagem. E justamente esse reconhecimento que nos possibilita pensar em gênero, pois quando se estabelece um novo dominante, nascido da ruptura com outros já estabelecidos, ele passa a ser uma regra do conjunto de textos que recobre. Falando com Todorov (1981), o gênero nasce da institucionalização de determinadas propriedades discursivas. Na poesia visual, a propriedade discursiva fundamental, que foi se institucionalizando ao longo de uma história ainda não contada em seus detalhes, está em seu plano expressivo verbal e visual. Diferente do modo clássico de se entender o gênero, como norma, regra de composição, a que todo bom poeta deve obedecer, a concepção moderna concebe-o como determinado historicamente, e reconhece nele um horizonte de expectativa (Jauss), ou seja, traços recorrentes que orientam a produção e a recepção de um conjunto de obras. A poesia visual, que vem sendo realizada desde pelo menos a Antiguidade clássica, possui redundância suficiente para se reconhecer nela um gênero. Daí que se deve convertê-la em tradição, não em simples experimento futurista, que parece a todo momento querer demolir a literatura a sua volta. O gênero, poesia visual, no entanto, já que decorre da relação palavra-imagem, não se relaciona exclusivamente com a literatura. Então podemos dizer que se trata de um gênero do discurso, entendido discurso em sua abrangência de códigos. Enquanto gênero institucionalizado, a poesia visual, portanto, não pode abranger o trabalho apenas com o código visual, tampouco pode abranger o poema cujo material visual não seja significante e não entre em sua estrutura.

Foi necessário que investigássemos mais as relações da linguagem poética com o espaço e com a imagem. A partir da famosa comparação que Horácio (2005) faz entre poesia e pintura,

comparação baseada no efeito da mimese, recordamos o esforço de Lessing (2011) em firmar as fronteiras entre as duas artes, distinguindo-as naquilo que possuem de mais elementar, a constituição da substância expressiva: o som na palavra, o visual na imagem. Pela norma de Lessing, na mesma medida clássica, tanto o pintor como o poeta devem almejar atingir a ilusão referencial, o efeito imagético, mas cada um respeitando os limites impostos pelo meio expressivo de seu código. Mas, evidentemente, a arte moderna, de um modo geral, procurou romper com essa exigência mimética (ARNHEIM, 2004), em um processo de involução. Ao mesmo tempo, deixou de limitar-se às fronteiras, promovendo uma verdadeira mistura de meios (PERLOFF, 1993). Hoje, não se hesita, portanto, em explorar ao máximo a imagem escondida na palavra, nem a palavra escondida na imagem (o simultâneo no linear e o linear no simultâneo).

E é pelas possibilidades mesmo de espacialização do texto, que a poesia visual consolida-se. Mostramos, sobretudo com Genette (1966a; 1966b), as formas como a linguagem se relaciona com espaço, e dentre elas, encontra-se a escritura, espaço concreto da língua, ou um espaço em que a língua, representada visualmente, se revela muito mais que sonora e linear, mas visual, gestual e simultânea. Eis a defesa de Derrida, que apontamos apenas através de Lucia Santaella (2012; 1992-1993), sem dúvida um caminho interessante a ser tomado na valorização da poesia visual. Concluimos, com Genette, que o espaço da poesia visual, assim como o é nas artes visuais, é um espaço significante.

Quanto à imagem, fizemos um breve estudo comparativo, para chegar propriamente à visualidade dos poemas visuais. Uma figura de linguagem é uma imagem, segundo as teorias mais modernas. E também é imagem uma pintura. Logo, temos que fazer uma diferenciação entre as imagens literárias, retóricas, e as imagens perceptíveis com os olhos, visuais. No entanto, vimos que todas essas imagens – para além da diferença de substância significante – possuem traços em comum: o caráter simultâneo, a possibilidade de concretização do sentido dada pela motivação significante-significado, a tendência à polissemia. Definir as imagens em poesia equivale a pensar na própria definição de poesia, de maneira generalizante, como faz a Poética. Coube-nos, pois, submeter o gênero poesia visual à Poética, pelo que concluimos: só há poesia visual quando a substancialidade gráfica do texto, aliada ou não a uma visualidade não escritural, torna-se intensamente significante e é incluída no jogo de relações do poema. Logo, a poesia visual, em termos de Jakobson (1995), atesta a presença da função poética.

Por fim, dedicamos a atenção ao dominante palavra-imagem, já que ele responde pela especificidade do discurso da poesia visual. Tocamos na questão do partidarismo que divide cultores da imagem e cultores do logos – renovação da *paragone* renascentista –, para situar a poesia visual justamente no espaço relacional, em que se reduz ou apaga a diferença de valor entre as duas semióticas. Insistir nessa relação, aliás, foi uma forma de construirmos para a poesia visual, ao longo da reflexão, uma espécie de símbolo de harmonia, além, é claro, de justificar-lhe o gênero. Embora ela possa ser caracterizada como discurso pluricódigo, os códigos estão envolvidos de maneira homogênea. Por isso procuramos afastar as noções pouco pertinentes de hibridismo, mistura, combinação. Ao final, temos um texto poético único, total, plenamente estruturado e significante.

