



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

THIAGO BUORO

A OUTRA DIREÇÃO CONCRETISTA:
O ESPACIALISMO DE ILSE E PIERRE GARNIER



ARARAQUARA – S.P.
2020

THIAGO BUORO

**A OUTRA DIREÇÃO CONCRETISTA:
O ESPACIALISMO DE ILSE E PIERRE GARNIER**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato

ARARAQUARA – S.P.

2020

B944o Buoro, Thiago
A outra direção concretista : o espacialismo de Ilse e Pierre Garnier
/ Thiago Buoro. -- Araraquara, 2020
240 f. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Fabiane Renata Borsato

1. literatura visual. 2. poesia concreta. 3. poesia visual. 4. poesia
francesa. 5. literatura experimental. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

THIAGO BUORO

A OUTRA DIREÇÃO CONCRETISTA: O ESPACIALISMO DE ILSE E PIERRE GARNIER

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato

Data da defesa: 31/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato
Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP
Campus Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Guacira Marcondes Machado Leite
Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP
Campus Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP
Campus Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP
Campus Guarulhos

Membro Titular: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva
Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET
Minas Gerais

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em que bailam mésons.

Carlos Drummond de Andrade (1973, p. 247).

Tout compte fait la matière seule est une transcendance.

Pierre Garnier (2012b, p. 81).

RESUMO

Em meados do século XX, surgem em vários países do mundo movimentos artístico-literários comprometidos em radicalizar a criação de poesia, promovendo a mistura entre o código verbal e o visual e organizando o texto segundo uma sintaxe não mais linear, mas espacial. Conhecida genericamente como poesia experimental, ou poesia visual, a produção poética desse período constitui atualmente um código estético claramente caracterizado, portanto delimitado historicamente, embora muitos poetas deem continuidade ao projeto inovador. Existe, pois, uma tradição da poesia visual. No Brasil, o movimento inaugural recebeu o nome de Concretismo e teve seu lançamento oficial em 1956 numa exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na França, foi mais tarde, em 1962, que Pierre Garnier publicou na revista *Les Lettres* o “Manifesto por uma poesia visual e fônica”, fundando assim o denominado Espacialismo. Embora compartilhem propostas similares, os dois movimentos, condicionados em seus respectivos sistemas literários e culturais, apresentam várias distinções. Uma delas diz respeito justamente àquilo que caracterizou a estética dos irmãos Campos e Décio Pignatari: o materialismo da forma. A poesia espacialista, inversamente, tende a sobrecarregar a matéria, também seu elemento fundamental de composição, de uma misteriosa potência sensível, muito próxima do que se compreende por lirismo. A comparação entre o Concretismo e o Espacialismo é a tarefa desta pesquisa, cujo objetivo é identificar as semelhanças e as diferenças da técnica, da proposta e dos significados estéticos que tiveram e continuaram a ter em seu ambiente cultural. As teorias de base se dividem fundamentalmente em: teoria do texto pluricódigo; teoria da modernidade, das vanguardas e das neovanguardas; teoria da literatura. Entre a reflexão e a análise de poemas, a pesquisa tem o compromisso também de divulgar aqui no país o casal de poetas franceses fundadores do espacialismo: Pierre e Ilse Garnier.

Palavras-chave: Concretismo. Espacialismo. Poesia visual. Neovanguardas.

RÉSUMÉ

Au milieu du XXe siècle, des mouvements artistiques et littéraires sont apparus dans divers pays du monde, déterminés à radicaliser la création poétique, à favoriser le mélange entre code verbal et visuel et à organiser le texte dans une syntaxe non plus linéaire, mais spatiale. Généralement connue sous le nom de poésie expérimentale ou poésie visuelle, la production poétique de cette période est aujourd'hui un code esthétique clairement caractérisé, un code délimité par l'histoire, même si des poètes poursuivent le projet novateur. Donc, il y a une tradition de poésie visuelle. Au Brésil, le mouvement inaugural a reçu le nom de Concrétisme et il a été officiellement lancé en 1956, lorsque une exposition de poésie concrète a été inaugurée au Museu de Arte Moderna de São Paulo. En France, c'est en 1962 que Pierre Garnier a publié dans la revue *Les Lettres* le "Manifeste pour une poésie visuelle et phonique", fondant ainsi le Spatialisme. Bien qu'ils partagent des propositions similaires, les deux mouvements, qui dépendent de leurs systèmes littéraire et culturel respectifs, présentent plusieurs distinctions. L'une d'elles concerne précisément ce qui caractérise l'esthétique des frères Campos et Décio Pignatari: le matérialisme de la forme. Inversement, la poésie spatialiste, qui utilise également la matière comme élément fondamental, tend à lui donner un pouvoir sensible, mystérieux, très proche de ce que l'on comprend par le lyrisme. La comparaison entre le Concrétisme et le Spatialisme est l'objet de cette recherche, dont l'objectif est d'identifier les similitudes et les différences de technique, de proposition et signification esthétique au sein de chaque environnement culturel. Les théories de base sont fondamentalement divisées en: une théorie du texte pluricode; une théorie de la modernité, de l'avant-garde et de la néo-avant-garde; une théorie de la littérature. Cette recherche qui pense et analyse les poèmes est également engagée dans la diffusion de la poésie d'Ilse et Pierre Garnier au Brésil

Mots-clés: Concrétisme. Spatialisme. Poésie visuelle. Néo-avant-gardes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 CONCRETISMO E ESPACIALISMO: TENSÕES DA FORMA.....	15
2.1 Poesia autônoma.....	15
2.2 Forma e comunicação	18
2.3 O concretismo brasileiro e a autonomia da forma	21
2.4 Objetividade e lirismo	37
2.5 Paradoxos da forma espacialista	49
2.6 A objetividade lírica dos Garnier	60
2.7 A outra direção: o Espacialismo	79
3 POESIA NO LIMITE: ENTRE O COMUNICATIVO E O JOGO.....	95
3.1 Em busca da <i>langue-univers</i>	95
3.2 Em torno de Huizinga: o jogo da poesia e a poesia do jogo.....	98
3.3 As instâncias analógicas do poético	117
3.4 A poesia espacialista na linha do horizonte.....	127
3.5 A verdade da poesia espacialista.....	138
4 A POESIA ESPACIALISTA: FORMA E SENTIDO	147
4.1 A modernidade do espacialismo	147
4.2 O espaço particular da poesia espacial.....	163
4.3 Da expansão à concisão: o espaço em movimento.....	189
4.4 A poesia espacialista e suas regras.....	199
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	224
REFERÊNCIAS.....	231

1 INTRODUÇÃO

O concretismo brasileiro e o espacialismo francês propuseram, nos idos de 1950 e 1960, formas alternativas de composição poética caracterizadas pela mistura das linguagens verbal e visual. Constituem incursões da literatura pelo domínio de outros gêneros artísticos, particularmente as artes plásticas, no exato momento em que estas desenvolveram pesquisas radicais dentro do que se convencionou chamar de abstracionismo, do qual Max Bill, o pintor concretista que se tornou referência para os poetas concretos, é herdeiro direto. Em tentativa vanguardeira de inovação – uma vez que determinadas literaturas passavam por certo arrefecimento após o impacto das correntes modernistas do começo do século XX –, os poetas arriscaram transpor os limites do meio verbal e concederam à palavra funções típicas do objeto visual, de modo que a leitura transformou-se num complexo ler-ver. Mantiveram persistentemente o compromisso de renovar o poema, arte da palavra, ao submetê-lo a determinadas leis semióticas do signo visual. A teoria do que, por sugestão do semioticista belga Jean-Marie Klinkenberg (2008), chamei, na Dissertação de mestrado, de texto pluricódigo tem por pressuposto o seguinte:

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. (BUORO, 2014, p. 7).

Agora, o interesse se volta para a discussão dos critérios propriamente literários do poema visual. Deve-se investigar como, no seio do processo histórico da literatura, a forma concretista e a forma espacialista, em paralelo, se constituem. Há razões satisfatórias em eleger o modelo francês para a comparação. Uma delas é o fato de a França ter sido o centro da primeira vanguarda e influído diretamente sobre o modernismo brasileiro, do qual sucede o concretismo do Noigandres que, por fim, retorna ao país europeu nas condições de inteligência soberana, capaz de ser absorvida pelo espacialismo, formando uma cadeia de acontecimentos interessante ao trabalho de comparação, sobretudo quando se considera a questão das “dependências culturais”, discutida por Tania Franco Carvalhal (1992). Por outro lado, ao contrário do que aparentemente ocorrera com outros movimentos, como o português – e mesmo assim é preciso diferenciar: uma Ana Haterley, por exemplo, é tão diversa de um Melo e Castro

–, o espacialismo francês, à exceção da notória aquiescência, apresenta uma considerável **diferença** em relação ao concretismo brasileiro. E é sobretudo essa diferença que interessa à comparação, pois é ela que aponta o sentido particular de cada movimento, como explica Paulo Franchetti (1989, p. 121):

[...] mesmo que se insistisse em ver na poesia concreta brasileira a importação de alguns procedimentos e de uma visão da história da literatura, não há como negar que, independentemente de suas origens, houve no Brasil esse movimento e que seu sentido aqui – que é só o que interessaria determinar – foi necessariamente diferente do sentido de qualquer movimento similar existente na Alemanha, na França ou no Japão. Além do mais, não se demonstrou até agora a dependência da poesia concreta brasileira em relação a algum outro movimento semelhante havido no exterior.

Decorre disso a necessidade de definir uma poesia em oposição à outra, no marco histórico de seu surgimento – portanto, em simultaneidade – e nos desdobramentos pelos quais passou a incorporar as próprias transformações, de maneira que em algum momento elas tenham apresentado elevada analogia estrutural. O paralelo concretismo-espacialismo e seus principais representantes, que são o grupo brasileiro Noigandres e o casal francês Pierre e Ilse Garnier, constituem o núcleo temático deste estudo, para o qual se projetam as linhas periféricas do problema. No entanto, cumpre estabelecer que a preponderância das demonstrações deve recair sobre o espacialismo, uma vez que o concretismo brasileiro já é bastante conhecido pelos leitores a que se destinam estas reflexões. Assim, aborda-se do concretismo aquilo que parece fundamental às premissas da argumentação e evitam-se as desnecessárias e cansativas revisões. Ademais, um dos objetivos aqui é o de qualificar Pierre e Ilse Garnier no meio cultural brasileiro: os poetas espacialistas que, quando tiveram oportunidade de entrar no país por mediação dos concretistas, acabaram não o fazendo, justamente porque eles, os concretistas, não lhes deram tanto valor.

Não paira dúvida sobre o caráter internacional da poesia concreta. Representantes dos movimentos brasileiro e francês o confirmam. Augusto de Campos (2015a, p. 107), recordando o boletim da exposição internacional de poetas do *Institute of Contemporary Arts* (ICA), em Londres, 1965: “A poesia concreta é o primeiro movimento internacional de poesia e seus componentes se mantêm em estreito contato [...]”. Pierre Garnier (1970, p. 16): “[...] *il s'agissait d'un mouvement à l'échelle mondiale puisqu'ils se retrouvaient aussi bien en Allemagne qu'au Brésil, au Japon qu'en Tchécoslovaquie, aux Etats-Unis qu'en Espagne*”¹. Naquele momento,

¹ Esta e as demais citações em francês são traduzidas por mim em notas de rodapé. As traduções dos eventuais poemas em verso, importa dizer, são literais, sem compromisso com a recriação dos valores expressivos. “[...]”

anos de 1950 e 1960, as pesquisas poéticas com a ruptura da linearidade do verso aconteciam simultaneamente em vários países, sem que tenha havido, pelo que se declara, relações de influência direta de um sobre o outro. Assim, o concretismo representaria um caso inédito de criação estética autenticamente brasileira. Explica Haroldo de Campos (1969, p. 156): “[...] criou-se no Brasil pela primeira vez em termos históricos um movimento de vanguarda de trânsito nacional e internacional, não subseqüente a movimentos europeus análogos”. O contato que ocorreu entre autores nossos e os estrangeiros configurou-se, portanto, um diálogo natural, nascido das simpatias. É o caso que envolveu Eugen Gomringer, como indica Haroldo (CAMPOS, H., 1969, p. 156): “[...] este movimento [...] nasceu em contato e em concomitância cronológica com o trabalho de um poeta de língua alemã, o suíço boliviano Eugen Gomringer”. Do lado francês, a doutora em história da arte pela Sorbonne Véronique Perriol (2012, p. 2) corrobora: “*La connaissance des poètes se fait progressivement et la similitude de pratiques ne veut pas dire obligatoirement filiation ou référence.*”²

Historicamente, porém, a poesia concreta antecede a espacialista. Segundo narrativa de Haroldo de Campos (1969), o primeiro contato do grupo com Gomringer foi feito por Décio Pignatari, em 1955, em visita à Escola de Ulm, Alemanha. Pignatari teria permanecido dois anos na Europa, sobretudo em Paris, onde conheceu o compositor Pierre Boulez. Os constantes encontros do brasileiro com Gomringer, que preferia chamar seus poemas visuais de “constelações”, foram profícuos para ambos. Em dezembro de 1956, foi lançada oficialmente a poesia concreta com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A exposição foi transferida no ano seguinte para o saguão do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Gomringer em 1960 publicou em revista um conjunto de poemas concretos, de várias nacionalidades, mas ainda sem participação dos franceses.

Pierre Garnier nasceu em 1928, em Amiens, norte da França. Participou da *École de Rochefort*, grupo heterogêneo de poetas fundado em 1941, com o qual rompe no início dos anos de 1960, quando se engaja no movimento das poéticas concretistas. Até então havia lançado 13 livros de poemas em versos, de tendência surrealista. Traduziu do alemão grandes autores: Goethe, Nietzsche, Novalis e Gottfried Benn, pelos quais se pode suspeitar de suas inclinações filosóficas e estéticas. Escreveu também diversos ensaios sobre a literatura alemã; uma de suas obras, em parceria com sua esposa, é um estudo de fôlego sobre o expressionismo alemão.

tratava-se de um movimento de escala mundial, uma vez que eles [os poetas] eram encontrados tanto na Alemanha como no Brasil, tanto no Japão como na Tchecoslováquia, tanto nos Estados Unidos como na Espanha”.

² “O conhecimento dos poetas se faz progressivamente e a similitude de práticas não quer dizer obrigatoriamente filiação ou referência.”

Mesmo nos momentos de vanguarda, nunca abandonou o verso. Pelo contrário, seus textos críticos (seriam de fato vanguardistas?) comprovam uma surpreendente atitude conciliatória, que exclui a iconoclastia, o gesto radical, a vontade beligerante.

Foi nos anos de 1960 que ele e sua esposa, a escritora alemã Ilse Götell, amparados pela rede internacional de poetas visuais e sonoros, lançaram o *Spatialisme*. O Primeiro Manifesto e o Plano Piloto foram publicados, respectivamente em 1962 e 1963, na revista dirigida por André Silvaire e coeditada por Pierre, a *Les Lettres*. O casal manteve intenso contato com poetas de diversos países, como os concretistas brasileiros, dos quais traduziu e publicou na França o Plano Piloto da Poesia Concreta. Sob o nome de *Spatialisme*, são reunidas diferentes correntes experimentais. Ou seja, antes de ser uma proposta nova, Espacialismo é um centro de convergência. Profunda estudiosa da obra dos poetas na França, Isabelle Maunet-Salliet (2012, p. 10) explica: “[...] *émergera, au fur et à mesure du retrait de tout dogmatisme, une définition ouverte de la poésie spatiale rejetant tout radicalisme et toute forme arrêtée au profit de l'inachevé*”³. Surgido posteriormente a vários outros movimentos afins e tendo como ambiente sociocultural o país de concentração das primeiras vanguardas do século XX, o Espacialismo tornou-se espaço de reflexão e de acomodação, no qual a criação de poemas pôde prescindir da necessidade propriamente vanguardista de transformação.

Maunet-Salliet (2012, p. 10-11) faz uma definição sucinta da poesia espacialista produzida pelo casal Garnier:

[...] *une mise en et sous tension énergétique, dans l'espace page/livre, de mots, de syllabes, de lettres, de lignes, de points, de chiffres, dont les constellations lyriques et anonymes établissent, hors de tout discours continu, un champ de forces, d'attractions et de relations en perpétuels mouvement et mutation.*⁴

Uma poesia que se insinua fora do padrão estabelecido pelo concretismo brasileiro em sua fase ortodoxa, qual seja: a forma funcional, a autonomia e a objetividade absoluta, verificáveis nos 12 poemas-cartazes fundantes do Plano-Piloto, sobre os quais Haroldo de Campos (2002, p. 39), lembrando, declara: “[...] o todo formava uma virtual exposição portátil, uma poesia anônima, coletiva, reduzida a denominadores estilísticos comuns, que procurava realizar a meta mallarmiana do ‘desaparecimento elocutório do eu’.”

³ “Emergirá, à medida que todo dogmatismo é retirado, uma definição aberta de poesia espacial, rejeitando todo radicalismo e toda forma pronta, em benefício do inacabado”.

⁴ “Um arranjo em e sob tensão energética na página/livro, de palavras, sílabas, letras, linhas, pontos, figuras, cujas constelações líricas e anônimas estabelecem, fora de todo discurso contínuo, um campo de forças, de atrações e de relações em perpétuo movimento e mutação.”

Embora haja muitas semelhanças com o concretismo brasileiro, que foi lido e interpretado de uma maneira particular pelo casal Garnier, o espacialismo aponta diferença sobretudo no modo de significar: menos o jogo de palavra e mais o pendor analógico. E não temeu avançar um limite que a poesia concreta, entendida em sua fase de vigência, não em seus desdobramentos, temia ultrapassar: a integridade da palavra. Na sua fase mais madura, os sintagmas se tornam cada vez mais breves, as palavras se isolam, depois se reduzem a sílabas e a letras, por fim são utilizados apenas sinais de pontuação. Uma poesia que Barthes (1990) chamaria de poesia da escrita. Uma abertura não para o além da linguagem, mas para uma instância negligenciada da linguagem. Os Garnier, ao abrir a materialidade escritural para as possibilidades significantes da linguagem visual, devolvem o poema para certa região primitiva do domínio lírico, capaz de garantir a comunicabilidade na contramão da práxis concretista brasileira. Pierre Garnier (apud PERRIOL, 2012, p. 12) sobre seus “Poemas mecânicos”, feitos à máquina de escrever, revela: “[...] *ce que nous enregistrons c’est une prépensée qui ne s’est pas encore solidifiée dans les mots. Qui ne s’est pas encore codifiée*”⁵. A forma desses poemas se distingue daquela geométrica e funcional, inspirada na escola Bauhaus, que plasma os poemas concretistas do grupo Noigandres.

Outra diferença que se destaca está no entendimento da interação entre os estratos fônicos e visuais da palavra. Se o concretismo reivindica uma estrutura em que participem simultaneamente o elemento semântico (o verbal), o elemento fonético intrínseco à língua ocidental (o vocal) e o elemento visual da nova organização analógico-espacial – síntese a que se denominou com a fórmula joyceana “verbovocovisual” –, o espacialismo, por outro lado, reconhece, de certo modo, categorias diferentes para o predomínio do visual ou do verbal, mesmo que eles se complementem entre si. “*L’art des mots dans la poésie visuelle, l’art des phrases projetées par la voix dans la poésie phonique sont tonifiants, gais, excitants*”⁶, declara Pierre Garnier (2012a, p. 78) no seu manifesto, cujo subtítulo confirma a separação: “para uma poesia nova, visual e fônica”.

As diferenças participam de oposições maiores, analisáveis em níveis profundos de significado. Uma dessas oposições pode ser aquela identificada por Octávio Paz (2013) quando analisa as contradições da modernidade estética especificamente no período das vanguardas, que, segundo ele, reproduz o espírito romântico: a analogia e a ironia. A primeira é crítica da

⁵ “[...] o que nós registramos é um pré-pensamento que ainda não se solidificou nas palavras. Que ainda não se codificou”.

⁶ “A arte da palavra na poesia visual, a arte das frases projetadas pela voz na poesia fônica são tonificantes, alegres, excitantes”.

razão iluminista e se constrói pelas correspondências, pela imagem, pelo ritmo, pelo mito. A segunda é o próprio caráter crítico da era moderna que infiltra o discurso, subvertendo a si mesmo, revelando suas intenções e se opondo aos resquícios religiosos do cristianismo. A arte é moderna ao negar a modernidade e simultaneamente ao pertencer a ela. Assim, parece o espacialismo mais próximo da analogia e o concretismo, da ironia. Duas faces da modernidade, dois procedimentos, duas formas literárias cuja finalidade comum é a consciência e a criação do moderno.

Essas diferenças, ademais, refletem a opção feita pelos poetas dentro das linhas de força das primeiras vanguardas. Italo Moriconi (1986, p. 71) compara: “Haroldo de Campos revela sua proximidade em relação à vertente futurista, construtivista [...], passando ao largo de outros valores, centrais nas vertentes radicalmente antiestéticas ligadas ao dadaísmo e surrealismo”. Pode-se dizer que o casal Garnier, ao contrário, mantém forte ligação com o dadaísmo, o expressionismo e, de uma forma particular, com o surrealismo.

2 CONCRETISMO E ESPACIALISMO: TENSÕES DA FORMA

2.1 Poesia autônoma

A poesia concretista não é nada alheia aos princípios da poesia moderna. Tanto suas pesadas negações, típicas da vanguarda, quanto suas proposições, que ajudam a reorganizar o espaço cultural da literatura, ilustram fatos conhecidos da esfera contraditória da modernidade.

Historicamente, ela tem sido colocada no âmbito do desenvolvimento da arte que elegeu a si mesma como finalidade última. *L'art pour l'art*, que Théophile Gautier escancarou num método estético antagônico à intencionalidade ética e que posteriormente ganhou adeptos restritos e irrestritos. Na Grécia helenística, era compreendida sob o termo de *tekhnopáignion*, que significa “passatempo engenhoso”. Alguns poemas de Símias, Teócrito, Dosíades e Vestino compõem-se de acordo com o paradigma visual da escritura. “Devemos entendê-los como produto de uma época de reconstrução sociocultural, cujos poetas, embora reverenciem o passado, buscam trilhar novos caminhos”, explica Maria Celeste Dezotti (2010, p. 16). *Tekhnopáignion* era uma engenhosidade reservada aos espíritos mais progressistas. O paroxismo técnico esteve constantemente associado à força criadora, a ponto de a própria criação artística ser identificada ao processo inovador. Arte não seria nada muito além da experiência com a forma, da manipulação ilimitada dos seus elementos constituintes. Esse é um dos postulados do Concretismo, ainda que disfarçado, muitas vezes, sob a defesa de razões contingenciais, as quais não deixam, entretanto, de ter importância, ou até mais importância, nos grupos de vanguarda.

Décio Pignatari, já antes da elaboração conjunta dos manifestos concretistas, repetia a famosa declaração que o poeta Mallarmé parece ter feito ao artista Degas, de que “a poesia se faz com palavras” (CÂNDIDO, 1996, p. 59). Em depoimento ao *Jornal de São Paulo*, em 1950, escreve: “Um poema é feito de palavras e silêncio. Um poema é difícil” (PIGNATARI, 2006a, p. 19). A poesia de palavras, sabe-se, tornou-se o estandarte da poesia dita autônoma, ou poesia pura, ou poesia absoluta. No lugar de falar ao leitor, ou, nos termos de Michael Hamburger (2007), de lhe comunicar as verdades do mundo, o poeta pretende erigir uma complexa construção de matéria linguística, cuja presença sensível se antecipe à referencialidade. Pierre Garnier (2009a, p. 39) reconhece o processo, no qual também imerge enquanto poeta de vanguarda: “*La poésie n'est plus une oeuvre qui organize des choses, mais simplement une*

information esthétique”⁷. Tomada da teoria do filósofo Max Bense, uma referência importante para os autores concretistas, a teoria da informação estética minimiza a atuação do campo referencial e do campo subjetivo, a favor da qualidade informacional dos elementos materiais do objeto artístico.

Sabe-se que Alfonso Berardinelli denunciou na conhecida obra de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, a tentativa de redução da polivalente poesia moderna ao modelo da poesia pura. “Trata-se de uma espécie de reformulação sistemática da poética da poesia pura e do hermetismo”, escreve Berardinelli (2007, p. 21). Identificada sobretudo ao esteticismo de Mallarmé, a poesia pura apresentada por Friedrich aparece alienada da história, das circunstâncias particulares de cada autor e da subjetividade criadora expressa no eu poético. É uma lírica que “não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade”. Ao extremo, “fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma” (BERARDINELLI, 2007, p. 21). Ao contrário de constituir sua essência, essa lírica da autonomia representa, segundo Berardinelli (2007), apenas um dos momentos da poesia moderna. E é desse momento de exceção formalista que participaria, evidentemente, a poesia concreta.

A crítica indireta que Berardinelli faz à poesia concreta coincide com a crítica aos perigos de se levar às últimas consequências o projeto esteticista da arte pela arte. Com o passar do tempo, o poder de provocação das formas avessas à finalidade referencial teria perdido a vitalidade, convertendo-se em padrões módicos de criação. Com isso, a necessária dinâmica da elaboração da forma no interior da expressão criativa se viu ameaçada.

A obscuridade e o antagonismo do estilo moderno foram, assim, constituindo-se paulatinamente numa espécie de jargão. A combinatória linguística tornou-se com o tempo cada vez mais autônoma e livre de resistências. A “transcendência vazia” e a “agressividade dramática” que Friedrich atribuía à lírica moderna perderam sua carga dialética. Na última página do livro, o crítico manifesta sem rodeios a sua preocupação por esses riscos de involução. (No prefácio de 1966, ele concluirá com as seguintes palavras: “Todavia é claro que a assim chamada ‘poesia concreta’, com seu amontoado de palavras e sílabas despejadas de maneira mecânica, não pode ser, graças à sua esterilidade, levada em consideração”.) Mas talvez Friedrich não percebesse inteiramente a relação entre a sua descrição “estrutural” da poesia moderna como fuga da realidade e autonomia da linguagem e os produtos dos novos vanguardistas, com seu jargão da modernidade e sua abstrata concretude. Mais que iluminar o estado presente da “tradição do novo”, uma descrição a-histórica da poesia contemporânea e de sua novidade só contribuía para criar o *kitsch do moderno* como forma vazia e intercambiável. (BERARDINELLI, 2007, p. 40-41, grifo do autor).

⁷ “A poesia não é mais uma obra que organiza coisas, mas é simplesmente uma informação estética”.

Admira-se Berardinelli de que Friedrich, ao privilegiar em sua descrição o uso da forma, em prejuízo das relações que ela entretém com a necessidade de expressão, exclua a poesia concreta, “mecânica” e coberta de “esterilidade”. Como se a poesia concreta fosse um produto da banalização da poesia pura, que, ao invés de evoluir durante os anos, involuiu a uma forma insípida de poesia. O espaço reservado a ela não poderia ser mais negativo: o “*kitsch* do moderno”, cópia barateada de procedimentos demasiadamente comuns. Vulgarização da operação formalista falida. Não precisa dizer que os poetas praticantes da poesia concreta têm visão completamente contrária. “A poesia concreta olha de frente para as formas poéticas e procura divisar o vetor qualitativo de sua evolução”, afirma Haroldo de Campos (2006a, p. 80). Esse conceito de evolução do grupo brasileiro transforma uma série de poetas e práticas poéticas – entre eles, em lugar de destaque, o Mallarmé de *Un coup de dés* – em ambiente germinal da poesia concreta. Ou seja: a poesia concreta, por ela mesma, quer se destacar pelo aperfeiçoamento, não pela decadência do projeto esteticista.

Cabe perguntar: entender a poesia concreta desse modo não seria também reducionismo, comparável ao empreendido por Friedrich ao reconhecer um só tipo de “estrutura” na lírica moderna? Em sua acusação a Friedrich, Berardinelli (2007, p. 17) escreve: “A fusão e o rearranjo dos gêneros – outro fenômeno típico da modernidade – foram menosprezados”. Ora, não menospreza também Berardinelli a moderna possibilidade de a poesia lírica rearranjar-se esteticamente num gênero de texto estranho aos padrões do verso e da prosa? Gênero que, inclusive, vive da fusão com a linguagem visual subjacente à própria escritura do poema? Ou posta à sombra das grandes obras de poesia pura, ou almejada como destinatária final dos exercícios formalistas, o fato é que a poesia concretista está no âmago das experiências modernas com a palavra. Dentre “as muitas vozes da poesia moderna”, expressão que dá título ao ensaio de Berardinelli (2007), algumas certamente se consomem em formas concretistas – e não é exagero, como se verá, dizer que um poema visual tenha voz, uma vez que ele também pode falar, pode comunicar, pode significar.

Relegar a poesia concreta ao lugar de despojo das reproduções *kitsch* revela uma premissa contestável: a de que qualquer poema concreto é uma forma vazia. Sua denunciada “esterilidade” viria de sua incapacidade de produzir sentidos. Mas a poesia concreta vive dos dilemas que alimentam qualquer obra de arte moderna: abertura e fechamento da forma; jogo pelo jogo e princípio comunicativo; informação estética e informação linguística; obscuridade e legibilidade; forma e conteúdo; expressão e construção; matéria e substância; produção e reprodução. Enfim, há muitas outras maneiras de enunciá-los. A poesia concreta, nascida no

terreno da primazia da forma, não prescinde das tensões que submetem a lírica moderna e está sujeita às mesmas forças da comunicação e da não-comunicação.

2.2 Forma e comunicação

Um dos problemas para que se reconheça comumente a faculdade de comunicação da poesia concretista é um fato ligado a seus procedimentos: a abolição do discursivo, ou seja, dos sintagmas linguísticos essenciais. Sem enunciado, sem encadeamento lógico da frase, o sentido parece não se efetivar. De fato, da maneira como acontece na língua oral, aquela que historicamente tem condicionado a escrita na sua realização e na sua valoração, o poema concretista não comunica. Ele muitas vezes funciona, aliás, como antídoto à modalidade linguística da fala. Resiste a falar da maneira como costumeiramente falam os discursos conceituais ou até mesmo os discursos considerados literários. As possibilidades de apreensão de sentido do poema concretista dependem inteiramente da sua nova enunciação, plasmada nos limites da modalidade escrita da língua.

Referindo-se aos poemas os mais herméticos, incluindo aqueles declaradamente esquivos, Michael Hamburger (2007, p. 31) alerta “[...] que a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém”. Em outro momento em que, como Berardinelli, contesta o reducionismo de Friedrich, escreve que “[...] a própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente desumanizada” (HAMBURGER, 2007, p. 48), ou seja, que o simples uso da linguagem, dispositivo essencialmente humano, impõe ao poema criar relações entre o pensamento e as coisas. É curioso que para ilustrar isso, ele mencione diretamente a poesia concretista: “[...] algo dessa intercambialidade parece ligar-se até mesmo às experiências mais recentes num tipo de poesia que nem expressa nem registra coisa alguma, mas torna as palavras e suas relações recíprocas seu único material” (HAMBURGER, 2007, p. 48), poesia essa que chama paradoxalmente de “abstrata” e “Concreta”.

É importante reafirmar a dominância da linguagem verbal no poema concretista, uma vez que o discurso fraturado e a colaboração visual podem insinuar a migração para outros campos semióticos. Com efeito, não é incomum encontrar experiências em que a presença da palavra é tão reduzida – às vezes resumida apenas ao título – que a leitura tradicional não consegue realizar a decodificação e as implicações de sentido. O risco se expressa na análise que Michel Déguay (2008, p. 395, grifo do autor) faz do contexto contemporâneo da lírica, no qual se estende o uso de novas mídias: “Trata-se de nada menos que a saída da poesia da esfera

do *lógico*, no sentido arcaico grego, da palavra (*logos*), das línguas e do linguístico (*logikon*)”. Trata-se da esfera do lógico compreendida em sua irreduzível inteireza, na sua morfologia e na sua sintaxe naturalmente discursiva. Déguy (2008, p. 395, grifo do autor) completa que a poesia também ameaça fugir “[...] daquilo que Barthes (último curso no Collège de France) chamava *frase*”. Afinal, só a frase, ou minimamente ela, em sua unidade discursiva, seria garantidora da comunicação de noções lógicas complexas.

Déguy (2008, p. 399), um poeta de grande inteligência e criatividade, luta pela preservação da língua de fala: “[...] nós conservamos o elemento no qual o poema se inventa e se escreve, o *logikon* – que não é um meio entre outros”, mesmo numa época, a contemporânea, marcada pela escrita generalizada, que ele chama de “parabólica”: mistura de gêneros, associação de artes e novas técnicas. Dentre esses novos meios em que o poético viria a se imiscuir estaria a prática atualmente difundida da oralização, performatização da linguagem, prática que se dá por meio do corpo. Corpo mediador da palavra. A linguagem não é um dos meios da poesia, “um entre outros”, porque poesia é a manifestação da linguagem. É quando, pela linguagem, e só por ela, a consciência fala. A relação entre palavra e pensamento é intrínseca e absoluta. O exemplo de Déguy (2008, p. 404, grifo do autor) aponta a fé implacável na palavra divina contida no Alcorão: “Vá, então, explicar a um mulçumano que o seu Livro é um *suporte* cambiante, que o Alcorão poderá ser visto em vídeo ou em história em quadrinho”. Palavra não é meio do pensamento, palavra é pensamento. E poesia se faz com palavras, porque ela quer transmitir pensamentos. Então o argumento se reveste de preocupação: “Que fortes *razões* temos nós, os tradicionais, para manter o futuro-que-virá-a-ser da escrita, a perenidade do logos-livro” (DÉGUY, 2008, p. 402, grifo do autor).

Déguy (2008), no provocativo artigo intitulado “Poesia sem palavras?”, não menciona explicitamente a poesia concreta, mas ela inevitavelmente ocorre na imaginação do leitor. Coube a Marcos Siscar conectar a crítica do francês ao exercício do poema visual, que em terras brasileiras nunca deixou de causar controvérsia. É, aliás, a partir da controvérsia provocada por um defensor do Concretismo, o poeta Luis Dolhnikoff, ao recolocar a divisão entre o verbal e o visual, que Siscar realiza intensa reflexão. Rebatendo o famoso gesto extremista de decreto do fim do verso, válido apenas dentro do programa vanguardista, Siscar (2007, p. 217) afirma: “não há nada além do verso, em poesia”. O verso, que na poesia corresponde à unidade frasal a que se referia Déguy (2008), é o único e imutável meio da poesia. Ele revisita Mallarmé, apontado pelos concretistas como responsável pela cisão, e conclui que, na verdade, a crise de verso (*Crise de vers*, texto em que o mestre francês discute o assunto) nada mais era do que a aguda consciência das dificuldades impostas pela forma do poema. Consciência essa que deve

orientar toda criação poética. “A visualidade, a sintaxe da prosa, a poesia falada, o ambiente hipertextual ou verbivocovisual, os diversos diálogos com outras artes, são opções de realização poética, mas não significam – nem historicamente, nem teoricamente – uma saída da *versificação*”, escreve Siscar (2007, p. 216, grifo do autor). Exigir da forma poética que compreenda o essencial de versificação é entender, como Déguy (2008), que a poesia é constituída pelos elementos materiais do verso, que são os elementos linguísticos em sua totalidade sgnica, dotados dos planos de expressão e de significado. Toda experiência que venha a ser feita com a poesia é, portanto, experiência a partir desses elementos. Um poema pode, na sua experiência da crise – ou no seu “interregno”, para usar uma palavra de Mallarmé (2010) – tomar muitas formas. Mas todas elas são formas poéticas.

O problema que aqui se coloca é o da comunicação. Se para Siscar o poema concretista deve ser entendido como uma possível conformação da matéria lírica, pode-se depreender que ele, como qualquer outro poema constituído de linguagem, possui condições de comunicar **à maneira** linguística. Mas se ele representar uma saída da esfera do *logos* para outros meios, o puro visual, por exemplo, poderá advir o silêncio. O silêncio da fala, mas não a falta de sentido. No entanto, não se pode assomar ao problema se não se levar em conta a natureza exclusiva desse material versificatório: sua natureza escritural. Mallarmé (2010) reconhece a crise justamente no ato da cesura, no corte do verso, na forma de disposição do texto. A versificação deixa de obedecer simplesmente às leis fônico-semânticas e passa a exigir participação do espaço: o branco da página.

O campo da poesia abrange também o campo da modalidade escrita da língua. Se a poesia tivesse de ser identificada apenas à fala, seria difícil contar sua história a partir do século XV, com a difusão da imprensa, que “realiza uma verdadeira dissociação entre o escrito e o oral”, de acordo com Daniel Delas e Jacques Filliolet (1975, p. 198). Sem abandonar o estrato sonoro, a lírica passa a operar as virtualidades poéticas da língua no plano espaço-visual. “Agora, e cada vez mais, um poema é visto antes de ser lido, lido visualmente antes de ser dito”, analisam os autores (DELAS; FILLIOLET, 1975, p. 202). Essa mudança no contexto de recepção da obra literária provocou impactos na linguagem poética, alterando a ordem de consumo e os modos de produção. A tomada de consciência da aptidão significativa da escrita é, pois, um resultado natural do desenvolvimento da lírica ao longo da história. Lírica que aprendeu a alternar a lira e a tábula, a voz e o olho. Claro que Mallarmé teve sobre isso iluminada consciência. Não à toa seu emblemático poema constelar serviu como fundamento aos movimentos concretistas. E não por outra razão empenhou sua carreira na construção do grande Livro – lugar por excelência da escritura.

Decorre disso que a significação da língua não se realiza exclusivamente de modo imediato entre a palavra e a coisa, como acontece na linguagem da fala. Eis a grande obsessão de Derrida (2008): denunciar o paradigma logocêntrico vigente desde Platão que exalta a fala como lugar da verdade e relega a escrita ao “fora da língua” por ser considerada veículo de discursos enganosos. Em regime de escrita, a linguagem verbal percorre caminhos específicos, que não podem ser ignorados. É essa especificidade que alimenta a poesia concretista e orienta a dinâmica de sua constituição sígnica, permitindo as diferentes formas de geração de sentido. E o ato de leitura será tão inadequado enquanto não se detiver absolutamente sobre sua matéria grafemática.

Se, como quer Derrida, a escrita não é o **fora**, mas o **dentro** da linguagem, a poesia concretista, que tira todos os partidos da escrita, não se caracteriza pela saída da esfera do *logos*. Caracteriza-se sim pelo severo questionamento dos limites do *logos*. Em essência, não quer substituir a palavra pela imagem, mas quer mostrar a imagem **da** e **na** palavra. Quer recordar os antigos hieróglifos subjacentes à escrita que se convencionou em código ascético de leitura. O poema visual pode ser lido e deve ser lido. Mas quer convencer de sua “figuralidade”, que, no termo de Wilcon Joia Pereira (1976), significa a capacidade de a palavra reunir a dupla função: a plástica da figura e a linguística verbal. A crise de verso aponta soluções criativas em infinitas formas, e uma delas é o poema concretista.

2.3 O concretismo brasileiro e a autonomia da forma

É preciso observar de perto como o Concretismo brasileiro concebe a **forma** do poema considerado verbivocovisual. Ou melhor, como a concebeu no momento de instauração da nova poética, uma vez que essa forma foi forçosa e paulatinamente alterada pelas circunstâncias de produção e recepção ao longo do tempo. Trata-se, pois, de um ideal de forma, que se deseja aplicável a todos os poemas produzidos sob a designação de poesia concreta. Defendida pelos poetas fundadores e usada genericamente como modelo interpretativo, a forma singular foi uma estratégia necessária à criação e à elaboração crítica no contexto de vanguarda. Como ela, outras foram criadas em contextos diferentes, como a do casal Garnier, por exemplo, que ora serve de comparativo neste estudo e será abordada na sequência.

Importa dizer, por mais espantoso que pareça, que o reconhecimento dessa forma ideal não é totalmente indispensável às leituras que venham a se fazer dos poemas concretos. É perfeitamente possível, embora advenha disso certa limitação, que eles sejam lidos e avaliados independentemente da teoria que determina os critérios com que foram criados e as indicações

de sua recepção. Por mais imbricadas que estejam as atividades criativa e crítica do poeta, as duas não necessariamente são a mesma coisa. Por conseguinte, são frequentemente flagrados desencontros patentes entre o poema e sua descrição genética. A opção por se levar em consideração a teoria da poesia concreta – muitas vezes considerada mais relevante que os poemas⁸ – se justifica, neste caso, pelo forte efeito que tem causado sobre a percepção mesma do conjunto heterogêneo de obras do Concretismo, criando inclusive um significativo horizonte de expectativa crítica dessas obras. O processo pode ser sintetizado por Paulo Franchetti (1989, p. 24-25):

Não é demais frisar a conveniência de se precaver contra a suposição de que sejam alguns princípios estilísticos ou algumas características técnicas mais evidentes que forneçam unidade ao conjunto de poemas chamado de poesia concreta e de ter sempre em mente que o discurso teórico que acompanha essa poesia é que fornece essa unidade, reconhecida quando se admite possível falar de Concretismo durante 20 anos.