A noção de pluricódigo foi sugerida pelo semioticista Klinkenberg (2008), cujo esboço de gramática da relação palavra-imagem tentamos aplicar no caso da poesia visual, uma vez que nos comprometemos a pensar na constituição do texto dessa poesia. Pudemos apontar algumas possibilidades de relação tanto da palavra com o signo icônico visual, quanto da palavra com o signo plástico, nos planos morfológico, sintático e semântico. Obviamente apenas sugerimos esse caminho de análise, que parece querer ganhar força nos estudos semióticos. Refletir sobre as possibilidades dessas interações, tarefa iniciada por Barthes (1990), evidentemente interessa muito à poesia visual, que, se está por um lado consolidada como gênero, por outro continua à procura de compreensão.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. **Obra Imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ANTONIO, J. L. **Poesia Eletrônica**: negociações com os processos digitais. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- ARAÚJO, A. **Livro de Sonetos**. Natal, 1992.
- ARAÚJO, R. **Poesia visual – vídeo poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p.19-55.
- ARNHEIM, R. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BALPE, J-P. **Lire la Poésie**. Paris : Armand Colin/Bourrelier, 1980.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENNETT, J. M. introduction. In: THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES. **Visual poetry in the avant writing collection**. Edited, with an introduction, by John M. Bennett. With additional introductions by Bob Grumman and Dr. Marvin A. Sackner. Ohio: The Rare Books & Manuscripts Library, 2008.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santos Dias. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- BORSATO F.; BUORO, T. (Org.). **Catálogo da I Exposição Internacional de Poesia Visual e Arte Postal no Campus**. Araraquara: FCLAr-UNESP, 2010.
- BOSI, A. **O ser o e tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Os estudos literários na Era dos Extremos. **Rodapé**, São Paulo, n.1, 200, p. 170-176.
- BROSSA, J. **Poesia vista**. São Paulo: Ateliê, 2005.
- BROUHAHA. Natal: Prefeitura Municipal de Natal, Suplemento integrante da edição 10, 2007.8p.
- CAGLIARI, L. C. **A história do alfabeto**. São Paulo: Paulistana, 2009.
- CALLEJA, J. M. **Poemes dels vuitanta**. Badalona: Pont del Petroli, 2007. (La puça del petroli, 6).

_____. **Poemes dels setanta**. Badalona: Pont del Petroli, 2006. (La puça del petroli, 5).

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da Poesia Concreta**. Textos críticos e manifestos - 1950/1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, A. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, H. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-269.

CAMPOS, H. (Org.). **Ideograma, lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977a.

_____. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, E. M. M de. **O fim visual do século XX** e outros textos críticos. Organização de Nádía Battella Gotlib. São Paulo: EDUSP, 1993.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CUMMINGS, E. E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DÉGUY, M. Poesia sem palavras? In: NOVAES, A. (Org.). **Mutações**: ensaios sobre as novas configurações do mundo. São Paulo: SESC; Rio de Janeiro: Agir, 2008. p.391-405.

DELAS, D.; FILLIOLET, J. **Linguística e Poética**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, Ed. USP, 1975.

DEZOTTI, M. C. C. Tekhnopáignion: poesia para ver. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.) **Matéria de Poesia**: crítica e criação. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p.15-32.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: M. Fontes, 2003.

EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, H. (Org.) **Ideograma, lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. Palavra e imagem. In: _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p. 13-50.

FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, H. (Org.) **Ideograma, lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977. p.115-162.

FERNANDES, J. **O poema visual**: leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX). Petrópolis: Vozes, 1996.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

FRANCHETTI, P. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: _____. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia, SP: Ateliê, 2007. p.253-289.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, G. **Figures I**. Paris: Éditions du Seuil, 1966a.

_____. **Figures II**. Paris: Éditions du Seuil, 1966b.

GRUPO μ . **Retórica geral**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **Retórica da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **Tratado del signo visual**. Madri: Cátedra, 1993.

HATHERLY, A. **A reinvenção da leitura**. Lisboa: Futura, 1975.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOUAISS, A. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HORÁCIO. **Arte Poética**. In: ARITÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p.55-70.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. “O dominante”. In: Lima, L.C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. vol 1, 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. P.513-518

KHOURI, O. **Poesia visual brasileira**: uma poesia na era pós-verso. 1996. Tese (Doutorado) – COS-PUC/SP, Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 1996.

KLINKENBERG, JM. La relation texte-image: essai de grammaire générale. In : **Bulletin de la classe de lettres**. Académie royale de Belgique, 6a série, t. XIX, 2008. p. 21-79.

LESSING, G. F. **Laocoonte**: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, L. C. A **questão dos gêneros**. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253–295.

MALLARMÉ, S. **Mallarmé**. Trad. De Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1974.

_____. **Divagações**. Trad. Fernando Sheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MASSIN, R. **La lettre et l'image**. Paris : Gallimard, 1993.

MATOS, G. **Obra poética**. 3.ed. Vol. II. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MAUÉS, S. Percurso visual da poesia ou A diacronia do moderno poético. **Zunai** – revista de poesia e debates. Disponível em: <www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm>
Data da consulta: 20/02/2012

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. Tradução de Leônidas Cotijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Cia Ed. Nacional, EDUSP, 1972.

_____. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1998.

MENEZES, Ph. **Roteiro de leitura**: poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: UNICAMP, 1991.

MORICONI, I. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MUNDO DA ARTE: enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1966. 175p.

NEVES, N. **Pegadas na argila**: do gesto ao signo no poema visual. 1997. DCC (Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, 1997.

PADÍN, C. **La poesía experimental uruguaya**. Dimensão, Uberaba, a.XIII/XIV, n.23, 1993-1994. p.61-83.

_____. El operador visual en la poesía experimental. **Merzmail**. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/operador.htm>> Data da consulta: 20/02/2013a

_____. Dificuldades metodológicas en el examen de la poesía experimental. **Merzmail**. Disponível em: < <http://www.merzmail.net/dificult.htm>> Data da consulta: 20/02/2013b

PAZ, O. **El arco y la lira**. 3ª Ed. México: FCE, 1972.