De fato, o projeto totalizador de vanguarda, embora procure manter a coerência ideológica nos manifestos teóricos, deixa entrever frequentemente suas contradições – é bom que se diga: modernas contradições que se desdobram desde Baudelaire. Muitos poemas escritos durante a vigência do movimento não refletem propriamente esses “princípios estilísticos” e “características técnicas”, como o “Poeta-menos”, de Augusto de Campos, ou o “Servidão de passagem”, de Haroldo, ou ainda o “Estela cubana”, de Décio Pignatari, todos esses lembrados por Franchetti (1989). Particularmente a partir de 1960, com a tentativa de engajamento dos poetas, a forma concretista é colocada à prova, e seus limites assim como sua força dinâmica se evidenciam.

Mas, afinal, como definir essa forma, ou como recordar sua presença institucionalizada no meio cultural brasileiro? A tarefa não é tão difícil, uma vez que se procura mesmo reter o entendimento convencional – mas não por isso simplista ou superficial –, para que, em paralelo, a aproximação comparativista da poética espacialista francesa possa operar uma nova iluminação do problema.

No denso estudo que Gonzalo Aguilar (2005, p. 19) realizou da poesia concreta brasileira, cujo mérito maior talvez resida na abordagem contextualizada do movimento, na sua

⁸ Paulo Franchetti (1989) expõe de maneira lúcida a tentativa de invalidação da poesia concreta sob o argumento de que não haveria na história literária nenhuma obra importante de poemas concretos, mas apenas ensaios teóricos que jamais haveriam tido resultados práticos. Um dos autores mencionados que teriam representado essa crítica é Ferreira Gullar, que, como se sabe, após participar do grupo concretista, desvia-se dele e passa a promover uma verdadeira corrente de dissidência. Para Franchetti (1989), a visão é exagerada, pois Concretismo designa igualmente a produção teórica e poemática, intimamente ligadas.

exigência da observação constante das “práticas culturais”, a forma é tomada pela seguinte perspectiva:

Para entender o vínculo entre o poema e seu contexto, utilizei o conceito de forma, entendido como o sentido que surge da disposição dos materiais em uma obra: trata-se da aparência estética que não se destaca sobre uma suposta profundidade, mas que traz em si mesma sua própria singularidade. Penso que esse conceito de forma, que entrou em crise nas configurações culturais dos últimos anos, é, no entanto, fundamental para compreender as práticas de vanguarda. O que as define é a não-conciliação, baseada justamente em uma radicalização da forma que, em disposição não tradicionais nem convencionais, desafia hábitos e práticas culturais.

A forma é entendida como parte de um processo que envolve não apenas a escolha e aplicação de elementos materiais, o que seria o trabalho propriamente técnico do poeta, mas também as determinações culturais, ideológicas e sociais do momento histórico específico no qual o Concretismo está mergulhado. Com efeito, a extensa produção crítica e teórica dos poetas do Noigandres deixa evidente que a criação de uma nova poesia ultrapassa o manejo da versificação. O concretismo interveio na ordem estabelecida do cenário literário brasileiro e o desestabilizou com a reintrodução do espírito reformador do modernismo de 1922. Contribuiu para melhorar, segundo Marcos Siscar (2007, p. 211), “[...] a percepção da dificuldade da forma, não apenas ou não exatamente no sentido da matéria estendida no espaço, [...] mas no campo de uma singularidade historicamente situada e, ao mesmo tempo, absolutamente indeterminável”. A nova forma poética funcionou como um dramático centro de conflito entre as saturações e as possibilidades dinâmicas da linguagem. Desse modo – já se pode antecipar – ela carrega um **sentido** inegável: o de provocar a discussão, o de trazer à tona questões sérias sobre a literatura e a linguagem, o de advertir sobre os lugares comuns da facilidade, do comodismo, da banalidade. Todo poema concreto, materialização dessa forma, carrega, ou carregou durante algum tempo, esses sentidos.

Depois de quase três décadas do lançamento da poesia concreta, Paulo Franchetti (1989) ainda podia sentir, na paisagem da crítica literária, a falta de reflexões consequentes a respeito dela. A dissertação (FRANCHETTI, 1989) que escreveu à época foi um dos primeiros estudos que a tratavam com a seriedade merecida, numa postura de isenção, sem a costumeira paixão do apreço ou desprezo, e por isso se tornou conhecida do público. Ele periodiza o movimento em três fases e define cada uma como segue. 1ª fase, de 1955 a 1956: “A constituição do projeto de poesia concreta – momentos iniciais”; 2ª fase, de 1956 a 1958: “Apresentação e defesa do projeto da poesia concreta”; 3ª fase, de 1958 a 1962: “O ‘pulo da onça’ e outros saltos

igualmente interessantes”. Essa é uma divisão que leva em conta, sobretudo, a publicação dos textos críticos dos poetas fundadores, os quais são o objeto de análise da dissertação. Ela chama a atenção para o desenvolvimento programado do movimento. Nada foi gratuito: havia um projeto em funcionamento. Projeto que refletia o contexto social e cultural do país, marcado pelo sentimento de progresso econômico da era JK e o estabelecimento de importantes museus que promoviam a arte mundial mais atualizada no momento. A reflexão de Franchetti, feita em panorama, tem o mérito de facilitar a compreensão do desenvolvimento paulatino do conceito de forma concretista, no seio desse projeto de vanguarda.

Nos anos iniciais, antes da Exposição Nacional de Arte Concreta, ocorrida em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o marco de fundação da nova poesia, a preocupação constante dos poetas parece ter sido a de pensar uma determinada ideia de forma poética e sua coextensividade às obras, ou a algumas obras, de determinados autores escolhidos arbitrariamente na história literária mundial. Em outras palavras: empreenderam, a partir da definição daquilo que entendiam como poesia, uma inusitada análise sincrônica da literatura. O resultado foi a constituição do repertório concretista, nomeado com o conceito poundiano de *paideuma*: um conjunto de autores que apresentavam algum procedimento afim à ideia da forma concebida. O ponto de partida foi a experiência poética de Mallarmé, o *Un coup de dés jamais n'aboliras le hasard*, publicado em 1897, cujas “subdivisões prismáticas da ideia” instigavam a uma nova maneira de realização do poema, pondo em destaque a organização espacial do texto, em prejuízo da sintaxe lógico-temporal. Cada autor significou a evidência de um dos elementos constituintes da forma. Mallarmé: a espacialização, o branco significante, a tipografia; Pound: o recurso do ideograma, modo sintático espacial de justaposição de elementos; Cummings: o recurso tipográfico e atomização da linguagem; Joyce: a peculiar fusão vocabular internacionalista de *Finnegans Wake*. Esses são alguns, os primeiros a serem considerados. Há muitos outros que viriam a entrar no *paideuma*: artistas plásticos, musicistas, cineastas, filósofos... De cada um, importava não toda a obra, mas o elemento específico que podia justificar o conceito da forma concretista. Observem-se as palavras de Augusto de Campos (2006a, p. 42, grifo do autor):

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poética-gestaltiana, poético musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA.

Sob o conceito de estrutura – pouco elucidado, como bem recorda Franchetti (1989), uma vez que todo poema, conjunto ordenando de palavras, possui certa estrutura – será elaborada a nova forma de expressiva poética. Estrutura organizada da forma: “organoforma”, neologismo usado para denominar exclusivamente o arranjo do material linguístico sobre a página em sintaxe visual. Organizar já é, etimologicamente, dotar de estrutura. A forma, portanto, investe-se de organização em alto grau. A “organoforma” é correlata da “tipografia funcional” (CAMPOS, A., 2006a, p. 32). E sua maneira de criar relações é explicada pela teoria da percepção totalizante da *gestalt*. O processo tem equivalência na espacialização da linguagem, que, como será visto, ganha explicação em termos mais legíveis e menos alarmantes nos textos dos franceses Garnier. A diferença é que essa espacialização concretista, em princípio, proíbe o aleatório a favor do rigor, do cálculo. Com efeito, a forma concretista, como demonstra Aguilar (2005, p. 39), tem ligação com a tendência construtiva das artes, numa divisão geral e costumeira, mas claramente não restritiva, entre “poéticas construtivas” e “poéticas do aleatório”, cujos modelos seriam: para a primeira Mallarmé; para a segunda, Rimbaud e Lautréamont. Assim, Pignatari (2006b, p. 70) pode falar, com referência ao *paideuma*, que sintomaticamente já terá incluído o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, em “tradição do rigor”, da qual, evidentemente, são excluídos valores tradicionais, poemas retóricos, traços do lirismo órfico, vozes da inspiração, elucubrações imagéticas do surrealismo. Ademais, não se pode ignorar que a “organoforma verbivocovisual” intercala a problemática da forma poética àquela da linguagem visual, o que foi possibilitado consideravelmente pelas circunstâncias de intensa promoção artística das instituições museológicas na época. Basta lembrar o efeito causado nos poetas paulistas pela mostra das obras concretistas de Max Bill na primeira Bienal de São Paulo, em 1951. O artista lhe imprimiu uma referência incontestada. O contexto artístico criou uma situação de hegemonia dos critérios modernistas da qual eles não se viram imunes. Avalia Aguilar (2005, p. 61): “A originalidade dos poetas do grupo paulista consistiu em colocar a atividade poética em um paradigma que lhe é, histórica e formalmente, alheio”, ou seja: o paradigma da arquitetura, do *design* e das artes visuais, particularmente o abstracionismo, que se opunha com muito vigor ao figurativismo.

No artigo de 1955 em que Augusto de Campos (2006b, p. 55) propõe pela primeira vez o uso da expressão “poesia concreta”, pode-se notar claramente a convergência entre a nova forma e a expressão visualista, o que implica diretamente o problema da autonomia:

Essa sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que

há uma poesia concreta, Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal.

Quão próximo se está do dilema moderno da poesia pura que se distancia da vida e do mundo. Aliás, é neste ponto que se pode indicar na poesia concreta a contradição nos termos. Já se mencionou a definição antitética de Hamburger (2007, p. 48): “abstrata e concreta”. Pois ela é, a um só tempo, as duas coisas. Abstrata porque linguagem abstraída do mundo, ele sim, concreto. Mas concreta porque anseia, como a pintura e a música concretas, ao universo o mais material possível. De modo que a obra-matéria valha por si mesma, ou que seu significado seja ela mesma e não uma representação. Assim se define esse “objeto autônomo”, que renuncia à realidade do mundo empírico, mas que afirma sua realidade no mundo particular da estética e da cultura. Max Bense (2009, p. 73-74) explica à sua maneira:

Quando se fala de poesia concreta, o termo “concreto” deve ser compreendido primariamente como oposição a “abstrato”, como em Hegel. O concreto é o não-abstrato. Tudo o que é abstrato traz em si alguma coisa que o pressupõe, a partir da qual certas características são abstraídas. Tudo o que é concreto resume-se, ao contrário, apenas a si mesmo. Uma palavra a ser compreendida de modo concreto tem de ser tomada ao pé da letra. De maneira concreta procede aquela arte que emprega o seu material de tal forma que ele corresponda às funções materiais, mas não como isto seria possível num contexto de ideias a serem transmitidas em determinadas circunstâncias. De certo modo, arte “concreta” pode ser entendida como arte material.

Tudo no poema se traduz no material: o branco do suporte, o gráfico das letras, o fonético das sílabas, o signo das palavras. Este último, de suma importância na concepção da forma concretista, é a instância mais difícil de os poetas atacarem e a que foi mais facilmente razão de controvérsias. Quando Augusto de Campos, na citação acima, adverte que foram “postas de lado as pretensões figurativas”, mas não “posto à margem o significado”, quer fazer compreender que a palavra deveria ser empregada em sua inteireza sgnica, ou seja, na sua bivalência de significado e significante – para empregar a teoria de Saussure. Claro que não se pode facilmente deslocar a porção de significado de uma palavra. No entanto, esse significado não teria outro valor senão o de relação dentro da estrutura. Serviria apenas para acionar o funcionamento do jogo de palavras, não para se lançar ao fora do poema, em direção ao mundo de referência. Desse modo, Bense (2009, p. 83) define a poesia concreta como uma “linguagem de signos” e justifica: “[...] esses signos são palavras, mas a palavra não aparece como portadora

convencional de significado, ela tem de ser compreendida estritamente como portador construtivo, visual ou vocal da forma.”

A semiologia e a semiótica, assim como a teoria literária que se apropriou delas, constituem horizontes do concretismo. Inúmeras vezes os poetas paulistas renderam homenagem a Jakobson e outros formalistas russos. A ideia que sustentam de poesia se justificava na teoria das funções da linguagem, de Jakobson, a qual fixa uma dissociação entre linguagem comunicativa e linguagem poética. Sob forte efeito dessa noção, a criação da forma concretista reflete a teoria da função poética. Não sem exagero se diria: a teoria do poema foi convertida em poema da teoria. O que faz a linguagem em função poética? Eis a conhecida declaração de Jakobson (1995, p. 128): “promover o caráter palpável dos signos”. A palavra, esquecida na sua banalidade comunicacional, torna-se presença total. E depois: “[...] a função poética aprofunda a dicotomia entre signos e objetos”. Ao extremo, desligados dos objetos, os signos estão desligados do mundo empírico. Desse modo, não falam **sobre** o mundo. O tema é uma instância proibida, porque diz respeito ao universo referencial. Os sentidos que esses signos guardam têm a mesma validade que seus correlatos significantes e não devem servir senão como sustentáculo da estrutura material. São sentidos mantidos aprisionados na forma. Apenas o leitor, à revelia da ordem que os poemas carregam – e isso se faria numa espécie de clandestinidade exegética –, poderia libertá-los e, de repente, atingir a revelação de alguma verdade.

A partir da Exposição de 1956, o discurso dos poetas ganha impulso em direção ao que Franchetti (1989, p. 51) resume como “apresentação e defesa da poesia concreta”. Se antes a seleção do *paideuma* indicava uma revisão da história literária com o objetivo de destacar nela procedimentos sincrônicos àqueles pretendidos na nova poesia, agora opera-se uma mudança no sentido de criar um estatuto de vanguarda que coloca os autores do *paideuma* numa linha evolutiva, cujo ápice seria a poesia concreta. Escreve Haroldo de Campos (2006b, p. 74, grifo do autor) no manifesto “Olho por olho a olho nu”: “PAIDEUMA: elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas”. E mais adiante: “POESIA CONCRETA = poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da PINTURA CONCRETA e MÚSICA CONCRETA”. A vanguarda vive da ideia de evolução para marcar sua diferença em relação ao passado. Mais evoluída “qualitativamente” ela se apresenta efetivamente como nova poesia. Os antecessores, portanto, são convertidos em precursores: eles tiveram o grande mérito de anunciar – eis uma redução polêmica assumida pela vanguarda – o que só se cumpriu verdadeiramente na forma concretista.

“Como forma verbal, o poema está sujeito a uma evolução qualitativa”, garante Haroldo (CAMPOS, 2006a, p. 79) em outro texto.

A justificativa para essa evolução também é coerente com o princípio vanguardista: seria preciso corresponder a forma às necessidades do presente, que são necessidades dirigidas vetorialmente para o futuro. No mesmo manifesto de Haroldo (CAMPOS, H., 2006b, p. 76, grifo do autor), sob diagramação diferenciada, lê-se:

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 (jornais, cartazes, TV, cinema etc.) quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico
 substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL

Não deixa de ser contraditória essa associação da forma concretista aos objetos úteis típicos da era eletrônica e da indústria cultural do *mass media*. Mas é compreensível dentro de um programa de vanguarda, sobretudo se se leva em conta o contexto sociocultural do Brasil que acenava para a necessidade crescente de maior integração entre arte e sociedade. Resume Franchetti (1989, p. 57): “Trata-se, então [...] de apresentar a nova poesia como uma síntese de duas formas de produção simbólica basicamente distintas: a indústria cultural, os *mass media*, e a cultura erudita, a que pertencem os autores do *paideuma* concretista”. De todo modo, parece que o projeto concretista procurava minimizar os efeitos decorrentes da autonomia da forma. Mesmo autorreferencial, o poema concreto reivindicaria um valor social, e sua comunicação adviria da possibilidade de concorrer com outras linguagens contemporâneas, ou outras formas de linguagem, mais afeitas ao gosto e à prática popular, como os slogans, as propagandas, a televisão. Todas elas dividiriam com o poema a pregnância e a rapidez do antidiscursivo, da composição “sintético-ideogrâmica”.

O passo seguinte do grupo seria mais arriscado e ainda mais contraditório. No início dos anos de 1960, o debate político se intensifica no país, e os poetas paulistas tentam assumir a responsabilidade da participação. Mas como fazer denúncia social utilizando a forma poética autônoma? Décio Pignatari, no Congresso de Assis, propõe o “salto participante” da poesia concreta, que basicamente tentava infiltrar nos poemas uma temática social. “Poeticamente, o ‘salto participante’ se resolve tematicamente”, explica Franchetti (1989, p. 76). Evidente contradição, uma vez que os poemas não deveriam falar sobre tema nenhum. Pignatari (2004,

p. 117) reconhecia, claro, os limites da forma que ajudara a criar e sabia que sua proposta poderia representar uma abertura: “A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás, para o êxito do verso?” Sem o mínimo de discursivo, de mimético, não se pode tocar os objetos do mundo. O poema, então, ameaça deixar seu lugar de exceção e voltar, de algum modo, a conectar-se ao conteúdo. “A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante”. Ao que acrescenta a dúvida: “Quando – e quem – não se sabe” (PIGNATARI, 2004, p. 117). Nessa época, é feito um acréscimo ao Plano Piloto da Poesia Concreta de 1984: “*post-scriptum 1961*: ‘sem forma revolucionária não há arte revolucionária’ (maiakóvski)” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 218). O poeta russo, assim como Marx e Engels, visita o *paideuma* da evolução formal e lhe deixa uma marca de revolução formal.

Depois desse período, de 1962 em diante, segundo Franchetti (1989, p. 84, grifo do autor), “[...] talvez não seja muito correto falar de poesia concreta, já que vão rareando as referências a um *projeto* comum e cada um dos três *noigandres*, por assim dizer, segue o seu próprio rumo”. E esse rumo particular – é importante que se diga – foi aberto, ou reaberto, no velho território da poesia em verso. Haroldo de Campos, além de se dedicar à crítica literária e à tradução, seguiu criando poemas em verso, cujas obras de destaque são: *A educação dos cinco sentidos*, de 1985, e *Crisantempo*, de 1998. Desenvolveu também sua curiosa prosa poética neobarroca, que resultou em *Galáxias*, lançada em 1984. Décio Pignatari se voltou à teoria da informação, à semiótica e aos meios de comunicação contemporâneos, como a televisão, áreas das quais se tornou grande representante no Brasil. Com Luiz Ângelo Pinto, ainda na primeira metade dos anos 1960, desenvolve a Poesia Semiótica, experiência de colaboração entre figuras geométricas e índices verbais. Também voltou aos versos, publicando, inclusive, um livro de poesia infanto-juvenil. Augusto de Campos, o único vivo, dedica-se a traduções, à crítica literária e à crítica musical. Não abandonou a experimentação verbivocovisual: seu último livro de poemas visuais chama-se *Outro*, publicado em 2015. A par dos poemas estáticos, cria há anos em meio digital poemas animados, audíveis e coloridos. Toda materialidade possível dotada de significância. Os poemas de *Outro* exploram um elemento curioso: o enigma. Há poemas totalmente avessos ao postulado da comunicação rápida, que não prefigura nenhuma “reintegração na vida cotidiana” (CAMPOS, H., 2006b, p. 76), pelo contrário. Reclamam a fruição lenta, o esforço da decifração e – por que não? – a interpretação difícil. Várias de suas composições, mesmo na época do concretismo ortodoxo, deixam-se infiltrar por versos em medidas métricas tradicionais. Quando lançou *Outro*, deu uma entrevista ao jornal *O Globo*, na qual revela:

Não sei se o que faço é ainda poesia concreta. Certamente não se enquadra na fase “ortodoxa” dos poemas minimalistas bauhausianos, que foi até o início dos anos 60, pautada pelo projeto (não decreto) do “Plano-piloto para a Poesia Concreta”. O golpe militar de 1964 desarrumou nossa utopia construtivista. (CAMPOS, A., 2015b).

O fim da “utopia construtivista”, motivado aparentemente pelas necessidades dialógicas da literatura, deu origem também a várias tendências correlacionadas ao grupo Noigandres, mas que propõem outros critérios de construção do texto visual. A mais conhecida é aquela que se afirmou como dissidente, representada por Ferreira Gullar: o Neoconcretismo. Outra chamada Poema-Processo, idealizada por Wladimir Dias-Pino, substituiu a ideia de estrutura pela de processo: modulações de signos puramente visuais. Particularmente comprometida com a ligação do texto ao contexto extralinguístico, surgiu também a Poesia-Práxis, cujo maior representante é o poeta e teórico Mário Chamie. Philadelpho Menezes (1991), em sua obra *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*, indica ainda outras surgidas a partir dos anos 1970, as que denomina: Poema-Embalagem, Poema-Colagem e Poema-Montagem. De modo geral, todas essas tendências⁹ tiveram de, forçosamente, partir da própria crise que acometeu a forma concretista e dar alguma solução a ela. Não a mallarmaica crise de verso, mas a crise da falta do verso enquanto instância promotora do sentido. O pulo da onça anunciado por Pignatari teria de ser dado, inevitavelmente, para reestabelecer o vínculo, menor que fosse, entre poema e mundo, um vínculo referencial, discursivo, mesmo que às vezes fragilmente ligado ao *logos* – como o poema-processo, que optou pela exclusão definitiva da palavra. Dessa crise no modo de conceber e realizar o poema experimental de vanguarda, nascem possibilidades interessantes, que recolocam a discussão sobre a autonomia da forma.

A fim de aprofundar a reflexão sobre os limites da forma concretista “ortodoxa”, aquela que tenta consubstanciar a densa teoria articulada pelos poetas, convém colocar na ordem a crítica ponderada de Alfredo Bosi (2000, 2001, 2013). Atento aos desdobramentos da história

⁹ Essas tendências decorrentes das experiências do grupo Noigandres, assim como de outros tantos poetas que compunham o movimento internacional da poesia concreta, por sua aparente dominância visual – o que não significa, evidentemente, que o interesse pela sonoridade fonética esteja excluído –, acabam sendo denominadas genericamente como Poesia Visual. O mesmo Philadelpho Menezes (1998, p. 14-15), em outra obra, esclarece: “Mas há que se atentar para um fato fundamental: ‘poesia visual’ é um termo que ficou historicamente ligado a um conceito mais amplo, o 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”. Sobre a Poesia Visual eu produzi dois trabalhos que podem ser consultados no repositório da UNESP, caso haja interesse: a monografia *Poesia visual e poética postal* e a dissertação *O texto pluricódigo da Poesia Visual* (BUORO, 2010, 2014). Em ambas, meu objetivo foi o de investigar teoricamente a constituição textual do poema visual. Portanto, não levei em conta prioritariamente a função literária da forma poemática, como faço nesta tese, ao focar o momento específico que compreende o Concretismo brasileiro e o Espacialismo francês.

literária brasileira, não lhe passou despercebido o ímpeto vanguardista que proclamava o fim do verso e anunciava, no seu lugar, a antirretórica tecnicista estritamente adequada aos novos modelos de comunicação. É sabido que ele sempre defendeu o compromisso social da literatura, não no sentido simples de panfleto, mas no de afirmação do poder integrador da palavra, de sua irredutível dimensão mitopoética. Para ele, a poesia, na moderna sociedade dominada pela ideologia do capitalismo burguês, que não fez senão desintegrar o homem, aliená-lo de suas referências ancestrais no mundo, tem um destino a cumprir: a resistência. E dentre os vários caminhos de resistência, haveria um que de certo modo se confundiria facilmente com essa mesma ideologia dominante. Esse caminho seria o da “poesia-metalinguagem”. A primeira impressão é esta: “A poesia vista como uma técnica autônoma de linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma: eis uma teoria que estende à prática simbólica o princípio fundamental da *divisão do trabalho*” (BOSI, 2000, p. 170, grifo do autor). A autonomia da linguagem, de que ele fala explicitamente, na medida em que é linguagem refletida em si mesma, constitui-se em **metalinguagem**. Bosi (2000) exemplifica com o tradicional da arte pela arte: o Arcadismo e o Parnasianismo. Épocas em que o ofício tecnicista, embora alijado do mundo real, ainda teria uma aura sensível de artesanato, porque posteriormente, com o advento da automação, “a metalinguagem tomou formas ainda mais categóricas”. É Marinetti que sugere o paroxismo da autonomia de linguagem, ao dar “ordens de serviço técnico-gramaticais” (BOSI, 2000, p. 172) em seu Manifesto técnico do Futurista, de 1912. A conclusão de Bosi (2000, p. 172) é severa: “A estrutura que subjaz à poética da metalinguagem é o mito capitalista e burocrático da produção pela produção”. No entanto, essa metalinguagem não é a face da resistência, mas apenas a de sua semelhança enganosa com o que, no fundo, renega. Para tornar-se resistência, Bosi (2000, p. 172-173, grifo do autor) diz que seria preciso lê-la sob outra perspectiva.

No entanto posso entender por “metalinguagem” não a ostensão positiva e eufórica do código, não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o movimento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna; e com a paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou no trocadilho compulsivo. Aqui a consciência trava mais uma luta e cumpre mais um ato de resistência a essa forma insinuante de ideologia que se chama “gosto”.

É curioso Bosi deixar essa leitura da metalinguagem no campo do facultativo. Como se quisesse dizer que o limite entre a apologia e a resistência, nesse caso exclusivo, não se esclarecesse propriamente no texto, mas na interpretação que se pode fazer dele. Esse talvez

seja o grande artifício, obscuro artifício, da arte pela arte: dizer às avessas, em negativo. Dizer por se negar a dizer. Como quer, uma espécie de “paródia” ou “ironia”. Se o leitor não está completamente envolvido com o repertório de que se valem a paródia e a ironia, não vai, evidentemente, compreendê-las como tais. Mas, por outro lado, mesmo envolvido, pode desejar não ler a ironia e sim uma afirmação direta. O objetivo da metalinguagem é diverso: o leitor pode decidir pelo que melhor lhe convém. De todo modo, a Bosi importa considerar o intrínseco poder comunicativo do poema. Seu princípio – que não se distingue daquele já apontado em Hamburger (2007) – é de que “o poeta é o doador de sentido” (BOSI, 2000, p. 163). Sob tal princípio é que fará a avaliação do movimento concretista.

Seu famoso compêndio *História concisa da literatura brasileira* inclui, na última seção dedicada à “poesia hoje”, uma vez que escrevia no final dos anos 1960, a poesia concreta, definida como “a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética” (BOSI, 2013, p. 509). Talvez por essa vivacidade vanguardista e pelo seu caráter marcadamente “antiexpressionista”, Bosi (2013, p. 510, grifo do autor) tenha a distinguido da “vertente intimista e estetizante dos anos de 40”. É com esse vigor que “[...] o concretismo toma a sério, e de modo radical, a definição de arte como *techné*, isto é, como atividade produtora. De onde, primeiro corolário: o poema é identificado como *objeto de linguagem*”. Destaca-se: o primeiro corolário não parece a proposição definitiva. Se fosse, o poema não passaria de autonomia formal e toda sua metalinguagem resvalaria na arte pela arte. O poema e seu discurso teórico de cumplicidade devem ser lidos, assim como todo poema, como um trabalho de criação. Bosi (2013, p. 515) adverte para essa direção de leitura: “[...] o leitor crítico, porém, não deve partir de qualquer apriorismo”. Então que se minimize o efeito da reiterada afirmação de que os poemas sejam puros objetos de linguagem. A grande importância dada à materialidade linguística e à composição apenas desloca o centro de interesse da essencialidade da **mensagem**. Mas toda essa profundidade técnica não é exclusiva. Afirma Bosi (2013, p. 515): “[...] vindo à tona o princípio estruturante do poema, resulta mais clara a especificidade (não confundir com autonomia) da produção estética”. A advertência é clara: a autonomia criada para o poema na verdade não existe. De maneira que o poema concreto pode assumir o papel da “poesia-metalinguagem”, como pressuposto em “Poesia-resistência”.

A poesia construtiva exprime, como toda linguagem, um modo de relacionar-se com as coisas e com os homens. O fato de recusar-se ao *tema* não significa de modo algum que ela seja carente de um conteúdo psíquico e ideológico, como sugerem, às vezes, os seus detratores. Não há processo linguístico desprovido de significação: o próprio uso do *nonsense* significa que o poeta não vê sentido no seu mundo. E, na verdade, não é difícil reconhecer nos

poemas concretos o universo referencial que a sua estrutura propõe comunicar: aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burocracia, e saturada de objetos mercáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares-comuns díspares que entram a linguagem amenizando-lhe o tônus crítico e criador. (BOSI, 2013, p. 516, grifo do autor).

No entanto, é duvidoso que a poesia concreta utilize a metalinguagem efetivamente para resistir. A metalinguagem não é sempre irônica ou paródica, porque nem sempre ela se propõe sátira da linguagem primeira. Outra possibilidade é ela ser alegórica e representar o mundo em espelho. Parece ser mais esse o caso, na visão do autor. A linguagem se volta, então, para a sua própria face. Assim, a estrutura do poema, que se quer autorreferencial, faz reconhecer refletidamente “os aspectos da sociedade contemporânea” organizados, como entende Bosi (2013, p. 516), segundo a lógica do capitalismo alienador. Bosi não fala em resistência, porque provavelmente não a identifique. Pelo contrário, o referencial metalinguístico dos poemas são exatamente “os aspectos da sociedade contemporâneas” que “entram a linguagem amenizando-lhe o tônus crítico e criador” (BOSI, 2013, p. 516). O baixo tom crítico prevê-se na difícil arte da metalinguagem. Bosi (2000, p. 170) já teria dito no “Poesia-resistência”: “[a metalinguagem] traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar concorrentes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole”. De todo modo, enquanto linguagem poética, enquanto mediação, o poema concreto funciona como instância geradora do “conteúdo psíquico e ideológico”. A forma que comunica, indicando a si mesma na inflexão metalinguística, equivale à forma do mundo em que está inserida. Ler a forma do poema equivale a ler a forma do mundo. E nesse ato tão importante de leitura pode residir o elemento transformador. Bosi (2013, p. 516) reconhece a hipótese – aparentemente mais numa manifestação de desejo do que numa constatação daquilo que observava – de que “[...] valendo-se de estruturas estéticas originais, inspiradas na moderna cultura da imagem” a vanguarda talvez “[...] consiga transmitir mensagens (informações semânticas) que possam pôr em crise os hábitos expressivos e cognitivos do receptor.”

Esta conjectura de Bosi parece recuperar as reflexões que Haroldo de Campos faz, no ápice do projeto concretista, antes do momento crítico do “pulo da onça” que representará o fim do movimento. Em “Poesia concreta-linguagem-comunicação”, texto publicado em 1957, revela preocupação, já sob alvo de opiniões críticas à suposta autonomia, com os vínculos entre poema e leitor. Chega a dizer claramente: “[...] com o poema concreto ocorre um fenômeno até certo ponto semelhante ao da metacomunicação”. Trata-se de assumir que o conteúdo – o tão

suspeitado conteúdo – reside no poema **em si**, em sua estrutura, uma “estrutura-conteúdo” (CAMPOS, H., 2006c, p. 121). Cabe acompanhar a esclarecedora argumentação:

[...] tarefa do poema concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticos cujo material é a palavra. Valor dessa tarefa (além do que lhe é intrínseco): colocar uma obra de arte – o poema [...] em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo, estas, sim, veiculadoras de largos e fecundos conteúdos humanos e coletivos, histórico-culturais, bem como em íntima e desejada correlação de pesquisas com as manifestações da música e das artes plásticas verdadeiramente representativas de nossa época. Consequência dessa tarefa: o estímulo imediato que um poema concreto pode trazer para a clarificação dos hábitos mentais, para a criação de reações semânticas novas, que, por contágio, agucem no leitor a percepção da real estrutura da linguagem de comunicação cotidiana e o preparem [...] para sistemas não aristotélicos de comunicação de ideias [...]; o apelo para o nível não verbal da comunicação torna a mente extremamente sensível à relação palavra-coisa, e a previne contra as “distorções de significação” geradas pela manipulação abstratizante, desterrada da realidade, dos símbolos verbais [...]. Aqui se tocam os lemas de Mallarmé e Pound: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”/ “Artists are the antennae of the race”. (CAMPOS, H., 2006c, p. 122).

Se o processo metacomunicativo é visto de modo literal, sem as implicações críticas da paródia e da ironia desejadas por Bosi, essa nova forma poemática só pode garantir seu paralelo de semelhança com as estruturas do mundo moderno uma vez que consiga romper com o modo obsoleto do pensamento analítico-discursivo, cuja origem remonta à lógica aristotélica. No desenrolar do século XX, não tão diferente do que proclamaram os futuristas da primeira vanguarda, a ordem que prevalece é a do pensamento científico, matemático, progressista, arrebatado agora pela teoria da relatividade de Einstein, que diluiu as fronteiras entre tempo e espaço. O mundo moderno se deixa descrever, no projeto concretista, pela teoria otimista de um Marshall McLuhan (1998), segundo a qual a atual era tecnológica promove a comunicação instantânea e a integração global, em oposição à antecessora “era das galáxias de Gutenberg”, dominada pelas práticas individualistas de escrita e leitura de livros. É essa concepção de mundo moderno, caracterizadamente utópica, que o poema concreto procura comunicar através de sua forma. A materialidade linguística, a tipografia, a técnica ideogrâmica de composição, o recurso de interrelações semânticas, as combinações sonoras-visuais, a topografização, tudo isso visou a uma construção formal que pudesse ser colocada próxima à estrutura desse mundo concebido, que pudesse, portanto, representá-lo alegoricamente, numa coincidência a mais perfeita possível, a que os poetas chamavam de isomorfismo.

O ato da leitura, importante e ímpar no caso da poesia verbivocovisual, decide, ao final, qual qualidade possui cada poema. Franchetti (1989, p. 69), citando Haroldo, também admite a

interpretação pela chave alegórica: “Ao leitor caberia então juntar os elementos indicativos dessas relações para compor ‘a provável estrutura-conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura’”. Muito embora a teoria concretista faça compreender que a metacomunicação não se disponha a satirizar, mas simplesmente a revelar o mundo moderno, nada desautoriza o leitor a lê-la distintamente. Sobretudo hoje, depois de conhecida na sua história o fato determinante de que aquilo que o projeto descrevia era uma utopia, chegada ao fim com as injunções políticas sociais do país, como não suspeitar de fissuras nas tão bem construídas estruturas do poema? Com o tempo, ficou mais fácil ler a própria contradição no projeto concretista, que ponderou à mesma medida que ignorou os perigos da metalinguagem de que Bosi chama atenção. Ademais, é preciso levar em conta a própria contradição no universo de recepção do poema. É pretensioso o projeto de vanguarda achar que o poema concreto revelasse facilmente seus dilemas enquanto forma literária em busca de um lugar na sociedade do *mass media*. Talvez poucos viram nele alguma relação com as linguagens da ciência que transformavam a percepção do homem. Sua absorção, pelo contrário, sempre dependeu de uma mediação intelectual que fugia à grande maioria dos leitores, sobretudo no país subdesenvolvido como era o Brasil à época. Desse fato partiu a severa crítica de Ferreira Gullar, aliás. O divórcio entre poeta e público, a que se referia João Cabral no famoso Congresso de 1954, ao contrário de ser resolvido, talvez tenha se aprofundado. No fim, o destino do poema concreto não terá sido outro senão o de poema para poetas. Poema para especialistas. Foi preciso surgir uma nova ideia de forma, na literatura brasileira, para que se tentasse realizar a comunicação direta com o público. É aquela representada pelo poeta Chacal e conhecida por um termo antitético à erudição característica do grupo Noigandres: a poesia marginal. Silviano Santiago (2000) no sintomático “O assassinato de Mallarmé” expõe as contradições. Enquanto o Concretismo exigia do leitor experiência intelectual, os poetas marginais escreviam “[...] versos para um leitor que se encontra despreparado culturalmente para as grandes investidas livrescas e eruditas da vanguarda”. E o que foi pretensão concretista parece ter melhor sucedido nessa poesia: “A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*”. (SANTIAGO, 2000, p. 197).

Em síntese, a forma criada para o poema concreto, se não está aberta à referencialidade, comunica sua própria singularidade histórica, determinada e irredutível. Ainda Haroldo de Campos (2006c, p. 109): “[...] somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre um poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estrutura”. Não parece razoável ignorar essa condição metalinguística. Sobre o que fala um poema concreto? Numa interpretação isenta e atual se

pode responder: fala sobre os conflitos inerentes à dramática construção do poema a partir da matéria linguística de que dispõe. Evidencia a crise de verso, à maneira do que fizera Mallarmé e todos os poetas modernos que enfrentaram os dilemas da criação. Aliado à propalada retórica dos manifestos, anuncia o fim do verso, grita pela novidade do tempo tecnológico, anseia o novo leitor-visualizador. Tudo invenção do poema. Tudo forma expressiva criada pelo ato poético. Desse modo, os inumeráveis discursos teóricos, além de criar o horizonte de expectativa, têm uma função determinante: ajudar a imbuir a forma poemática desse sentido metalinguístico, tornando-a apta a se lançar para fora de si mesma, numa importante representação da realidade estética e cultural.

Vê-se que a forma concretista idealizada pelos poetas paulistas não se ajusta totalmente aos padrões criados pela tradição crítica da poesia pura ou da arte pela arte. Tradicionalmente, o poeta esteticista preocupado tão somente com seu ofício repele a realidade e se isola numa torre de marfim. O concretismo, ao contrário, forjou uma forma a um só tempo autônoma e ambiciosamente participativa: ao evitar a referencialidade, tornou-se avessa à realidade; ao desejar ser representação estrutural dessa mesma realidade – o que aqui se entende como um processo de metalinguagem alegórica – passou a ser sua forte aliada. Isso permite recordar a interessante revisão que Marcos Siscar (2017) fez recentemente da tradicional e disseminada noção de poesia pura. O autor chama atenção para o caráter arbitrário dos modelos hegemônicos criados pela crítica e pela historiografia literária. A poesia pura não deixa de ser uma forma de interpretação crítica do fenômeno literário. Mesmo Adorno (2003), em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” teria aceitado e ecoado a ideia de que a lírica está isolada do mundo real, pois de outra maneira não lhe seria possível afirmar que ela, a lírica, é social justamente por recusar o social. E, claro, não poderia faltar o exemplo de Hugo Friedrich (1978), que, como já se discutiu aqui, explica a poesia moderna sob o paradigma do esvaziamento mimético. Siscar (2017) mostra um contraponto: Paul de Man, que leu Mallarmé, contrariando todas as expectativas, não como um poeta do hermetismo e da poesia absoluta, mas como um poeta da comunicação. Como fez isso? Recorrendo ao que Haroldo de Campos chamou, em outras circunstâncias, de “plano histórico-cultural” envolvido na criação do poema. Para explicar o procedimento de Paul de Man, escreve Siscar (2017, p. 31): “[...] para ele, o conteúdo de realidade de um poema, o sentido que este tem em sua analogia com o real depende também da compreensão dos dispositivos de sentido convencionais associados à literatura e à obra do autor”. Logo, todo poema é legível, é decifrável, graças às suas convenções poéticas instituídas historicamente.

Se é possível falar de autonomia [...], é no sentido de um gesto pelo qual a poesia procura pensar a possibilidade e a modalidade de seu lugar de fala, numa postura de atenção, mas também de resiliência, em relação à violência de outros lugares de fala, como o do discurso científico e econômico. A reivindicação de autonomia, nesse sentido, é parte de uma estratégia crítica e não uma modalidade de renúncia ao real. (SISCAR, 2017, p. 34).

A “estratégia crítica” da poesia concreta consistiu, como se viu, em assumir as contradições da autonomia, até o ponto de seu esgotamento, ou até sua dissolução enquanto projeto de vanguarda. Ademais, foi possibilitada pelas condições históricas do país no começo da segunda metade do século XX. É estratégia coerente com as “práticas culturais” do momento – para usar a expressão de Aguilar (2005). Diversa será a estratégia crítica da poesia espacialista francesa. A obra de Pierre e Ilse Garnier, além de celebrar a forma concretista do Noigandres já disseminada mundialmente, reivindica o alargamento de procedimentos formais e um outro tipo de relação entre poema e mundo. Para começar a pensar essa diferença, é pertinente analisar, em comparação, o que habitualmente se coloca do outro lado da tradição da poesia autônoma: a noção de poesia lírica. No momento das neovanguardas brasileira e francesa, objetividade e lirismo – contraste similar ao da poesia construtiva e poesia aleatória – são as duas forças em constante tensão.