_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, W. J. **Escritema e figuralidade**. Assis, SP: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1976.

PERLOFF, M. **O momento futurista**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010

PIGNATARI, D. **Informação. Linguagem. Comunicação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. In: **Itinerários**, Araraquara, n 24, 2006. p.35-73.

PONGE, F. **Pièces**. Paris: Gallimard, 1962.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de A. de Campos e J.P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

SACKNER, M. A. Introduction. In: THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES. **Visual poetry in the avant writing collection**. Edited, with an introduction, by John M. Bennett. With additional introductions by Bob Grumman and Dr. Marvin A. Sackner. Ohio: The Rare Books & Manuscripts Library, 2008.

SALGUEIRO, W. C. F. Uma certa enciclopédia Poética: cismas em torno da poesia brasileira pós-80. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.5, n.2, p.99-116, 2001.

SALOMÃO, W. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Roxo, 2001.

SELIGMANN-SILVA, M. Intrdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enérgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, G. F. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia** São Paulo: Iluminuras, 2011.

SANTAELLA, L. Palavra, imagem & enigmas. **Revista USP: Dossiê Palavra/Imagem**, São Paulo, n.16, p.36-51, dez./jan./fev., 1992-1993.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SILVA, V. M. A. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1967

SISCAR, M. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.) **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.209-218.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 9ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

TODOROV, T. **Estruturalismo e Poética**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **Os gêneros do discurso**. Lisboa: 70, 1981. Trad. Ana Mafalda Leite.

TORRE, G. **História das literaturas de vanguarda**. Vol. I, II e V. Lisboa: Presença; Santos: Martins Fontes, 1972.

VARELA, F. **Poemas de Fagundes Varela**. Seleção, intro: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1971.

VISUAL poetry in the avant writing collection. Edited, with an introduction, by John M. Bennett. With additional introductions by Bob Grumman and Dr. Marvin A. Sackner. Ohio: The Ohio State University Libraries; The Rare Books & Manuscripts Library, 2008.

VVISSIIOONNSS: exposição Andrew Topel. Rio claro: Sechiisland's Micro Gallery, 2012

ANEXOS

POEMA FIGURADO

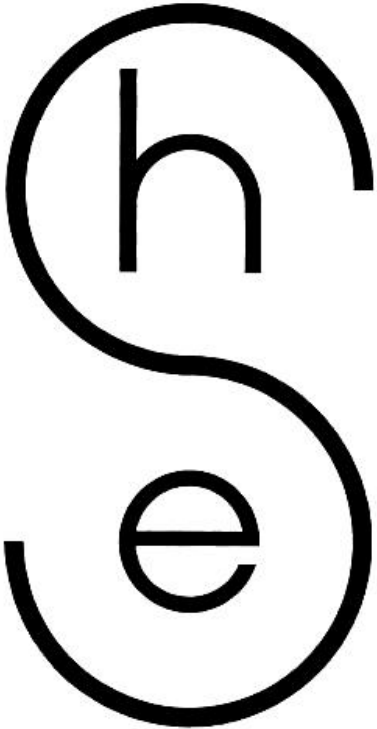
Estrêlas
Singelas,
Luzeiros
Fagueiros,
Esplêndidos orbes, que o mundo aclarais!
Desertos e mares, — florestas vivazes!
Montanhas audazes que o céu topetais!
Abismos
Profundos!
Cavernas
Eternas!
Extensos,
Imensos
Espaços
Azuis!
Altars e tronos,
Humildes e sábios, soberbos e grandes!
Dobrai-vos ao vulto sublime da cruz!
Só ela nos mostra da glória o caminho,
Só ela nos fala das leis de — Jesus!

Figura 1. Poema Figurado, Fagundes Varela.

Fonte: Varela, F. (1971. p.181).

MUDAR Q U I S
 M U D A R T U D O
 M U D E I T U D O
 A G O R A P Ó S T U D O
 E X T U D O
 M U D O

Figura 2. pós-tudo, Augusto de Campos, 1984.
Fonte: Campos, A. (1994, p.35).



he = ele
 & = e
 She = ela

S = serpens
 h = homo
 e = eva

Figura 3. Ephitalamium-II, Pedro Xisto, 1964
Fonte: Khouri, O. (2007, p.37)



Figura 4. Andrew Topel, 2001-2011.
Fonte: VVISSIIOONSS (2012).