2.4 Objetividade e lirismo

Nos anos de 1940, João Cabral de Melo Neto despertou no Brasil as discussões em torno da objetividade em poesia. A distinção que estabeleceu entre, de um lado, poesia objetiva e, de outro, poesia intimista, idiossincrática, criada sob o influxo misterioso da inspiração, teve fortes consequências na produção e na crítica literárias. Passou a representar a defesa do trabalho criativo contra o imediatismo, contra o poema que é resultado da transposição direta da experiência do vivido. Ao conjunto de poetas nos quais identificava a mesma práxis chamou de “família para quem composição é procura” (MELO NETO, 1994, p. 723). Passou a representar o paradigma do poeta crítico, do poeta lúcido, do poeta artesão dos versos. “Saio do meu poema/ como quem lava as mãos”, inicia seu notável metapoema “Psicologia da composição” (MELO NETO, 1994, p. 85). Tais versos sugerem duas coisas. A mais evidente: a conclusão de uma árdua tarefa, que é a criação de um poema. A segunda, menos explícita: a saída de cena do eu-poeta, do eu-subjetivo do escritor, agora indesejado para o poema.

A poesia a que se opõe a objetividade cabralina pode ser nomeada, à sugestão de uma longa tradição histórico-literária, de lirismo. Sabe-se que a poesia lírica é identificada por Hegel

(1997) à expressão subjetiva, ao mundo interior do poeta, em contraste com a poesia épica, de cunho mais realista e, portanto, mais objetiva. Lírica é toda poesia que predominou até mesmo em momentos modernos de renovação. É a face mais evidente da arte poética. A poesia conhecida, divulgada nas escolas, dividida nas rodas de conversa, nos saraus de biblioteca, herdeira de um velho pendor a um romantismo exultante, sentimentalista e intimista. Aquela praticada, segundo Cabral (MELO NETO, 1994, p. 723, grifo do autor), pela “outra família de poetas, a dos que *encontram* a poesia”, ou seja, a dos que, no lugar de trabalharem a composição, deixam-se inspirar pela poesia e, quando ela vem, simplesmente a registram no papel. A fim de marcar sua oposição – e sua posição –, Cabral recorreu a todo um discurso lírico negativo, ou a um antilirismo. Quando, já consolidado no território das letras, ele lança *A educação pela pedra*, em 1966, Augusto de Campos (2015a, p. 66) escreve em artigo elogioso, destacando no livro justamente o caráter de combate ao costume dos versos de exaltação sentimental: “Da ‘antiode’ à ‘antilírica’[...] João Cabral vem praticando didaticamente uma antipoesia, ou uma poesia que se contrapõe ao que passou a ser o conceito popular e também literário de poesia”. Ao extremo, essa espécie lírica tomou conta do conceito de poesia, de modo que o poeta, a se voltar contra o lirismo, se viu obrigado a se voltar contra a poesia. Isto se verifica frequentemente a partir de Cabral: poetas adotam uma postura de desconfiança em relação à poesia estabelecida e à figura do poeta.

Embora Cabral se esforce em demonstrar que a poesia inspirada não seja um princípio geral da literatura, porque naquele momento em que escrevia já não existiria mais nenhum pensamento estético universal a orientar o processo criativo, a descrição que faz dela assemelha-se em muitos pontos àquela canônica expressa por Emil Staiger (1969) nos seus *Conceitos fundamentais da poética*, exatamente sob o viés do estudo generalizante do que chamou de “estilo lírico”. Primeiro, observe-se a síntese de Cabral (MELO NETO, 1994, p. 728):

No autor que aceita a preponderância da inspiração o poema é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta. O poema é o eco, muitas vezes imediato dessas experiências. É a maneira que tem o poeta de reagir à experiência. O poema traduz a experiência, transcreve, transmite a experiência. Ele é então como um resíduo e neste caso é exato empregar a expressão “transmissor” de poesia. Por outro lado, o que também caracteriza essa experiência é o fato de ser única. Ela ou é expressada no poema, confessada por meio dele, ou desaparece. A experiência, nesse tipo de poetas, cria o estado de exaltação (ou de depressão) de que ele necessita para ser compelido a escrever. Geralmente, esses poemas não têm um tema objetivo exterior. São a cristalização de um momento, de um estado de espírito.

Depreendem-se dela características essenciais dessa poesia: a experiência do vivido diretamente transposta ao poema; o poema deve estar o mais próximo possível da experiência que o determinou; a experiência é única e fortuita, além de provocar um estado de exaltação no poeta e conseqüentemente no leitor; o poema é a cristalização, ou a fixação em linguagem, de um momento instantâneo, apreendido pela experiência. Não se pode negar a preponderância do sujeito: o poema o confessa.

Veja-se agora a seguinte definição de Emil Staiger (1969, p. 28): “O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se [...] à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condição de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário”. São reformulações da mesma questão. Para o alemão, o poeta lírico, motivado sempre por uma disposição anímica, faz nascer espontaneamente o poema. Não tem, pois, sobre este nenhum domínio crítico ou racional. Quase magia. Mas a explicação salienta um fenômeno interessante: a relação forma-sentido. O poema não registra simplesmente a inspiração: ele é a própria inspiração que nasce consubstanciada em palavras – não as palavras comuns da linguagem cotidiana, evidentemente, mas as palavras investidas das mais variadas formas de retórica. Não há de um lado o conjunto de sensações, impressões e pensamentos a serem representados e, de outro, os instrumentos linguísticos e simbólicos a serem utilizados na representação. Não há, na realidade, re-presentação: no poema lírico a experiência do vivido é diretamente apresentada através de uma forma própria numa única e irrepetível vez. A experiência do vivido está mais do que próxima do poema, torna-se poema. Não deixa de ser curioso, no entanto, que este mesmo pressuposto de um eventual acordo entre a forma expressiva e o plano de sentido seja uma grande aposta também da poesia construtiva. Basta lembrar a constante referência ao **isomorfismo** na teoria dos poetas do Noigandres.

Permanece a atmosfera do misterioso na ideia de que o poema é “encontrado”, como diz Cabral, ou que o poeta não “produza coisa alguma”, segundo Staiger. A essa irracionalidade se opõe a poesia objetiva, para a qual o problema central é a linguagem. Dar qualidades de objetividade a um poema é fazê-lo presente, primeiramente, enquanto composição, arranjo de linguagem, obra de criação. O poema objetivo é a precedência da arte sobre o poeta e sobre seus estados de inspiração. Logo, mesmo que venha a criar vínculo de unidade com aquilo que representa, diminuindo a arbitrariedade do signo formulada por Saussure, ele procura manter sua autonomia de objeto.

Na França, o debate entre poesia objetiva e poesia lírica é bem intenso. Em tempos atuais, poetas se dividem entre defensores do lirismo, como Michel Collot, e defensores do que por lá é denominado literalismo, correlato do objetivismo, como Jean-Marie Gleize. Assim

como Cabral no cenário brasileiro, é Francis Ponge um centro de reverberação francês das ideias sobre a poesia objetiva. Avesso à poesia inspirada, o autor de *Le parti pris des choses* reclama uma poesia do exterior, na qual as coisas tenham precedência sobre a maneira como o sujeito as concebe e as expressa, uma espécie de poética da fenomenologia. Cria uma poesia de descrição, ou melhor, de definição de objetos cotidianos, em que a materialidade daquilo que é representado e da própria linguagem enquanto meio de representação é fundamental. O poema empreende o desafio de concretizar o real. Naturalmente, essa poesia exclui o sujeito romântico, assim como exclui da linguagem recursos retóricos típicos do lirismo, como as metáforas.

A poesia objetiva atualiza o problema da arte pela arte sob novas perspectivas. Seu grande interesse pela forma não supõe o rechaço do mundo real, pelo contrário. É justamente o esforço de fazer da poesia expressão objetiva que a coloca vigilante de seus próprios elementos. Sua linguagem objetiva deve se referir a um mundo objetivo. O próprio Cabral, nesse sentido, vê convergência entre as duas distintas práticas poéticas, a objetiva e a lírica, naquilo que representam como produto do humano. A “distinção acidental” – uma distinção, diga-se, de método formal – implica que “essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem”, ao contrário, “ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem” (MELO NETO, 1994, p. 725). Na verdade, para ele, um dos maiores valores da literatura, defendido convictamente no ensaio *Poesia e composição*, é seu diálogo com o leitor, que, na modernidade, é a contraparte do escritor indispensável na manutenção do próprio sentido do literário.

A objetividade é corolário da inevitável crise de verso que acomete o poeta moderno, que tem diante de si o desafio de construir uma forma autêntica com a qual consiga tocar as coisas concretas, mesmo as coisas de seu mundo particular: uma forma, portanto, comunicável. O dilema da criação enfrentado pelos poetas do Noigandres, como se viu, corresponde também à busca pelo traço de objetividade. Não é à toa que João Cabral foi incorporado ao *paideuma* – aliás, parece ter representado mais do que um exemplo de poesia construtiva, na medida em que, como lembra Aguilar (2005), significou também a possibilidade de ligar as referências cosmopolitas ao campo da literatura brasileira, dando assim ao movimento uma dimensão também nacional. Haroldo de Campos (2010, p. 80), em “O geômetra engajado” define a poesia de Cabral como “[...] poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista”. Vê-se que a ideia de objetividade se relaciona com outras afins: a racionalidade e a construção. Participam as três de uma mesma “disposição psicológica” do autor, na expressão cabralina, e são norteadoras do projeto concretista: são tratadas explícita

ou implicitamente em praticamente todos os textos fundadores do movimento e reverberam nos poemas que desejam ser, sintomaticamente, objetos.

No entanto, o concretismo se situa como radicalização vanguardista dentro do conceito de objetividade, na medida em que leva ao paroxismo a predominância da forma sobre o conteúdo. Exige-se do poema-objeto a negação da transitividade ao universo referencial, de modo que seu contato com a realidade, segundo a hipótese levantada, ocorra quase exclusivamente na sua dimensão metalinguística. Logo, Cabral seria denunciado por não ousar o procedimento de autonomização. “A ‘Antiode: contra a poesia dita profunda’ marca o limite do deslocamento palavra-objeto [...] – e anunciaria a volta ao objeto no sentido concretista, se o poeta não tivesse preferido orientar-se em outro sentido, mais humilde e tradicional”, escreve Décio Pignatari (2006c, p. 99). A volta ao objeto seria a forma refletida em si mesma, como a pintura abstrata em função de seu próprio material plástico, excluída de qualquer compromisso figurativo. Essa radicalização acentua, por sua vez, a divergência com a poesia lírica, identificada pelo grupo quase sempre ao surrealismo.

Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado [...] O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao sabor de um subjetivismo arbitrário e inconsequente. Do mesmo modo, a poesia concreta rejeita a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, com ordem sintática semelhante à do discurso lógico. (CAMPOS, H., 2006d, p. 142).

A compreensão dos Garnier sobre a objetividade do poema, à primeira vista, não é tão distinta. Primeiro porque é preciso considerar que o tema se infiltra naturalmente nos discursos concretistas recuperados na frequente prática de revisão espacialista. Como o espacialismo, antes de ser um movimento de inovação vanguardista, constitui um movimento de síntese das várias tendências experimentalistas do mundo, naturalmente haveria de constatar a evidente preponderância da forma. Segundo, porque certa objetividade é assumida na poética particular do espacialismo, na medida em que, intencionalmente, Pierre Garnier estabelece um pensamento crítico de resistência ao transbordo sentimental que ainda predominava na Escola de Rochefort, da qual participou diretamente.

Em 5 de agosto de 1963, Pierre Garnier publicou na revista *Les Lettres* o “Plan pilote fondant le espacialisme (note liminaire)”. Trata-se de uma definição geral do concretismo internacional, submetida à aprovação dos principais integrantes, cujos nomes são citados em nota ao final do texto, dentre os quais podem-se ler, por exemplo: Max Bense, CarlFriedrich

Clauss, Ian Finlay, Eugen Gomringer, Frans Moon, Toshihiko Schimizu – curiosamente, ninguém do grupo brasileiro. Nas explicações preliminares, o poeta manifesta o desejo de criação de um Comitê Internacional para organização de exposições, conferências, debates. O nome “Spatialisme” é proposto provisoriamente – embora torne-se depois definitivo – numa alusão àquilo que entende ser o elemento fundamental dessa poética: o espaço. Não simplesmente o espaço físico do suporte que passa a funcionar como agente estrutural do poema, o branco da página a que Mallarmé atribui grande importância, mas também o espaço como imaginário topográfico das novas formas de percepção e de comunicação do homem. Nesse texto, aponta-se o traço comum da objetividade no seguinte trecho:

Ces poésies tendent à devenir “objectives” c'est-à-dire à ne plus être l'expression d'un auteur qui depuis des siècles se demande en vain “Qui suis-je?”, mais à être l'objectivation de la langue-univers, étant entendu une fois pour toutes que la langue est une partie autonome du monde (contenant les autres univers comme elle est contenue par eux - d'où son authenticité) et que tous ces poètes se dirigent vers le point idéal où le verbe se crée de lui-même.¹⁰
(GARNIER, P., 2012c, p. 100).

A intenção de Garnier não é a de estabelecer uma norma de criação. Em sua expressão pouco imperativa, as criações poéticas “tendem” à objetividade, o que equivale dizer que algumas procuram-na mais do que outras em seus projetos estéticos – o concretismo brasileiro, por exemplo, fez dessa procura uma das principais finalidades. A objetividade se contrapõe à expressão do autor, ou expressividade, maneira pela qual se manifesta o interior do sujeito. A pergunta flagrante “quem sou eu?” resume um caminho típico da retórica intimista, mas não deve ser confundida propriamente com a pesquisa ontológica, presente muitas vezes na obra do poeta francês. Os poemas procuram “ser a objetivação da língua-universo”. De outro modo: exibem, à revelia do ser criador, a língua que é universo. Aqui parece residir a sutileza interpretativa. Com o substantivo composto “língua-universo”, o poeta subscreve não o caminho da poesia absoluta, mas o caminho da poesia aberta aos sentidos universais. Embora a língua, nesse paradigma, ganhe autonomia, de modo que configure um mundo independente, é preciso garantir que ela esteja sobrecarregada de sentidos e que esses sentidos estejam em ligação permanente com o mundo exterior. Para evitar o mal-entendido, esclarece, entre parênteses, o duplo movimento da língua cuja matéria é colocada em evidência no poema: ela

¹⁰ “Essas poesias tendem a se tornar ‘objetivas’, ou seja, não mais ser a expressão de um autor que há séculos se pergunta em vão: ‘Quem sou eu?’, mas ser a objetivação da língua-universo, tendo entendido uma vez por todas que a língua é uma parte autônoma do mundo (contendo os outros universos como ela é contida por eles – daí sua autenticidade) e que todos esses poetas se dirigem ao ponto ideal em que o verbo se cria a partir dele mesmo.”

contém outros universos e, ao mesmo tempo, é contida por eles. O universo está na língua e a língua está no universo, eis a reciprocidade determinante de que nenhuma leitura pode prescindir. Por fim, a constatação do ponto ideal de criação, o vir a ser do poema a partir de seu próprio material linguístico. A língua-universo articulada segundo suas próprias leis, que, por conseguinte, são leis entremeadas da língua e do universo.

A sequência do plano piloto corrobora essa ideia e a amplia de maneira considerável. Pierre Garnier (2012c) diz que há dois esforços no sentido de realizar o ideal de objetividade. Um deles está ligado à produção de poemas propriamente visuais; o outro, de poemas sonoros. Essa distinção acentua o domínio semiótico específico. Não se trata de dispensar o caráter verbivocovisual da palavra, mas de explorar em particular e com profundidade um de seus componentes. A necessidade desses esforços justifica-se por um processo que o poeta reconhecia em voga: “[...] *les langues nationales devenant de plus en plus bureaucratiques et ayant perdu tout pouvoir d’incantation*”¹¹ (GARNIER, P., 2012c, p. 100). Assoma-se, portanto, um problema que foge ao domínio comum da objetividade: o poder encantatório da língua. Diversa é a explicação dos poetas do Noigandres, segundo a qual a nova forma poética, havendo do mesmo modo dispensado o discurso lógico aristotélico, almejava à comunicação direta, em sintonia com o novo paradigma da interatividade humana da era tecnológica. Evidentemente que a ideia poética de Garnier perpassa a esfera ideológica do moderno, e não é equivocado pensar que seus poemas sejam factíveis apenas nos limites do mundo modificado pela ciência. Basta lembrar dos tantos poemas feitos à máquina de escrever, de tal modo que esta, mais do que um simples instrumento, integra o conjunto dos signos depositários do sentido. Mas ela parece apropriar-se de certas qualidades tradicionais da poesia lírica, evitada no projeto concretista. Uma dessas qualidades é esse poder encantatório da poesia, cujo símbolo maior é o mito de Orfeu. Encantamento não se confunde com o efeito exercido sobre a razão do leitor. O poema que encanta é o poema que afeta espontaneamente, age por sortilégio. E agora sem a presença direta do autor, da voz que enuncia, de acordo com a exigência da objetividade, é como se a língua-universo substituísse o poder do poeta, operando, de maneira autônoma, suas faculdades de encantamento.

Se as línguas nacionais, as usadas na comunicação diária e também na literatura tradicional, não são mais capazes de encantar, a proposta é “*libérer les éléments encore vivants de ces langues*”¹², no caso da poesia concreta e visual, ou “[...] *retrouver les signes-éclairés*,

¹¹ “[...] as línguas nacionais tornando-se cada vez mais burocráticas e tendo perdido todo o poder de encantamento”.

¹² “liberar os elementos ainda vivos dessas línguas”.

les cris-soleils, l'énorme richesse cosmique qui se trouve dans les organes vocaux de l'homme"¹³ (GARNIER, P., 2012c, p. 101), no caso da poesia dita fonética. Por esse ponto de vista, a experiência poética parte da decadência da língua em direção não a uma expectativa de ajuste com o presente da modernidade, tampouco a uma esperança de compreensão futura, mas sim a um resgate do passado da língua, o mais remoto possível, no qual se conservam com toda a vitalidade e potência alguns de seus elementos. E esses elementos são tomados literalmente: são substâncias linguísticas primárias, essenciais e geradoras de toda espécie de composição. Como supostamente se corromperam após longo tempo de exercício do *logos* – o meio da poesia por excelência, como quer Déguy (2008) – agora se deseja reservar-lhes um espaço de preservação. O *Spatialisme*, nesse sentido, também representa a prática mallarmiana de purificação da língua, com o propósito de devolver às palavras sua potencialidade comunicativa e encantatória. Essa purificação exige a separação dos elementares, assim como tende a interditar as combinações viciadas. Por isso, como no concretismo brasileiro, é recusado o discurso surrealista, que não rompe com o previsível encadeamento linguístico. Para recuperar o encantamento, é preciso alterar a forma literária através da qual ele se perdeu. O procedimento comum das novas poéticas transtorna a língua na sua base:

*Elles isolent d'abord la langue, puis la modifient, la bouleversent jusque dans ses fondements, la détruisent même et créent ainsi les conditions d'apparition sinon d'une langue nouvelle (donc d'une pensée nouvelle et d'un homme nouveau) du moins d'un art neuf qui, bouleversant les fondements même du langage, modifie l'homme.*¹⁴ (GARNIER, P., 2012c, p. 101).

A língua nova surge, pois, da tentativa de preservação do que ainda resta de vivo na velha língua. A operação quase alquímica tem no movimento espacialista a vantagem de não se converter numa tábula de leis, uma vez que, vigilantes das práticas internacionais, o casal Garnier toma o cuidado de assegurar o princípio de vitalidade do poema. Na leitura espacialista, o poema deve abandonar seus espaços de ociosidade e apresentar-se como energia. “*Ces poésies tendente de plus en plus à la destruction de l'idée même d'oeuvre au profit de celle d'énergie transmise*”¹⁵, declara Pierre Garnier (2012c, p. 101). A ideia de obra a que se refere indica o lugar desgastado das línguas indo-europeias fundadas sobre a lógica aristotélica do sujeito-

¹³ “[...] reencontrar os signos-luzes, os gritos-sóis, a enorme riqueza cósmica que se encontra nos órgãos vocais do homem”.

¹⁴ “Primeiro elas isolam a língua, depois a modificam, a perturbam até nos seus fundamentos, a destroem mesmo e criam assim as condições de aparição senão de uma língua nova (portanto de uma poesia nova e de um homem novo) ao menos de uma arte nova que, perturbando os fundamentos mesmo da linguagem, modifica o homem.”

¹⁵ “Essas poesias tendem cada vez mais à destruição da ideia mesma de obra em favor daquela de energia transmitida”.

verbo-complemento. **Transmitir energia** parece um equivalente do **poder encantatório**, virtudes da velha lírica almeçadas pelo novo poema. O retorno ao poder perdido da língua, realizado no interior da poesia reformadora, implica mudanças estéticas e éticas. “*L’homme revenant, sans l’encombrement d’une langue préétablie et imposée, aux racines des forces et y travaillant aidé de la technique la plus moderne, comme le cosmonaute dans l’espace*”¹⁶ (GARNIER, P., 2012c, p. 102). Quais seriam exatamente essas “raízes das forças” a que o novo poema deve fazer o homem voltar? O poeta prefere não esclarecer. As “raízes das forças”, assim como outras definições, mantêm-se no campo simbólico comum ao explorado pelos poetas simbolistas. São explicações menos racionais do que sugestivas, menos assertivas do que misteriosas. É como se sob a camada de objetividade, necessária ao poema que não expressa mais as intermitências do eu, fosse conservado um colorido aurático emanado de certa tradição lírica.

Mallarmé já havia aproximado o trabalho formal do universo misterioso da comunicação. No panorama da “evolução culturmorfológica” (CAMPOS, H., 2006b) apregoada pelos poetas brasileiros, ele aparece apenas como um dos representantes da consciência de que poesia é linguagem. Foi ignorada sua dimensão simbolista que mais o conecta ao passado da literatura do que o projeta como precursor das vanguardas. No entanto, Garnier insinua recuperar de Mallarmé, além dos procedimentos de espacialização do poema praticados no *Un coup de dés*, certo comportamento diante do estético, verificável também, sob distintas matizes, em outros poetas que influíram na criação do movimento espacialista, como Novalis e Gottfried Benn. Em seu texto “O mistério das letras”, Mallarmé disserta sobre as zonas obscuras de sentido que permeiam os poemas cujas palavras tenham sido liberadas de seus usos banais. A palavra purificada abandona a conveniente legibilidade para oferecer sua face misteriosa, para apresentar “um sentido mesmo indiferente” (MALLARMÉ, 2010, p. 185). Reconhece, portanto, duas espécies de textos. De um lado, os inteligíveis, por empregar a linguagem comum de conversação: “exibir as coisas num imperturbável primeiro plano”. Do outro lado – em que se insere sua própria obra –, os obscuros, por recusar essa linguagem comum e transtornar a sintaxe: “As palavras, por si mesmas, se exaltam em muitas facetas reconhecida a mais rara ou valente para o espírito, centro de suspense vibratório; que as percebe independentemente da sequência ordinária, projetadas, em parede de gruta [...]” (MALLARMÉ, 2010, p. 189). Cabe ao leitor saber ler o mistério das palavras, decifrá-lo nelas.

¹⁶ “O homem retornando, sem o impedimento de uma língua preestabelecida e imposta, às raízes das forças e trabalhando ali com a ajuda da técnica mais moderna, como o cosmonauta no espaço”.

Caso não o consiga, que não culpe o poeta de simples hermetismo. Defende-se Mallarmé (2010, p. 190): “Prefiro, diante da agressão, retorquir que alguns contemporâneos não sabem ler”. É importante nunca se esquecer de que o espacialismo é, antes de tudo, leitura. Garnier procurou ler o mistério das letras insinuante na nova poesia que se afirmava. E com esse mistério, ao mesmo tempo, assumiu sua própria criação.

Em artigo que repete o título do texto de Mallarmé, Maurice Blanchot refaz a análise do fenômeno da linguagem poética, tensionada entre autonomia e mímese. Parte do princípio de que a história da literatura é acompanhada pela oposição entre dois grupos: os defensores do domínio da forma, a que chama de “retorricadores”, e, por outro lado, os defensores da prevalência do fundo, a que chama de “terroristas”. Essa divisão, segundo ele, decorre da “[...] contradição presente na própria linguagem e cujos *partis pris* opostos dos críticos e escritores seriam apenas sua expressão necessária” (BLANCHOT, 1997, p. 49). Comente a linguagem, não só a verbal, mas qualquer outra constituída de signos, é compreendida na relação contraditória entre expressão e conteúdo. Define de maneira generalizada Blanchot (1997, p. 50): “Todo texto pode ser apreciado por um duplo ponto de vista: com relação a seus fenômenos materiais – sopro, som, ritmo e, por extensão, palavra, gênero, forma –, ou com relação ao sentido, aos sentimentos, às ideias, às coisas que ele revela”. Demonstra, no entanto, a dificuldade de separar os dois aspectos em regiões homogêneas. Não pode haver texto feito de palavras, de matéria verbal, sem que elas conduzam o leitor a pensamentos ou sensações, mínimos que sejam. Do mesmo modo, é raro que o texto tenha o poder de colocar o leitor imediatamente em contato com o referente, sem que ele perceba isoladamente o mecanismo verbal de construção do sentido. Mesmo que o texto seja o mais transparente e faça emergir com naturalidade o sentido, lá estarão as palavras, escolhidas e organizadas deliberadamente a fim de manter sua invisibilidade de função veicular. E basta, por exemplo, que o autor, no esforço de precisar uma ideia, de descrever um fenômeno, faça uso de uma forma um pouco mais elaborada, retorça a sintaxe ou empregue um léxico pouco conhecido, para que a ilusão se quebre e a consciência se volte aos bastidores da criação. A conclusão plausível seria o pressuposto da unidade, como faz Emil Staiger. Palavra e sentido, uma só realidade, indissolúvel. A fórmula tem sua razão, mas não convence totalmente Blanchot, pelo menos não é assim tão simples. Entende que exista interação entre forma e conteúdo, mas que a diferença, por mais conceitual que seja, nunca se anula completamente. A unidade é alcançada, mas não reduz a contradição. E enxerga justamente na tensão gerada pela coexistência das duas forças a fecundidade da linguagem, encontrada primordialmente na poesia.

A linguagem quer se realizar. [...] Deseja um verdadeiro absoluto. Deseja isso de maneira mais completa, e não apenas para ela própria, em seu conjunto, mas para cada uma de suas partes, exigindo ser inteiramente palavras, inteiramente sentidos, e inteiramente sentidos e palavras, numa mesma constante afirmação que não suporta nem que as partes que se chocam se acordem, nem que o desacordo atrapalhe a compreensão, nem que a compreensão seja a harmonia de um conflito. Essa pretensão é a pretensão da poesia à existência. (BLANCHOT, 1997. p. 55).

A “contradição presente na linguagem” não é passível de ser resolvida, tampouco é necessário que seja, mas pode ser criativamente explorada, como fazem os poetas, misturando convenientemente a forma – jogos sonoros, imagens, escolha morfossintática, ritmo, espacialização – e a espessa camada de sentidos. Para Blanchot, a realização total da linguagem, aquela que faz vibrar simultaneamente as duas entidades, é ambição da poesia. Um poema exhibe o máximo de concreção verbal e, ao mesmo tempo, o máximo de significação, tudo tão amalgamado que parece corpo do mesmo corpo. A palavra se esconde no sentido que carrega; o sentido se esconde na palavra que o representa. Eis como Blanchot (1997, p. 58) descreve o dinâmico movimento reversível da contradição: “[...] longe de reconciliar os elementos da linguagem, [a poesia] coloca entre eles o infinito, até dar a impressão de que as palavras que ela usa não têm nenhum sentido e que o sentido a que ela visa permanece além de todas as palavras”. Na sequência, a estranha cisão parece se resolver na unidade: “[...] no entanto, tudo é como se a partir dessa separação a fusão se tornasse possível, dessa distância infinita a distância parecesse nula, dessa hostilidade a oposição se mostrasse em uma dupla oposição simultânea”. Esse complexo funcionamento da linguagem em que os elementos da forma e do sentido se inter-relacionam de maneira pouco racional responde, segundo Blanchot, pelo efeito de mistério. “Compreendemos melhor que a passagem desse lado [o lado material da linguagem] para o outro e, mais ainda, sua indiferenciação nessa passagem se tornem um escândalo ou pelo menos fenômeno bastante misterioso – exatamente o próprio mistério” (BLANCHOT, 1997, p. 60). O mistério nas letras, por fim, coincide com o que Mallarmé associa ao elemento de obscuridade da linguagem poética, em oposição à linguagem de conversação. O mistério tem a face do ilógico, do ininteligível, mas, no final, tem a face da contradição da linguagem, a estranha – e poética – articulação entre palavra e pensamento.

Com essa análise de Blanchot não se pretende outra coisa senão iluminar um pouco mais os intervalos entre o conceito de forma concretista e o conceito de forma espacialista. Blanchot, à luz de Mallarmé, chega a conclusões semelhantes às de Staiger sobre a natureza do lírico. O pressuposto da unidade entre a experiência emocional e o poema que o consubstancia reaparece em Blanchot, mas investida de uma complexidade irreduzível. O poema, para Blanchot, é

misterioso à medida que extremamente difícil em sua conformação. Pode-se dizer que Blanchot, no caminho irreversível da modernidade crítica, faz uma leitura crítica da lírica. As entranhas do lirismo moderno exibem sua constante tensão entre palavra e sentido. Até que ponto essa tensão justifica ou nega a descrição homogênea que faz Hugo Friedrich (1978) da “estrutura da lírica moderna” é outra questão, que agora não vale a pena ser discutida. Mas é curioso notar como sua compreensão da poesia pura e dos conceitos de irracionalidade, fantasia ditatorial, dissonância, anormalidade, entre tantas outras “categorias negativas”, não é alheia ao problema do lírico. Trata-se de método dentre métodos de avaliação do fenômeno poético, naturalmente múltiplo. A separação entre poesia objetiva e poesia lírica é, portanto, mais uma estratégia de que se valem os poetas e os leitores de poesia.

A forma do poema que vive da palavra concreta apresenta semelhantes tensões. Mas sua concepção e seu lugar no mundo estético e social podem variar. Ao passo que o concretismo brasileiro, em sua disposição vanguardista de imposição do novo, exacerba a práxis da objetividade racionalista, o movimento espacialista da conciliação prefere assumir o campo das tensões, de modo que não lhe interessa evitar supostas contradições advindas da mistura de elementos situados em campos de oposição. Pelo viés espacialista, o poema originário das possibilidades do branco constitui-se como língua-universo, objetivo, mas dotado de mistério. O poema é língua-universo e vive de seu dilema entre a língua que representa e o universo representando. É espaço de preservação da ancestral força da palavra e, por isso mesmo, lugar de reabilitação do homem, que precisa de um novo impulso de vida na modernidade do pós-guerra. Sustenta concretamente suas palavras essenciais, substantivas, universais, dotadas de alto grau de realidade, mas quer lhes inocular uma intensa substância comunicativa, uma vibração significativa, enfim, aquilo que Garnier chama imprecisamente de energia.

Em suma, no horizonte que se apresenta, poemas de uma espécie comum confundem-se e são indistintamente encarados como objetos feitos de uma estranha matéria de linguagem. Mas existe neles uma variação, que, se ignorada, leva às perigosas reduções a que se tem assistido. O instante mais apropriado para observação dessa variação parece ser o movimento espacialista do casal Garnier. Melhor dizendo: o espaço mais apropriado. Como bem lembra Martial Lengellé (2001, p. 194), “*L’espace reste essentiellement la forme métaphorique et générique des nouvelles expériences*”¹⁷, tropo poético do espaço universal da poesia: uma espécie de sincronia criativa surgida no meio do processo histórico. Espacialismo tem o caráter de um templo onde se congregam valores. E, claro, onde se fazem escolhas. Enquanto o

¹⁷ “O espaço permanece essencialmente a forma metafórica e genérica das novas experiências”.

concretismo brasileiro se mostra radical na assunção da objetividade, o espacialismo interpretante dos Garnier coloca-se a meio caminho daquilo que se desdobra da tradição lírica. Poesia objetiva, sim, mas que insiste em noções como o irracional, o instantâneo, o mistério do símbolo, o poder órfico da palavra, a utopia da comunicação universal.

2.5 Paradoxos da forma espacialista

A **forma** do poema concreto resulta das atividades criadora e crítica dos poetas brasileiros. O extenso conjunto de textos teóricos comprova a perspicácia com que a construíram. Se ela admitiu o pressuposto da objetividade levada ao paroxismo da autonomia, isso se impôs como necessidade no interior de sua elaboração. Sua identidade está ligada ao arcabouço de leis criadas exclusivamente para ela. Por isso um poema concreto reclama, entre outras coisas, a renúncia à representação mimética e sua significação restrita ao campo estrutural. Mas, como se viu, essa idealização formal não impede que alguns poemas se desobriguem de cumprir a rigor as regras que lhe foram impostas. No curso histórico do exercício criativo, sob as exigências pessoais e sociais, é que a forma sofre ataques irreversíveis. Assim se deram os múltiplos desdobramentos do poema concreto modelar, gerado no seio do concretismo ortodoxo dos anos 1950. Quando aqui se fala em forma, trata-se quase sempre da **ideal**, talvez melhor compreendida nos manifestos do que nos próprios poemas. Além disso, é preciso considerar a instância da leitura – que constitui a parte central do movimento espacialista francês. A leitura tem também sua autonomia em relação ao poema. O dispositivo da metacomunicação, apontado por Haroldo de Campos (2006c) e por Alfredo Bosi (2013), por exemplo, recoloca a poesia concreta, de certo modo, no sistema de representação estética e lhe garante um lugar na vida social.

É por meio da leitura do concretismo brasileiro e dos outros tantos espalhados pelo mundo à época, que o espacialismo almejou marcar sua diferença. Evidentemente a forma ideal criada pelos poetas do Noigandres lhe serviu de critério. Antes de observar mais de perto a ideia de forma dos Garnier, interessa apresentar a interpretação peculiar que o poeta e acadêmico José Fernandes fez da poesia concreta brasileira, pois nela se podem verificar mais ou menos os matizes da diferença entre os dois movimentos.

No livro *O poema visual*, José Fernandes (1996) – acadêmico brasileiro e autor de várias obras de crítica literária, embora pouco conhecido – perpassa a história do poema visual e mostra como, na antiguidade clássica greco-latina e hebraica, a construção estética vinculava-se à magia. Os poemas figurativos constituem símbolos sobrecarregados de significados ocultos

e demandam do leitor certos conhecimentos de filosofias espiritualistas, como o esoterismo, para serem adequadamente interpretados. São verdadeiros criptogramas, cujos sentidos, propositalmente velados, referem-se a reflexões sobre a vida do homem e do universo.

Ao observar a história do poema visual, Fernandes contribui com duas importantes conclusões. A primeira diz respeito à tradição por trás das vanguardas: os concretistas continuam e atualizam um longo percurso realizado por poetas dos mais notáveis – fato que o movimento brasileiro procurou minimizar com seu desejo do inaugural, construindo, por outro lado, arbitrariamente, seu repertório particular, mas que o espacialismo não deixou de reconhecer num constante e abrangente panorama diacrônico. A segunda se refere à função que o poema visual possui no seu contexto: ele sempre esteve vocacionado a comunicar, a prolongar-se para fora de si mesmo, como qualquer outro poema. Ou seja, por mais engenhoso que fosse, na objetividade indiscutível de *tekhnopáignion*, sempre esteve circunscrito nos limites do discursivo, que são os limites do *logikon*, para falar como Déguy. Mas essa tradição, segundo o autor, foi interrompida com a instauração pelo concretismo do poema fechado em sua própria estrutura semiótica.

O poema visual, antes de ser um jogo exclusivo de componentes geométricos, dispostos segundo os princípios da semiótica, é um jogo aritmosófico-semiótico-semântico-visual, em que o significado é colocado em uma espécie de espaço sagrado, devendo ser apreendido unicamente pelos iniciados. Se nos poemas visuais de todas as épocas importa, em primeiro lugar, o significado, o mesmo não se pode afirmar com relação ao concretismo. Ao propor uma arte verbivocovisual, pensando-se restabelecer a tradição e as restrições do final do século passado e início deste, esqueceu-se de recriar o seu caráter esotérico, místico e mágico. O poema deixou de se preocupar com o invisível, sustentáculo da estética aritmosófico-semiótico-semântico-visual para se voltar apenas para o estrato óptico-visual. Enquanto os poemas visuais greco-latinos, hebraicos, medievais, renascentistas e modernos traziam o discurso subjacente ao substrato semicogeométrico-visual, o poema concreto se limita ao signo. (FERNANDES, 1996, p. 119).

É flagrante o exagero de Fernandes em acusar o poema concreto de não obedecer ao princípio estético “aritmosófico-semiótico-semântico-visual” que identifica nos poemas da tradição. Se o poema concreto se propôs ruptura, não restabelecimento da tradição, nada mais razoável que criasse novos princípios estéticos e operasse de maneira distinta. No entanto, excetuando a desnecessária valoração, sua observação da natureza do poema concreto em comparação com os demais parece bastante pertinente. Aqui não interessa tanto o que mudou, mas como mudou. Ao poema visual não teria ocorrido nada diferente do que ocorreu às obras de arte quando adveio a crise de representação. O poema concreto passa a reivindicar a

autonomia da forma, ou, como diz, a “se voltar apenas para o estrato óptico-visual”. Decorre disso, para o autor, o perigo já muito anunciado do esgotamento: “[...] o poema concreto, ao privilegiar o signo em detrimento do discurso, colocou-se entre a cruz e a espada” (FERNANDES, 1996, p. 119). Sem a propensão discursiva – o que não significa dizer sem o discurso, já que o poema pode dispensar o sintagma lógico e, mesmo assim, ter capacidade de falar –, o poema poderia se converter num jogo de palavras desinteressante. O jogo pelo jogo, ou a arte pela arte. A saída dessa encruzilhada é a recuperação do poder de comunicação da palavra, sem anular necessariamente a ênfase na composição material. Para Fernandes, no entanto, o poema concreto deveria aliar-se à tradição e substituir seu discurso autor-referencial pela linguagem dos símbolos.

Essa é uma exigência de tentar fazer do poema concreto o que ele talvez não seja. Pelo menos não se propõe a ser assim. Mas haveria algumas composições atípicas em que seria possível detectar o simbólico. Como o poema de Augusto de Campos “ovo novelo”, um possível caso de exceção na poética concretista, interpretado por Fernandes em sua obra. O poema claramente dialoga com aquele em forma de ovo, de Símias de Rodes, um dos exemplares mais antigos da tradição, logo sua referencialidade não pode ser negada. De fato, foge ao modelo da forma ideal, como muitos outros poemas. Depois, Fernandes lê o poema Coca-cola, de Décio Pignatari, reconhecendo no estrato simbólico um forte conteúdo ideológico ligado ao imperialismo norte-americano. São leituras possíveis e legítimas, que inclusive contribuem com investir os poemas de significados instigantes. A leitura do simbólico pode não ser adequada a todos os poemas concretos, sobretudo àqueles que ilustram as teorias, mas suspeita-se que os poemas do casal Garnier inclinem-se nessa direção. Neste fragmento, Fernandes (1996, p. 124, grifo do autor) defende a linguagem simbólica e termina por associá-la diretamente a Pierre:

Se a linguagem é simbólica por excelência, os componentes semiológicos, às vezes mais densos de simbologia, se lhe aderem e, juntos, substantivam uma linguagem objeto que se sobrepõe aos limites físicos do signo. A linguagem, nestas circunstâncias, se assemelha à linguagem primordial, ao logos, à língua sagrada, e se aproxima da metafísica, porque é e significa além dos signos. É neste sentido que Pierre Garnier afirma que *A língua não é mais um código a pensar, um código para comunicar, mas uma matéria que se anima.*

A citação de Pierre foi retirada da obra “Spatialisme e poésie concrète”, publicada em 1968: uma antologia dos manifestos e outros textos teóricos na qual o poeta procura demarcar as diferenças do espacialismo como leitura e como poética. A síntese de Fernandes toca o

núcleo do problema da objetividade lírica que ora se procura demonstrar. O sintagma “linguagem objeto que se sobrepõe aos limites físicos do signo” enuncia oportunamente a contradição da forma que se deseja autônoma, independente do sujeito criador, e ao mesmo tempo irreduzível a sua própria realidade material. A “linguagem objeto”, correlato do que Garnier no “Plano piloto” entende como “língua-universo”, exteriorizada pela necessidade do real, deve, portanto, aliar-se às figuras retóricas da linguagem poética. O poema passa a gerar mais do que a mensagem estética, no sentido de Abraham Moles e Max Bense, mensagem baseada exclusivamente na sua materialidade essencial, incluindo sua espessura de significado sígnico – a idealização formal do concretismo. Ele se converte na condensação entre forma e experiência, como se daria no tempo primordial do mito, segundo Ernst Cassirer (1992). Mesmo que haja tensão nessa relação – e quase sempre haverá, como se demonstrou com Blanchot (1997), pois não se trata de uma reoperação integral do mito –, o poema tende a perseguir a imagem de totalidade e força míticas. Reduzem-se as diferenças entre a forma e o designado, ou entre o corpóreo da expressão e o espiritual da experiência, em direção à tentativa de recriar na palavra a “arquipotência, onde radica todo ser e todo acontecer”, conforme Cassirer (1992, p. 64). É a palavra original, na sua dimensão mítica, que emana o poder encantatório, perdido nos discursos teóricos-conceituais ao longo do tempo. “A palavra tem que ser concebida, no sentido mítico, como ser substancial e como força substancial” (CASSIRER, 1992, p. 79). Não é de outro modo que se compreende a exigência de Garnier. “A língua não é mais um código a pensar”, pois com ela não se deseja produzir pensamentos discursivos, que reduzem as palavras às ideias, convertendo-as em signos representativos de conceitos, “mas uma matéria que se anima”, na medida em se aproxime ao máximo da concretude e da potência da linguagem mítica. Se para Cassirer, o artifício intelectual da metáfora consegue vincular a linguagem e o mito, na poesia visual esse vínculo terá de ser construído por meio dos recursos de espacialização da linguagem, que, no entanto, podem se apoiar no princípio comum da analogia. Aliás, é como analogia que se deve entender o uso do conceito de símbolo por parte de José Fernandes. Ao generalizar que a poesia visual, em sua longa tradição, inclina-se à produção simbólica, não parece dizer outra coisa senão que sua forma tende a representar o mundo em razão de uma correspondência analógica. Símbolo¹⁸, portanto, permanece nas proximidades da metáfora.