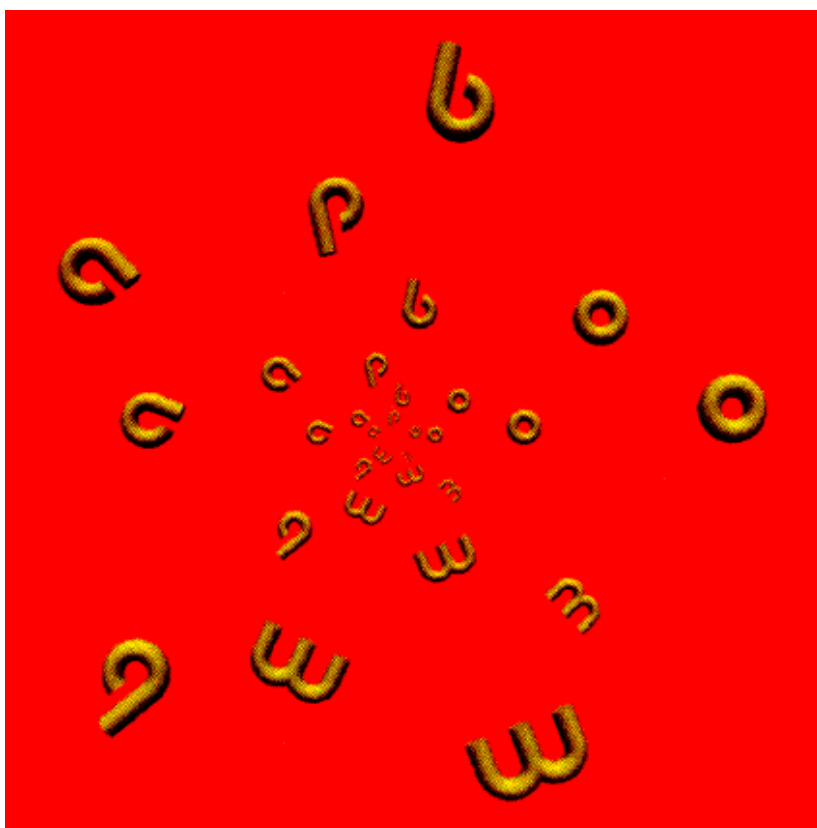


Figura 5. poema bomba, Augusto de Campos (1987), versão computadorizada de 1992.
Fonte: Campos, A. (1994, p.97).

l(a

le

af

fa

ll

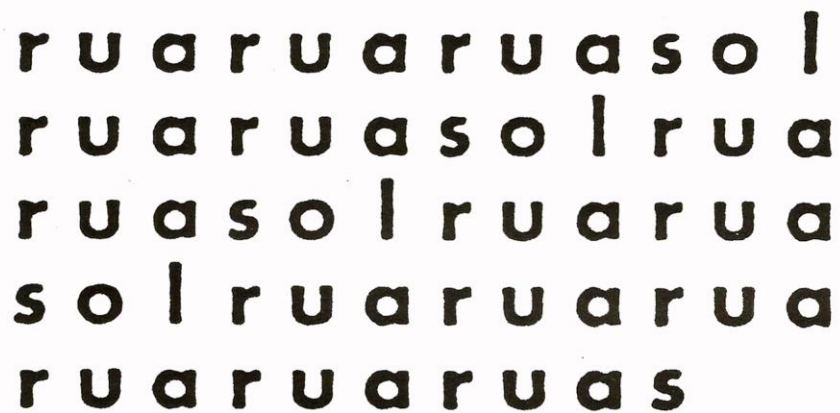
s)

one

l

iness

Figura 6. cummings, 1958.
Fonte: Campos, A. (1999, p.36).



ruaruaruasol
 ruaruasolrua
 ruasolruarua
 solruaruarua
 ruaruaruas

Figura7. rua sol, Ronaldo Azeredo, 1957.
Fonte: Menezes, P. (1991, p.39).



Figura 8. Zhô Bertholini, 1994.
Fonte: Borsato, F; Buoro, T. (2010).

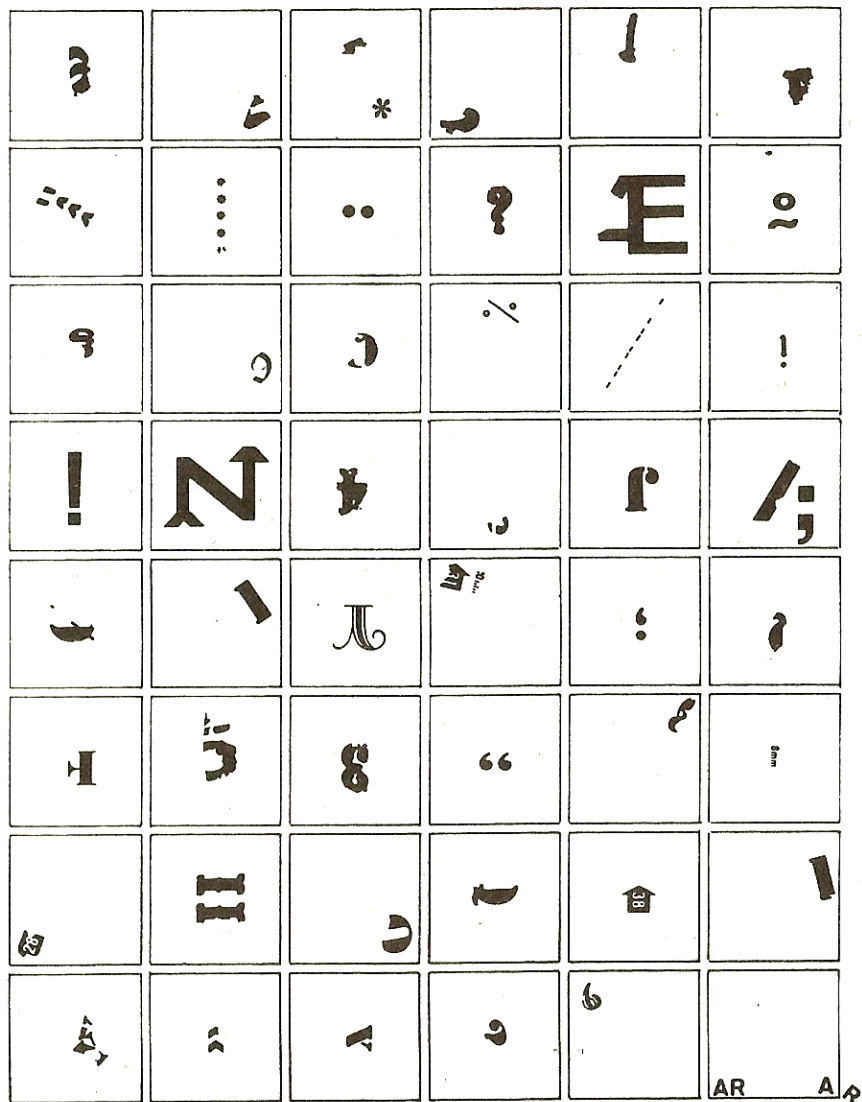


Figura 9a. Clemente Padin.
Fonte: BROUHAHA (2007, p.6).