¹⁸ O conceito de símbolo é múltiplo e contraditório. É necessário esclarecer que para Cassirer (1992) símbolo equivale a signo, portanto pertence prioritariamente à esfera do pensamento discursivo, não ao mítico, como forçosamente a argumentação de José Fernandes (1996), na síntese feita aqui, pode sugerir. O símbolo que é signo traz a inevitável cisão entre sua forma convencional e a realidade a que se refere. É o oposto, segundo Cassirer, da linguagem mítica que plasma num só elemento fundo e forma. Por outro lado, o emprego de

Com efeito, é muito comum a leitura francesa da obra dos Garnier recorrer à retórica poética – o que, de certo modo, também sucede da conduta conciliatória do movimento espacialista em não embargar, pela radicalização vanguardista, o fluxo da instituição literária. Em artigo sobre os poetas, Véronique Perriol (2012, p. 4) reforça a busca pela linguagem incorrupta e o expediente retórico:

*La déconstruction de la syntaxe amène une épuration de l'expression poétique qui n'est pas source de pauvreté car elle permet d'éviter toute redondance et information superflue. Cette poésie ne fait d'ailleurs pas l'économie des figures de style, notamment de la métaphore qui assure le passage d'un sens à un autre par une opération fondée sur une impression ou une interprétation personnelle à partir d'une analogie.*¹⁹

Peculiar nas manifestações da poesia lírica, a interpretação pessoal do poeta estabelece relações analógicas entre o interior e o exterior psíquicos, entre o subjetivo e o objetivo. O exemplo dado pela autora é um dos primeiros poemas de Pierre Garnier, da série *Poèmes à voir*, de 1962, intitulado “Grains de pollen” (Poema 1), no qual a palavra francesa *soleil* é repetida dez vezes numa configuração espacial que reproduz a imagem de grãos de pólen dispersos ao vento. A analogia de traço cromático entre sol e pólen é evidente. Perriol (2012) ainda apresenta um depoimento de Garnier sobre a criação do poema, que teria partido da remota memória de uma experiência escolar de análise ao microscópio de uma flor. O poema é um dos primeiros da fase espacialista e repete alguns procedimentos concretistas posteriormente preteridos a favor daqueles mais favoráveis à linguagem figurada. No entanto, exemplifica bem a intencionalidade significante que perpassa toda a obra do poeta.

Do mesmo texto em que José Fernandes extraiu a declaração axiomática de Pierre apreendem-se noções reveladoras sobre o processo diferencial do espacialismo. Numa análise discursiva, percebe-se forte hesitação entre corroborar e ultrapassar a forma concretista que se impunha no movimento internacional. O poeta, no lugar de explicitar a diferença, prefere sugeri-la nos sutis intervalos da construção difícil da escritura inovadora. Age de acordo com duplo desejo: o de identificação à prática corrente e o de preservação da concepção lírica claramente manifesta em sua produção de poemas em verso, ininterrupta durante todo o

Fernandes está de acordo com o amplo uso da palavra em contexto literário. De acordo com Greimas e Courtés (1979, p. 424), trata-se de um termo sincrético, cujas “[...] determinações complementares [...] remetem ora ao caráter pluriisotópico do discurso, ora aos mecanismos ainda mal-explorados da conotação.”

¹⁹ “A desconstrução da sintaxe conduz a uma purificação da expressão poética que não significa empobrecimento, pois permite evitar toda redundância e informação supérflua. Essa poesia também não faz economia das figuras de estilo, sobretudo a metáfora, que garante a transição de um sentido a outro por uma operação baseada na impressão ou na interpretação pessoal de uma analogia.”

processo de afirmação do espacialismo. Presente na abertura do conjunto publicado pela Gallimard em 1968, sob o título já mencionado de “Spatialisme e poésie concrète”, o texto inicia-se com a revisão do conceito fundamental de objetividade e com o decorrente pressuposto da comunicação estética. A referência principal não é a mesma dos poetas do Noigandres, o Mallarmé dos lances de dados, mas Novalis, o poeta do primeiro romantismo alemão. Já para Novalis, seria grande erro achar que o poema fale sobre as coisas: “*Le propre de la langue est justement de ne se préoccuper que d'elle-même*”²⁰, cita Pierre (GARNIER, P., 2009a, p. 33). De fato, a crítica literária declara com certa unanimidade as afinidades entre o Romantismo da Alemanha, da França e da Inglaterra e as definições da poesia moderna. Hugo Friedrich, por exemplo, confere ao poeta alemão um papel eminente de precursor da poética pura. Mas não deixa de ser curioso que Pierre se prive de recordar aquilo que em Novalis talvez lhe traga mais consequências: a tradicional associação entre magia e criação poética. Ademais não se pode ignorar seu profundo interesse pessoal por Novalis, a cuja obra se dedicou em intensos estudos e traduções para o francês. Mas o propósito de identificação com o concretismo geral deve se cumprir, ao menos neste primeiro momento. “*Dès lors la langue apparaît comme un univers en elle-même qui certes reflète le monde mais n'entretient pas de rapports avec lui*”²¹ (GARNIER, P., 2009a, p. 36), afirmação que facilmente ressoa os manifestos brasileiros.

A análise prossegue apoiada principalmente na teoria de Max Bense (1971), a qual garante ao poema a precedência da comunicação estética. Avesso à inspiração lírica, o poeta é um manipulador técnico do material linguístico e sua meta é construir o objeto estético que tenha condições de existir autonomamente, como os objetos fabris que não trazem marcas da singularidade criadora: “*Le poète n'est plus l'inspiré, il est le constructeur: pour lui l'esthétique rejoint la technique*”²² (GARNIER, P., 2009a, p. 37). A língua, usada como meio expressivo, torna-se finalidade no poema visual. O processo de **comunicação** da mensagem cede lugar ao processo mesmo de **realização** da mensagem: passagem do conteúdo para o concreto formal. Se a ênfase está no objeto, a diversidade material deve ser desejada. Quanto mais se exploram os materiais, mais possibilidades existem de construção estética. As qualidades fonéticas e visuais da palavra, às quais se acrescentam os traços semânticos inerentes ao signo, dependem, todavia, dos instrumentos físicos que as produzem. Estes são corpos geradores, orgânicos ou mecânicos, tão importantes quanto seus produtos, por isso devem ser igualmente exaltados em

²⁰ “O essencial da língua é justamente preocupar-se apenas consigo mesma”.

²¹ “A partir de então, a língua aparece como um universo em si que certamente reflete o mundo, mas não mantém relações com ele”.

²² “O poeta não é mais o inspirado, ele é o construtor: para ele a estética une a técnica”.

nome do objeto. “*La poésie concrète et le Spatialisme réintroduisent comme moteurs de la poésie non seulement la bouche, mais aussi les cordes vocales, les poumons, les bras, les doigts, les yeux et les oreilles, comme moyens cybernétiques, ensuite les machines*”²³, explica Pierre Garnier (2009a, p. 40). A língua voltada a si mesma desvela seu funcionamento sistemático, seu complexo jogo de relações. É o momento em que sua fábrica se abre e exhibe o maquinário. Desse modo, se aproxima da matemática, cujo código semiológico particular permite que seu exercício se dê inteiramente no seu interior, independente do universo semântico a que possa eventualmente ser associado. Como conjunto operatório de valores puramente conceituais, a matemática oferece um caminho de composição poética em que os elementares são organizados arbitrariamente e que se abre à possibilidade sempre renovada e universal de interpretação. Se o poeta quer escapar da comunicação de conteúdo, deve agir como os matemáticos e transformar a língua em fórmulas aritméticas ou algébricas: “*Les poètes doivent procéder comme les mathématiciens: [...] il nous faut considérablement alléger, réduire la langue sociale, utiliser les lettres, créer des signes*”²⁴ (GARNIER, P., 2009a, p. 41).

Poema 1 – “Grains de pollen”, de Pierre Garnier.

GRAINS DE POLLEN

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

SOLEIL

Fonte: Pierre Garnier (2012e, p. 255).

²³ “A poesia concreta e o espacialismo reintroduzem, como motores da poesia, não apenas a boca, mas também as cordas vocais, os pulmões, os braços, os dedos, os olhos e os ouvidos, como meios cibernéticos, depois as máquinas”.

²⁴ “Os poetas devem proceder como os matemáticos: devemos simplificar consideravelmente, reduzir a língua social, utilizar as letras, criar signos”.

Acompanha a prática da objetivação poética um novo olhar sobre o lugar do homem no mundo. Se sob o domínio da linguagem e do pensamento discursivos, ele está no centro, e todas as coisas giram em seu entorno, agora passa a ser mais um elemento no imenso universo sensível. À subjetividade dominante que reduz a realidade à percepção individual sucede a transformação do homem em objeto: a objetivação do eu. Esse processo entra em curso com o desenvolvimento positivo das ciências, o que provoca, inevitavelmente, o crepúsculo dos mitos, dos deuses, dos ídolos. E aqui cabe uma observação importante de Pierre, que vem escrita timidamente após reticências: “*sauf en poésie*”²⁵ (GARNIER, P., 2009a, p. 42). A objetivação poética, portanto, não corresponderia integralmente às condições do mundo impostas pela racionalidade científica. A poesia transformada pela história teria capacidade de resguardar padrões pré-históricos. É um paradoxo que Garnier deixa emergir e termina por desviar a argumentação para um campo aparentemente imprevisto. Após uma crítica ao Surrealismo, que teria desperdiçado a oportunidade de romper com a linguagem comum, declara:

*Il est évident que la question est ainsi schématisée, car la langue poétique a toujours été – c’est l’évidence même – réalisation en même temps que communication. Mais on accentue dans tel ou tel sens. Dès la fin du classicisme, quand la poésie rompt avec la prose – et le Spatialisme n’est que la confirmation de cette rupture – n’eut plus une mais n significations, on s’aperçut que la multiplication insolite des significations laissait apparaître un être linguistique indépendant. Hors de la signification que les hommes lui prêtaient il y avait une matière et des ensembles de signes que l’on pouvait étudier objectivement, soumettre aux mesures, aux statistiques, aux techniques, c’est-à-dire à l’art.*²⁶ (GARNIER, P., 2009a, p. 44).

O poema deixa de se definir exclusivamente em função do abandono da voz lírica e da afirmação da objetividade, ou seja, em função de uma espécie outra de poema, e passa a se definir em oposição à prosa, segundo um antigo paradigma da crítica literária que remonta até mesmo ao classicismo. Retomando a célebre sentença de Horácio (2005), *ut pictura poesis*, Gotthold Ephraim Lessing (2011), no século XVIII, defendeu que poesia e pintura, embora dessemelhantes na maneira expressiva, compartilhassem o efeito comum de ilusão referencial – conceito semelhante ao de *evidentia* na retórica clássica. Ilusão referencial refere-se ao sucesso no emprego do artifício da mimese. A poesia como a pintura haveriam de criar a ilusão

²⁵ “exceto na poesia”.

²⁶ “É evidente que a questão é assim esquematizada, pois a língua poética sempre foi – isso é evidente – realização ao mesmo tempo que comunicação. Mas se acentua uma ou outra direção. Desde o fim do classicismo, quando a poesia rompendo com a prosa – e o Espacialismo é a confirmação dessa ruptura – não teve mais uma, mas *n* significações, percebeu-se que a multiplicação insólita de significações deixava aparecer um ser linguístico independente. Fora da significação que os homens lhe atribuem, havia matéria e conjuntos de signos que se podiam estudar objetivamente, submeter às medidas, às estatísticas, às técnicas, ou seja, à arte.”

de transpor o objeto representado à percepção do espectador. A prosa, por outro lado, operaria a língua com o fim da clareza conceitual, ou do discursivo teórico, de modo que a colocaria numa nítida separação em relação ao objeto referenciado. Em outros termos que remetem às teorias já citadas de Blanchot, Cassirer ou Staiger: enquanto a poesia, como a pintura, procura consubstanciar forma e sentido, a prosa os mantém presa da mediação. Corolário dessa tentativa de unidade poética é o que Garnier chama de “multiplicação insólita de significados”. A palavra mítica que a poesia busca resgatar é aquela sobrecarregada de sentidos, por essa razão poderá interagir no paradigma com outras palavras ou com outros signos. As figuras retóricas nada mais são do que possibilidades de resgatar o poder significante da palavra, de fazê-la novamente motivada, aproximando-a por analogia daquilo que se dispõe a representar, como um ícone. Logo, também são chamadas de imagens. Octávio Paz (1996, p. 37-38) escreve:

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.

E caracteriza tais imagens como unidades repletas de sentido. “Todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra” (PAZ, 1996, p. 38). Esses significados, sobrepostos, influem na significação final do poema, ou, de outro modo, o poema define-se pela capacidade de despertar a polissemia, ou poli-isotopia, recusando a univocidade convencionalmente associada à prosa. “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ, 1996, p. 38). A essas imagens retóricas, que destacam a concretude morfosintática, fonética e semântica das palavras, a poesia visual acrescenta as imagens gráficas do material escritural: grafemas, sinais de pontuação, marcas topográficas, tipografia, espaços em branco na página, tudo isso que se possa “estudar objetivamente, submeter às medidas, às estatísticas, às técnicas, ou seja, à arte”, conforme Garnier, e que do mesmo modo alcance a pluralidade de sentidos.

Após outorgar ao poema espacialista a qualidade lírica de desvio linguístico em relação à banalidade da prosa, Garnier indaga a capacidade de ele apreender o universo. É preciso saber o que pode ou não comunicar, já que todo poema além de realização é também comunicação. O problema teria se agravado no século XX, com as profundas mudanças na vida do homem e da sociedade, diante das quais a língua comum, lógica e subjetiva pareceu impotente: “*Depuis*

*le début du siècle nous savions que l'univers n'était pas descriptible*²⁷ (GARNIER, P., 2009a, p. 46). Trata-se quase de reconhecer o inefável: é tão grande e transcendental o universo, o novo ou o único, que não pode ser expresso em linguagem humana. Mas é ainda a linguagem que falha em tentar descrevê-lo. É necessário, então, recriá-la com as ferramentas da poesia e com a ousadia da experimentação. Pierre Garnier (2009a, p. 46), a princípio, desconfia que “[...] *seuls les symboles mathématiques pouvaient aider a pénétrer ces secrets*”²⁸. O universo enquanto segredo não corresponde exatamente à modernidade do século XX exaltada pelo concretismo brasileiro. O segredo revela-se um tanto metafísico, para além do circunstancial, inalcançável pela linguagem comum: “*Pour enregistrer, pour percevoir les impulsions plus lointaines, la langue essentiellement sémantique devenait trop lourde*”²⁹. Por isso, a forma do poema espacialista – e importa lembrar que nesse ponto da argumentação não se fala mais do concretismo, mas apenas do espacialismo – deve reduzir-se à leveza dos elementares, como na matemática. “*Il fallait alléger cette langue, la réduire à quelques signes, enfin rendre ‘lisibles’ les blancs qui pouvaient aider à étudier les rapports*”³⁰, escreve Pierre Garnier (2009a, p. 46). Procedimentos como a fragmentação da palavra em partículas gráficas retiram o poema inevitavelmente das significações tradicionais e o colocam nas zonas obscuras da linguagem, como descritas por Mallarmé (2010). Quanto maior for o desvio da linguagem poética em relação à linguagem aristotélica de comunicação conceitual, maior será a ilegibilidade. Os sentidos do poema, naturalmente ampliados, são propositalmente diversos daqueles encontrados nos sintagmas teóricos e só podem ser interpretados às custas da diligência do leitor. A intencional exigência da forma enigmática pode ser lida nesta declaração: “[...] *le Spatialisme passe sans cesse de la phrase-matière au signe-énergie cherchant à échapper à la banalisation du lisible*”³¹ (GARNIER, P., 2009a, p. 46). Ela pode ser entendida também como a passagem sutil do concretismo ao espacialismo: do enunciado concreto que se deseja autônomo ao enigma palpitante.

Vê-se, então, que o esforço de romper com a comunicação conceitual parece ter no espacialismo um fim diferente daquele que tem no concretismo brasileiro. No espacialismo, a forma tende a se tornar hermética, e suas relações referenciais com o mundo prolongam o

²⁷ “Desde o início do século, sabíamos que o universo não era descritível”.

²⁸ “[...] somente os símbolos matemáticos poderiam ajudar a penetrar esses segredos”.

²⁹ “Para registrar, para perceber os impulsos mais distantes, a linguagem essencialmente semântica se tornou pesada demais”.

³⁰ “Era necessário aliviar essa linguagem, reduzi-la a alguns sinais, enfim, tornar ‘legíveis’ os brancos que pudessem ajudar a estudar relações”.

³¹ “[...] o Espacialismo passa sem cessar da frase-matéria ao signo-energia procurando escapar da banalização do legível”.

fenômeno da analogia. Já o concretismo reivindica a forma funcional, legível e autorreferencial, extensível ao mundo por uma relação alegórica estrutural, cuja coincidência se daria não em função dos segredos, mas sim do revelado, do dinâmico, do racional. O dispositivo da objetividade, portanto, realiza-se de modo particular: no concretismo, pela via do tratamento material que se resolve no jogo das relações calculadas; no espacialismo, pela utilização material com o propósito de turvar a forma e criar o mistério irreduzível. Para Pierre Garnier (2009a, p. 46), “[...] *tous les mystiques avaient senti cette insuffisance de la langue; mais ils s'étaient contentés de placer au-delà l'ineffable, l'indicible*”³². O erro dos místicos foi, então, o de tentar solucionar o mistério, transpondo-o em discursos nítidos. Para o poeta espacialista, o mistério, intrinsecamente ligado à forma, não deve atingir a legibilidade, sob o risco de se equiparar à “*langue repertoriée par le dictionnaire, définie par l'Académie*”³³, uma língua que, como o francês, se tornou “*la langue de la diplomatie et des bureaux*”³⁴ (GARNIER, P., 2009a, p. 48). No entanto, ao recordar os místicos, mesmo que para se opor a eles, Garnier deixa prever suas influências da esfera do irracional e do espiritual, a mesma em que se situam os escritores aos quais mais se dedicou na vida, como Novalis e Gottfried Benn.

O texto de Garnier termina com uma observação que reforça a hipótese do retorno ao passado mítico: “*Comme autrefois, par leurs premiers dessins géométriques, les hommes essayèrent de mettre de l'ordre dans le monde visible, les poètes d'aujourd'hui prétendent ordonner le monde des matières, des impulsions, des énergies*”³⁵ (GARNIER, P., 2009a, p. 50). Na oscilação entre a identificação com o movimento internacional concretista e a afirmação da idiosincrasia criativa, é nesta que descansam as últimas palavras. Essa retórica hesitante – presente na maioria dos textos do movimento francês – obriga à releitura, pois só ela é capaz de separar as duas disposições. No retorno é que se descobre que o “universo indescritível” não se refere propriamente ao mundo moderno. No pensamento de Garnier, subsiste a ideia de universo como totalidade, expressa em símbolos recorrentes, como o círculo, a mandala, o sol, o cosmos. Muito provavelmente não tenha desejado se referir especificamente ao mundo moderno, nem às suas conquistas tão úteis quanto nefastas – a guerra, por exemplo, destruiu sua Amiens da infância. O tempo na poesia de Garnier obedece à lei do espaço: não segue retilíneo em direção ao futuro. Sua reversibilidade acaba por minar os simples movimentos de

³² “[...] todos os místicos tinham sentido essa insuficiência da língua; mas eles tinham se contentado em se colocar além do inefável, do indizível”.

³³ “língua classificada pelo dicionário, definida pela Academia”.

³⁴ “a língua da diplomacia e dos escritórios”.

³⁵ “Como antigamente, por seus primeiros desenhos geométricos, os homens tentaram colocar ordem no mundo visível, os poetas de hoje pretendem ordenar o mundo das matérias, dos impulsos, das energias”.

progresso, inclusive a própria ideia de vanguarda, que não se afirma absolutamente. Assim o *autrefois* impõe-se naturalmente como presença. Não há diferença entre as necessidades do homem primitivo de colocar ordem no mundo e as necessidades do homem do agora. No fundo, “a matéria”, “os impulsos” e “as energias” são as mesmas. Os poemas espacialistas querem repetir o exercício antigo de gravar simples traços nas paredes da caverna, protótipos dos glifos. É a isto que se dedicam: a idear, como pela primeira vez, uma escrita singular, total, não que represente o conteúdo, mas que o aprisione. Uma escrita não que fale sobre as coisas, mas que corporifique as coisas.

2.6 A objetividade lírica dos Garnier

A concepção de tempo de Pierre Garnier é fundamental para a compreensão de toda sua poesia, a versificada e a espacial. Ela também ajuda a entender o significado diferenciado da vanguarda espacialista, uma vez que vanguarda é a instauração de um tempo para a arte. Diferente do tempo linear, que progride inevitavelmente em direção a um futuro desejado e utópico, tempo esse assumido pela ideologia modernizadora das sociedades ocidentais, Garnier demanda o tempo do eterno presente. Segundo Pierre Dhainaut (2010, p. 161), ao contrastá-lo com o escritor polonês Milosz, que escreveu sobre o tempo da finitude, Garnier “[...] *n’écrit pas au fil du temps, il se tient [...] ‘au coeur du temps’, il y rayonne. Lui-même compare ses vers à des ‘rayons’, et ‘l’autre temps’ est ici déjà*”³⁶. Os raios são a forma com que o tempo se espacializa e preenche todo o ambiente, como o sol ilumina a terra. A metáfora do sol é uma das preferidas pelo poeta, e aqui ela descreve a simultaneidade da consciência temporal impressa no ato criativo. É tudo o oposto do que se pode prever na atividade do narrador fiel aos acontecimentos cronológicos. Dhainaut observa principalmente os vários livros de poemas em verso que Garnier escreveu após 1989. O primeiro deles se chama *Picardie – une chronique*. Esse título, evidente, traz uma espécie de ironia, pois se nega o infortúnio de Cronos de devorar os filhos da humanidade. Nesses livros, o poeta celebra a infância, além de aproximá-la da morte. Se o tempo é circular, nascimento e morte são continuidades naturais. No livro *Viola tricolor*, ele se queixa da proliferação dos relógios e da falta das fontes – as velhas fontes que teriam ficado esquecidas na caminhada que não admite passos para trás. Os homens separam o tempo, separam a origem do fim, a vida da morte, esquecendo-se do infinito e da eternidade.

³⁶ “[...] não escreve ao fio do tempo, permanece [...] ‘no coração do tempo’, neste ele irradia. Ele mesmo compara seus versos a ‘raios’, e ‘o outro tempo’ já está aqui”.

Não deixa de exaltar os que detêm o conhecimento desse outro tempo: os poetas, as crianças e as pessoas humildes, para os quais não existe impedimento em reunir as imagens da memória e as imagens percebidas empiricamente no mundo considerado real.

É nessa consciência baudelairiana da simultaneidade que Dhainaut (2010, p. 163) situa a poesia do espaço, ao dizer que o outro tempo “[...] *confondait les poèmes et les constellations, les sonnets et les bois, voire les cimetières: les poèmes spatialistes des années soixante reviendront à cette intuition initiale, la déploieront*”³⁷. Logo, também os poemas espacialistas realizam as correspondências entre as coisas. No tempo da eternidade tudo pode se corresponder. Assim Dhainaut alerta que não se admire, por exemplo, o fato de Garnier ter feito do cristianismo uma religião cósmica, apagando dela a promessa trágica do final dos homens e do mundo. Não pode haver sentimento de tragédia. Tudo vive no essencial. Até a guerra que destruiu sua cidade da infância teria se passado, segundo o poeta, na eternidade. Ou a avó, que ele tanto amou e com quem muito aprendeu, cuja morte não teria provocado comoção. A morte é apenas uma etapa, e deve ser encarada com toda a serenidade. Os tempos se misturam agradavelmente, sobrepõem-se e anulam o peso do circunstancial.

Essa ideia do presente eterno converge para o princípio da analogia lírica. É a poesia que, como já previra Cassirer, oferece as condições de restauração da consciência integralizadora, muito próxima ao pensamento mítico. Pergunta Dhainaut (2010, p. 166): “*Linéaire, le temps tel que nous l’appréhendons d’habitude, mais la poésie, grâce aux rythmes et aux rimes, n’avait-elle pas pour vocation de lui échapper?*”³⁸ As imagens poéticas baseiam-se no princípio das relações de semelhança. Elas permitem vencer o tempo da sucessibilidade do discurso e criar o da reversibilidade, que é o tempo do eterno presente. Mas em Garnier, o procedimento insinua-se ainda mais intenso – o arbítrio criativo e a ousadia o determinam –, pois quer evitar qualquer resíduo da progressão linear.

Pierre Garnier n'a plus recours aux rimes et aux rythmes traditionnels, il invente une écriture qui juxtapose et ne développe pas, qui procède en permanence par avancées et par retours (faut-il le préciser? il s'agit là de l'étymologie du mot vers), on croit qu'elle se répète et elle découvre : les phrases succèdent aux phrases comme les vagues de la mer dont Pierre Garnier disait dans Picardie qu'elle est "successive et simultanée", et ce qui

³⁷ “[...] confundia os poemas e as constelações, os sonetos e os bois, até os cemitérios: os poemas espacialistas dos anos sessenta retornarão a essa intuição inicial. Desenvolvê-la-ão”.

³⁸ “Linear, o tempo tal qual nós apreendemos habitualmente, mas a poesia, graças aos ritmos e às rimas, não tem a vocação de escapar dele?”.

*se dessine à travers le livre tient du cercle ou, pour mieux dire, de la spirale.*³⁹
(DHAINAUT, 2010, p. 166).

Claro que um Alfredo Bosi (2000), por exemplo, insistiria em precisar que o verso, por mais que procure superar a andadura da prosa, não alcançaria eliminá-la, porque a língua se prende a certa natureza discursiva, de passagem temporal. De qualquer modo, cabe apreender a intencionalidade da poética de Garnier: o evidente privilégio dado à noção de eternidade e à consequente presunção das correspondências. Se o poema em verso tramado na execução do círculo ou da espiral produz o sentido do presente eterno, é na poesia espacialista que o objetivo se cumpre plenamente. *“La poésie linéaire n'est pas différente de la poésie spatiale qui se révèle sur la page dans l'instant d'un regard, celle que nous ne pouvons lire que dans le temps du livre nous élargit dans 'l'autre temps', qui est inépuisable”*⁴⁰ (DHAINAUT, 2010, p. 166). O poema espacial, antes de se aliar à imagem, torna-se imagem, fixada no instante eterno de sua representação. Sugere diretamente o “outro tempo”, inesgotável porque retirado do progresso das horas, da linearidade avassaladora de Cronos.

A poesia concreta brasileira reivindicou o “princípio-esperança” de que o futuro pudesse confirmar as apostas do presente. Embora exaltasse a apropriação sincrônica do passado da arte, foi um movimento subordinado ao tempo progressivo, como ocorre naturalmente com qualquer vanguarda. Haroldo de Campos (1997, p. 266) admite “a expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva”, isto é, pela necessidade de superação constante, dirigida para o futuro. Nesse sentido, talvez se possa dizer que o espacialismo tenha representado a consciência efetiva de presentificação da nova poesia. Sob a noção de um espaço ativo e metafórico, resguardou a existência simultânea das várias correntes em evolução. A circularidade se manifesta, portanto, no poema e na poética, no exercício criativo e na utopia da conciliação das diferenças, sugerindo mais uma antivanguarda do que propriamente uma vanguarda.

Chega a hora de retomar o conceito fundamental do lirismo, a que a corrente concretista tenta se contrapor pela programática anulação do eu-elocutório. Em Garnier a complexidade da relação entre o eu e o objeto parece, curiosamente, não fugir muito daquela que Staiger (1969) se dedicou a explicar, logo não está totalmente alheia ao domínio lírico. Se se tentou evitar por

³⁹ “Pierre Garnier não recorre mais a rimas e ritmos tradicionais, ele inventa uma escrita que se justapõe e não se desenvolve, que prossegue permanentemente por meio de avanços e retornos (é preciso deixar claro? Trata-se da etimologia da palavra verso), acredita-se que ela se repete e descobre: as frases sucedem às frases, como as ondas do mar, o qual Pierre Garnier disse na Picardie ser ‘sucessivo e simultâneo’, e o que se figura simbolicamente através do livro é o círculo ou, melhor dizendo, a espiral.”

⁴⁰ “A poesia linear não é diferente da poesia espacial que se revela sobre a página no instante de um olhar, aquela que só podemos ler no tempo do livro nos expande para o ‘outro tempo’, que é inesgotável”.

um lado a expressão subjetiva do mundo dos objetos, por outro, não se impediu que estes se deixassem impregnar de uma densa qualidade anímica. Garnier alerta que as coisas devem vibrar com toda a sua energia encantatória, ou seja, as coisas em si devem se expressar, à maneira do sujeito. Ao passo que o eu-criador se liberta da simples confiança subjetiva, mas não se anula frente ao mundo objetivo, antes se mistura com ele, tornando-se também objeto. O eu imperioso que faz valer apenas a sua expressão converte-se no outro: um eu fenomenológico, aberto à comunhão. Não se impõe sobre as coisas, mas se dilui e se integra nelas. Desse modo, realiza-se uma espécie de reversibilidade: o objeto ganha um tom subjetivo, o eu ganha um tom objetivo. Dhainaut (2010, p. 167) termina sua reflexão justamente com a constatação de que a circularidade integradora impede que se leia a poesia de Garnier pelo critério da simples expressão subjetiva:

*On l'a trop souvent confondue avec la seule expression du moi, elle [a poesia] a pour principe, au contraire, "le signe égal" qui rassemble les bêtes, les arbres ou les poèmes, elle saisit la profonde unité de tout, qui, pour Pierre Garnier, n'est pas ténébreuse, mais transparente. Elle est, quoi qu'il arrive, la parole innocente du puer "aeternus". En cela elle semble intolérable. Ceux qui lui reprochent de mentir ont oublié que l'âge d'or n'était pas une utopie.*⁴¹

O “signo igual” coloca o poema em condições semelhantes às de outros elementos do mundo, numa unidade que teria deixado de ser utópica por reaparecer tanto tempo depois do mito da idade dourada, justamente na era moderna das cisões. Por isso, essa poesia haveria de revelar uma “*force archaïque, naturelle, incapable de perpétrer le mal*”⁴² (DHAINAUT, 2010, p. 167), confirmadora do eterno presente (aeternus). Não se trata, evidentemente, da expressão do eu – que, se apontada erroneamente, segundo o autor, em muitas leituras, insinua-se como possibilidade exegética. Garnier, no período espacialista, professa muitas vezes o fim da linguagem de expressão, ou de referenciação, como mera interpretação do dado objetivo. Mas não significa que a linguagem deva necessariamente se expropriar da enunciação. O poema, concreção da linguagem, deve trazer em si o poder conferido não só àquilo que representa, mas também ao sujeito que o enuncia. “*Il faut 'découvrir' désormais dans une langue considérée*

⁴¹ “Muitas vezes confundiu-se com a única expressão do eu, ela [a poesia] tem como princípio, ao contrário, o ‘signo igual’ que reúne os animais, as árvores ou os poemas, apreende a profunda unidade de tudo que, para Pierre Garnier, não é escura, mas transparente. Ela é, aconteça o que acontecer, a palavra inocente do sentir ‘aeternus’. Nisso parece intolerável. Aqueles que o acusam de mentir esqueceram que a era de ouro não era uma utopia.”

⁴² “esta força arcaica, natural, incapaz de perpetrar o mal”.

*comme un univers en elle-même une qualité négligée: celle d'énergie*⁴³, corrobora Ilse Garnier (2012a, p. 116). É o poema repleto de energia significativa, síntese da forma-conteúdo, que participa do universo dos fenômenos e oferece uma representação do instante-eternidade. Seu traço de autonomia, no entanto, não se dá fora da lírica segundo depreende-se da interpretação de Staiger (1969).

A diferenciação feita pela estética idealista de Hegel entre objetivo e subjetivo não contempla, na moderna filosofia da linguagem de Staiger, a complexidade do sistema da lírica. O pressuposto é que nenhum objeto pode ser, na realidade, apreensível em si, fora da mediação do poeta. “Justamente por ser ob-jeto, está em frente, pode ser observado a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que é justamente a do poeta, a de seu tempo ou de seu povo” (STAIGER, 1969, p. 57), de modo que cada perspectiva discrimina um gênero. O lírico é antes a incorporação do objeto pelo poeta, do que exatamente – ou apenas – a expressão íntima. Mas essa incorporação não implica destinar um lugar privilegiado ao eu, como se fosse um dominante a partir do qual tudo é percebido e realizado. “No fenômeno lírico, o ‘eu’ não é um *moi* que permanece consciente em sua identidade, mas um *je* que não se conserva, que se desfaz em cada momento da existência”, explica Staiger (1969, p. 59) com os distintivos pronomes franceses. É desse modo que a “disposição anímica”, que gera a linguagem íntegra do poema, não configura o dentro, mas o fora do sujeito lírico: “[...] estamos maravilhosamente [...] não diante das coisas, mas *nelas* e elas em nós” (STAIGER, 1969, p. 59, grifo do autor). Eis como o sujeito se deixa integrar no universo a ponto de não ser senão parte dele. Os tempos se dissolvem no instante presente, pela ação lírica que Staiger (1969, p. 60, grifo do autor) chama de recordação: “‘Recordação’ não significa ‘ingressar no mundo do sujeito’, mas sim, sempre, o *um-no-outro*, de modo que se poderia dizer indiferentemente: o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta”. Esse princípio de correspondência apresenta afinidade com certas correntes místicas – lembre-se dos contatos de Baudelaire com o imagismo místico, representado, por exemplo, por Swedenborg, importantes na instauração da estética simbolista. Staiger (1969, p. 61) o reconhece e, ao mencionar “Conversa sobre poesia”, obra de Hofmannsthal, raciocina: “Mais tarde acrescenta que ‘nós e o mundo não somos nada de diferente’. Que quer dizer ‘mundo?’ Aqui, visivelmente, a ‘totalidade do ser’. Com esse todo, que é eterno e divino, o místico sente-se identificado”. Em síntese, o conceito de lirismo abarca

⁴³ “É preciso ‘descobrir’ de agora em diante em uma linguagem considerada como um universo em si uma qualidade negligenciada: a da energia”.

preponderantemente as relações do eu e do mundo, que tendem a se harmonizar na forma apresentativa – e não representativa – da unidade.

No caso específico da poesia espacial de Garnier, é preciso levar em conta também a objetividade ligada à materialidade da linguagem. Ora, se a matéria linguística tem a qualidade independente do objeto, imagine-se a situação em que o poeta se deixa tomar por ela, numa disposição anímica e afetiva, semelhante àquela em que se deixa possuir pelos encantos do pôr do sol, do voo do pássaro, da memória infantil, dos acontecimentos da história. Mesmo que sua maneira seja toda diversa do registro – e algumas vezes se lhe assemelha – da disposição anímica em que a matéria linguística exige conformar-se, a criação do poema, racional e vigilante, revela a misteriosa relação entre forma e conteúdo.

É interessante observar esta passagem do “Segundo manifesto por uma poesia visual”, escrito por Pierre em 1962: “*L’or, on en fait des bagues, des bracelets, des ciboires, des louis, des boucles Mais l’or reste l’or. On n’oublie jamais de le mentionner. Ainsi la poésie. Elle souffle par les phrases, elle souffle par les mots, elle souffle par les pierres*”⁴⁴ (GARNIER, P., 2012b, p. 97). Uma espécie de substrato poético subsistiria nas variações da forma: nos versos, nas palavras isoladas, nos elementares fonéticos e grafemáticos, nos sinais de pontuação, nos cooperadores extralinguísticos. Hans Robert Jauss (1996), em sua análise diacrônica da modernidade, apresenta a dialética interessante de Baudelaire, para quem a obra de arte seria formada de duas metades: uma, a modernidade do transitório, identificado à moda; a outra, o eterno e imutável. Essa tensão entre o universal e o relativo parece tipificar também o espacialismo. Que substrato poético seria esse senão o princípio integrador do lirismo, de que Garnier não parece abrir mão nem nos momentos de maior inclinação à moderna objetividade? O poema, seja em verso, seja visual, seja fonético, deverá conservar seu elemento de identidade. Este o impede, ademais, de ser confundido com a imagem plástica do pintor ou com a música dos instrumentistas e cantores. O leitor deverá sabê-lo. A metade da poesia espacial pode muito bem realizar o modelo concretista prescrito pelo grupo brasileiro e em voga no movimento internacional, mas a outra metade parece repetir costumes da tradição lírica, claramente verificáveis nos poemas em verso de Garnier. No começo do século XIX, o poeta Leopardi já teria sido sensível a essa intermitência do poético. Dele o crítico Alfredo Bosi destaca o seguinte pensamento: “Tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia” (LEOPARDI apud BOSI, 2000, p. 131). Não se trata exatamente de afirmar a essencialidade da poesia, mas de

⁴⁴ “Do ouro se fazem anéis, pulseiras, cibórios, moedas, brincos. Mas o ouro permanece ouro. Não se pode esquecer de mencionar esse fato. Assim é a poesia. Ela respira nas frases, respira nas palavras, respira nas pedras”.

admitir nela um caráter universalizante e atemporal, peculiar ao tempo primitivo, e, por isso mesmo, coexistente sincronicamente com as diferentes condições históricas.

Martial Lengellé (2009, p. 21-22, grifo do autor) corrobora a hipótese de a poesia espacialista se diferenciar por certa qualidade lírica, a que se tem aproximado aqui do princípio de identidades analógicas, do qual o **eu** não é mais do que uma parte da totalidade objetiva ou universal.

C'est ainsi que la Poésie spatiale, à travers les ouvrages successifs d'Ilse et Pierre Garnier, suit une voie singulière, qui la distingue progressivement de la poésie concrète, celle du Lyrisme.

Le lyrisme, chez Pierre Garnier, prend un visage nouveau. Il est l'expression d'un moi sans frontières, pourrait-on dire, polyglotte, qui s'émerveille devant l'attraction universelle ou l'immaculée conception du monde. Il ne s'agit pas, pour le poète, de recourir à un quelconque discours religieux (même si les marques du religieux sont, en effet, présentes dans nombre de textes), mais d'évoquer, loin des dogmes précisément, la recherche du moi véritable – universel – qui, pour s'affranchir des limites de l'ego, doit idéalement se délivrer du langage pour y revenir.⁴⁵

É curioso como a ideia do lirismo desponta, num quase apreensível, para depois cair nas obscuras formulações de “atração universal” e “imaculada concepção do mundo”, diante das quais o eu poético quedaria maravilhado. A sugestão de que a poesia de Garnier está marcada pela presença do religioso também é digna de consideração. O lirismo da poesia espacial é tão evidente quanto irreconhecível. Como vive no interstício da forma concretista, é camuflada pelo discurso hegemônico da poesia autônoma, da arte pela arte, do jogo formal. Essa é, pelo menos, a sensação que se pode ter no meio crítico brasileiro, já que as leituras francesas geralmente não deixam de reconhecê-la. Mas o que se pode apreender do eu universal, do eu sem fronteiras identificado por Lengellé (2009)? Não seria mesmo a tentativa de apontar o problema da objetividade implicada no cerne da expressão lírica? Nenhuma intimidade revelada. O poeta deseja que seu ato poético se torne a representação da unidade universal. E nesse desejo se prevê a marca da “disposição anímica”, o eu afetado pelo objeto e este afetado pelo eu. O poeta se perde entre os elementos do universo. É verdadeiro porque anterior à cisão, capaz de se tornar

⁴⁵ “É assim que a Poesia espacial, através das sucessivas obras de Ilse e Pierre Garnier, segue um caminho singular, que progressivamente a distingue da poesia concreta, aquele do lirismo.

O lirismo em Pierre Garnier assume um novo aspecto. É a expressão de um *eu* sem fronteiras, poder-se-ia dizer, poliglota, que se maravilha diante da *atração universal ou da imaculada concepção do mundo*. Não se trata, para o poeta, de recorrer a um discurso religioso qualquer (ainda que as marcas do *religioso* estejam, de fato, presentes em muitos textos), mas de evocar, longe dos dogmas precisamente, a pesquisa do *eu* verdadeiro – universal – que, para libertar-se dos limites do *ego*, deve idealmente se libertar da linguagem para retornar a ele.”

o outro, de consubstanciar-se. A escolha da linguagem a mais liberada das implicações do pensamento conceitual, metafísico, é uma consequência disso, como se viu. A linguagem deve ser nova – e a experiência foi levada ao limite – para não correr o risco da separação entre signo e mundo, entre expressão e aquilo que é expressado. Deve ser a mais pura e sintomática para a efetividade da unidade. O crítico prossegue à procura do elemento lírico:

Cette utopie – car il s'agit bien de cela – se nourrit du constat selon lequel le langage dont nous usons n'est pas "naturel", en ce sens qu'il ne saurait relever du prolongement de notre être. Le rêve poétique, en conséquence, se cristallise autour d'une zone transparente qui tolère, sans se corrompre, la présence de l'animal, de l'enfant, des amants ou du poète, parce que ces derniers demeurent à l'orée du monde de l'expression. Le sujet lit le monde à travers le mouvement des phénomènes, mouvement qu'incarne la dialectique de l'autre (la variation, la permutation, la déconstruction des signes) et du même (le cliché – y compris photographique –, le stéréotype). L'autostéréotypie, d'ailleurs, contribue à donner sa cohérence à l'univers poétique des recueils, et de l'oeuvre.⁴⁶ (LENGELLÉ, 2009, p. 21-22).

Para Dhainaut (2010), o cumprimento da mítica idade de ouro; para Lengellé (2009), ainda uma utopia. Não importa se a ação da poesia sobre o mundo seja efetiva ou não, afinal seu horizonte não é o da práxis. Importa que se consolide como ideal de criação e que esse ideal desperte a consciência do leitor, ou, como afirma Haroldo de Campos (2006c, p. 112), possa promover “a clarificação dos hábitos mentais”. A nova poesia é utópica na medida em que, rompendo com o viciado discurso de fala, reivindica a singularidade da linguagem arcaica. Por singular Alfredo Bosi (2000, p. 132) compreende “[...] o concreto, o ser ‘multiplamente determinado’, multiplamente unido aos ritmos da experiência, multiplamente composto de conotações históricas e sociais”. Logo, “singular não quer dizer isolado”, mas íntegro. O singular é o concreto, no sentido etimológico: “concreto *quer dizer, precisamente: o que cresceu junto*” (BOSI, 2000, p. 134, grifo do autor). Nessa perspectiva, concreto é exatamente o contrário da simples operação com a materialidade dos signos linguísticos. Representa não a separação, mas a fusão. Concreta é a palavra que cresceu no ambiente da mimese e não pode se apartar dele, às custas de se converter num corpo sem vida. Equivale, no léxico espacialista, à palavra-universo, à palavra-energia. Lengellé (2009) descreve o espaço da utopia como “uma

⁴⁶ “Essa utopia – pois se trata bem disso – se alimenta da constatação de que a linguagem usada por nós não é ‘natural’, no sentido de que não saberia ressaltar do prolongamento de nosso ser. O sonho poético, por conseguinte, cristaliza-se em torno de uma zona transparente que tolera, sem se corromper, a presença do animal, da criança, dos amantes ou do poeta, porque estes permanecem à beira do mundo da expressão. O sujeito lê o mundo através do movimento dos fenômenos, movimento que encarna a dialética do outro (a variação, a permutação, a desconstrução dos signos) e do mesmo (o clichê – incluindo o fotográfico –, o estereótipo). A autoestereotipia, além disso, ajuda a dar coerência ao universo poético das antologias e da obra.”

zona transparente” de reconciliação, em que há total correspondência entre os distintos seres. Diferente do mundo da expressão, lugar em que se isolam o eu que fala, a própria fala e aquilo de que se fala – o outro. O processo é naturalmente dialético e dialógico, o “eu-no-outro”, conforme designaria Staiger (1969).

Mas como definir a lírica que o crítico francês adivinha na poesia espacialista? É pertinente recorrer mais uma vez a Alfredo Bosi (2000, 2013), de cuja teoria já se valeu esta tese para marcar o sentido literário da poesia concreta brasileira, a saber: a comunicabilidade pela via metalinguística, no limiar entre apologia e negação do mundo tecnicista. No seu paradigma da poesia moderna, a que vive em constante e acirrada tensão com os discursos ideológicos de uma sociedade cindida, existem algumas possibilidades de resistência. Uma delas é, como se viu, a poesia-metalinguagem, que, embora testemunhe um esteticismo afim da lógica de especialização, pode ser entendida, ao contrário, como o momento de recusa das formas viciadas de linguagem. As outras são, basicamente: o lirismo de confissão, constituinte da poesia romântica sentimental; a crítica direta ou velada da sátira, da ironia ou da paródia; a poesia mítica e poesia da natureza, reveladoras do sentido comunitário da idade primitiva. É justamente nesta última que se tem tentado situar a poesia de Garnier, tanto a espacialista quanto a versificada. Pode-se indagar se ela não reproduz, no fundo, o mesmo princípio metalinguístico da poesia concreta brasileira, uma vez que exige também a preponderância da forma. Sob a investigação apurada, conclui-se que não. Por mais que tenha modificado a linguagem, o fim não terá sido o da própria arte, ou o do próprio trabalho estético, mas o da poesia do mito e da natureza. Melhor dizendo: a transformação radical na linguagem se deu **em paralelo** com o propósito mitopoético, porque não se trata, evidentemente, de ignorar a presença do concretismo e validar, exclusivamente, a lírica dos arquétipos. Na antivanguarda espacialista, o gesto não radical foi o de congregar a nova forma do poema autônomo e as formas arcaicas de linguagem.

A poesia que redescobre o mito, nascida na Inglaterra e na Alemanha pré-romântica, depois intensificada com os simbolistas, dadaístas, expressionistas e surrealistas – correntes com as quais Pierre Garnier teve contato direto, por meio do estudo e tradução de poetas como Goethe, Novalis, Benn –, é definida por Bosi (2000, p. 173) nestes termos:

É uma longa estrada que percorre as voltas da memória, os labirintos do Inconsciente; e, explorando o mundo mediante uma percepção que se quer pré-categorial surpreende, a todo instante, liames e analogias novas que formam o cerne dos seus procedimentos simbólicos.

Ao lirismo que reopera o canto perdido, no entanto, é preciso sobrepor o irredutível procedimento da forma espacialista. O poema do casal Garnier aponta mais para a ancestralidade dos glifos gravados na pedra das antigas cavernas que para os cantos mágicos do homem que inventava seus deuses. Não se pode perder de vista sua forma escritural distintiva. Trata-se do poema visual que se inclina ao campo imagista das significações. Talvez se devesse insistir nas observações de José Fernandes (1996). A assertiva de Bosi (2000, p. 174): “A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” deve ser lida sob o paradigma da experimentação poética que enfatiza a materialidade linguística. Esse universo mágico não é outro senão aquele das instigantes gravações simbólicas. O que os novos tempos renegam, nesse caso, é uma escritura mágica, diversa daquela usada nos gabinetes, ou nas retóricas de expressão. Uma escritura mágica à semelhança do canto mágico. A voz de resistência é, no poema espacialista, o espaço de resistência. Esse espaço configura-se como “mitologia libertadora”, de acordo com Bosi (2000, p. 175), “[...] como resposta consciente e desamparada às tensões violentas que se exercem sobre a estrutura mental do poeta.”

A poesia mítica de Garnier não só ressalta da força da recordação, que se coaduna no tempo da eternidade, como se viu, mas também decorre do uso de elementos simbólicos ligados preponderantemente à natureza: o sol, a terra, o cosmos, a luz, o horizonte, a árvore, o pássaro, o corpo, a alma, o mar, a neve, a morte, o vegetal, o mineral, entre outros. Explica Bosi (2000, p. 179): “A poesia da natureza não traz em si qualquer sinal de retorno à pura animalidade [...]; a poesia da natureza é saudade, mas liberação”. É com ela que se deseja reinventar as imagens da unidade perdida – uma imagem aqui, diga-se, duplamente retórica e plástica. O eu lírico, então, se deixa imiscuir no universal.

A consciência que se volta, respeitosa e atenta, para o que não é ainda consciência – a pedra, a planta, o bicho, a infância – está prestes a cumprir a síntese entranhadamente poética de sujeito e objeto que se chama conceito concreto. (BOSI, 2000, p. 179).

O concreto da síntese poema-universo – não o concreto da autonomia formal – é aquele que impede ao poema ser um discurso sobre as coisas, à maneira das expressões convencionais da consciência, tornando-o a própria substancialização das coisas. Reforça Maunet-Salliet (2012, p. 9), ao se referir ao projeto do poeta iniciado no começo dos anos 1960: “*Son voeu: ne plus décrire c'est-à-dire se tenir devant, ne plus signifier la terre remuée ou les particules de craie du tableau noir (par exemple), mais être cette terre et chacune des particules en*

suspension”⁴⁷. Lengellé (1979), em outro estudo no qual descreve o movimento espacialista, recorda as motivações de Garnier para o engajamento na poesia concretista. Elas estariam previstas em duas obras surgidas em 1961: *Les synthèses*, uma antologia poética, e *Positions actuelles: Pierre Garnier*, uma coletânea de reflexões críticas sobre história, poesia e filosofia. Ambas trazem um agudo sentimento de desencanto com as ideologias da modernidade. Na primeira encontra-se o poema cujo fragmento transcreve-se abaixo:

*1882 mort du verbe
et avec lui
morts de la vérité de la beauté du bien de la justice
évanouissement de l'être:
chute de la vérité de la beauté du bien de la justice
de l'être sur le dos de l'homme
fin de la liberté en verbe en vérité en beauté en bien
en justice en être [...]*⁴⁸ (GARNIER, P. apud LENGELLÉ, 1979, p. 16).

A segunda traz, num misturado discurso teórico e poético, o desejo de preservação do ser, como uma espécie de mínimo elementar ontológico, na paisagem de devastação: “*Mieux vaut un seul oiseau vivant que toutes les théories, toutes les doctrines, tous les états*”⁴⁹ (GARNIER, P. apud LENGELLÉ, 1979, p. 16). Talvez nenhum outro teria representado melhor o ser, na poética de Garnier, do que o pássaro, símbolo recorrente. A atitude se distingue notadamente daquela com que o concretismo brasileiro ortodoxo exaltou a “fisiognomia de nossa época” (CAMPOS, H., 2006c, p. 109) em zonas como a revolução industrial, a cibernética, a ciência positiva, a propaganda. Como resposta ao presente ingrato, o poema deve dispensar a linguagem do canto: “*Aujourd’hui j’ai trop senti la fragilité du chant. Mon poème sera sec comme un coup de fouet*”⁵⁰, e assumir a plenitude do mito: “*il ne faut pas chanter, il faut ÊTRE*”⁵¹ (GARNIER, P. apud LENGELLÉ, 1979, p. 16-17). Percebe-se clara a necessidade de resistência. A poesia espacial, realizada a partir de então, resiste à ordem dominante não pela metalinguagem hesitante, mas pela mitopoética específica da forma escritural, cujos recursos devem evitar o máximo possível a corrupção da linguagem.

⁴⁷ “Sua promessa: não mais descrever, isto é, se colocar diante, não mais significar a terra remexida ou as partículas de giz do quadro negro (por exemplo), mas ser esta terra e cada uma das partículas suspensas”.

⁴⁸ “1882 morte do verbo / e com ele / mortes da verdade da beleza do bem da justiça / aniquilamento de ser: / queda da verdade da beleza do bem da justiça / do ser sobre as costas do homem / fim da liberdade no verbo na verdade na beleza no bem / na justiça no ser [...]”

⁴⁹ “Mais vale um só pássaro vivo que todas as teorias, todas as doutrinas, todos os estados”.

⁵⁰ “Agora senti a fragilidade do canto. Meu poema será seco como uma chicotada”.

⁵¹ “Não é preciso cantar, é preciso SER”.

A busca da unidade perdida do tempo da pré-consciência, da pré-expressão, acaba por distinguir também, à primeira vista, o poema espacialista de um dos modelos de poesia visual mais próximos dos poetas franceses: o caligrama de Apollinaire. Este haveria de representar oportunamente o espírito de vanguarda e seu tempo vetorial, tipicamente moderno. Na investigação do lirismo do poema espacial, Lengellé (2009, p. 22) declara: “*Cette célébration de l’universel, de l’autre temps, voire de l’idée, suffirait à distinguer définitivement la Poésie spatiale des ‘calligrammes’ apollinariens, qui seraient davantage fondés sur la manifestation de l’immédiateté*”⁵². Na sua configuração totalizante de linguagem-universo, o poema espacial criaria o efeito de sentido do “outro tempo”, enquanto os caligramas de Apollinaire ilustrariam a imagem do tempo moderno: um presente explosivo, na constante iminência de se tornar passado. O caráter imediatista, portanto, do caligrama, proviria de sua contiguidade ao tempo que representa. Nesse sentido, Apollinaire estaria mais próximo dos poetas do Noigandres – que, no entanto, o distinguem do projeto concretista por ter realizado uma poesia iconográfica figurativa, diversa daquela que se caracteriza pela autonomia e funcionalidade. Claro, é importante reforçar que se trata de uma interpretação, a de Lengellé, apoiada em autores que ele menciona em seu texto. José Fernandes (1996), por exemplo, insiste em ver nos caligramas exatamente o contrário: a mediação simbólica que destaca o poema de sua circunstancialidade. E nesta tese, mais adiante, irá se argumentar a favor de certo espírito conciliatório de Apollinaire, muito próximo da atitude dos poetas espacialistas. Provavelmente haja entre eles mais similaridades do que se imagina. De todo modo, não se evita a conclusão sobre a poética de Garnier. Se a poesia espacialista celebra o universal no âmago da vanguarda, da modernidade mais exacerbada, talvez se possa ver nisso o cruzamento dos tempos de que fala Bosi (2000, p. 184-185): “O tempo vetorial, que passa do inconsciente à consciência [...] coexiste e cruza com o tempo cíclico no qual o mesmo inconsciente recobra periodicamente a sua força e a sua voz”. Dessa inconsciência – que não pode ser confundida com a maneira propositalmente distraída com que os surrealistas criavam – o poema espacialista retém a linguagem antirretórica, avessa à lógica aristotélica e à expressão de um eu individualista: uma linguagem que foi submetida à metamorfose pelo ato imperioso da escrita significante.

A poética de restauração do tempo mítico, como resposta ao presente amargo da modernidade, verifica-se tanto nos poemas especiais quando nos poemas em verso dos Garnier. Mais ainda: é um padrão estético que realiza a interpenetração do verso no espacial e do espacial

⁵² “Essa celebração do universal, do outro tempo, até mesmo da ideia, seria suficiente para distinguir definitivamente a Poesia Espacial dos caligramas de Apollinaire, que seriam mais baseados na manifestação da imediatez”.

no verso. Lengellé (2001), por exemplo, observa a continuidade das “letras matriciais”, elementares de alta carga significativa, em poemas diversificados na forma. Mais adiante, serão abordados aqui este e outros princípios estéticos de Garnier. Importa, neste momento, reiterar o argumento de que o poema espacialista difere da proposta do concretismo ortodoxo pela via do funcionamento lírico, ou, de outro modo, por certos recursos da poesia lírica capazes de criar semioses legíveis sob o paradigma da comunicação de verdades, no sentido atribuído por Michael Hamburger (2007). A reflexão de José Fernandes (1996), visitada anteriormente, pode ser de grande proveito, desde que se lhe reduza o peso das afirmações categóricas. Veja-se, por exemplo, a questão que levanta neste fragmento:

Ao se buscarem novos substratos semióticos para compor o poema visual, descurando-se dos princípios esotéricos, consolidados pela tradição, tivemos, como resultado, muitas produções desprovidas de densidade e de conformação semiótica e, em decorrência, de sólidas direções semânticas. Na situação específica do concretismo, mesmo impregnando-se de ideologia, o sistema estético só se robustece quando se volta à tradição, mormente com Octavio Paz, quando ele mostrou e demonstrou aos irmãos Campos que a arte do poema visual não pode prescindir do consórcio da cabala e da mandala. (FERNANDES, 1996, p. 234).

Não se pode determinar o que quer dizer exatamente com essa influência de Paz sobre os irmãos Campos, mas se pode imaginar que do contato entre eles, que foi muito profícuo, tenha nascido uma nova consciência estética. De fato, se podem ler nos brasileiros, depois do período concretista, conceitos de Paz (2013) como os de “tradição da ruptura” ou “poesia da agoridade”, importantes para o reconhecimento de que o grupo de vanguarda havia cumprido seu ciclo. E a “volta à tradição”, para Fernandes (1996), corresponde aos desvios das produções subsequentes em relação ao ideal da forma concretista. Nelas é que se verifica a reivindicada “densidade semiótica” e as “sólidas direções semânticas”. O poema visual teria começado a resgatar, curiosamente a partir do advento do Poema-Processo, o modo convencional de a poesia lírica significar. “Uma nova dinâmica, em que os signos e símbolos conservam suas funções tradicionais”, escreve Fernandes (1996, p. 234) sobre a experiência de Wladimir Dias-Pino. A que se seguiram tantas outras criações atuais, como as de Gilberto Mendonça Teles, César Leal e Paulo Galvão – também Augusto de Campos, não incluído, mas que é preciso lembrar. A conclusão a que chega corrobora a importância de o poema, mesmo que fundado sobre a materialidade escritural, destacar seu misterioso sentido:

Trata-se, sim, de, mesmo tangenciando o pós-moderno, como o faz Paulo Galvão, fazê-lo sempre sobre o velho, porque são os símbolos e os signos

petrificados do passado que alimentam e ativam a arte do presente. Esquecê-los é abdicar do estético e do poético, porque são eles que produzem aquele enigma, aquele mistério, enfim, o indizível que deve caminhar subterraneamente no discurso poético, seja ele verbal ou semiótico. (FERNANDES, 1996, p. 235).

O misterioso, para Fernandes, tem a face do místico, o que não é surpreendente. Na criação desse **tipo** poético – insiste-se aqui na necessidade de relativização –, o princípio da unidade é condizente com o pensamento mítico arcaico (do grego *arkhé*: o que vem no começo). O misterioso, como se viu com Mallarmé (2010), tem a aparência da linguagem liberada do uso banal, a palavra purificada e por isso mesmo apta a recobrar os sentidos vitais do homem. E tem a face da contradição da linguagem como quer Blanchot (1997): a tensão entre o significante e o significado, que no poema lírico tende a se equilibrar, mas não se anular, no amálgama. A obra poética de Garnier reivindica esse misterioso. Como chamá-lo exatamente? Como designar sua presença senão percorrendo as palpitações da poesia lírica que o sustém? Parece que é esse misterioso que recobre a diferença sutil entre ela e a forma ideal concebida pelo concretismo de vanguarda. No poema espacial a forma se fecha porque quer consubstanciar o círculo, a unidade do outro tempo. Mas esse fechamento significa completude e não encerramento. A autonomia é uma forma simbólica de se referir ao universo de que todos os seres, animados e inanimados, compartilham.

Se a poesia linear de Pierre Garnier é correlata da espacial, esta pode bem ser iluminada por aquela. Um interessante artigo de Christiane Noireau (2010) sobre o livro *Le testament de Saisseval*, escrito em 2003, apresenta, num discurso dialógico dirigido ao poeta, sua poesia da natureza, uma forma de resistência à violência e ao sofrimento no mundo que vive os horrores da guerra. Na obra que é uma espécie de bestiário poético, Garnier celebra a presença inocente dos seres: animais de escamas, de penas e de pelos, vivendo no ambiente preservado de colinas, matas e fontes. Um dos poemas traz a imagem do pássaro que cantou pela primeira vez:

*le premier oiseau qui chanta –
il mourut
laissant son chant dans les arbres*

*et ce chant se mit à monter la garde dans le monde
le premier oiseau qui chanta
et fit de sa lumière un poème⁵³*
(GARNIER, P. apud NOIREAU, 2010, p. 26-27).

⁵³ “o primeiro pássaro que cantou – / morreu / deixando seu canto nas árvores / e esse canto se pôs a permanecer no mundo / o primeiro pássaro que cantou / e fez de sua luz um poema”

O *passé simple* dos verbos confirma o passado distante, mas não objetiva cravar o distanciamento em relação ao tempo subsequente. Pelo contrário, quer ser a imagem do tempo primordial, aquele que não se submete à linearidade progressiva, mas à lógica das recorrências: o tempo da eternidade. A ideia da permanência é sugerida pelo canto ressoando pelas árvores, sem o pássaro, que já estaria morto. O pássaro morre, mas seu canto não. Numa evidente associação metafórica, o poeta é o pássaro; o canto, o poema. Mas o último verso surpreende com a presença da *lumière*, a luz possuída pelo pássaro e, conseqüentemente, pelo poeta. É a luz do sol, a luz que contrasta – sem as negar – com as trevas do nada ou da morte. Significa, metaforicamente, o princípio de vida, o que Freud chamaria, na psicologia, de pulsão de Eros, desejo de preservação. Se dessa luz foi feito o poema, ele é o impulso de vida do poeta. O pássaro não canta para se expressar, canta a sua própria energia vital, como o poeta canta sua própria existência. O pássaro não sabe que canta porque seu canto não pode ser abstraído dele. O eu que possui a voz é ao mesmo tempo possuído por ela. A indissociabilidade é correlata daquela descrita pela mitologia cristã no célebre versículo de João: *Theós ēn ho Lógos*, transliteração do grego original que quer dizer: Deus era a Palavra. O poema, então, exalta o Logos, como propriedade intrínseca ao sujeito. E como não pensar no perigo alardeado por Déguy (2008)? Acaso o poeta Pierre Garnier, ao passar deste poema aos espacialistas, amesquinhasaria sua devoção ao Logos? Não é o que parece.

Constata-se no poema, portanto, o sentido metapoético, mas diverso daquele que a forma autônoma do concretismo apresenta. Com efeito, não se trata de igualar a forma do poema à nova configuração da linguagem extraliterária da modernidade. O poema de Garnier destaca o método mitopoético de criação. Na sua trama de versos singelos, apreende-se a necessidade do utópico retorno à harmonia universal. A permanência do canto vital é o arquétipo da poesia, que pode ou não ser seguido. Garnier escolheu repetir esse canto primordial, o que equivale, reversivamente, a fazer reviver o primeiro pássaro, já que se fundem pássaro e canto. Não há finitude no ato de morrer: o primeiro pássaro renasce no segundo, que renasce no terceiro, que renasce no quarto, assim por diante, como o canto ou como o poema. Ou como o movimento dos astros no universo.

Na poesia espacialista, esse mesmo pássaro reaparece, mas na linguagem visualista da escritura, cujo suporte, o branco do papel, consegue representar com enorme carga significativa a vastidão do espaço por onde ele e seu canto voam. Um exemplo é o poema “Printemps” (Poema 2), que integra a obra *Poèmes à voir*, de Pierre Garnier. O pássaro e o canto adquirem a concretude iconográfica, logo compõem-se, à maneira de antigos hieróglifos, numa sintaxe visual que promove o inter-relacionamento das palavras isoladas e, por isso mesmo, detentoras

da força contida na extensão frasal. O processo lembra aquele de composição cinematográfica especulado por Eisenstein (2002), ou seja, a combinação das palavras isoladas cria um valor de dimensão específica. O que no poema em verso dependia ainda de certos vínculos da lógica, muito embora houvera anulado todo o peso da expressão discursiva, no poema visual o sentido final depende da forma de justapor as palavras-núcleos no espaço. E esse sentido final não carrega menor qualidade de conotação. O pássaro no centro, isolado, não é uma força de atração centrípeta, pois ele não recolhe, mas emite o canto que está a sua volta. Não se pode dizer, portanto, que sua presença foi posta em destaque. Pelo contrário: o acercamento da palavra *chant*, multiplicada por quatro, se impõe sobre ele. O canto reverberado em todas as direções ultrapassa o pássaro, como no poema em verso – e é bom lembrar que aqui não se aproveita de nenhuma semelhança paronomástica, à concretismo, entre o canto e a quina, por dois motivos evidentes: primeiro porque em francês são nomes diferentes, *chant* e *coin*, depois porque Garnier não se interessa por esse jogo estritamente formal. O canto está em todo o universo, mas o pássaro está de todo modo contido no canto, assim como o canto refaz, no poema em versos, o pássaro morto. Pela espacialização, o poema consegue sobrepor o canto ao pássaro e, ao mesmo tempo, criar a síntese pássaro-canto. Com o pássaro ao centro, a leitura mais conveniente da figura é a de um círculo inscrito no quadrado, como o desenho da rosa dos ventos resumido em Leste-Oeste, Norte-Sul. Como não imaginar que esse círculo represente a totalidade do pássaro e seu canto? Ele invalida, no final, a hierarquia entendida nos termos de expressão e coisa expressa. Canto e pássaro são a imagem final do que o poeta designa por Primavera, que é também simbólica: a renovação da vida natural. A vida se refaz nas rodas do ser manifesto: pássaro-canto. E essa imagem final, distinta das exclusivamente retóricas por sua materialidade gráfica, deve ser, segundo declaração do poeta, similar aos “*premiers dessins géométriques*” com os quais “*les hommes essayèrent de mettre de l'ordre dans le monde visible*”, no tempo do “*autrefois*”⁵⁴ (GARNIER, P., 2009a, p. 50).

Apenas o sentido metapoético fica aqui implícito – para não dizer ausente –, dependente do desejo de interpretação. Mas se o pássaro for o poeta, ele não é outro senão aquele que recorda – e resiste. Neste poema da natureza, recria-se a vívida e encantadora atmosfera da comunhão, da qual o homem participa sem se sobrelevar. O eu que canta, ou inscreve, prefere não se arriscar na instância do enunciador lírico, assim como não se arrisca no retraimento do ego, de modo que dificilmente dá chances para um **pensar sobre si**. Mergulhado no universal,

⁵⁴ “primeiros desenhos geométricos [...] os homens tentaram colocar ordem no mundo visível [...] antigamente”.

seu único impulso é criar a imagem objetiva do mundo antes da corrupção. Se revelasse seu lado crítico na indagação da forma, correria o risco de atenuar a presença soberana do poema.

Poema 2 – “Printemps”, de Pierre Garnier.

PRINTEMPS

CHANT

CHANT

OISEAU

CHANT

CHANT

Fonte: Pierre Garnier (2012e, p. 254).

Ademais, como se tem tentado assinalar, o poema espacialista não intenta comunicar a sua própria forma, à maneira concretista, portanto não se trata de linguagem sobre linguagem. Mesmo que se enfatize a materialidade escritural com que se compõe o poema, em virtude de evitar o uso da língua desgastada do mundo moderno, já desprovida da necessária **energia** encantatória – para usar o termo predileto de Pierre –, a forma espacialista recorre a recursos da lírica, como tropos retóricos passíveis de serem interpretados dentro do paradigma mitopoético definido por Bosi (2000). Na mesma análise de *Le testament de Saisseval*, Noireau (2010, p. 29) tece um interessante comentário que ajuda a esclarecer a poética dos objetos líricos dos Garnier, plasmados em versos ou em figuras visuais:

C'est dans l'auto-engendrement multiple, dans l'invention permanente du poème que vous vous êtes installé. En un mot, vous avez cherché à être et à faire être le poème du monde. Il vous a fallu donner le sens qui dépasse la

*chose. La roue du vélo est devenue le soleil, la selle un croissant de lune. Ainsi rouliez-vous sur les chemins dans les lumières cosmiques.*⁵⁵

Parece razoável que o termo “autoengendramento” recubra o processo pelo qual o eu do poeta, assim que determinado pela instância do lírico, dê para si a forma objetiva de poema. Na contínua experimentação literária, o poeta busca “ser o poema”, pois lhe seria indesejado ser **no** poema ou **por meio** do poema, que deixa de funcionar como veículo da expressão. Além de poema e poeta se misturarem, o poeta deixa “fazer ser o poema do mundo” na sua inteira presença estética e ontológica, à semelhança de todos os outros seres a que não se eleva nem diminui. E, por fim, esse ser-poema – diferente do poema-objeto funcional – revela seus sentidos vivos e encantadores, graças ao princípio da analogia, ou ao poder simbólico, como quisera José Fernandes (1996), artifícios que permitem “ultrapassar a coisa” em direção à apreensão total da coisa.

Já que se tocou na poesia linear de Garnier, convém lembrar também os versos que acompanham, muitas vezes, os poemas espaciais. Melhor dizendo, os versos que vivem junto com os poemas espaciais, uma vez que é difícil limitar, no mesmo terreno lírico, qual a ordem de precedência. Na verdade, como são compostos, aparentemente, para introduzir as faturas visuais, pode-se crer que eles funcionem como índices. Segundo Maunet-Salliet (2012, p. 13), nos anos 1960, as notas, que não tipifica propriamente de poéticas, mas de “teóricas”, “[...] *jalonnent les poèmes en ponctuant leur éclatement visuel d’indications de lecture ouvertes*”, enquanto que, a partir de 1970, elas “[...] *se déprenant de tout repli programmatique, accompagnent en marge les poèmes spatiaux sous forme de ‘Journaux de composition’*”⁵⁶. Basta ver um exemplo para se verificar a presença de traços da poesia lírica, a começar pela escolha dos versos livres:

*Le mot vivant:
le poète l'anime
Il se développe en-dehors de toute phrase à partir de lui-même.
C'est un mot qui accroît ses possibles.
Il est en lui et hors de lui
Forces élémentaires
des ombres, des clartés apparaissent*

⁵⁵ “É no autoengendramento múltiplo, na invenção permanente do poema que você se estabeleceu. Em uma palavra, você procurou ser e fazer ser o poema do mundo. Você teve que dar o sentido que ultrapassa a coisa. A roda da bicicleta tornou-se o sol, a sela, uma lua crescente. Assim, você rodou sobre os caminhos nas luzes cósmicas.”

⁵⁶ “[...] marcam os poemas, pontuando sua explosão visual com indicações de leitura abertas [...] se liberando das dobras programáticas, acompanham à margem os poemas espaciais sob a forma de ‘Jornais de composição’”.

*Certains mots font voir leur préhistoire; d'autres répétés creusent des gouffres.*⁵⁷
(GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012d, p. 312).

Esta nota aparece no início de *Prototypes*, obra conjunta de Ilse e Pierre Garnier, publicada em 1965. Logo, de acordo com Maunet-Salliet (2012), teria a função de sinalizar uma leitura aberta, à proporção que os poemas visuais apresentam determinada ilegibilidade. De fato, o que se percebe é uma tentativa de explicação, não pelo método conceitual, mas por uma espécie de verbete poético, escrito em versos que rodeiam o objeto a ser definido: a palavra. Essa circunvolução menos a esclarece do que a investe de novos sentidos, os que parecem plausíveis às leituras coerentes dos poemas espaciais. De imediato, a palavra é caracterizada como vivente. Se no poema do “primeiro pássaro”, é a luz da vida que transforma o canto em poema, aqui, analogamente, o poeta anima a palavra, transferindo-lhe carga subjetiva. A palavra ganha vida, enquanto o poeta dilui-se na matéria objetiva que ele maneja. Vê-se a inflexão do lirismo no tratamento da linguagem: o lirismo da “disposição anímica” de Staiger (1969), pelo qual o sujeito se impregna nas coisas e deixa as coisas se impregnarem nele. Uma vez vivente, a palavra tem condições de se desenvolver sozinha, fora da frase que lhe daria um apoio enganoso porque com objetivo de disfarçá-la. E assim adquire cada vez mais força, inclusive aquela elementar, de seu passado mais remoto, de suas origens. Uma força em deliberada dissonância com a prostração da língua de fala.

Se os poemas espaciais da obra correspondem à indicação da nota, eles, de fato, devem conter palavras com alta carga de significado e de energia vital. São protótipos, como sugere o título geral, pertencem menos à época moderna e mais ao mundo original. Por isso revelam certo grau de inacabamento, de improvisação. Ilse e Pierre não foram *design* da palavra, como os brasileiros do grupo Noigandres pretenderam ser. Sabiam que um tratamento técnico refinado tornaria suas imagens obras de artistas plásticos. Eles não queriam. Desejavam que suas construções de matéria linguística, marcadas pelo processo de inscrição da máquina de escrever, da caneta ou do lápis, permanecessem no campo sagrado da escritura. Não permitiram que o esteticismo tornasse o poema subserviente à arte, pois a ele conferiram o papel de comunicar verdades sobre a vida.

⁵⁷ “A palavra vivente: / o poeta a anima. / Ela se desenvolve fora de toda frase a partir dela mesma. / É uma palavra que expande suas possibilidades. / Ela está nela e fora dela. / Forças elementares / de sombras, de claridades aparecem / Certas palavras deixam ver sua pré-história; outras repetidas cavam abismos.”

2.7 A outra direção: o Espacialismo

Ilse e Pierre Garnier são adeptos do concretismo, que, na altura do primeiro manifesto espacialista, 1962, já havia despontado em várias nações do mundo. No entanto, o movimento internacional não se orientava exclusivamente segundo o padrão estabelecido pelos poetas brasileiros, mas apresentava bastante heterogeneidade em suas concepções e produções poéticas. O movimento francês tomou consciência dessas diferenças e promoveu a constituição de uma poesia particular, chamada de espacialista, que não nasceu propriamente como vanguarda, mas como resultado reflexivo e criativo da vanguarda.

Em outubro de 1963, o casal Garnier publicou, na *Les Lettres*, “Poesia Concreta/Panorama”, um inventário das tendências estéticas e éticas do concretismo. Ao leitor que desconheça a poesia dos Garnier pode parecer um texto teórico isento, de pura análise do panorama histórico. Mas quem a conhece e apreendeu seus fundamentos, facilmente identificará nele a declaração de um juízo. O discurso toma o cuidado de não parecer um manifesto, mas em vários momentos a escolha do léxico deixa entrever a ponderação que se faz desse e daquele poeta. Além disso, estrutura-se numa clara divisão em polos: começa pela exposição do que é mais conhecido e passa ao exame do contraste. O que vem em primeiro lugar tem o caráter de modelo, sobretudo porque se liga temporalmente ao fundador do concretismo de vanguarda, Gomringer, e o que vem em seguida afirma-se como diferença. No final, uma sentença explícita a preferência por CarlFriedrich Claus. A finalidade da sutil qualificação de determinada vertente, no entanto, não é a criação de uma hierarquia de valor – insiste-se no espírito conciliatório do espacialismo –, mas é simplesmente a escolha identitária.

A declaração de abertura do texto não poderia ser menos vanguardista: “*Il est impossible de fixer une origine à la poésie concrète*”⁵⁸ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 123). O panorama, por isso, é antes sincrônico do que diacrônico. A atenção se volta ao momento moderno. Da origem importa determinar apenas que ela se deu dentro da poesia: “*dans la poésie elle-même*”⁵⁹. E não desconsideram a hipótese do britânico Sylvestre Houédard, poeta e sacerdote beneditino, a quem sintomaticamente chamam de “pai”, de que o concretismo tenha nascido por volta de 1400 a.C. O procedimento comum de todos esses poemas seria a ênfase na materialidade verbal. “*On peut dire que la poésie concrète existe chaque fois que le poète*

⁵⁸ “É impossível fixar uma origem para a poesia concreta”.

⁵⁹ “na poesia em si”.

considere la langue davantage comme une matière que comme une expression”⁶⁰ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 123). Isso significa dizer que a língua deixa de ser vista simplesmente como um meio expressivo e torna-se a própria expressão. É desse pressuposto que se desdobram as diferentes tomadas de partido.

Abordam a questão da crise da linguagem, em voga no momento, que contribuiu com as propostas de objetividade, o que, na prática artística, teria sido manifestada com vigor pelo futurismo e dadaísmo. Na filosofia, teria sido discutida por um Heisenberg, quem destacou a imprevisibilidade nos sistemas fechados do determinismo, e por um Wittgenstein, quem liberou o criador de sua criação. Mas se voltam mesmo ao filósofo cuja teoria ajudou a fundamentar o ideal de forma da poesia concreta brasileira: Max Bense. A divisão que este faz entre informação semântica e informação estética lhes parece indispensável diante das obras que se negam a comunicar dentro da lógica comum de referencialidade. A informação semântica seria justamente a que mantém o poema preso à linguagem prosaica que se deseja superar. Então, se revela uma saída viável a ideia de transmitir informação estética com a materialidade do poema. Essa informação se condiciona à própria composição, o que leva ao fechamento da forma poética, como previsto no programa do Noigandres. Escrevem: “[...] *l’information esthétique est rigoureusement identique au texte*”⁶¹ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 124). No entanto, suspeitam que a informação estética não seja suficiente para explicar o sentido de todos os poemas concretos do panorama. Por isso, propõem ao modelo de Bense o acréscimo de outra informação, a cósmica: “*Si on ajoute à ces deux informations distinguées par Bense l’information cosmique que fournit le langage, on s’aperçoit qu’en accentuant plus ou on moins telle ou telle information au détriment des autres on obtiendra une ‘matière’ différente*”⁶² (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 124). É muito provável que a teoria racionalista de Bense não admitisse a entrada de um conceito tão obscuro. Não explicam exatamente o que seria uma informação cósmica. Mas se pode inferir que participe dos poemas concretos cuja forma não se pretenda absolutamente autônoma. Pelo que se investiga aqui, ela se aproxima da ideia das matrizes arcaicas do pensamento. Cósmica seria a informação que revela a unidade perdida do homem. Vê-se que para eles a informação, resultante da manipulação dos dados concretos da língua, interfere no tipo de substância, na matéria desses dados. Ora, não se trata

⁶⁰ “Pode-se dizer que a poesia concreta existe cada vez que o poeta considera a língua mais como uma matéria do que como uma expressão”.

⁶¹ “[...] a informação estética é rigorosamente idêntica ao texto”.

⁶² “Se se acrescenta a estas duas informações distinguidas por Bense a informação cósmica que a linguagem fornece, percebe-se que, enfatizando mais ou menos essa ou aquela informação em detrimento de outras, obter-se-á um ‘material’ diferente”.

de, em outras palavras, fora do contexto da teoria da informação, recolocar o problema da forma-sentido? Não é o modo como se manipula a matéria linguística – a seleção, o arranjo, o acabamento, com vistas a um efeito de sentido pretendido –, que determina a qualidade da forma poemática?

Graças à ampliação do esquema de Bense – pode-se inclusive pensar em sua desfiguração proposital, uma vez que a teoria dos Garnier tem menos de fidelidade científica do que de retórica literária –, o poema concreto atinge o potencial sensível da matéria. A palavra-sígnio, inanimada em sua paradoxal realidade abstrata porque retirada do processo discursivo, adquire, de revés, ela mesma, uma força de vida que a faz vibrar como o ser, subjetificando-se à maneira das transferências simpáticas no terreno da magia. Então, o leitor é levado a relacionar-se organicamente com ela, a tratá-la **como se** fosse um ente.

*Non seulement le poème est réduit à ses mots, non seulement les articulations syntaxiques ont disparu, mais il est évident que l'information esthétique et l'information cosmique comptent bien davantage que l'information sémantique – les mots ont des qualités tactiles, ils sont durs sur la langue, des couleurs multiples accompagnent chaque vibration des lèvres, des goûts de fruits et de cendres restent dans la bouche, les yeux voient des blancs et des noirs violents, heurtés, juxtaposés; on est bientôt tenté de ne plus lire mais de se laisser frapper par tel mot ou par tel autre. Le poème 'tient' non plus en vertu d'une articulation grammaticale, mais par la simple force interne de ses composants.*⁶³ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 124-125).