Figura 9b. Clemente Padin.
Fonte: Borsato, F.; Buoro, T. (2010).

artefato



AR
AR
AR
AR

Figura 10. Artefato, Joaquim Branco.
Fonte: Menezes, P. (1991, p.115).



Figura 11. Gastão Magalhães.
Fonte: Borsato, F.; Buoro, T. (2010).



Figura 12. Relevo do pavilhão de Sésóstris, XII dinastia do Egito, 1940 a.C.
Fonte: O mundo da Arte (1966, p.118).

ΣΙΜΙΟΥ ΡΟΔΙΟΥ ΩΙΟΝ

Κωτίλας
 τῆ τόδ' ἄτριον νέον,
 πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνᾶς
 τό μὲν θεῶν ἐριβόας· Ἑρμᾶς κόμιζε κᾶρυξ
 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
 θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκύ λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφασκεν
 θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων, ὄρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσιν,
 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας,
 καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἴψ' αὐδὰν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μχοιτάτῳ
 κᾶτ' ὦκα βοᾶς ἀκοὰν μεθέπων ὄγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὄρέων ἔσσυται ἄγκος·
 ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς Ἴσα θοοῖς (ἄμα) δονέων ποσὶ πολύπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς·
 ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνὰν ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βολιᾶς ἔλεῖν τέκος·
 βλαχᾶ δ' οἰῶν πολυβότων ἀν' ὄρέων νομὸν ἔβαν ταυσφύρων τ' ἀν' ἄντρα Νυμφᾶν·
 ταίτ' ἀμβρότῳ, πόθῳ φίλας ματρὸς ῥῶοντ' αἴψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν,
 ἴχνει θενῶν (ἕνα κρότον) παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδὰν,
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων, κόσμον νέμοντα ρυθμῶν,
 φύλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἔλων πτεροῖσι ματρὸς,
 λίγεια μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὠδῖς·
 Δωρίας ἀηδόνοσ·
 ματέρος

De pipilan- 1

eis a trama nova, 3

De coração benévolo, recebe-o; de casta 5

Hermes núncio altíssimo dos deuses carregou-o 7

e ordenou ampliar avante, de monópode medida, alongado 9

e pronto no alto com ágil meneio transverso dos pés em separado fez brilhar 11

alternando as pernas feito lépidos enhos mosqueados, crias de corças de pés ligeiros, 13

lançando-se todas com pés impetuosos por sobre cimos de cerros no encalço da mãe amiga, 15

e súbito uma fera de ânimo cruel ao acolher o vozerio ecoante, no mais recôndito regaço do covil, 17

logo atina ligeira rumo à escuta do grito e prestes desabala para o vale espesso de montes nevosos; 19

20 feito elas, o ínclito deus com os céleres pés vibrando solta juntamente as intrincadas cadências do canto.

18 abandonando precipite o leito rochoso, ergue-se buscando agarrar da mãe matizada a prole errante;

16 e com ovelhuno balido cortam pasto no alto de férteis colinas ou grutas de ninfas de pernas esguias,

14 as quais, movidas por desejo imortal da cara mãe, irrompem de pronto à teta amável,

12 marcando com um pé o som monocórdio, a voz de som variado das Piérides

10 compasso até à década de passos, em bem arranjado ritmo,

8 às tribos mortais, retirado de sob as asas da mãe,

6 madona animosa pariu-o dor lancinante.

4 do rouxinol dório.

2 te madona

Figura 13. O ovo, Símiás de Rodés, III a.C.

Fonte: Dezotti, M. C. C. (2010, p.21).

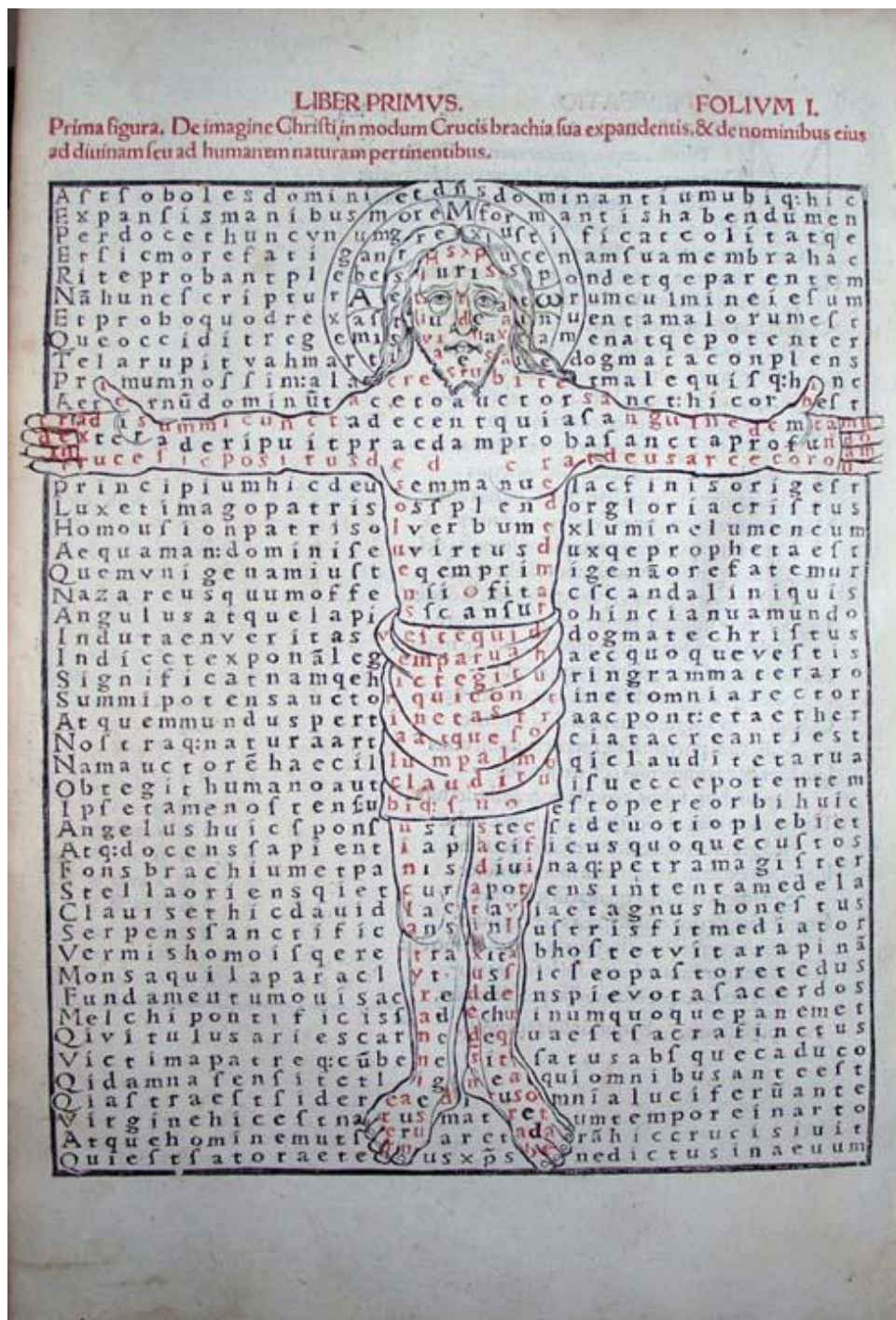


Figura 14. Da série *De Laudibus Sanctae Crucis*, de Rábano Mauro

Fonte: <<http://www.dichtung-digital.de/2004/3/Castanyer/index.htm>> Data da consulta: 05/06/2013.

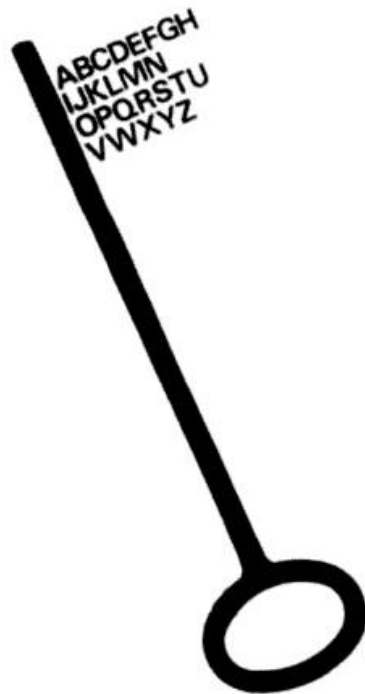


Figura 15. Poema Visual 1971/82.
Fonte: Brossa, J. (2005, p.31).



Figura 16 – Zen, Pedro Xisto.
Fonte: Menezes, F. (1991, p.81).



Figura 17. Procuro-me, Leonora de Barros, 2001.
Fonte: Khouri, O. (2007, p.258).



Figura 18. Clemente Padín.
Fonte: Borsato, F.; Buoro, T. (2010).



Figura 19. Denis Mizzi, 2010.
Fonte: Borsato, F.; Buoro, T. (2010).

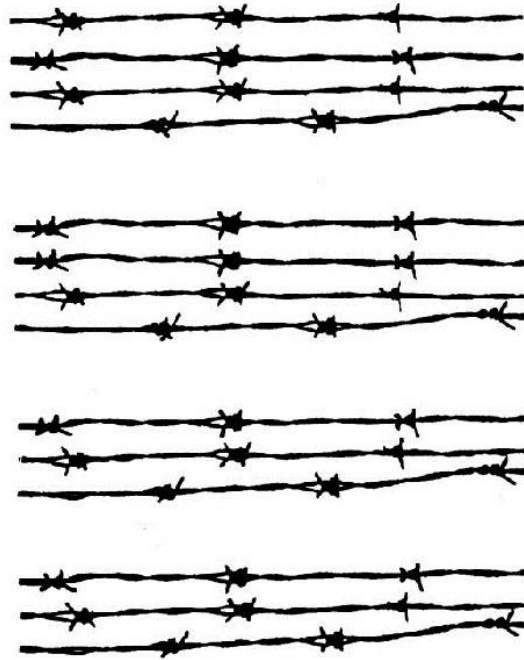
APARTHEID SONETO

Figura 20. Apartheid Soneto, de Avelino Araújo, 1988.
Fonte: Araújo, A. (1992, p.8).