A informação estética e a informação cósmica renomeiam a função poética da linguagem, cuja preponderância coloca à parte, sem excluir, o desempenho referencial típico da língua de conversação. Os múltiplos sentidos do poema são gerados na articulação da matéria linguística, que, neste caso, não se compõe apenas dos elementos sígnicos da semiótica verbal, mas também daqueles da semiótica visual, como a plasticidade, a iconicidade e a sintaxe do espaço. Essa materialidade ativada pela força criadora, ao aproximar-se do sensível, alcançaria a faculdade de despertar sensações diversas e cruzadas, à maneira da sinestesia, tropo bastante empregado pelos antecessores simbolistas. Com efeito, Lengellé (1979), ao revisar um estudo historiográfico de David W. Seaman intitulado *French concrete poetry*, recorda o célebre soneto das “Voyelles”, de Rimbaud, que haveria de ter motivado, entre outras experiências

⁶³ “Não apenas o poema é reduzido a suas palavras, não apenas as articulações sintáticas desapareceram, mas é evidente que a informação estética e a informação cósmica importam muito mais do que a informação semântica – as palavras têm qualidades táteis, elas são duras sobre a língua, cores múltiplas acompanham cada vibração dos lábios, sabores de frutas e cinzas permanecem na boca, os olhos veem brancos e negros violentos, colididos, justapostos; logo se é tentado a não mais ler, mas a se deixar atingir por uma ou outra palavra. O poema ‘não se sustenta’ mais em virtude de uma articulação gramatical, mas pela simples força interna de seus componentes.”

francesas de Baudelaire e Mallarmé, por exemplo, a ideação da forma espacialista. Ademais, o caminho simbolista da apurada construção formal aliada à representação espiritual do universo parece semelhante ao caminho percorrido pelos poetas espacialistas em direção a uma materialidade sensível.

A poesia concreta da neovanguarda, para os Garnier, tem seu marco inicial em Eugen Gomringer – não nos poetas brasileiros, que são, apesar disso, reconhecidos como importantes instituidores ao lado do suíço-boliviano. É dele que reproduzem um texto-manifesto, intitulado “Vom Vers zur Konstellation”, escrito e publicado pouco tempo depois do aparecimento da série de poemas denominada Constelações, nos primeiros anos de 1950, no qual os principais pontos defendidos são: a simplificação formal da linguagem em blocos de palavras, palavras soltas, fragmentos de palavras; as relações recíprocas entre poesia e a linguagem moderna caracterizada pela rapidez, concisão e pregnância; o emprego dos elementos da língua com o objetivo de criar um jogo dinâmico de interações; a qualidade funcional dessa poesia na sociedade moderna, assim como sua possibilidade de trânsito internacional. Em essência, nada tão distinto do ideal formal reivindicado pelos brasileiros, em virtude de vínculos diretos e indiretos entre eles e Gomringer, cuja ordem de sucessão deixa de ser importante no inventário de ocorrências simultâneas. O concretismo brasileiro sistematizou esses princípios em teorias consistentes e permeadas de grande erudição, sob o compromisso vanguardista de instauração de uma nova poética, que deveria suplantiar as tradicionais. Mas para os franceses esse é apenas o padrão inicial, ao que se devem acrescentar as naturais modificações: “[...] *sont venus s'ajouter plus tard d'autres considérations, les expériences ont été multipliées et ont ouvert d'autres domaines, les oeuvres succédant aux oeuvres ont montré la richesse de la poésie concrète*”⁶⁴ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 127). Outro fragmento de Gomringer, de 1956, é citado para demonstrar que as variações estão ligadas diretamente ao problema da significação do poema e, por conseguinte, ao entendimento que cada poeta tem sobre a poesia. Vale reproduzi-lo:

La question du contenu pour le poète concret est étroitement liée à celle de la façon de vivre dans laquelle l'art est effectivement inclu. L'attitude du poète concret face à la vie est positive, synthétiquement rationaliste. de même sa poésie n'est pas pour lui une ventilation de sentiments de toutes sortes ou de pensées mais une contrée de formation linguistique, en rapport étroit avec les devoirs de communications modernes fondés sur les sciences de la nature et

⁶⁴ “[...] foram acrescentadas mais tarde outras considerações, as experiências foram multiplicadas e abriram outros domínios, as obras sucedendo as obras mostraram a riqueza da poesia concreta”.

la sociologie.⁶⁵ (GOMRINGER apud GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 128).

Nota-se que Gomringer abre a possibilidade da variação de sentido quando associa o conteúdo ao modo de vida do poeta, seguramente particular e determinante de sua percepção estética. Mas logo em seguida, inesperadamente, reduz a atitude do poeta concreto à positividade e à racionalidade. Oras, não haveria chances de um poeta se valer dos procedimentos concretos para lhes penetrar, por exemplo, um conteúdo sentimental, uma vez que sentimental fosse seu modo de vida? O casal Garnier, no entanto, relewa o paradoxo e toma a primeira afirmação para demarcar duas tendências principais no panorama: “[...] *deux directions qu'allait prendre la poésie concrète, suivant les origines des poètes, suivant la voie qu'ils avaient suivie jusqu'alors*”⁶⁶ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 128). Consta-se a maneira pela qual o concretismo foi recebido não só pelos franceses: menos como *modus operandi* do que como sugestão de uma poética que pudesse ser apropriada pelo poeta, conformando-a aos seus próprios princípios estéticos e literários. É a partir das realizações individuais do concretismo, não de uma prática internacional unânime, que se podem verificar as tendências. Prossegue o casal, afirmando que os caminhos particulares dos poetas os conduzem “[...] *vers le concret sans qu'ils aient souvent entendu parler les uns des autres qu'ils se soient communiqués leurs oeuvres*”⁶⁷ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 128), de modo que as semelhanças são meras coincidências, ou, em outras palavras, são semelhanças no plano das afinidades estéticas, não tão raras de acontecer. Mas, afinal, quais são as duas direções que teria tomado a poesia concreta? São elas: “[...] *la première direction allait être celle du 'jeu', du rationalisme, de la langue en tant que mécanisme. La seconde celle de 'l'éternelle poésie', du 'mysticisme', de la langue en tant que matière*”⁶⁸ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 128). Ou seja, da teoria de Gomringer, em muitos aspectos semelhante à do concretismo brasileiro, teria nascido a primeira das tendências, a do jogo de palavras, da forma autônoma, do poema-funcional passível de ser lido no paradigma da metalinguagem. A outra

⁶⁵ “A questão do conteúdo para o poeta concreto está intimamente relacionada com aquela do modo de viver no qual a arte está efetivamente incluída. a atitude do poeta concreto em relação à vida é positiva, sinteticamente racionalista. dessa maneira, sua poesia não é para ele uma ventilação de sentimentos de todos os tipos ou de pensamentos, mas um lugar de formação linguística, em íntima relação com os deveres das comunicações modernas baseadas nas ciências da natureza e na sociologia.”

⁶⁶ “[...] duas direções que iria tomar a poesia concreta, seguindo as origens dos poetas, seguindo o caminho que tinham percorrido até então”.

⁶⁷ “[...] em direção ao concreto, sem que eles tenham ouvido falar um dos outros e sem que sejam postas em diálogo suas obras”.

⁶⁸ “[...] a primeira direção iria ser aquela do ‘jogo’, do racionalismo, da língua enquanto mecanismo. A segunda, aquela da ‘eterna poesia’, do ‘misticismo’, da língua enquanto matéria”.

tendência reuniria o concretismo de referências mais tradicionais, da “poesia eterna”, do que aqui se tem aproximado de certo conceito de lirismo, no qual a poesia surge como instância privilegiada do resgate da unidade perdida – daí seu “misticismo”, um misticismo material, nascido da força da matéria sensível.

Se a concepção particular de poesia define a apropriação que o poeta faz do concretismo, é na forma poemática que a diferença se manifesta, uma vez que ela tende a realizar a homologia com o plano dos sentidos. E essa forma pode coincidir ou não, ou coincidir em graus diferentes, com grandes famílias linguísticas. Destacam os Garnier: “*Ces directions sont – il faut le remarquer – des directions des langages*”⁶⁹ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 128). No entanto, os exemplos citados referem-se a famílias linguísticas um pouco distintas daquelas que os concretistas brasileiros frequentemente contrastavam para justificar a opção pela sintaxe de ideograma, a saber: as línguas isolantes, como o chinês, e as línguas não isolantes, como as indo-europeias. Nesse caso, a comparação mantém num dos polos o chinês, mas no outro coloca uma língua ergativa-absolutiva, o groelandês:

*Certains de ceux-ci vivent surtout de leur mécanisme, de leur ‘jeu’, c’est le cas typique du groenlandais, par exemple, dont les mots sont à ce point articulés les uns dans les autres qu’il est impossible de les distinguer. D’autres par contre vivent surtout de leur matière, les mots d’où émane une énergie qui finit par tisser la trame de la langue: c’est le cas du chinois. D’un côté le dynamisme, de l’autre le statisme.*⁷⁰ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 128).

Essa observação é interessante porque desloca levemente o paralelo estabelecido entre a forma concretista e a língua ideogrâmica chinesa, paralelo que é uma das principais defesas do Noigandres. O poema concretista ortodoxo, cuja característica essencial seria o jogo de palavras, estaria mais ligado à estrutura das línguas ergativas – às quais, curiosamente, filiam-se diversas línguas indígenas brasileiras dos ramos macro-tupi e macro-jê – do que propriamente à estrutura de palavras monomorfêmicas das línguas isolantes orientais. Em outras palavras, o poema concretista, por mais que desejasse simular a presença totalizante do ideograma, teria antes se conformado num sistema fortemente relacional. De fato, como se constata da análise do poema “Terra”, de Décio Pignatari, feita por Haroldo de Campos (2006c),

⁶⁹ “Essas direções são – é preciso destacar – direções de linguagens”.

⁷⁰ “Alguns destes aqui vivem principalmente de seu mecanismo, de seu ‘jogo’, é o caso típico do groenlandês, por exemplo, cujas palavras são tão articuladas entre si que é impossível distingui-las. Outros, ao contrário, vivem principalmente de sua matéria, as palavras das quais emana uma energia que acaba por tecer a trama da linguagem: é o caso do chinês. De um lado, o dinamismo; do outro, o estatismo.”

superestima-se o princípio relacional, ao qual parecem confluir as operações morfossintáticas e semânticas fundamentais, da maneira que se depreende da seguinte explicação:

Recorre [a poesia concreta], por sua vez, a fatores de proximidade e semelhança no plano gráfico-gestáltico, a elementos de recorrência e redundância no plano semântico e rítmico, a uma sintaxe visual-ideogrâmica, quando não meramente “combinatória”, para controlar o fluxo de signos, racionalizar os dados sensíveis da composição e, assim, limitar a entropia (a tendência à dispersão, à não ordem, ao máximo informacional potencial de um sistema), fixando a temperatura informacional no mínimo necessário para o êxito da realização estética em cada poema que se considere. (CAMPOS, H., 2006e, p. 194).

A sintaxe combinatória faz do poema um complexo funcional, o que os Garnier designam com o termo “dinamismo”. Do outro lado, haveria o “estatismo” do poema feito da matéria que se anima, à semelhança de ideogramas chineses que emanam “energia”. Portanto, o caráter estático da matéria sobreleva-se na potência significativa. Não é demais dizer, em paronímia, que esse estático gera o extático, ou seja, o efeito de inércia dos elementos corporais, ou significantes, da escrita é condição para que eles atinjam o significado mais elevado. Este não se desprende da matéria – caso da linguagem de expressão –, mas a torna intensa suficientemente para converter o poema em símbolo. Logo, o procedimento estético se intercala no místico. Sintetizam: “*Le dynamisme se rapportant plutôt au jeu, le statisme plutôt à la mystique*”⁷¹ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 128).

A partir desse momento da argumentação, passam a esclarecer e exemplificar as duas tendências, a começar pela do “dinamismo”, pois que pretendem contrapô-la à do “estatismo”, com a qual encontram maior afinidade. Da primeira, dois poemas são apresentados: “Zakletà”, do poeta tcheco Ladislav Novak, e o célebre “beba coca cola”, de Décio Pignatari. Mas se naquele a língua “*est réduite a son mécanisme le plus simple*”⁷², neste o jogo de palavras pode tomar “*évidemment valeur d’affiche: la satire en poésie concrète*”⁷³ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 129). Considerando que a leitura é de 1963, época em que o Noigandres tentava o “pulo da onça”, a observação de um possível sentido de sátira no poema de Pignatari é interessante e faz pensar se a exigência por Bosi (2000) de um fundo de ironia e paródia na poesia metalinguística quiçá não tenha se cumprido. De fato, o poema cobra deliberadamente um sentido de crítica social, o que representa, por outro lado, como se viu, o

⁷¹ “O dinamismo se relacionando antes ao jogo; o estatismo, antes ao místico”.

⁷² “é reduzida a seu mecanismo mais simples”.

⁷³ “evidentemente valor de cartaz: a sátira em poesia concreta”.

encerramento do período vanguardista de imposição do ideal formal, segundo o qual não se admite nenhuma saída da autorreferencialidade. De todo modo, fica mantida a evidente qualidade combinatória do “jogo”. A tendência, além dos dois poetas, contaria com os alemães Heissenbüttel, Bense, Döhl e Jandl. E numa generalização: “*C'est le cas aussi des poètes chèque, bien qu'avec quelques variantes, des poètes portugais, des poètes brésiliens*”⁷⁴ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 130). No seguinte trecho, resumem os procedimentos e a ética do poema, além de apresentarem os principais poetas teorizadores, entre os quais se encontram os brasileiros:

*Art des permutations, des variations sur la langue, des mécanismes, art d'une civilisation absolument technique où la poésie devient, comme le voulait déjà Gomringer, une fonction du langage et de la société. Cette poésie-là ne débouche pas sur l'univers mais sur une technicité généralisée. Elle est notre signe sur cette terre et elle trouve ses théoriciens en Gomringer, en Bense, en Haroldo et Augusto de Campos, en Décio Pignatari.*⁷⁵ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 130).

Duas asserções, uma negativa e outra positiva, chamam atenção. A primeira, a de que essa poesia “não leva ao universo”, corrobora a hipótese de sua autonomia e da consequente impropriedade de sua interpretação de acordo com o paradigma das analogias, pelo qual poderia figurar como símile do cosmos. Ao contrário, ela vive de seu “tecnicismo generalizado”, expressão que encobre certo juízo de valor. A segunda destaca sua importância no panorama internacional de neovanguarda. Não é a única possibilidade de criação, mas, por ser, talvez, a mais bem elaborada em programas consistentes e ambiciosos, projeta-se como modelo, como “nosso signo sobre a terra” – o pronome possessivo, nesse texto, é importante para denotar a inclusão dos autores e da poesia espacialista na ordem dos fatos.

A passagem da observação da poesia racionalista para a observação da poesia mística se dá de modo gradativo, como se, no fundo, não houvesse propriamente diferença. Com efeito, os poemas produzidos sob um ou outro princípio confundem-se à primeira vista no estrato textual, uma vez que os procedimentos criativos de base são similares: a ruptura com a frase, a sintaxe de espacialização, a preponderância da escritura sobre a língua. Trata-se, na realidade, de um só gênero literário, se se considera, por exemplo, a teoria de Tzvetan Todorov (1980) de

⁷⁴ “É o caso também dos poetas tchecos, apesar que com algumas variações, poetas portugueses, poetas brasileiros”.

⁷⁵ “Arte de permutações, variações sobre a língua, mecanismos, arte de uma civilização absolutamente técnica em que a poesia se torna, como já queria Gomringer, uma função da linguagem e da sociedade. Essa poesia não leva ao universo, mas a um tecnicismo generalizado. Ela é nosso signo nesta terra e encontra seus teóricos em Gomringer, em Bense, em Haroldo e Augusto de Campos, em Décio Pignatari.”

acordo com a qual o gênero é uma unidade de classe que recolhe diversos textos produzidos e percebidos a partir de um código de normas comum e instituído. É, portanto, na esfera do idioleto ou do estilo discursivo, na qual se distinguem as motivações e as intencionalidades, que eles deixam entrever com mais clareza seus traços particulares. Não seria esse o entendimento de Gomringer ao se referir ao “modo de vida” implicado no conteúdo do poema? A partir do estilo, a superfície do texto se ilumina, e nela se vê a forma exclusiva como os procedimentos foram aplicados: a sutileza da escolha lexical ou dos fragmentos morfológicos, o tratamento da materialidade, as disposições dos elementares, as tensões peculiares dos significados. Assim, em alguns poemas concretistas que teriam fugido do destino que lhes foi traçado – como é o caso, na análise de José Fernandes (1996), do poema “ovo novo”, de Augusto de Campos – podem-se encontrar os caracteres embrionários da outra direção:

*Cependant une autre tendance existe. Si nous regardons certains textes de Noigandres, de JOB BOJ, des concrétistes portugais ou allemands nous sentons soudain comme un appel: la poésie concrète n'est pas que mécanisme, que permutation, que composition, elle est une matière, une énergie à la fois corporelle et incorporelle, à la fois systématique et sensible. Les textes “digitaux” de Haroldo et de Augusto de Campos le prouvent assez.*⁷⁶
(GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 130).

Não se sabem exatamente quais são os poemas chamados de “digitais”, atribuídos a Haroldo e Augusto de Campos. Não há nenhuma outra referência a eles. Mas por certo não cumprem absolutamente, na realização ou na recepção, o ideal da forma ortodoxa como estabelecida nos manifestos brasileiros. Esses e os outros textos mencionados ultrapassam a intenção do jogo na medida em que sua matéria adquire a misteriosa qualidade da energia, uma energia que não é só corpórea, mas também espiritual e sensível. Em outras palavras: sua objetividade ganha uma tinta lírica. No entanto, não representariam mais do que uma sugestão da – diga-se – subclasse genérica, caracterizada pela quebra do princípio de autonomia formal absoluta. O desenvolvimento efetivo do lado “*à la fois beau et mystique de la poésie concrète*”⁷⁷ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 131) ocorre na obra de poetas como o escocês Ian Hamilton Finlay, o austríaco Carlfriedrich Claus e os ingleses John Furnival e Dom Sylvester Pierre Houédard.

⁷⁶ “No entanto, existe outra tendência. Se olharmos para certos textos de *Noigandres*, *JOB BOJ*, de concretistas portugueses ou alemães, de repente sentimos como um apelo: a poesia concreta não é apenas mecanismo, apenas permutação, apenas composição, é também uma matéria, uma energia ao mesmo tempo corpórea e incorpórea, ao mesmo tempo sistemática e sensível. Os textos ‘digitais’ de Haroldo e Augusto de Campos comprovam isso suficientemente.”

⁷⁷ “ao mesmo tempo belo e místico da poesia concreta”.

Do poeta reverenciado como pai, Dom Houédard, os Garnier reproduzem um poema visual que é uma oferenda a “Notre-Dame-du-Rosaire de Guernesey” (Poema 3), cujas palavras de cunho religioso são dispostas numa clara figura de rosário – *rosaire*, aliás, é o vocábulo que, repetido nos intervalos das palavras-contas maiores, representa o cordão. Sobre o poema escrevem o seguinte comentário:

*Le poète concret tend son offrande comme jadis le maître d'oeuvre; la poésie concrète n'est plus une langue close sur elle-même, elle est une célébration; on peut bien se distraire à relever le sens des mots; ce qui compte ici et exclusivement c'est la forme, la vibration transmise, le message à la fois statique et vibrant, Il s'agit, en fait, d'un élargissement de la poésie concrète vers la célébration de l'univers et de Dieu.*⁷⁸ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 131).

Não deixam de enfatizar a importância da forma, é certo, mas ela já não surge como fechada em si mesma. O fato de esse poema tomar a linguagem escritural como finalidade, não como meio, atesta seu desígnio de poesia no sentido jakobsoniano, predeterminando-se no interior do arranjo ímpar, mas sem necessariamente promover o esvaziamento referencial, sem que impeça o desencadeamento da informação extraestética. Assim, a poesia concreta, em sua inteireza genérica, além de sua extensibilidade ligada ao contexto neovanguardista internacional pelo qual se propagou amplamente, comprova também sua intensidade, condição reclamada frequentemente pela crítica brasileira acostumada – e aturdida – com a inteligente e exuberante teorização do grupo Noigandres. Numa carta enviada ao casal, escrita num tom poético-religioso, Dom Houédard explica o “Rosaire” e faz considerações importantes a respeito do que entende por poesia concreta, dentre as quais se destacam: seu caráter ecumênico e global; a ausência de poetas-heróis, pois que ela existiria sob uma ordem anárquica e não hierarquizada; a coexistência entre autor e leitor, indistintamente importantes na feitura do poema; a identidade entre *ikon* e *logos*, ou seja, imagem e palavra; o reconhecimento da grandeza significativa do espaço branco do papel, que remete metaforicamente às instâncias topográficas do mundo e do homem; a liberdade espiritual que se encontra na sua materialidade escritural; seu caráter humanista e positivo decorrente da ausência de certezas limitadoras; a possibilidade que oferece de ultrapassar a conformação estética em direção a múltiplos sentidos, o que se lê nas palavras peculiares do autor: “[...] *on nie ainsi psychologiquement la nécessité*

⁷⁸ “O poeta concreto oferece sua oferenda como um dia fizera o mestre de obra; a poesia concreta não é mais uma língua fechada sobre si mesma, é uma celebração; pode-se distrair em levantar os sentidos das palavras; o que conta aqui e exclusivamente é a forma, a vibração transmitida, a mensagem ao mesmo tempo estática e vibrante. Trata-se, de fato, de um alargamento da poesia concreta em direção à celebração do universo e de Deus.”

de fuir le créé pour trouver l'incr  – de fuir le monde pour trouver Dieu”, ao que se acrescenta a confiança nas analogias: “*Le cosmos est un beau po me concret*”⁷⁹ (HOUÉDARD apud GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 132).

Poema 3 – “Notre-Dame-du-Rosaire de Guernesey”, de Dom Sylvester Pierre Houédard.

m p j
 a o s a o
 r a i
 o i u e r
 e e m e
 g l o i r e e e o
 i r
 a s m d o u l e u r
 e m P s
 m o r d i a u
 u h r i i u
 a o e r m
 s u e s
 p s

Fonte: Ilse e Pierre Garnier (2012a, p. 131).

Depois da “*po sie religieuse et cosmique*”⁸⁰ de Dom Hou dard, cuja capacidade para “*utiliser le pouvoir magique du point*”⁸¹ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 132)   exaltada num claro desejo de emula o, pois que se ver  na poesia ulterior dos Garnier a forte presença dos sinais de pontua o, a argumenta o elogiosa da outra dire o concretista apresenta o poeta e pintor John Furnival, também voltado ao misticismo. Sua poesia   resumida sob o mesmo tom do misterioso que associa os seres e as coisas, o animado e o inanimado: “*Il y a chez Furnival tout un monde  trange qui situe   nouveau le po me pr s des choses, pr s des  tres mécaniques et vivants*”⁸² (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 132). No mesmo caminho encontra-se Ian Hamilton Finlay, criador de uma “[...] *poésie digitale et sensible*,

⁷⁹ “Assim, nega-se psicologicamente a necessidade de fugir do criado para encontrar o incriado – de fugir do mundo para encontrar Deus [...] O cosmos   um belo poema de concreto”.

⁸⁰ “poesia religiosa e cósmica”.

⁸¹ “utilizar o poder mágico do ponto”.

⁸² “Existe em Furnival todo um mundo estranho que coloca o poema novamente perto de coisas, perto dos seres mecânicos e vivos”.

dirigée par la seule intelligence mais baignée d'âme, mouvante, émouvante même”⁸³ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 133-134).

Mas parece ser o alemão Carlfriedrich Claus o poeta que mais causou impressão sobre a criatividade dos Garnier. Nascido em 1930, Claus foi um artista de vanguarda pouco conhecido, de vida reservada. Soube explorar admiravelmente o recurso da tipografia. Compôs poemas visuais em cores de uma escala entre o vermelho e o azul, sobre grandes folhas transparentes – em alemão: *Sprachblätter*, literalmente, folhas de linguagem –, cujos lados se articulam na formação da imagem final. No ensaio “Poesia de vanguarda brasileira e alemã”, Haroldo de Campos (1969, p. 178) os menciona muito brevemente, sob o epíteto de “poemas pictográficos”. Numa mistura de línguas, como o hebraico, o chinês e o alemão, eles produzem padrões complexos e alucinógenos. Constituem-se de um misto caótico de matéria textual e visual, no qual se flagram frequentemente figuras de olhos e mãos. Mas não nascem por acaso, como sob o impulso típico dos surrealistas, ao contrário, são produzidos meticulosamente, num trabalho de concentração orientado pelo imaginário místico-cabalístico do poeta. Não é fácil lê-los, certamente. Sua legibilidade se perde na oscilação entre ler e ver, similar à misteriosa tensão entre forma e sentido, operada numa proporção ainda mais complexa por revestir uma linguagem completamente subversiva. Para o estudioso André Luiz do Amaral (2018, p. 41), “[...] ver os *Sprachblätter* é, para ele [Claus], alcançar a fusão entre olho e pensamento e, a partir daí, possibilitar novas percepções da realidade sensível”. Logo, fica evidente a necessidade da recepção ativa, da leitura crítica que refaz o caminho da criação para acionar os sentidos, os do plano mesmo do conteúdo, dissimulados na forma.

Interessa observar como Amaral (2018) concebe a produção artística de Claus, a que compara pertinentemente à da portuguesa Ana Hatherly: fora de qualquer código dominante, seja da poesia em verso, seja da arte gráfica, seja mesmo do concretismo instituído pelo grupo Noigandres. Sob a noção de **rasura**, ou de poética da rasura, ele prefere situar as composições caracterizadas pela ilegibilidade, pela indeterminação do campo sígnico, pela forma residual a que chama de litura.

Inspirada nos movimentos de vanguarda do início do século XX, notadamente no Dadaísmo e no Futurismo, a poesia praticada por Claus é poesia às avessas, antilinguística, antigramatical, antiverbal. Radicaliza os anseios todos que a antecederam, de F. T. Marinetti a Raoul Hausmann. As palavras enfim libertadas da imposição de dizer, de significar, de denotar, são, quando muito, lembrança daquilo que foram, elementos estruturantes da língua e do sentido.

⁸³ “[...] poesia digital e sensível, dirigida apenas pela inteligência, mas banhada de alma, movente, comovente mesmo”.

Trata-se da realização gráfica das Galáxias haroldianas, para voltarmos ao começo, da representação imagética de uma prosa – e de uma poesia – minada. (AMARAL, 2018, p. 49).

Uma poesia, portanto, que intensifica a ruptura com os padrões discursivos da língua, indo além da reivindicação concretista da palavra-coisa conservada em sua integridade sígnica. “Claus provoca o esgotamento precoce daquele projeto mais ‘duro’, encarcerado nos muros da palavra. Suas rasuras representam o ponto mais elevado de um arco elíptico cujo foco inicial foi o afastamento decisivo do verso”, conclui Amaral (2018, p. 49-50). No entanto, sair da palavra não equivale a sair da poesia. Ao convocar o mesmo Déguy (2008) de que já se valeu esta tese, Amaral (2018, p. 49-50) contesta sua defesa conservadora do *logos* e do *logikon* e aponta para a presença da poesia na ordem do gesto escritural: “É porque atuam sobre o que antecede a palavra articulada, significada, que essas marcas rasuradas são plenamente poéticas: porque retomam o gesto da escrita, ainda que ilegível, como elemento fundante e fundamental de toda poesia”. Mas é preciso insistir na conjectura olvidada por Amaral: mesmo os restos do discurso articulado, os resíduos de palavras, constituem ainda a língua na sua especificidade escritural, congenitamente pictórica, e, por isso, são capazes de plasmar aquela forma inaugural, plenamente potente, de uma linguagem intocada pelo mundo corrompido. Não se trata de abandonar o terreno do *logos*, mas de explorá-lo em suas camadas profundas pela instância privilegiada da escrita, que se confunde e se funde ao ato de gravar, ao gesto de inscrever. A poética da rasura, assim, pode significar um adensamento da experiência da crise de verso, um desdobramento natural das exigências do “interregno” criativo como formulado por Mallarmé. No fim, nenhuma fuga definitiva da poesia, não porque evidentemente se utiliza da versificação, tampouco porque se conserva a palavra em sua legítima natureza discursiva, mas porque a criação subversiva estranhamente deu forma à matéria escritural, com a qual colabora a matéria gráfica não escritural, e essa forma condiciona um conjunto exclusivo de significação, impossível fora dela.

Uma parte da poesia de Ilse e Pierre Garnier compreende essa poética da rasura encontrada em Claus e Hatherly, conforme análise de Amaral. Mas, no panorama que ora se observa, os franceses não se detêm exatamente nos procedimentos formais, e sim destacam a propensão transcendente da forma em comparação com a imanência reclamada pelo poema-função, pelo poema que é jogo de palavras. E esse viés mais abrangente permite incluir na vertente mística também os poemas espacialistas mais aparentados ao modelo concretista ortodoxo, os da primeira fase, como os contidos nas obras *Poèmes à voir* e *Calendrier*, ambas de Pierre. De Claus, portanto, o que importa acima de tudo é o fato de representar legitimamente

a outra direção, a passagem “[...] *du jeu à la mystique, de la raison à l’âme, de la mécanique à la vibration, de la fonction à la présence, de la statistique au coeur, du matérialisme à la religion*”⁸⁴ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 135). Dentro do concretismo, a poesia de Claus é portadora do princípio mítico, aquele que promove a já mencionada “síntese estranhamente poética do sujeito e do objeto”, conforme Bosi (2000, p. 179). Ela teria a capacidade de, com os recursos típicos da textualidade verbivocovisual, acentuada a dimensão visual, apagar as distâncias conceituais entre o eu e o universo, entre o subjetivo e o objetivo, ou melhor: resgatar a unicidade de uma época distante, perdida, esquecida nas agruras do tempo moderno. Vale mencionar a explicação que o casal faz dela:

*Avec Carlfriedrich Claus, elle [a poesia concreta] semble parvenue à ce plan où l’individu se greffe sur l’univers, où les civilisations, leurs hommes et leurs histoires, sont ressenties comme signes, où les pierres, les arbres, les oiseaux, les hommes, leurs constructions participent au même univers admirable parce qu’il naît toujours autrement que lui-même, libre parce que multipliant les possibles, extraordinaire parce qu’il ne connaît qu’une seule loi: l’imprévisible. Dans les Notes, Carlfriedrich Claus montre que l’écriture est à la fois l’encéphalogramme d’une civilisation et d’un individu, et qu’il existe une relation entre le monde et l’écriture, que celle-ci est en réalité une suite de courbes transcrites des ondes reçues et qu’il est possible de ‘lire’ tout autrement que les sociétés ont obligé le cerveau à le faire. Nous entrons, avec Claus, dans ce monde splendidement ouvert où le cerveau n’est plus la propriété de l’homme mais une propriété de l’univers ou plutôt d’une infinité d’univers qui se pénètrent, se séparent, s’interpénètrent, entrent en collision et en amour, laissent des traces que l’artiste relève. Monde des ondes, des signaux, des signes, de la matière vivante. Une psychocosmie. Ici la poésie n’est plus limitée par de quelconques règles inventées: elle redevient la mesure de l’univers. Son écriture.*⁸⁵ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 135).

A poesia é também para os Garnier uma forma de escrita do universo. A confluência entre o ideal espacialista e a poética de Claus é atestada por meio de inúmeras correspondências

⁸⁴ “[...] do jogo ao misticismo, da razão à alma, do mecânico à vibração, da função à presença, do estatístico ao coração, do materialismo à religião”.

⁸⁵ “Com Carlfriedrich Claus, ela [a poesia concreta] parece ter atingido esse plano em que o indivíduo é transplantado no universo, em que civilizações, seus homens e suas histórias são sentidos como signos, em que as pedras, as árvores, os pássaros, os homens, suas construções participam do mesmo universo admirável porque ele nasce sempre diferente de si mesmo, livre porque multiplicando as possibilidades, extraordinário porque conhece apenas uma lei: o imprevisível. Nas Notas, Carlfriedrich Claus mostra que a escrita é ao mesmo tempo o encefalograma de uma civilização e de um indivíduo, e que existe uma relação entre o mundo e a escrita, que esta é na realidade uma continuação de curvas transcrites das ondas recebidas e que é possível ‘ler’ de maneira bem diferente do que as sociedades obrigam o cérebro a fazer. Entramos, com Claus, nesse mundo esplendidamente aberto, em que o cérebro não é mais a propriedade do homem, mas uma propriedade do universo ou melhor, uma infinidade de universos que se penetram, se separam, se interpenetram, entram em colisão e em amor, deixam traços que o artista realça. Mundo de ondas, de sinais, de signos, de matéria viva. Uma psicocosmia. Aqui a poesia não é mais limitada por nenhuma regra inventada: ela se torna a medida do universo. Sua escrita.”

trocadas entre Pierre e o artista das folhas de linguagem, a partir de 1963, ano da publicação do panorama. Quem relata essa afetuosa amizade, que só teria se intensificado com o tempo, é Violette Garnier, filha do casal. Conta que no verão de 1964 a família viajou a Annaberg, município da Áustria, para visitá-lo. Em seu texto, reproduz a carta em que Claus tece generosos agradecimentos pela visita e demonstra grande simpatia pelas experiências espacialistas, das quais fez constantes análises críticas. Mencionando declarações do pai, conclui:

*Très vite, Carlfriedrich Claus et mon père constatent qu'ils sont de la même famille spirituelle, que tous deux "portent le monde en eux et sont portés par le monde" (lettre de P. G. à C.C. du 16 février 1964). "Ah! Nos mondes se ressemblent – ce sont mêmes oiseaux, mêmes mystères naturels" (lettre de PG à CC du 1er février 1964).*⁸⁶ (GARNIER, V., 2010, p. 182).

As analogias entre a escritura e o mundo refazem o percurso da alteridade. O poeta se dilui no universo objetivo, enquanto este se deixa impregnar do poder encantatório do eu criador, que não é outro senão o eu lírico redefinido nas experiências radicais da poesia. Em outra carta a Claus, Pierre teria escrito sobre: “[...] *ce moi qui joue le rôle d'un catalyseur, permet de libérer les énergies de la langue et dont la présence déclenche un processus esthétique*”⁸⁷ (GARNIER, P. apud GARNIER, V., 2010, p. 182). O poema feito da mais pura materialidade escritural é um processo estético pronto a revelar, ou expressar, os segredos da utopia do universo sem diferenças. É o poema no qual “[...] *le coeur redevient un lieu magique comme tous les lieux de concordance*”⁸⁸ e pelo qual a linearidade histórica do progresso se dissolve no eterno presente: “*Voici que dépassons cette époque où les univers étaient inscrits au passé de l'homme pour nous inscrire avec eux dans le futur*”⁸⁹. E assim termina o inventário da poesia concreta, com uma frase que firma o pacto entre Claus, representante máximo da outra direção concretista, a que se especifica pela necessidade da informação cósmica, e a arte poética particular dos Garnier: “*C'est la démarche de Carlfriedrich Claus et c'est notre démarche*”⁹⁰ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012a, p. 137).

⁸⁶ “Muito rapidamente, Carlfriedrich Claus e meu pai constatam que são da mesma família espiritual, que ambos ‘carregam o mundo neles e são carregados pelo mundo’ (carta de P. G. a C. C. de 16 de fevereiro de 1964). ‘Ah! Nossos mundos se parecem – são os mesmos pássaros, os mesmos mistérios naturais’ (Carta de PG a CC de 1º de fevereiro de 1964).”

⁸⁷ “[...] esse eu que desempenha o papel de catalisador, permite liberar as energias da linguagem e cuja presença desencadeia um processo estético”.

⁸⁸ “[...] o coração se torna um lugar mágico como todos os lugares de concordância”.

⁸⁹ “Eis que vamos além desta época em que os universos foram inscritos no passado do homem para nos inscrever com eles no futuro”.

⁹⁰ “É o movimento de Carlfriedrich Claus e é o nosso movimento”.

Uma excelente síntese do problema da objetividade lírica em Garnier pode ser lida neste excerto da obra de Martial Lengellé (1979, p. 93):

Nous constatons que les choses ne sont pas aussi simples qu'elles le paraissent. La poésie spatialiste a effectivement hérité d'un certain matérialisme; mais il est à noter que celui-ci, à bien des égards, recoupe un domaine spirituel. Il semble que cette poésie a été influencée par les dernières grandes découvertes scientifiques et par le monde grandiose de la matière. Mais il serait insensé de considérer ce mouvement lui-même comme scientifique. La matérialité du langage revient ici, en fin de compte, à une transcendance de l'écrit. Par conséquent nous devons mettre en cause l'idée d'exploration linguistique, elle-même, pour nous demander, en revanche, si le poète n'interroge pas plutôt le verbe: une langue concrète mais aussi pensante.⁹¹

Embora o ambiente internacional concretista, por meio do discurso condicionante do grupo Noigandres e das teorias de Gomringer e Max Bense, acenasse para o fechamento da forma, já na gênese da poesia espacialista encontra-se o desejo de continuidade do poder significante da palavra, mesmo que esta tenha sido submetida às mais graves transformações, às constantes fragmentações, a fim de que possibilitasse um ponto de resistência à hegemonia da linguagem aristotélica-conceitual. Com tal poder significante, a poesia da escrita abre-se numa vasta perspectiva de leitura, **em** e **além** de sua imanência, e cria uma importante inflexão ao modelo do poema que “comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 216). Com Lengellé, pode-se afirmar que o espacialismo desloca levemente a experiência com a matéria do domínio propriamente materialista, definido pela tradição filosófica de Demócrito a Marx e Engels, em direção a certas correntes espiritualistas, místicas e, até determinado ponto, coincidentes com o pensamento monista de Espinoza.

⁹¹ “Constatamos que as coisas não são tão simples quanto parecem. A poesia espacial realmente herdou um certo materialismo; mas deve-se notar que este, em muitos aspectos, recorta um domínio espiritual. Parece que essa poesia foi influenciada pelas últimas grandes descobertas científicas e pelo mundo grandioso da matéria. Mas seria tolice considerar esse movimento, ele mesmo, como científico. A materialidade da linguagem se volta aqui, no final das contas, a uma transcendência da escrita. Portanto, devemos questionar a ideia de exploração linguística, por si só, para nos perguntar, por outro lado, se o poeta antes não questiona o verbo: uma linguagem concreta, mas também pensante.”

3 POESIA NO LIMITE: ENTRE O COMUNICATIVO E O JOGO

3.1 Em busca da *langue-univers*

Quando se reconhece que a materialidade à disposição da poesia de Pierre Garnier é atravessada por certa qualidade espiritual, não se quer, todavia, desqualificar o esforço empreendido pelo movimento concretista internacional em sustentar a riqueza e a potência do significante, diante do predomínio da arte cuja maior preocupação seja a referenciação. Convém esclarecer a questão.

A afirmação da materialidade da língua constitui um dos fundamentos da poesia visual e pode ser verificada em praticamente todo projeto de experiência poética das novas vanguardas. Ela é inversamente proporcional à defesa do mecanismo linguístico de mediação, subjacente a todo discurso de finalidade claramente comunicativa. O “Fin du monde de l’expression”⁹² é o título de um dos textos que compõem o conjunto das teses espacialistas, publicado na *Les Lettres* em 1963 e assinado por Ilse Garnier. Nele se marca o antagonismo à poesia que aceita a linguagem utilitária: “[...] *le poète exprime le monde par l’intermédiaire de la langue. On arrive ainsi à cette absurdité: la langue-outil créant une oeuvre avec on ne sait quels matériaux*”⁹³ (GARNIER, I., 2012a, p. 115). O sentimento de absurdo que acomete a poeta é sua maneira de argumentar pelo *phatos* a favor de um paradigma estético que se consolidava cada vez mais, não só na literatura, mas em todo o horizonte da arte moderna. O resultado extremo que se conhece é o apagamento definitivo, no corpo expressivo, da referência factual. No entanto, esse processo teve consequências diferentes nas mais variadas criações. Negar isso seria repetir o equívoco da universalidade dos fins denunciado em Hugo Friedrich por Berardinelli.

Na poesia dos Garnier, a ideia de materialidade se diferencia daquela defendida pelos poetas do Noigandres, de maneira que seu sentido possui qualidades próprias. Quanto mais se procura compreender essa passagem de uma materialidade à outra, melhor se esclarece o caminho que vai da metacomunicação para o símbolo. Tarefa um tanto difícil quando se parte do imaginário crítico brasileiro, no qual os concretistas infiltraram uma permanente – e importante, é claro – interpretação do fenômeno literário das estruturas verbivocovisuais fechadas.

⁹² “Fim do mundo da expressão”.

⁹³ “[...] o poeta exprime o mundo por intermédio da língua. Assim chega-se a este absurdo: a língua-utensílio criando uma obra com não se sabe quais materiais”.

A teoria espacialista reitera a conversão da palavra numa instância de inerência e vitalidade, resumida comumente no vocábulo *être*⁹⁴. A palavra é um ser. Não a palavra-objeto do concretismo, palavra artificial porque limitada a sua qualidade semiológica, produto das faculdades cognitivas do homem, mas a palavra dotada de uma autonomia próxima da verificada nos fenômenos físicos, químicos e biológicos do universo. No mesmo texto em que se professa o “fim do mundo da expressão” lê-se a exigência: “*Il faut ‘découvrir’ désormais dans une langue considérée comme un univers en elle-même une qualité négligée: celle d’énergie*”⁹⁵ (GARNIER, I., 2012a, p. 115). Não basta, pois, tomar a língua em sua materialidade e explorar seus recursos significantes, ou, nos termos de Jakobson (1995), realizar a dicotomia entre signo e objeto para isolar e usufruir o signo independente do objeto. É preciso reconhecer nela o princípio vital, a energia que a faz de algum modo sensível. A diferença é explicitada aqui: “*Il [le mot] n’est pas objet, il est énergie en un point de l’espace*”⁹⁶ (GARNIER, I., 2012a, p. 116).