Vent

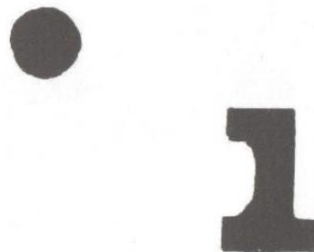


Figura 21. Vent, J.M. Calleja.
Fonte: Calleja, J.M. (2007).

A memória do tempo



Figura 22. A memória do tempo, Joan Brossa.
Fonte: Brossa, J. (2005, p.116).

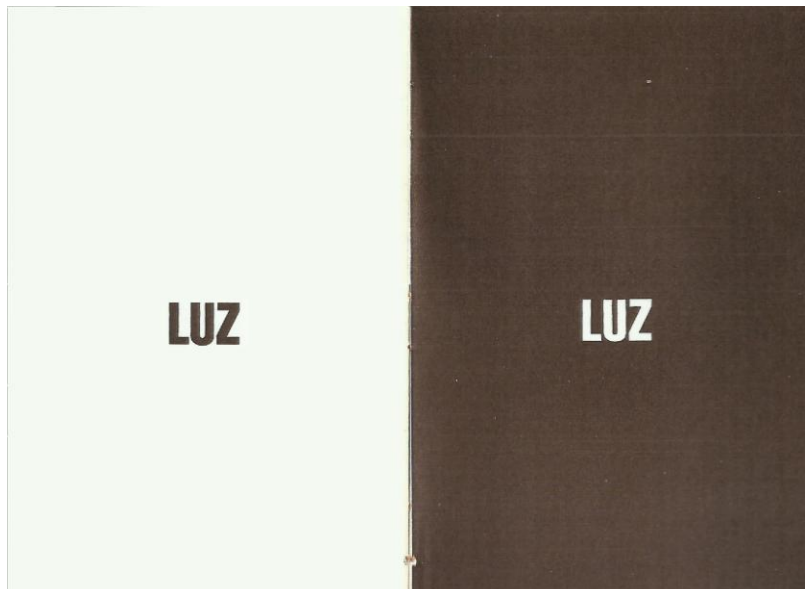


Figura 23. Luz, Duda Machado.
Fonte: Khouri, O. (2007, p.254).



Figura 24. ehq, Scotte Helmes, 1976.
Fonte: VISUAL poetry in the avant writing collection (2008, p.78).

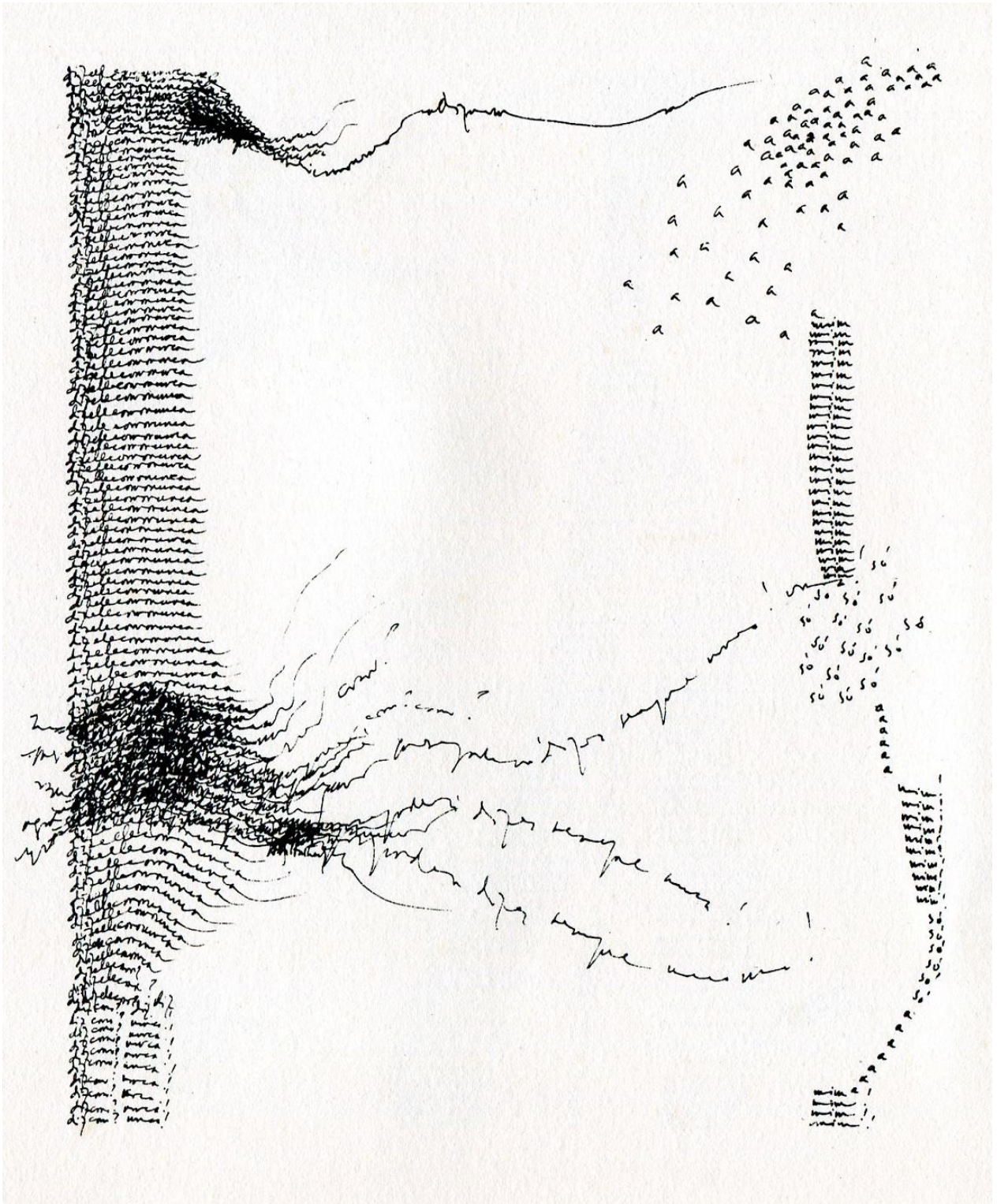


Figura 25. Como nunca (só a mim), Ana Hatherly.
Fonte: Hatherly, A. (1975, p.32).