A hipótese levantada por Martial Lengellé (1979) de que no espacialismo a materialidade se revista de um domínio espiritual parece mais oportuna à luz da comparação com o autotelismo concretista. Se o texto-manifesto é literatura e, por essa razão, recobre-se de certo teor inventivo, é afastado de suspeita mencionar a seguinte explicação de Pierre Garnier (apud LENGELLÉ, 1979, p. 163) dada em entrevista ao crítico francês, ao ser perguntado se a poesia que vinha realizando era uma poesia artificial: “*En tout cas la poésie spatialiste est aux antipodes de l’artifice: ce sont des mots posés et disposés – l’objet linguistique se met à être; il est simple, il est intérieur, il est extérieur. Aucun feu d’artifice [...]*”⁹⁷. Se não é artificial, inclina-se a ser natural. A poesia que não deseja revelar seus mecanismos, as ilusões do poscênio. Tomá-la diante dos olhos deve equivaler à sensação de estar diante da realidade concreta, de algo que coabita o mundo. Renega o arbitrário das discontinuidades do signo: é, num só tempo, o interior significante e o exterior significado. Aliás, foi justamente sob o conceito de artificial que Saussure (1975) compreendeu o signo linguístico. Quanto menos artificial, portanto, mais a poesia se distancia da língua utilitária.

Ao reconhecer a presença da materialidade e do espiritual, Pierre Garnier (apud LENGELLÉ, 1979, p. 163), na mesma entrevista, aponta o caminho da interação, ou da

⁹⁴ ser

⁹⁵ “É preciso ‘descobrir’ de agora em diante, numa língua considerada como um universo nela mesma, uma qualidade negligenciada: aquela de energia”.

⁹⁶ “Ela [a palavra] não é objeto, é energia num ponto do espaço”.

⁹⁷ “De qualquer forma, a poesia espacialista é o oposto do artifício: são palavras postas e dispostas – o objeto linguístico passa a ser; ele é simples, é interior, é exterior. Nenhum fogo de artifício [...]”.

indissociabilidade dos dois: “*Je vis dans l'espace, dans l'intervalle, c'est-à-dire dans l'entre deux – surtout en poésie – là où esprit et nature se touchent et parfois ne font qu'un – et parfois se situent à l'infini l'un de l'autre*”⁹⁸. Mas não deixa de ponderar a situação contraditória da linguagem, o embate constante entre forma e conteúdo, que, como se viu com Blanchot (1997), não se reduz facilmente.

*Le mot existe et n'existe pas dans la 'nature' (il en va de même de l'organisation des couleurs et des sons) – il n'existe pas et existe tout en n'existant pas. Tel est le mot (n'est pas) dont je me sers pour construire le poème qui est fait de mots, à son tour, et n'est pas fait de mots. Oui et non en balancement constant sur la page. Être et ne pas être, voilà la réponse.*⁹⁹
(GARNIER, P. apud LENGELLÉ, 1979, p. 163).

Espírito e natureza são dois elementos que servem de paráfrase às conhecidas dicotomias estruturalistas. Mas recolocam o problema de um modo que tende a reduzir a tendenciosa valorização de um em prejuízo de outro. Na cultura ocidental, marcada pelo pensamento metafísico platônico, é prática comum exaltar o espírito e renegar o corpo como impróprio. E na revolução estética e ética da modernidade, tentou-se tantas vezes inverter o valor em absoluto, a ponto de se tomar o corpo como única realidade. Nietzsche (1991), filósofo que foi traduzido para o francês por Pierre Garnier – e que participa indubitavelmente do que considera sua família espiritual –, contesta, em obras como *A genealogia da moral*, essa concepção dualista, que, ademais, teria se revestido de interesses religiosos e morais perversos. A matéria ganha mais importância na poética espacialista à medida que o poeta a conserva ao lado do espírito, exigindo dela o que muitos escritores ao longo da história, movidos pela obsessão à ideia, não exigiram.

A matéria perpassada pelo espiritual, ou a matéria vivificada, deve substituir o lugar privilegiado da referência. O fim do mundo da expressão marca o início do mundo da criação da linguagem-universo, da linguagem-ser. O poema deixa de representar a realidade para ser a realidade. Imperioso recordar a reflexão de um dos artistas modernos prediletos do poeta: Paul Klee. É possível observar nos ensaios do pintor declarações que surpreendentemente coincidem com as de Pierre – mais uma prova, talvez, das fortes relações entre espacialismo e tradição moderna. Em “Confissão criadora”, de 1920, Klee (2001, p. 43) registra seu axioma famoso:

⁹⁸ “Eu vivo no espaço, no intervalo, ou seja, no entre dois – sobretudo em poesia – lá onde espírito e natureza se tocam e às vezes são um só – e às vezes se situam no infinito um do outro”.

⁹⁹ “A palavra existe e não existe na ‘natureza’ (o mesmo se aplica à organização de cores e sons) – ela não existe e existe enquanto não existindo. Esta é a palavra (não é) que eu uso para construir o poema que é feito de palavras, por sua vez, e não é feito de palavras. Sim e não em balanço constante sobre a página. Ser e não ser, eis a resposta.”

“A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. O que faz a arte tornar visível é naturalmente sua composição material. Mas a ênfase sobre os elementos pictóricos não faz da obra um objeto específico, definível apenas dentro do território estético. Pelo contrário: cria o símbolo. “Os símbolos reconfortam o espírito, fazendo-o perceber que para ele resta mais que apenas a possibilidade terrena, com seus eventuais desdobramentos”, escreve Klee (2001, p. 50). E é com termos similares aos empregados frequentemente nas teses espacialistas que ele relaciona a conformação dos dinâmicos elementos visuais à estrutura universal em sua totalidade. A arte não reproduz o cosmo, mas se torna, no interior de seu corpo sígnico, a analogia do cosmo.

Toda energia requer um complemento, para realizar um estado de repouso em si, acima do jogo de forças. A partir de elementos formais abstratos, indo além de sua união para compor seres concretos ou coisas abstratas como números e letras, por fim é criado um cosmo formal que demonstra tal semelhança com a grande Criação que basta um sopro para transformar em ato a impressão do religioso ou a religião. (KLEE, 2001, p. 48).

A correspondência entre fenômenos cósmicos e estruturas formais compostas de substância escritural opera-se numa região sutilmente diversa daquela em que se daria a metacomunicação concretista, pois não está ligada preponderantemente aos problemas específicos da matéria e de suas modernas configurações racionalistas nas ciências, na filosofia e na comunicação. Ao contrário, assumindo uma espécie de conduta irracionalista, ela põe em funcionamento uma antiga ordem de atividades arquetípicas do homem baseadas na identidade.

3.2 Em torno de Huizinga: o jogo da poesia e a poesia do jogo

Uma excelente análise dessas atividades arquetípicas, que incluem especialmente a poesia, pode ser apreciada na célebre obra *Homo ludens*, de Johan Huizinga. Sob o conceito ampliado de jogo, como forma significante e função social, o autor vê na produção representativa dos rituais sagrados dos povos primitivos mais do que imitação. Quando um homem primitivo representava um animal, não estava efetivamente simulando uma realidade. Acreditava que, embora participasse de um evento constituído e regado, aquilo fosse verdadeiro. No momento em que celebrava seus rituais, desaparecia a distinção entre ilusão e seriedade. Para ele, o ritual era um jogo sério, assim como era sério o mito para quem viveu o mito. A profundidade dessa ligação entre representação e objeto representado se choca contra as formulações dualistas posteriores. Nem caberia o termo representar ou simbolizar – no restrito e coincidente sentido explorado por Cassirer (1992): língua como conjunto simbólico,

ou seja, arbitrário. “A identidade e unidade essencial de duas coisas de natureza diferente é muito mais profunda do que a relação entre uma substância e sua imagem simbólica. É uma identidade mística. Um se tornou o outro”, explica Huizinga (2019, p. 30), numa confirmação de que o domínio místico se refere ao domínio das analogias. E se o ritual místico é um jogo no qual desaparece a oposição entre crença e consciência da representação, “a noção de jogo associa-se naturalmente à de sagrado” (HUIZINGA, 2019, p. 30).

O jogo sagrado do ritual primitivo, para Huizinga, guarda semelhanças estruturais com o jogo da poesia. O poeta assim como a criança são aqueles que teriam a capacidade de manter ao longo do tempo o domínio do lúdico em que se misturam, num complexo de fantasia mítica, a simulação e a seriedade: “a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu”, afirma Huizinga (2019, p. 157). O lúdico é a condição irrestrita para que a seriedade não prevaleça em absoluto. Ele garante a orientação pelo jogo, não pela convicção doutrinária. Lúdico é o profano que se imiscui no sagrado. O poeta, como o primitivo, é criador de coisas ao mesmo tempo sagradas e profanas, num tempo anterior à consciência da cisão. A *poiesis* é jogo porque possui suas próprias leis, reveste-se de autonomia e se situa no exterior da vida habitual. Nas sociedades arcaicas, antes de se definir pelas suas qualidades estéticas, ela se define pela função que desempenha na sociedade. Uma função social e litúrgica. “Toda poesia da Antiguidade é, simultaneamente, ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição” (HUIZINGA, 2019, p. 158). Não é difícil antever nessa longa escala de princípios as diferentes concepções de poesia ao longo do tempo, ou especificamente no âmbito do que se designa poesia visual.

Na condição de diversão social e de competição entre clãs, famílias e tribos, a poesia adquire conformações variadas. São espécies do que Huizinga denomina poesia social-agonística, porque nela se destaca o elemento desportivo. Por exemplo: o *inga fuka*, praticado nas ilhas orientais de Buru, que consiste numa competição de poemas cantados, muitas vezes de maneira improvisada. Nele se observa a influência do remoto *haikai* japonês. Outro é o *pantum* malaio, que obedece a regras rígidas de composição e se baseia no jogo de perguntas e repostas. Segundo Huizinga (2019, p. 163), nessas práticas de poesia o jogo é mais importante do que a qualidade estética: “[...] em toda parte, e sob a maior variedade de formas, encontram-se exemplos de poesia como jogo social, com pouco ou nenhum significado estético.”

Além do jogo da execução do poema, importa considerar o jogo propriamente de sua composição, de sua malha organizacional. Se a linguagem em si mesma é jogo, o que se pode dizer da linguagem em regime poético senão que é excessivamente determinada pela técnica

estruturante? A forma poética corresponde à forma do jogo. Ao pé da letra: um jogo de palavras. Afirma Huizinga (2019, p. 173):

A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e deliberada das frases, tudo isso poderia constituir em outras tantas manifestações do espírito lúdico.

E a finalidade do escritor ao colocar em ação sua poesia faz parte do jogo: provocar curiosidade e encantamento no leitor. O poema deve conter tensão suficiente para que sua leitura seja uma experiência de satisfação. Decorre disso que sua linguagem deva procurar os lugares obscuros de que falava Mallarmé (2010). A ilegibilidade é preferível à facilidade do discurso isotópico, claro, unidirecional. Quanto maior for o trabalho de dificultar o acesso à mensagem, maior será a tensão e, conseqüentemente, maior será o jogo. A especificidade da linguagem poética congrega seus praticantes, escritores e leitores, à semelhança de um grupo de iniciados aos quais se restringe um determinado conhecimento secreto. “A linguagem artística difere da linguagem vulgar pelo uso de termos, imagens e de figuras especiais que nem todos serão capazes de compreender” (HUIZINGA, 2019, p. 174). E o que é tipicamente poético na linguagem, a densidade conotativa e suas mágicas fugas do arbítrio em busca constante pela concreção, consegue o encantamento que a linguagem cotidiana não tem: “[...] apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa, é capaz de dar expressão às coisas e, ao mesmo tempo, banhá-las com a luminosidade das ideias”, confirma Huizinga (2019, p. 174).

A criação de tensão na poesia a fim de que o leitor se sinta estimulado à prática da decifração possui outro correspondente no universo lúdico: o enigma. A poesia cria enigmas, senão diretamente, pois em alguns gêneros poéticos o dominante assenta sobre a criação de incógnitas dirigidas ao leitor, ao menos indiretamente, pela superfície naturalmente arvesada da mensagem. Os poemas mais afeitos ao enigma são aqueles que ao logo do tempo foram chamados de herméticos, nos quais, segundo Huizinga (2019), os trovadores medievais foram especialistas.

Como enigma, Huizinga (2019) menciona, entre outros, algumas metáforas antigas, a linguagem secreta do *kenttigar* nórdico e do *skald* islandês. Mas como não pensar na longa tradição da poesia visual enquanto um conjunto de enigmas? Dir-se-ia até: um conjunto privilegiado de enigmas, porque fundamentado em princípios complexos de linguagem, geradores de uma intrincada rede intersemiótica verbal e visual. Ana Hatherly (1983), em sua instigante obra *A experiência do prodígio*, demonstra-se sensível às sincronias entre o

pensamento de Huizinga e a genealogia de numerosos textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII, nos quais analisa, com tamanha argúcia, a presença do ato lúdico da criação e a preservação do estrato místico ou mágico que de certo modo comparecia, sob a força da restauração de filosofias pré-medievais, no estilo da época barroca, ou maneirista. São poemas que respeitam a tradição grega alexandrina da poesia visual, por isso estão ligados ao “hermetismo greco-romano e ao neo-platonismo”, além de se caracterizarem particularmente pela influência do “cabalismo hebraico” (HATHERLY, 1983. p. 17), notório nas interpretações dos mistérios divinos do universo.

Ao alertar sobre a exigência de perspicácia na leitura dos poemas figurados, Hatherly (1983, p. 72-73) reforça a ideia de que o jogo, mais do que um ato gratuito de divertimento, possui implicações filosóficas, éticas, religiosas, entre outras, uma vez que gera o processo de interpretação à sequência do processo de decifração:

O leitor actual, no melhor dos casos, é um novo tipo de hedonista – que quer apenas “o prazer do texto”, mas o seu prazer é o da superfície, não o da profundidade que a leitura das obras emblemáticas, enigmáticas, hieroglíficas exige. Por isso tenta reduzir (depreciativamente) o Barroco a jogo, esquecendo quanto de enigma existe no lúdico.

Vê-se que o jogo da poesia, sob a concepção de Huizinga a que a poeta portuguesa recorreu, possui uma abrangência que o pensamento consensual não atinge. Por isso mesmo sofre muitas vezes o rechaço ou a incompreensão. Na condição de forma significativa, como é todo jogo, não se deixa facilmente distinguir suas especificidades. No enigma está “o frenesi de êxtase ritualístico” (HUIZINGA, 2019, p. 160-161), assim como estão a extravagância, a alegria e o divertimento.

Jogo e seriedade se revezam na prática da poesia, assim como na prática do mito: “Tal como tudo aquilo que transcende os limites do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica” (HUIZINGA, 2019, p. 169). Poesia e mito se confundem naquilo que têm em comum: o princípio das identidades analógicas. Criar relações de semelhança ou identidade entre as coisas do universo constitui um jogo – um dos mais antigos que a humanidade conhece. Nesse aspecto Huizinga concorda com Bosi (2000), com Cassirer (1992), com Octávio Paz (2013), com Staiger (1969). E essa criação de identidades parece a mais próxima daquela a que se dedicaram Pierre e Ilse Garnier. Para Huizinga (2019), poesia e mito participam do modelo imagético, ou seja, constroem representações do mundo por meio de uma linguagem de concreção, de aparência e função a menos artificial possível. Nada distinto do que se compreende sob o paradigma da linguagem poética: figura, imagem,

isomorfismo. No entanto, Huizinga observa no passado remoto da poesia um fenômeno interessante, que pode ajudar a iluminar a estética espacialista: a personificação.

Pode-se pensar que a personificação seja tropos demais conhecido e desgastado na retórica da poesia. Mas Huizinga vê nela mais do que o recurso em que se transformou ao longo do tempo: seria o elemento determinante da construção do discurso figurado: “A representação em forma humana de coisas incorpóreas ou inanimadas é a essência de toda formação mítica e de quase toda a poesia” (HUIZINGA, 2019, p. 179). Mas novamente deve-se tomar o cuidado de não considerar a representação como fato isolado. Na criação de imagens, “[...] a coisa percebida é, antes de mais nada, concebida como dotada de vida e de movimento, e é essa sua expressão primária, não sendo, portanto, produto de uma reflexão posterior”, explica Huizinga (2019, p. 169). A expressão já nasce plasmada na percepção forçosamente personificadora. Recria-se aqui, em termo novos, a teoria de Staiger (1969) sobre a apresentação espontânea e íntegra da disposição anímica no poema lírico. Personificar é dotar de ânimo aquilo que pode ser percebido, de modo contrário, em sua materialidade imanente. É resistir a considerar a matéria apenas matéria. Em último caso: é aceitar que sob a camada aparente e funcional do signo possa sobrelevar uma outra, ligada essencialmente às experiências sensíveis. Logo, não se deve reduzir a personificação à conversão em *persona* – a pessoa ou a máscara teatral de caráter. Sua potência está na capacidade vivificante, dinamizadora. Os primitivos, como lembra Huizinga (2019), não criavam exatamente mitos antropomórficos, mas seres indistintos dotados de poder e mistério. Personificar, em essência, consiste em perceber todas as coisas do mundo como dotadas de certa faculdade transcendente que lhes permite estabelecer relações orgânicas e significar além daquilo a que se destinam.

Ocorre, pois, que a insistência de Garnier em introduzir o elemento *énergie* na materialidade significante, que fundamenta o projeto concretista, justifica-se pela adoção do antigo princípio da personificação poética e mítica. Com efeito, Martial Lengellé (2001), em sua tese sobre a obra de Pierre, reconhece na noção de energia, supostamente definidora da estética espacialista, não só o sentido literal, pressuposto no original grego *energeia*, ou seja, o da capacidade física de gerar trabalho ou movimento, mas também o sentido metafórico do resgate da potência simbólica – e mágica – da poesia. Convém acompanhar a argumentação neste longo parágrafo, marcado por citações diretas do poeta:

La notion de force en action (energeia) est peut-être à même de nous donner une clef pour la définition du spatialisme. Elle est cette “Faculté que possède un système de corps de fournir du travail mécanique ou son équivalente”. Les Poèmes mécaniques d’Ilse et Pierre Garnier sont le résultat d’un processus

énergétique. Inversement, ils nous permettent de restituer cette énergie première, qui serait la figure allégorique du principe poétique, indéfinissable en dehors de lui-même. En ce sens la poésie spatiale est mystique et la matière ne serait rien d'autre que la concrétion de cette intensité primordiale: “[...]c'est pourquoi le spatialisme passe sans cesse de la phrase-matière au signe-énergie cherchant à échapper à la banalisation du lisible [...]”. En fait, le nouveau poème s'inscrit à l'intersection de ces deux données, et joue sur la valeur de réversibilité du texte, qui, par définition, ne sera qu'apparence. De même, dans le champ linguistique poétique, où les mots sont sous tension, le texte offre un équilibre instable correspondant à une donnée momentanée (et donc partielle ou éphémère) de la réalité invoquée dans ce même texte. D'autre part l'energeia est à l'origine de l'énergie potentielle “que possède un corps en raison de sa position”, ou un mot à un endroit de l'espace – de l'énergie cinétique que possède un corps en vertu de sa vitesse. Ce principe, enfin, est probablement à l'origine de la figure allégorique récurrente (pour ne pas dire obsessionnelle) du soleil qui illumine la mécanique céleste. La réversibilité du poème moderne ne serait qu'une réactualisation du mythe d'Orphée, et du retour vers la source, de la victoire sur le temps. L'énergie, enfin, comme métaphore du principe, infiguré et infigurável, est le commencement et la concentration du tout. Pour cette raison, le “spatialisme est l'animation poétique des éléments linguistiques sans exception” ou “se veut un art général de la langue, des souffles aux signes non encore répertoriés” [...]”¹⁰⁰ (LENGELLÉ, 2001, p. 242-243, grifo do autor).

Os signos escriturais, das palavras aos sinais de pontuação, animados ou soprados – o sopra é o velho artifício mágico dos sacerdotes requisitados a devolver a vida a um moribundo –, atestam que Garnier não faz muito diferente do que faziam os poetas criadores de imagens personificadas. São concebidos como dotados de vida, dotados daquela integridade palavra-universo reconhecível na utopia do tempo primitivo. Assim, os poemas tendem a resgatar a “intensidade primordial” presente na linguagem arcaica. Se a energia é alegoria dessa intensidade, todo poema espacialista, na medida em que consolida o procedimento, também o é. Lengellé (2001) utiliza sintomaticamente a palavra jogo para se referir à reversibilidade entre

¹⁰⁰ “A noção de força em ação (*energeia*) talvez seja mesmo capaz de nos dar uma chave para a definição do espacialismo. Ela é essa ‘Faculdade que um sistema de corpos possui para fornecer trabalho mecânico ou equivalente’. Os ‘Poemas mecânicos’ de Ilse e Pierre Garnier são o resultado de um processo energético. Por outro lado, eles permitem restaurar essa *energia primária*, que seria a figura alegórica do *princípio poético*, indefinível fora de si mesmo. Nesse sentido, a poesia espacial é mística, e a matéria não seria senão a concreção dessa intensidade primordial: ‘[...] é por isso que o espacialismo passa constantemente da frase-matéria ao signo-energia, buscando escapar da banalização do legível [...]’. De fato, o novo poema se inscreve na interseção desses dois dados e joga com o valor de *reversibilidade* do texto, que, por definição, será apenas *aparência*. Da mesma forma, no campo linguístico poético, em que as palavras estão sob tensão, o texto oferece um *equilíbrio instável* correspondente a um dado momentâneo (e, portanto, parcial ou efêmero) da realidade invocada nesse mesmo texto. Por outro lado, a *energeia* está na origem da *energia potencial* ‘que um corpo possui por causa de sua posição’, ou uma palavra por causa de um lugar no espaço –; de *energia cinética* que um corpo possui em virtude de sua velocidade. Enfim, esse princípio provavelmente está na origem da figura alegórica recorrente (para não dizer obsessiva) do *sol*, que ilumina a *mecânica celeste*. A reversibilidade do poema moderno não seria senão uma atualização do mito de Orfeu e do retorno à fonte, da vitória sobre o tempo. Enfim, a energia como metáfora do princípio, infigurada e infigurável, é o começo e a concentração do todo. Por esse motivo, o ‘*espacialismo é a animação poética de elementos linguísticos sem exceção*’ ou ‘*se quer uma arte geral da língua, dos sopros aos signos ainda não classificados*’ [...]”.

a frase-matéria e o signo-energia, ou seja, o poeta situa-se na esfera lúdica da criação, de acordo com o pensamento de Huizinga (2019), e intensifica a relação entre o profano e o sagrado. O poema de origem concreta tem por definição a “aparência”, evidente na frase-matéria, no entanto faz precipitar, reversivelmente, o não aparente, o misterioso sentido. O jogo, nesse sentido, realiza-se num mundo próprio por ele criado e segue uma lei diversa da lógica e da causalidade. Pertence ao plano do sonho, da miragem, do êxtase, do encantamento. Por essa razão, atualiza o mito de Orfeu, o vate dos poderes sobrenaturais. O poema, por resgatar a unidade original, realiza “a vitória sobre o tempo” e alcança o êxito de existir conjuntamente na modernidade da manipulação da matéria – e aqui entra todo o sentido propriamente físico de *energeia*: força do trabalho mecânico – e na ancestralidade da tradição lírica.

No “*Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*”¹⁰¹, a primeira declaração pública do movimento espacialista, datada de 1962, há vários trechos em que Pierre Garnier define a nova poesia sob o pressuposto do investimento de energia vital na espessura significativa da escritura, o que se pode razoavelmente compreender pela noção de personificação. Um deles é este: “*Plus ce monde deviendra technique et plus certains esprits lyriques agripperont la matière comme une bouée de sauvetage. Il est des temps où seule la matière est esprit. Il s'agit de faire du poème une matière brute – quelque chose de scintillant*”¹⁰² (GARNIER, P., 2012a, p. 74). Somente a matéria é espírito porque ambos não se separam na concepção avessa ao dualismo platônico. A matéria bruta, animada, traz o encanto das coisas que cintilam, como o sol, o grande símbolo espacialista. Destaca-se a caracterização dos espíritos criadores da nova estética: são líricos. O lirismo encontra a matéria escritural e a converte segundo sua lei. As palavras não são mais um artifício criado pelo homem para mediar sua relação com o real. São elementos naturais e habitam o universo ao lado das coisas: “*Les mots n'ont pas été inventés par des hommes. Ils nous ont été donné comme les mains, les astres. Ce sont des objets durs peuplant le continent du langage*”¹⁰³ (GARNIER, P., 2012a, p. 74). Na condição de povo, uma vez que “povoam o continente da linguagem”, elas ganham toda sorte de membros locomotores, com os quais se movem pela página: “*La poésie nouvelle fait bouger les mots sur la page: ils ont des pattes, ils ont des ailes, des roues, des mains, des pieds, des*

¹⁰¹ “Manifesto por uma poesia nova, visual e fônica”.

¹⁰² “Quanto mais este mundo se tornar técnico, mais certos espíritos líricos agarrarão a matéria como uma boia de salvação. Há momentos em que apenas a matéria é espírito. Trata-se de fazer do poema uma matéria bruta – alguma coisa de cintilante”.

¹⁰³ “As palavras não foram inventadas pelos homens. Elas nos foram dados como as mãos, os astros. São objetos duros povoando o continente da linguagem”.

*lumières proches et lointaines. Ça bouge comme un oeil*¹⁰⁴ (GARNIER, P., 2012a, p. 75). Por isso elas demandam seu próprio espaço de ação, seu território linguístico onde terão condições de autonomamente existir: “*Chaque mot doit avoir son espace propre. Il doit pouvoir se dilater et se rétrécir dans son espace propre*”¹⁰⁵ (GARNIER, P., 2012a, p. 76). Mas, claro, ela entra no poema desde que tenha alguma compatibilidade com o grupo: “[...] *il ne peut être posé sur la page qu'en fonction de l'atmosphère du poème*”¹⁰⁶ (GARNIER, P., 2012a, p. 76). E, neste momento, a homologia entre ela e o homem não poderia ser mais evidente: “*Le mot a maintenant pour lumière le corps entier de l'homme – le corps entier de l'univers*”¹⁰⁷ (GARNIER, P., 2012a, p. 76). Palavra e homem, assim como palavra e universo, compartilham agora da mesma energia vivificante. Logo, antes que o homem leia a palavra, decodifique-a, deve reconhecê-la, como reconhece a si mesmo. Se dirigindo aos leitores, Pierre Garnier (2012a, p. 76) conclama: “*La poésie nouvelle exige votre collaboration: elle vous prend comme contenu*”¹⁰⁸. A nova poesia contém o homem, não como sua expressão, mas como seu análogo, assim como a metáfora contém aquilo a que se assemelha. A colaboração do leitor, mais do que se esforçar para entender as chaves de decifração e interpretação, deve ser a de permitir que o jogo da personificação se realize plenamente, oferecendo às palavras e aos signos escriturais sua própria condição ontológica.

Em outro manifesto, “Spatiaux”, publicado em 1963, Pierre Garnier reforça a ideia de que a língua é um fenômeno natural, fato que associa diretamente à qualidade não linear da escrita. Com efeito, a não linearidade da escrita corresponde à estrutura semiológica da imagem e, portanto, entretém relações menos convencionais, e mais naturais, com aquilo que designa.

*Ainsi la langue. Elle n'est pas linéaire comme le montrent les livres. Elle est rugueuse, elle est circulaire, elle fait des tourbillons, elle est une spirale de projections, d'impulsions, de souffles, de concrétions, elle est orage, éclair dans les temps et dans les espaces – elle est un phénomène naturel.*¹⁰⁹
(GARNIER, P., 2012d, p. 159).

A energia aqui é antes a força vital de personificação que atinge a materialidade linguística do que a força que gera o trabalho mecânico no arranjo dos elementos significantes.

¹⁰⁴ “A nova poesia faz as palavras se moverem sobre a página: elas têm patas, têm asas, rodas, mãos, pés, luzes próximas e distantes. Isso se move como um olho”.

¹⁰⁵ “Cada palavra deve ter seu próprio espaço. Deve poder se dilatar e se retrair no seu próprio espaço”.

¹⁰⁶ “[...] não pode ser colocada sobre a página senão em função da atmosfera do poema”.

¹⁰⁷ “A palavra tem agora por luz o corpo inteiro do homem, o corpo inteiro do universo”.

¹⁰⁸ “A nova poesia exige a colaboração de vocês: ela os toma como conteúdo”.

¹⁰⁹ “Assim a língua. Não é linear como mostram os livros. É rugosa, é circular, faz giros, é uma espiral de projeções, de impulsos, de sopros, de concreções, é tempestade, relâmpago no tempo e no espaço – é um fenômeno natural.”

“*Le poème n'est pas un mécanisme de mots – il est un organisme*”¹¹⁰, declara Pierre (GARNIER, P., 2012d, p. 159), para concluir: “*Et comme tout organisme il est éphémère*”¹¹¹. A contraposição do poema de energia ao mecanismo de palavras não é gratuita, mas tem a intenção de reiterar a diferença. O jogo mecânico explica grande parte da direção concretista pela qual vai o movimento brasileiro, de acordo com Garnier. Já o organismo vivo encerra o antigo princípio poético da personificação, que determina a poesia espacialista, fazendo de sua linguagem um corpo animado, um corpo vívido, em correspondência direta com os seres do universo.

Martial Lengellé (2001, p. 243), na sequência da argumentação acerca da *énergie*, deduz que o jogo de Garnier difere daquele empreendido pelos concretistas do Noigandres: “[...] *n’a rien a voir avec la facticité de quelque jeu*”¹¹². Melhor dizendo: prefere aceitar que a poesia de Garnier não seja propriamente um jogo, por considerar este uma mera criação de ilusões. Não está, evidentemente, refletindo o pensamento de Huizinga, mas repetindo certa noção convencional de jogo, na qual, ademais, parece se basear Pierre. De todo modo, sua conclusão é a de que a poesia espacialista não prolonga o concretismo, mas se lhe estabelece como alternativa. Para comprová-lo, menciona a seguinte declaração do poeta:

*On peut distinguer deux périodes; les poètes ont d’abord pris conscience que la langue n’était pas seulement un moyen de communication mais une matière (poésies concrètes). Puis ils ont considéré que la langue comme toute matière pouvait se transformer en énergie (poésies spatiales).*¹¹³ (GARNIER, P. apud LENGELLÉ, 2001, p. 243).

A energia restitui à poética vanguardista do experimento a força lírica do mito. É por essa razão que a tese de Lengellé defende o valor de continuidade na obra de Pierre Garnier. Sua poesia visual não constitui ruptura de sua poesia em versos livres – ou de toda poesia em verso, considerando o horizonte literário –, sobretudo porque os motivos são os mesmos. E um deles – um dos mais importantes, segundo o crítico – é o mito da origem. Dele adviria a obsessão pela matéria em sua constituição elementar, atômica, formativa. E também dele teria surgido o valor de conciliação, que torna o espaço a metáfora da universalidade da poesia e do homem. Quão equivocado, pois, estaria Gilberto Mendonça Teles (1986) quando comparou o

¹¹⁰ “O poema não é um mecanismo de palavras – é um organismo”.

¹¹¹ “E, como todo organismo, é efêmero”.

¹¹² “[...] não tem nada a ver com a artificialidade de qualquer jogo”.

¹¹³ “Podem-se distinguir dois períodos; primeiramente os poetas tomaram consciência de que a língua não era apenas um meio de comunicação, mas uma matéria (poesias concretas). Depois consideraram que a língua, como toda a matéria, poderia ser transformada em energia (poesias espaciais).”

“Manifesto por uma poesia nova, visual e fônica” ao “Plano piloto para a poesia concreta”? Observe-se o seguinte comentário publicado na conhecida antologia *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*:

Diante do “Plano piloto para poesia concreta”, de 1958, o texto de Garnier perde quase toda sua originalidade, além do que não possui o rigor estrutural de linguagem compatível com a forma da poesia por ele proposta. Trata-se de um texto que poderemos classificar de sincrético: há nele ecos futuristas, espiritonovistas e, principalmente, muitas postulações da Poesia Concreta. Mas não deixa de ser um documento importante para os estudos comparativos das vanguardas e (neovanguardas), do Brasil e da Europa. (TELES, 1986, p. 210).

Naturalmente seu ponto de vista é o ideal de forma estabelecido pelo grupo Noigandres, logo a falta de rigor estrutural lhe parece um descumprimento normativo, como se todo concretismo devesse seguir as leis contidas no “Plano piloto”, entendido como determinante da criação de poemas visuais naquele momento. No manifesto de Garnier, não há nenhuma defesa do rigor estrutural da maneira como se pode ler na teoria desenvolvida pelos poetas paulistas, apesar dos vários pontos convergentes entre eles. No entanto, esse julgamento do estilo espacialista em função dos padrões da poesia concreta deixa escapar uma importante evidência: o sincretismo. Mas não se trata do sincretismo resultante da fraqueza imitativa, do pastiche ou do kitsch: é antes o sincretismo nascido na tentativa de assimilação da tradição literária, da mais antiga à mais recente, no seio da expressão vanguardista. É o sincretismo que sustenta a concepção do espaço extensível e colaborativo, o espaço internacional e cósmico, do qual o poema pretende-se, ao mesmo tempo, reflexo e espelho.

Já que se toca aqui na crítica de Mendonça Teles, é interessante fazer uma pequena parada para o exercício direto de comparação entre dois excertos: o primeiro parágrafo do manifesto inaugural de Garnier e o primeiro parágrafo do “Plano-piloto” concretista – dois começos de dois fins. Inicialmente, recorde-se o polêmico anúncio do fim do verso e da instauração da utópica poesia de evolução:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da ideia de ideograma, desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenallosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos: “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique ideographiquement

au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). Eissenstein: ideograma e montagem. (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 215).

Agora, o início do “Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique”, de Pierre Garnier (2012a, p. 71):

*Nous piétons. L'esprit tourne. La poésie piétine. Avec lassitude nous prenons connaissance de nos propres plaquettes. Depuis le Surréalisme, depuis l'École de Rochefort, depuis le Lettrisme nous ne sommes plus allés vers les hauts feux qui soudain éclairent. L'expérience humaine a dérivé peu à peu hors de toute poésie; la poésie ne peut plus atteindre l'homme. Des tonnes de vers, mêmes excellents, ne font que barrer les routes à l'aventure. Nous piétons. Nul n'est venu rompre le cercle. Pourtant nous sentons le besoin de naître une nouvelle fois à la liberté.*¹¹⁴

Guardadas as diferenças infundidas pelo momento histórico, os atributos que Marjorie Perloff (1993) identifica nos manifestos das primeiras vanguardas europeias são reconhecíveis também nos manifestos das neovanguardas – ou das vanguardas tardias, a depender do ponto de vista que se deseja adotar. O principal deles é a função: o manifesto tem por objetivo não a simples exposição crítica dos fundamentos de uma estética nascente, mas sim a elaboração de um discurso ele mesmo estético, que “quase pode tomar o lugar da obra prometida” (PERLOFF, 1993, p. 160). Para Perloff (1993), ele teria assimilado os princípios da obra de arte no contexto do início do século XX, que chama genericamente de momento futurista e qualifica com a hibridização dos gêneros e com a indiferenciação da arte e vida. Isso significa que, na leitura e interpretação, esses dois excertos sejam tomados como produções artísticas e postos em confronto com os exemplos poemáticos, com os quais entretêm relações diretas. A falta de “rigor estrutural de linguagem” que Teles identifica no manifesto francês corresponde, pois, a não aplicação direta do padrão concretista aos poemas espacialistas e, por conseguinte, à manutenção da espessura lírica da poesia. Nada admirável quando se previne contra aquilo que no Brasil se tenta evitar programaticamente desde o Modernismo de 22: a influência dominante – mesmo que pareça de certo modo, numa mudança brusca de direção, uma desforra para o país infringido pelo longo processo de colonização político-cultural.

¹¹⁴ “Nós insistimos. O espírito se volta. A poesia insiste. Com cansaço tomamos consciência de nossos próprios livretos. Desde o Surrealismo, desde a Escola de Rochefort, desde o Lettrismo que não estamos mais para os altos fogos que subitamente iluminam. A experiência humana se desviou pouco a pouco para fora de toda poesia; a poesia não pode mais atingir o homem. Toneladas de versos, mesmo excelentes, apenas bloqueiam as estradas da aventura. Nós insistimos. Ninguém veio romper o círculo. Entretanto, sentimos a necessidade de nascer novamente para a liberdade.”

De imediato, o que se destaca nos dois parágrafos é a ideia de esgotamento do processo criativo. Ambos os programas se anunciam como renovação num contexto de paralisia. Para o concretismo, o verso chegara ao fim; para o espacialismo, depois das últimas experiências de mudança – experiências francesas, observa-se –, a literatura tornara-se desinteressante. Mas enquanto o primeiro situa a mudança no plano da composição, o segundo a situa no plano do efeito. Para os poetas do Noigandres, é preciso mudar a forma de fazer poesia. Para Garnier, é preciso mudar a relação da poesia com o homem. Se há semelhança na finalidade revolucionária, na proclamação da nova arte, os discursos adotados se distinguem: o concretista é hiperbólico, severo, bem afeito aos impulsos vanguardistas, esbanja pedantismo ao se referir a autores pouco conhecidos no país dos anos de 1950 e ao mencionar conceitos específicos como o de ideograma, estrutura espaço-temporal ou sintaxe lógico-discursiva; o de Garnier, ao contrário, é mais moderado, escrito em prosa poética, por meio de metáforas, de frases discursivas, o oposto do que pretendia o trio concretista. Diferença também no tratamento dos antecessores. O paideuma concretista é rigoroso, não admite nenhuma voz dissonante, e Apollinaire só entrou por uma concessão. Garnier, como está preocupado com uma poesia que possa despertar interesse, tem a liberdade de se aproximar dos surrealistas e de seus parceiros da Escola de Rochefort. Mas eis o que impressiona mais nas palavras do francês, colocando-o aquém da vanguarda: “Ninguém veio romper o círculo”. Que círculo é esse? Qual o sentido mais adequado de sua metáfora? Parece ser o círculo em que se inscreve a história das ocorrências e recorrências literárias. O círculo da permanente tensão entre obras, autores e sociedade, aquilo mesmo que se chama de tradição e que toda verdadeira vanguarda procura negar em nome do futuro. “Nascer para a liberdade” não exige de Garnier encerrar o ciclo histórico do verso e da literatura. Pelo contrário: a poesia pode se tornar novamente encantadora no retorno ao seu primitivismo.

Certamente outras consequências se podem tirar da análise dos dois excertos, mas neste momento é necessário retornar à discussão sobre a materialidade linguística que Garnier investe de energia anímica, por meio de um procedimento semelhante ao da personificação. Chega a hora de desfazer um paradoxo. Pierre Garnier, como se viu, dividiu a poesia de tendência concretista em duas vertentes: a do jogo e a do misticismo. Ora, se, como garante Huizinga (2019), sua poesia mística é também jogo, não se trata naturalmente da mesma concepção de jogo que explica os poemas concretistas brasileiros e afins. O jogo concretista, sem deixar de realizar os princípios do lúdico inventariados por Huizinga, caracteriza-se pela dinâmica dos elementos, ou, num termo mais apropriado, pela mecânica dos elementos. O jogo como regra formal, criação de estruturas funcionais, definido no “Plano-piloto” pelo trio Augusto, Décio e

Haroldo (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 217) nos seguintes termos: “[...] a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: *feedback*”. Sua finalidade, segundo o paradigma do jogo, seria a do divertimento, do prazer decorrente da descoberta de um enigma encerrado em si mesmo, um enigma sem analogia, muito embora haja, como se sugeriu, a possibilidade sempre aberta da leitura da metacomunicação, pela qual o poema concreto ganha certa seriedade decorrente da tentativa de recriação estética das novas estruturas de pensamento na sociedade do progresso. De todo modo, um jogo de poesia que se quer também ele privado de transitividade ao universo no qual está inserido. Poder-se-ia dizer em paralelo ao esquema tautológico da arte pela arte: o jogo pelo jogo. Como se a obsessão racionalista da era moderna obrigasse à perda total do mito autêntico e original e, portanto, deslegitimasse os últimos resquícios da crença na seriedade da personificação, da metáfora, do ato imaginativo e sagrado das relações analógicas.

Não cabe aqui investigar as possíveis distorções de acepção da palavra francesa *jeu*, empregada insistentemente por Garnier em suas tentativas de diferenciação. Mas não parece haver nela muito mais do que o sentido de uma restrição, uma vez que se põe em contraste com a poesia mística. O próprio Huizinga (2019, p. 45) aponta para o fato de que nas línguas românicas os derivados de *jocus* – no sentido especial de fazer piada, de fazer humor – recobrem “conceitos relacionados com o movimento ou com a ação” e, muitas vezes, refere-se “à mobilidade limitada das peças de um mecanismo”. Quase se pode ler aqui a integridade da noção concretista de poema-estrutura sob rigor. Por alguma razão, nessas línguas, *jocus* fora preferido a *ludus*, palavra que destaca a ideia de ilusão, de simulação, de derrisão. Embora concentre a função lúdica, a palavra *jeu* – ou jogo: é indistinto em francês ou em português – constantemente deixa escapá-la, para se fixar na periférica noção de dinamicidade e movimento.