Figura 26. And Live Happily, Carlos M. Luis, 2002.
Fonte: VISUAL poetry in the avant writing collection (2008, p.110).



Figura 27. StamPoem, Rémy Pénard, 2012.
Fonte: Cartão postal enviado ao Autor, 2012.

p
 p l
 p l u
 p l u v
 p l u v i
 p l u v i a
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l

Figura 28. pluvial/fluviat, Augusto de Campos, 1954-1960.

Fonte: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet066.htm>>Data da consulta: 27/01/2014.

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra

Figura 29 – terra, Décio Pignatari.

Fonte: Campos, A.; Pignatari, D.; Campos, H.(2006, p.111).

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re
 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

Figura 30 – nascemorre, Haroldo de Campos, 1958.
Fonte: Campos, A.; Pignatari, D.; Campos, H.(2006, p.87).

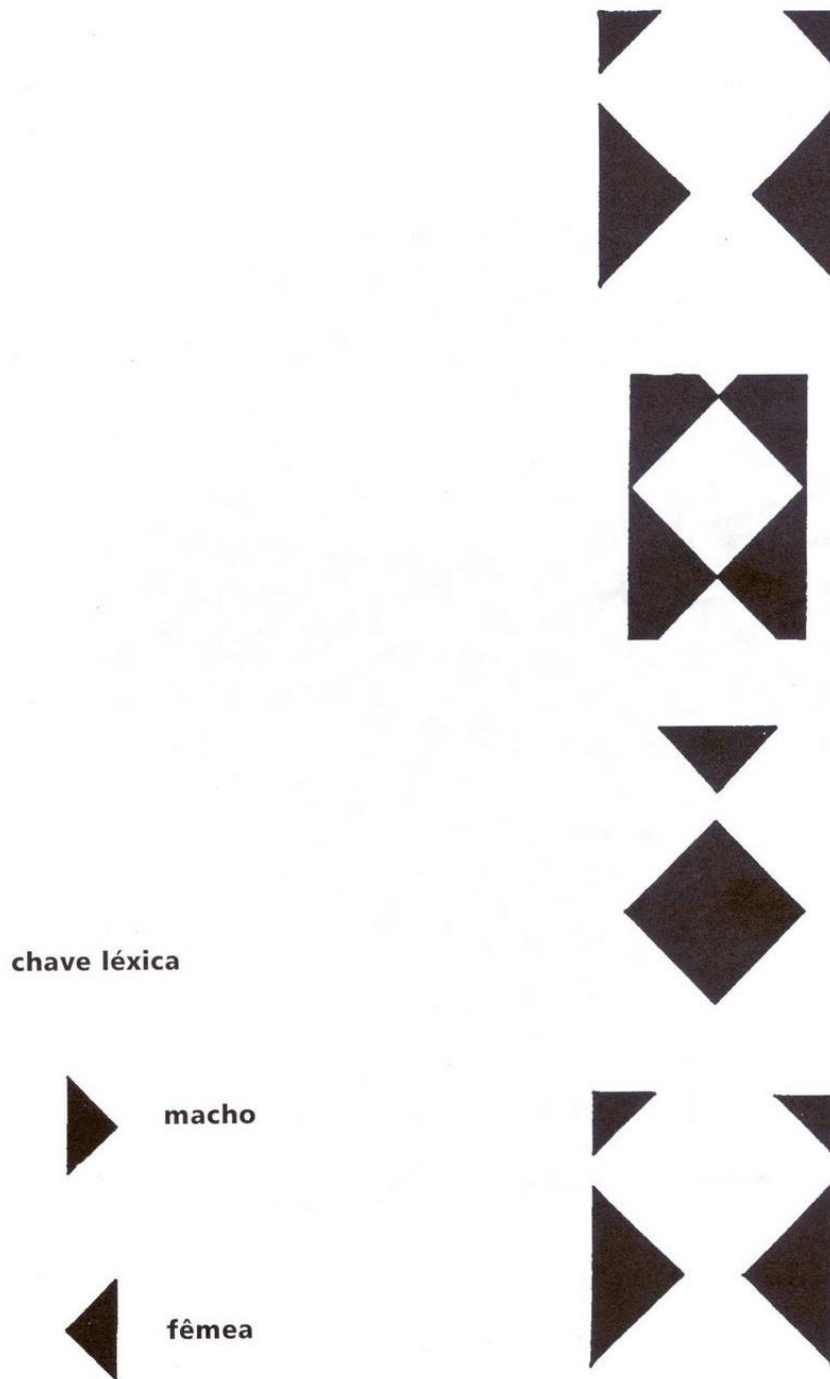


Figura 31. Sem título, Luis Ângelo Pinto.
Fonte: Campos, A.; Pignatari, D.; Campos, H.(2006, p.228).