Em paralelo à poesia do jogo de palavras, desenvolveu-se o jogo da poesia no sentido dado por Huizinga (2019): o jogo em que subsiste uma espécie de intuição cósmica, comum no mundo do homem primitivo. O percurso do concretismo ao espacialismo refaz o caminho do profano ao sagrado. Mas não se trata de um caminho sem volta. É antes um percurso circular que torna indistintas a partida e a chegada. O poema espacialista é a certidão de que o mais moderno se imiscuiu no mais arcaico. Em suas letras grafadas a máquina, pode-se ler o registro fóssil de uma escrita cuneiforme. Guarda um misterioso sentido de coisa sagrada no seu corpo de escritura. Corpo simples: insidioso. Parece tão banal, mas quer perfurar a superfície e revelar seu abismo. O leitor que se atente aos segredos. O jogo não é um simples artefato do intelecto. Sobre suas composições espaciais alerta Pierre Garnier (2012d, p. 141) “*Cette simplicité est*

*aussi leur morale. Ils ne sont pas jeu d'esthète. Le corps et l'esprit du lecteur miment leur simplicité*¹¹⁵. O que está **em jogo** é mais que beleza: é alguma verdade, como diria Hamburger (2007), sobre a intrigante existência do homem e do universo.

Esse caráter primitivo da poesia determina a inclinação irracional do poema espacialista. Ainda segundo Huizinga (2019, p. 187), o jogo da poesia, estando circunscrito no terreno do lúdico, desde o período mais remoto de sua atividade, guarda relações diretas com o irracional. “Na escala da linguagem poética, a expressão lírica é a mais distante da lógica e a mais próxima da música e da dança”. Claro que o autor se refere estritamente ao gênero lírico e suas tradicionais relações com a rítmica. Mas essa característica do irracional não é nada indiferente ao poema espacialista, fundado na variedade escrita da língua, e ajuda, ao contrário, a aproximá-lo do lirismo. Ademais, participa de outras expressões que não são literárias, mas que de modo semelhante têm por objetivo investir a língua de poder sugestivo e simbólico. Depreende Huizinga (2019, p. 187): “O abandono total da razão e da lógica é característica da linguagem dos sacerdotes e dos oráculos entre os povos primitivos, chegando muitas vezes a ser uma algaraviada incompreensível”. Quanto da poesia visual e sonora realizada por Garnier não poderia ser declarada uma “algaraviada incompreensível”? Não se pode, pois, considerar sua prática uma deliberada reivindicação do antigo vate, o possesso, o inspirado, o poeta detentor de um poder sagrado, numa época toda diversa, marcada pela razão e pelo apelo à matéria?

Dentro da corrente do racionalismo concretista, em que se destacam a tomada de consciência da língua e o problema da versificação, Garnier resgata outra tradição, a da liberdade, do mistério, do símbolo. Suas referências são menos construtivistas que simbolistas, surrealistas e dadaístas. É preciso lembrar das experiências de poesia visual na primeira vanguarda que não se reduzem ao jogo de palavras e implicam certa irracionalidade de método. É o caso das obras dos russos Viélimir Khliébnikov e Aleksiei Krutchônikh¹¹⁶, criadores da linguagem *zaúm* (transmental), caracterizada pela articulação sonora de palavras inventadas, com o fim de gerar significados originais. Suas propostas estão em dois manifestos de 1913: “A palavra como tal” e “A letra como tal”. Os poemas *zaún* não são escritos em tipografia comum, são desenhados na página e geralmente acompanhados de uma ilustração que contenha

¹¹⁵ “Essa simplicidade é também sua moral. Eles não são um jogo de esteta. O corpo e o espírito do leitor imitam sua simplicidade”.

¹¹⁶ Augusto de Campos (2006c) refere-se a esses e a outros poetas russos da época com a expressão de Roman Jakobson: “a geração que dissipou seus poetas”, pois eles tiveram um desaparecimento trágico e prematuro. Augusto, Haroldo e Boris Schnaiderman traduziram-nos e lhes dedicaram excelentes ensaios na antologia *Poesia russa moderna* (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDERMAN, B., 2001), na qual se encontra, ao final, uma série de poemas visuais (assim mesmo intitulada) extraída da exposição internacional de poesia visual, a Transfutur, organizada na Alemanha, no ano de 1990.

os mesmos traços da caligrafia, no que não se distingue o que é traçado da letra e traçado do desenho. Para os poetas-pintores, como define Perloff (1993), a palavra inscrita, tem valor distinto das palavras tipográficas, pois carrega a energia do traço, o sentido plástico da linha e da forma. O resultado não deixa de ser uma aparente “algaraviada incompreensível”, que exige novos critérios de leitura.

Dentro de um lirismo contrário ao racionalismo da linguagem legível e unidirecional, Garnier constrói seus poemas do espaço. Não são jogos de palavras, porque pouco importam a sedução dos espelhamentos de parônimos ou as curiosas autorreferências vocabulares. Prestam-se mais a jogos de analogia – de um modo particular, importa dizer, porque, como será demonstrado, o analógico recobre também o jogo paronomástico concretista –, e isso os faz ingressarem numa antiga categoria de poemas-figuras ligados preponderantemente à função mitopoética do lírico. O movimento espacialista pode ser entendido a partir do deslocamento do centro de interesse: da materialidade reverberante do conjunto de signos linguísticos, cujo conhecimento se tornava à época cada vez maior, para o problema da significação intrínseca a essa mesma materialidade. Da linguagem-expressão se passa à linguagem-matéria; e desta, à linguagem-universo: circunvolução em torno da poesia, mais que evolução em direção ao ideal de poesia.

Jean-Jacques Thomas, no final da década de 1980, fez um balanço dos poemas visuais franceses, os quais chamou de *Figuratas*. Neles identificou o princípio comum de montagem, ou seja, o arranjo em simultaneidade dos elementos escriturais, signos de um híbrido verbal e plástico, no suporte da página. E propôs, de maneira provisória, dividi-los em quatro tipos: “*l’onomatopée de forme, le chiffre, la réfraction, l’unique ludique*”¹¹⁷ (THOMAS, 1989, p. 136). Tais tipos, por fundamentados em procedimentos formais, seriam passíveis de abranger também poemas tradicionais, com os quais os modernos guardariam forte similaridade. Sem considerar suas variações formais, inseriu os poemas espaciais de Garnier no primeiro tipo, “a onomatopeia da forma”, definido pela imitação da forma do conteúdo na forma poética: uma espécie de mimologia do ícone, muito próxima do que se compreende do caligrama de Apollinaire. A referência imediata, para Thomas, são os poemas visuais da literatura latina, conhecidos como *carmina figurata*: “[...] *ce type de poème qui suit à la lettre la tradition des carmina figurata impose au lecteur une représentation du thème*”¹¹⁸ (THOMAS, 1989, p. 136). No entanto, essa representação do tema não se processa de maneira estritamente icônica, caso

¹¹⁷ “onomatopeia da forma, a cifra, a refração, o apenas lúdico”.

¹¹⁸ “[...] esse tipo de poema que segue rigorosamente a tradição da *carmina figurata* impõe ao leitor uma representação do tema”.

em que o texto, ao lhe fazer referência, tomaria a forma do objeto, sobretudo porque o texto espacialista – constantemente subversivo em relação às normas do verso, da métrica e da sintaxe discursiva – constitui-se de partículas cujas correspondências semânticas são reconstruídas sob novas condições semiológicas. O que se vê representada, num primeiro momento, é a própria materialidade da língua. Mas depois, sob a compreensão das regras de exegese que a obra faz emergir, os signos escriturais adquirem qualidade simbólica e permitem a identificação com elementos do universo significado. Esse jogo de interação palavra-imagem traz uma complexidade irreduzível. Confirma Thomas (1989, 136): “*Le jeu d'échos se joue entre le texte comme signe-image et le matériel verbal comme emblème symbolique.*”¹¹⁹

De fato, a escritura como emblema simbólico é a base dos *carmina figurata*, em que as letras escondem, pela montagem, múltiplas palavras e frases de significado quase sempre místico. Praticados pelo ilustre abade do monastério de Fulda, Rábano Mauro, esses são os conhecidos poemas geométricos, matematicamente traçados, que permitem várias leituras: horizontal, vertical, diagonal ou em cruz. Mas há também aqueles que se assemelham ao *tekhnopáignon* grego e se caracterizam pela estrutura de caligrama, terminando numa imagem icônica. Seja como for, a função de todos eles ultrapassava a estética: intencionavam oferecer aos leitores – os poucos que conhecessem suas chaves – a revelação dos mistérios da vida e da ordem cósmica. A escritura já se revestia de importância superior à da mediação. Em si, era capaz de carregar a imagem do universo, porque simbólica. É assim que o medievalista Paul Zumthor (1993, p. 69-70) descreve o poder da letra de que se investiam os escribas carolíngios, autores de *carmina figurata*:

A ficção ideológica reconstitui, de modo isolado e analógico, as condições de uma gênese: a escritura reencontra algo da função que revestiu em seu jorro inicial: a de uma manifestação sagrada, operada no segredo de uma casta de iniciados. A convergência mesma das técnicas assim posta em ação trai uma intenção criadora: busca-se, no escuro, o signo, quem sabe?, o selo de uma unidade ao nível mais elevado da significação, aquele em que coincidem os testemunhos do pensamento e do olho, da adoração e da ironia. Esses homens do livro buscam a chave perdida de uma linguagem em que o grafismo enquanto tal faria sentido (e não se trata de hieróglifos nem de pictogramas: mas do único sistema que se possui, o pobre alfabeto latino); tentam, desajeitadamente, ultrapassar, forçando, o limite arbitrário que habitualmente se fixa para a corporeidade do poema: versificação, sintaxe, palavras, imagens: por que não a posição do copista, o peso da tinta, o formato dos caracteres?

¹¹⁹ “O jogo de ecos se desenvolve entre o texto como signo-imagem e o material verbal como emblema simbólico.”

A reflexão de Zumthor considera uma hipótese importante da inauguração da escrita: sua restrição ao reduzido grupo de pessoas alfabetizadas e iniciadas nas ordens sagradas, o que pode ter contribuído com a criação de uma zona de obscuridade. Não servindo à comunicação popular, ela pôde ter experimentado os limites da cifragem e da vocação altamente significativa. Na idade média, período em que se concentra grande parte da produção dos *carmina*, o domínio da escrita ainda estaria limitado aos círculos eruditos e ao ambiente estritamente religioso. Mas é possível que a escrita tenha se popularizado mais rápido do que se imagina. É o que alerta Juliana Pondian (2011, p. 208): “[...] o aproveitamento dos caracteres visuais na escrita fazia parte também da vida cotidiana do povo comum na Roma antiga, e data de um período anterior ao que vimos na ‘literatura oficial’”. Fato que exemplifica com as inúmeras inscrições parietais – antigos grafites – encontradas nos muros da cidade de Pompeia. Se eram profanas na temática do amor e da crônica social, não deixavam de ser menos complexas na criação de enigmas. Apoiando-se em Pedro Funari, Pondian (2011, p. 2010) interpreta uma dessas inscrições e garante: “[...] o trabalho de decodificação do texto faz parte do jogo e deve conduzir, ainda, à compreensão global do poema – que poderá ser visto também como imagem”. Seja como for, quanto mais se volta na história, mais se aproxima daquela região preservada das posteriores cisões provocadas pelo método racionalista-conceitual, região em que se situaria o mito da escrita total, assim como o da fala total. Logo, como quer Zumthor (1993), já na época da *carmina figurata*, quando já não se podia dispor de códigos menos artificiais como os hieróglifos e pictogramas, foi necessário reconstituir essa suposta unidade entre signo escritural e mundo. Esse movimento foi repetido também na modernidade. Desde que se procure nas propriedades imanentes da escrita o poder de figuração, além do de pintura, impõe-se o caminho de retorno, senão como repetição, ao menos como apropriação. Esse parece ser o desejo de Garnier, expresso em conceitos como o de linguagem-universo e palavra-ser, embora não reclame explicitamente a nostalgia de nenhuma geração de poetas da visualidade. O passado mais remoto da escrita é o exemplo privilegiado da técnica da letra que sintetiza língua e imagem, signo e mundo.

A intuição que levou Jean Jacques Thomas (1989) a considerar os poemas espacialistas homólogos aos *carmina figurata* é parecida com a que ocorre quando se lê a mencionada obra de Ana Hatherly (1983), *A experiência do prodígio*, e faz relacionar os poemas espacialistas com os textos visuais portugueses do período barroco, afinal, estes reoperam princípios compositivos comuns aos da tradição greco-romana. Os dois elementos essenciais do pensamento barroco que a autora destaca no extenso conjunto dos textos compilados e estudados, o emblema e a alegoria, ajudam a discutir a poética de Pierre Garnier, marcada pela

conservação da espessura lírica dos jogos de analogia. São elementos, segundo Hatherly (1983), intimamente ligados à filosofia hermética, que, paralelo e independentemente do Cristianismo, dominou a Idade Média e a Renascença. A ideia básica do Hermetismo é a de que existe unidade no cosmos: todas as partes do conjunto, dependentes umas das outras, se inter-relacionam. E nessa interação entra, naturalmente, a representação: há continuidade entre a imagem e aquilo que ela substitui. Hatherly (1983, p. 66) acredita que os textos visuais, inevitavelmente ligados à tradição, representem, de forma exclusiva, a materialização desse pensamento.

A ideia da representação da fala que é a escrita (e da escrita/fala que é a imagem) ligava-se a uma crença, largamente difundida na antiguidade, segundo a qual, em tempos áureos, assim como o homem fôra um perfeito duplo ser – o andrógino – também existira uma linguagem em que ideia e figura haviam formado uma só consistência. E quando no século XVI se assiste ao ressurgimento da sabedoria das crenças antigas, assiste-se também ao ressurgimento da tentativa de incorporar texto e imagem numa só consistência, embora múltipla, sob a forma do que hoje chamamos texto-visual.

Novamente a noção de uma primitiva linguagem cujos componentes **significante** e **significado** formam uma unidade serve ao testemunho da poética visual. Mas o que carrega de mais importante não é o simples isomorfismo reclamado pelos poetas do Noigandres, e sim a faculdade de promover uma relação analógica entre as duas instâncias sob um aspecto que foge ao estritamente estético. Se se concorda com Huizinga (2019), a analogia do texto implica diretamente a função lúdica e, em alguns casos, litúrgica. O valor que existe por trás do mecanismo isomórfico do jogo pelo jogo é diferente daquele que reveste a expressão de um compromisso *morale*, para usar o termo empregado por Pierre Garnier. Isso move o poeta francês a protestar: “*Car la poésie n’est rien si ele n’est pas la mesure de l’univers*”¹²⁰ (GARNIER, P., 2012d, p. 141). No período barroco estudado por Hatherly (1983), o domínio do emblema era a garantia de que a imagem da escritura continha oculta uma camada espessa de significados do mundo. O emblema – resgate direto das expressões egípcias em escrita hieroglífica, herdeira próxima do pictograma – é a figura simbólica de grande importância tanto para o saber esotérico, quanto para a religião. É razoável que “[...] sua leitura se baseie numa certa forma de iniciação, ou se quisermos, num esforço intelectual requerido para neles se poder aprender ‘a intenção oculta’” (HATHERLY, 1983, p. 70). O emblematismo renascentista e barroco está ligado, por sua vez, à forte alegorização, que frequentemente se associa ao estilo

¹²⁰ “Porque a poesia não é nada se não for a medida do universo”.

de época. Mas além de seu aspecto contingencial, a alegoria interessa a Hatherly (1983, p. 71, grifo do autor) enquanto tropo essencial dos textos visuais:

[...] alegoria tende para o figurativo em vez do situacional, o que será importante para nós considerarmos é, não só o caráter necessariamente relacional da alegoria, mas também e sobretudo o seu caráter necessariamente ambíguo. Porque: quem diz alegoria diz duplicação de significado, leitura em correspondência: *texto sob o texto*. Assim, toda a alegoria é um anagrama *sui generis*, uma forma de desdobramento de significado e, portanto, uma forma de enriquecimento da leitura.

Na medida em que a alegoria cria a superposição de textos – o texto enunciado contendo textos significados –, num processo evidentemente anagramático, ou ainda transtextual, como teorizaria Gérard Genette (2006) sob o conceito de palimpsesto, aproximá-la das *carmina figurata* fica ainda mais simples. Dir-se-ia facilmente que o processo se encontra generalizado em grande parte das obras literárias. De fato, Hatherly (1983, p. 73) viu-se obrigada à abertura:

O processo de alegorização pertence assim não apenas ao homem medieval, renascentista ou barroco, mas simplesmente ao homem em geral, fazendo parte da própria natureza do seu pensamento e da sua linguagem, que tem por objetivo, precisamente, representar o que é imaterial em termos pictóricos: em signos e em imagens.

E termina a autora por corroborar a reflexão de Huizinga (2019) em relação à profundidade, ou seriedade, com que a poesia realiza a alegorização: “[...] o jogo é o mecanismo desse processo. Mas o jogo não é, como julgam os leitores apressados, uma estrutura de superfície [...], o jogo está não só ligado ao brinco mas também ao mistério” (HATHERLY, 1983, p. 73), ao que acrescenta, em antecipada resposta às acusações de que as obras sejam incompreensíveis, o argumento certo de Theodor Adorno (apud HATHERLY, 1983, p. 73): “[...] a inteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte”. Tomada ao exterior de sua cadeia contextual, esta afirmação, flagrantemente excessiva por reduzir a arte à essência do enigma, vem a reforçar a defesa de uma estética plasmada nos artifícios da linguagem, mas resguardada, desde seu interior, à finalidade quase mágica da dissimulação de mensagens.

Logo, surge a necessidade de separar a alegorização identificável nos poemas espacialistas de Ilse e Pierre Garnier daquela que, páginas atrás, suspeitou-se existir nos poemas concretos ortodoxos – uma possível alegoria metacomunicacional. O racionalismo subjacente aos poemas concretos exclui deles o elemento misterioso. E sua desejada condição autotélica

afasta a possibilidade da multiplicação de sentidos de qualquer espécie. Se a estrutura do poema concreto pode se relacionar, sob a condição de comparação, com determinadas propriedades dos produtos industriais do mundo contemporâneo, como conjectura Franchetti (1989, p. 69), isso se dá exclusivamente no horizonte da crítica estética, reconhecedora das semelhanças entre estruturas formais, mas não atinge a expectativa do leitor de enigmas, ávido por decifrar a ideia escondida no texto-imagem.

O processo de alegorização como uso simbólico da linguagem é estruturante na poesia espacialista. Dos poemas legíveis aos poemas ilegíveis, de acordo com o paradigma comum de leitura, nenhum arranjo de zonas vocabulares ou de morfemas consiste em simples jogo estético: possui quase sempre uma predisposição alegórica para dissimular sentidos. É muito provável que Pierre Garnier tenha herdado do romantismo alemão de Novalis a noção de reversibilidade entre arte e mundo, noção essa que se apropria dos meios da alegorização. Em sua tese, Martial Lengellé (2001, p. 232), recorrendo a Jean-François Bory, explica-a: “[...] *le réel, plus que visible, est ‘lisible’, est donc oeuvre. L’oeuvre n’est plus une copie du monde, encore moins la seule mise en valeur de la matière brute [...], mais une ‘partie integrante du monde’*”¹²¹. O mundo só pode ser concebido como arte e a arte só pode ser concebida como mundo dentro um sistema de correspondências analógicas. Quando a linguagem ganha a condição de objeto representado é porque, inversamente, o objeto a ser representado ganhou também a condição de linguagem. Estabelece-se um estado de comutação signo-mundo, cujo maior benefício talvez seja o da generalizada atribuição de sentido. Fernando Pessoa (2006, p. 387) expressou isso de maneira memorável em sua “Psiquetipia”: “Símbolos. Tudo símbolos... / Se calhar, tudo é símbolos...”. E se tudo for símbolo na visão poética de Garnier, é preciso saber como se constitui, para depois desvendá-lo, ou tentar se aproximar de suas chaves de decifração.

3.3 As instâncias analógicas do poético

Afirmar, no entanto, que a poesia espacialista se singulariza pelo aproveitamento do analógico não é suficiente, pois o ideal formal do concretismo se baseia também em certo pressuposto de semelhanças: aquele que rege particularmente as construções de parônimos fonêmicos e gráficos e as relações autorreferenciais entre a expressão e o semântico. Se se

¹²¹ “[...] o real, mais que visível, é ‘legível’, é, portanto, obra. A obra não é mais uma cópia do mundo, muito menos a simples valorização da matéria bruta [...], mas uma ‘parte integrante do mundo’”.

deseja apontar as sutis diferenças no aparentemente homogêneo campo das experiências da escrita figurada – desejo que se observa nas teorizações de ambos os lados, sobretudo no espacialismo, que criou sua autonomia durante o processo de coalizão –, deve-se procurar ao máximo apurar a observação de como o método de manipulação do material escritural se aproxima ou se afasta de velhos recursos retóricos da poesia, dentre os quais se situam, de maneira privilegiada, as imagens por analogia. A metáfora, por exemplo, utilizada à exaustão desde os primórdios da literatura, é uma das possibilidades do analógico. Quando o concretismo resolveu abolir o verso e dar as costas ao lirismo, não pôde evitar a infiltração do pressuposto metafórico nas insistentes criações de paralelismos sonoros. O analógico enquanto elemento lírico comparece tanto nos poemas concretos quanto nos poemas espacialistas. Mas se realiza sob funções diversas e, assim, acarreta diferentes valores dentro da história estética e literária.

Graças a teóricos como François Rigolot (1978), pode-se compreender melhor a presença do analógico na complexa articulação da linguagem em função poética. Como se viu, para Blanchot (1997) a contradição advinda do choque entre as duas forças da linguagem, a da forma e a do fundo, não se resolve, embora a ambição do poético seja reduzi-la quase a zero. Pode-se dizer, portanto, que Blanchot toma a precaução de situar o poético numa zona mediana entre o puro jogo formal e a pura transmissão de sentido: poesia é síntese. Para Rigolot, a concepção de poesia não é essencialmente diferente. No entanto, ele toma um caminho de análise que surpreende pela categorização inovadora do fenômeno das analogias. O que se convencionou pensar, à força das teorias linguísticas em torno de Jakobson, é que a linguagem ideal da poesia seja absolutamente analógica, em oposição à linguagem prosaica da comunicação convencional. Daí que se imagina natural conceber o poético como fenômeno da motivação do signo, ou seja, quando o signo alcança o êxito de se constituir como ícone, estando sua porção significante de acordo com sua porção de significado. O problema, para Rigolot, é que isso acaba resultando na redução do poético ao princípio da motivação analógica e, conseqüentemente, no pressuposto de que todo poema só pode existir como tal desde que consiga realizar o maior grau de relações de semelhança. A motivação analógica, estando em oposição declarada à linguagem usual, implicaria, por fim, a tentação ao apagamento da função comunicativa no poema.

Em suas reflexões, Rigolot (1978) parte do fato de que um conjunto extenso da produção poética da tradição ocidental obedece a regras de composição determinadas pela consciência do analógico. Esse conjunto se define pela heterogeneidade dos procedimentos de criação, mas mantém invariável a consciência global da analogia enquanto critério privilegiado. Ou seja: cada distinto poema trata de aplicar, a sua maneira, no seu interior de linguagem, o padrão das

motivações miméticas. Assim, obras acentuadamente metafóricas, em que se destacam as semelhanças semânticas num discurso preservado de subversões formais, encontram-se no mesmo terreno das diversas experiências de poesia visual, cuja incidência do analógico recai predominantemente sobre os significantes.

*Même si les présupposés esthétiques et idéologiques ont changé il ne semble pas que les diverses expérimentations formelles qui hantent les poètes depuis Mallarmé obéissent à des lois très différentes. Figuration, spatialisation, visualisation du message poétique visent à remotiver le signifiant dans la relation analogique [...]*¹²² (RIGOLOT, 1978, p. 258).

Essa infiltração do analógico na materialidade escritural permite, inclusive, que Rigolot deduza, sem deixar de emitir certo juízo de valor, um redirecionamento na histórica produção de poesia: da atividade **literária**, porque participante da tradição retórica, à atividade **literal**, caracterizada pela manipulação no campo exclusivo da letra, do signo alijado do universo objetual do sentido. De fato, são muitas as expressões em poesia que se aproveitam da qualidade significante da palavra, e é mesmo a elas que se filiam os vários movimentos concretistas da segunda metade do século XX. Rigolot (1978, p. 260), beneficiado pela excelente estratégia teórica de separar a motivação analógica do significado e a motivação analógica do significante, avalia fatores importantes do que chama de “*toute-puissance de l’écriture*”¹²³.

A escritura é onipotente quando posta em comparação com o poder conferido à imaginação criadora de imagens retóricas. De outro modo: o poder da escritura é o poder da materialidade significante, que está situada no polo contrário das poéticas marcadas pelas relações de significado. Se a metáfora – na acepção literal de meta-fora: sentidos em transporte no contínuo tecido das palavras e da existência –, define o analógico do significado, por outro lado, na poesia de escritura, as relações de semelhança não poderiam deixar senão de tocar os constituintes fonêmicos e grafêmicos. Sabe-se que a paronomásia foi a grande obsessão concretista, pois se acreditava no seu poder antirreferencial e fundamentalmente poético. No entanto, Rigolot (1978), para manter o poético restrito num campo comum à comunicação, impõe um limite aos artifícios analógicos dos significantes, limite que está justamente na contraparte: o significado. Obedecendo às leis linguísticas do signo bilateral – significante e significado –, o discurso poético se dirigiria naturalmente à produção de sentido. “*Le ‘signe*

¹²² “Mesmo se os pressupostos estéticos e ideológicos tenham mudado, não parece que as diversas experimentações formais a que atentam os poetas desde Mallarmé obedeçam a leis muito diferentes. Figuração, espacialização, visualização da mensagem poética procuram remotivar o significante na relação analógica [...]”.

¹²³ “onipotência da escritura”.

unilatéral' qui privilégie le rapport du signifiant au référent est donc irrecevable en poésie"¹²⁴, afirma Rigolot (1978, p. 260). Não se trata de recusar a experiência com significantes esvaziados de sentido, mas de reconhecer uma força poética condicionante, que tende a transformar em linguagem qualquer elemento colocado a sua disposição¹²⁵. O texto poético, qualquer que seja, inclina-se a destacar, em sua constituição verbal ou não verbal, "*une présence de sens*"¹²⁶ (RIGOLOTT, 1978, p. 261), presença ligada ao universo cognitivo do leitor: finalidade do pacto dialógico.

Desse modo, antes de mencionar, da história literária do ocidente, os vários modelos de experiências que valorizam o significante na relação analógica, Rigolot (1978, p. 261) faz uma observação, digna de ser considerada:

*Une première constatation historique s'impose. A certaines époques il semble bien que l'activité poétique s'attache plus volontiers aux analogies formelles entre signifiant et signifié qu'à la production des images, métaphores et symboles; ou plutôt que s'il y a production d'images la faculté imaginante opère son transfert (meta-phora) sur l'objet même du discours poétique en tentant de réaliser sa propre figuration.*¹²⁷

Isso quer dizer que grande parte das analogias significantes, na verdade, são analogias formais entre significante e significado, o que, na prática, corresponde aos poemas que figuram iconicamente, na aparência verbo-visual, os tipos formais dos objetos e conceitos a que fazem referência. De tal procedência são exemplares os *tekhnopáignion* gregos de um Símiias ou de um Teócrito; os *carmina figurata* medievais de um Rábano Mauro; os rebus de Jehan Marot da Renascença; as inúmeras contribuições dos modernos: os Djinns de Victor Hugo, os caligramas

¹²⁴ "O 'signo unilateral' que privilegia a relação do significante com o referente é, pois, inadmissível em poesia".

¹²⁵ Na dissertação de mestrado (BUORO, 2014), investiguei com mais profundidade esse fenômeno de condicionamento semiótico dos elementos plásticos incorporados pela poesia visual. Wilcon Joia Pereira (1976), linguista que, como professor do Campus da UNESP de Araraquara, deixou um legado importante para os estudos das interações verbo-visuais, foi um dos autores a que se recorreu. Sua teoria dos **escritemas** comprova a validade de se atribuir ao traço de escrita um estatuto semiótico particular, independente do sistema linguístico. A escrita em regime poético torna-se escritema pela dupla função: é um conjunto de elementos de linguagem e tema de uma figuração plástica. No entanto, a solidariedade entre o verbal e o visual, nesse caso particular da escrita, é irreduzível. No *Tratado do signo visual*, o Grupo μ (1993) aponta a dificuldade de isolar a plasticidade da escrita. A língua, dado seu caráter discreto e arbitrário, é um sistema fortemente codificado, muito mais que o visual, de modo que qualquer um de seus elementos do plano expressivo, seja em canal auditivo ou visual, é forçosamente submetido à leitura decodificante. Qualquer fonema, letra, vestígio de palavra exige que se busque um correspondente no plano de sentido. Desse modo, pode-se concluir que a língua, sem impedir a infiltração inversa, é claro, submete à lei do sentido qualquer que seja seus objetos plásticos de notação.

¹²⁶ "uma presença de sentido".

¹²⁷ "Uma primeira constatação histórica se impõe. Em certas épocas, parece que a atividade poética está mais ligada às analogias formais entre significante e significado do que à produção de imagens, metáforas, e símbolos; ou antes que, se há produção de imagens, a faculdade imaginativa opera sua transferência (meta-fora) sobre o objeto mesmo do discurso poético, tentando realizar sua própria figuração."

de Apollinaire e posteriormente de Michel Déguay. Esses e outros são mencionados por Rigolot (1978), que não se sente proibido de deslocar o conceito de metáfora para explicar também as semelhanças dessa espécie analógica significativa, uma vez que ela compromete diretamente o estrato semântico.

Nesses poemas, no lugar da sugestão da presença existencial do referente, o levantamento do real se constitui como objeto linguístico a ser visto. O poético, no entanto, subsiste nos interstícios entre a forma e sua faculdade de transitar para o universo de sentidos. A preocupação de Rigolot (1978) é a de constatar a exclusiva autorreferencialidade, o que poderia colocar em causa o estatuto do poético. Por isso as correspondências não devem prescindir da aptidão por relacionar os dados da complexa rede semântica. Ao tratar do “*Syrinx*”, o célebre poema de Teócrito cuja diagramação textual representa a flauta de Pan, Rigolot reconhece duas analogias que se combinam: a primeira entre as linhas dos versos e os tubos da flauta, uma relação significativa e material; a segunda, por consequência, entre a atividade poética consubstanciada nos versos e a atividade musical do flautista, representado pelo deus dos bosques e dos pastores. Conclui, numa interpretação a mais ajustada à norma polissêmica do poético, que, em meio diferente e de forma antecipada, haja ali uma defesa da “*musique avant tout les choses*”¹²⁸ (VERLAINE apud RIGOLOT, 1978, p. 261), como se veria na arte poética de Paul Verlaine muito tempo depois.

Outro tipo de composição que procuraria promover analogia entre os dois planos são justamente os emblemas medievais de Rábano Mauro. Sem recorrer aos procedimentos clássicos da metáfora ou da comparação, o abade de Fulda teria construído por meio do material escritural imagens visuais da relação entre o poeta e o monge. Rigolot (1978, p. 262) nota semelhança entre esses emblemas e a produção de *tekhnopáignion* na medida em que também se abrem para o fora do texto: “*Là encore [...] l'analogie établit un type de correspondance qui n'est pas purement autoréférentiel puisqu'il reformule à sa manière le principe sous-jacent à toute poétique médiévale*”¹²⁹. Tal princípio determina a equivalência ontológica entre a prática do poeta e a prática do religioso, entre o poema e a oração. Os poemas modernos, por sua vez, não seriam diferentes no que se refere à necessidade de comunicação de uma **episteme**, para repetir o termo do crítico francês. Portanto, as experiências analógicas do significante, em sua maioria, teriam alcançado o êxito de manter a duplicidade necessária do signo e de fazer corresponder mimeticamente o significante com o significado. Se o poema visual deve garantir

¹²⁸ “música antes de qualquer coisa”.

¹²⁹ “Lá ainda [...] a analogia estabelece um tipo de correspondência que não é puramente autorreferencial, pois que reformula a sua maneira o princípio subjacente a toda poética medieval”.

o mínimo comunicativo, sua história não deve ser vista como negação da poesia: “*Et cette histoire nous paraît être moins celle de la ‘mort de la poésie’ que l’ultime résurgence d’un appétit valorisateur, celui de la motivation analogique du signifiant*”¹³⁰ (RIGOLOT, 1978, p. 263).

No entanto, algumas experiências que põem em relevo o significante não têm por objetivo a comunicação segundo as leis da língua. É isso que faz Rigolot hesitar em lhes conferir o caráter de poético. Seria o caso, por exemplo, de diversas explorações sonoras do dadaísmo e das criações letristas. Teriam elas poder de provocar reações emotivas intensas no leitor, mas restariam abaixo do limite do poético por não possuírem valor comunicativo identificável. No seu sistema de analogias significantes, a única alternativa de sentido estaria condicionada a seu simbolismo particular. Explicação semelhante é aquela que o Grupo μ (1993) dá acerca do sistema semiótico da plasticidade, em que os elementos constituintes ganham valor de significado à medida que interagem num determinado enunciado. Que sentido teriam, por exemplo, os círculos de Victor Vasarely fora dos quadros em que são pintados? Essa seria a condição do autotelismo, que a poesia, segundo Rigolot, tende a evitar. “*Or pour qu’il y ait acte poétique il doit exister un seuil de transitivité minimale entre le langage de l’encodeur et celui du décodeur*”¹³¹ (RIGOLOT, 1978, p. 263, grifo do autor), escreve ele, contestando a tradicional separação que o Círculo de Praga e seus seguidores estruturalistas fazem entre linguagem poética e linguagem prosaica de comunicação. O poético, no lugar de ser definido pela exclusão, passa a ser definido pela procura do comunicativo.

*Force est donc de reconnaître une transcendance du signifié (mais non du référent) en dépit ou à cause de la combinatoire des niveaux d’analogies. Autrement dit, quelle que soit la complexité du processus d’encodage mis en cause, un texte poétique présuppose la reconnaissance par le décodeur d’un ensemble non limitatif mais vérifiable (tout au moins idéalement) d’éléments signifiants à partir d’une combinaison de phonèmes et de graphèmes donnés comme unités non signifiantes de la langue. En ce sens, le communicatif représente donc le terminus a quo de la motivation analogique en poésie.*¹³² (RIGOLOT, 1978, p. 264, grifo do autor).

¹³⁰ “E esta história nos parece ser menos aquela da ‘morte da poesia’ do que a última ressurgência de um apetite valorizador, aquele da motivação analógica do significante”.

¹³¹ “Ora, para que haja ato poético deve existir um *limite de transitividade mínima* entre a linguagem do codificador e aquela do decodificador”.

¹³² “Portanto, é necessário reconhecer uma *transcendência do significado* (mas não do referente) apesar ou por causa da combinatória dos níveis de analogias. Em outras palavras, qualquer que seja a complexidade do processo de codificação envolvido, um texto poético pressupõe o reconhecimento pelo decodificador de um conjunto não limitativo, mas verificável (pelo menos idealmente) de elementos significantes a partir de uma combinação de fonemas e grafemas dados como unidades não significantes da língua. Nesse sentido, o comunicativo representa, pois, o *terminus a quo* da motivação analógica na poesia.”

Se essas obras de analogia significativa prescindem do mínimo de transitividade que necessitariam para que o leitor pudesse apreender sentidos, elas podem ser situadas teoricamente numa região extrema da escala das ocorrências do poético: o “*pur ludique*”¹³³ (RIGOLOTT, 1978, p. 264). Aqui o lúdico é empregado evidentemente no sentido mesmo de diversão gratuita, correlato da expressão que Pierre Garnier (2012d, p. 141) atribui à direção concretista do jogo: “*jeu d'esthète*”¹³⁴. Puro lúdico como sinônimo de autorreferencialidade, porque indicativa de mensagens fortemente estruturadas, mas que deliberadamente não se projetam para fora de seu campo. O puro lúdico como funcionamento mecânico, articulação engenhosa de elementos de linguagem, perícia técnica em construir uma arquitetura funcional a partir do conjunto de substâncias brutas extraídas do sistema convencional da fala. Puro porque alheio à função social do lúdico, como previra Huizinga (2019). A princípio, o puro lúdico se confunde com a língua poética porque ambos preservam a coerência interna da mensagem, a **estrutura** poemática de que tanto se falou nos manifestos do Noigandres. No entanto, diferente do puro lúdico, a língua poética declara seu projeto transcendente, que vai além da materialidade dos meios requisitada para o poema.

Depois de marcar os limites das motivações analógicas – das relações entre significados, entre significante e significado, do puro lúdico dos jogos de linguagem –, Rigolot (1978) se sente seguro para redefinir o poético. Toma um caminho contrário ao essencialismo. A poesia é historicamente situada: no seu percurso, pode acontecer, acidentalmente, em qualquer ponto entre o comunicativo e o lúdico, entre o dizer e o jogar. Mas quanto mais se afastar do comunicativo mais estará comprometida, pois inclinar-se-á à insignificância semântica do jogo pelo jogo. Portanto, quanto mais se apegar à lei do analógico, maior o risco de dispensar a necessidade de comunicação. O poético é, por isso, definido negativamente em relação ao analógico:

Happé par la spirale analogique, le discours risque en effet de sombrer dans la pure gratuité: énigme, riddle, Rätsel, skalds, joc partit et autres passe-temps à structure agonistique. L'absence de communication devient la raison d'être de la performance, que celle-ci reste individuelle ou qu'elle soit ritualisée. La recherche systématique des images frappantes peut être une terrible tentation au même degré que le parti pris pour les inventions

¹³³ “o puro lúdico”.

¹³⁴ “jogo de esteta”.

*graphiques (rébus, puzzles, calligrammes) et autres fanfreluches visuelles de la marginalité.*¹³⁵ (RIGOLOT, 1978, p. 266).

Insiste-se: nessa perspectiva, qualquer que seja o tipo de motivação analógica, desde que desligada do compromisso com a comunicação, pode reduzir o poema ao puro lúdico, à pura gratuidade. Rigolot contraria a velha certeza da linguística jakobsoniana e declara a motivação analógica como inimiga da consciência poética. Não exagera, não deseja pôr fim ao império da metáfora e da paronomásia. Sente-se impelido apenas a jogar luz crítica sobre um lugar convencional da crença poética, aquele que confunde linguagem poética com certo desvario verbal, escrita “*en folie*”¹³⁶ (RIGOLOT, 1978, p. 266), condenada a uma repetição incessante, à tautologia. Uma escrita que se alimenta de si mesma: cobra que come seu próprio rabo. Esse lugar, é preciso dizer, inclui o simbólico, que, se por um lado representa a abertura do signo à referenciação, por outro, acarreta a multiplicação das imagens analógicas – imagens remetendo a outras imagens, metáfora dentro de metáfora. O simbólico pode representar o desvio definitivo do caminho do sentido. Quantas metáforas são indecifráveis? Basta pensar no atraente universo do surrealismo. Ou no também atraente universo dos enigmas formais. E Rigolot postula uma espécie de regra de ouro para o poético: nem totalmente veicular, nem totalmente submisso à lei do infinito analógico. O importante é que a poesia consiga se resguardar da intransitividade discursiva. Não está o autor de acordo com Hamburger (2007) em que o poema, por mais que se esconda em sua própria fabricação, orienta-se à comunicação de verdades?

E onde se situam o concretismo e o espacialismo? Evidentemente são movimentos historicamente ligados à preponderância da forma, nos quais se destacam as experiências com as analogias significantes. Pertencem a uma época em que a crise dos valores tradicionais obrigava os poetas à interrogação sobre o meio de expressão, época nesse sentido semelhante ao passado do período alexandrino, do carolíngio, da Renascença, do Barroco. Segundo Rigolot (1978), tudo se passa como se na produção literária dessas épocas os escritores desejassem se libertar da imposição dos recursos da imaginação, que são as motivações analógicas do significado, e por isso privilegiassem as simpatias formais dos significantes. Se nada haveria de novo a dizer, que jogassem com as fórmulas, com os materiais, que criassem relações no

¹³⁵ “Tomado pela espiral analógica, o discurso corre o risco, com efeito, de se afundar na pura gratuidade: enigma, *riddle*, *Rätsel*, *skalds*, *joc parti* e outros passatempos de estrutura agonística. A ausência de comunicação se torna a razão de ser da performance, seja ela individual ou ritualizada. A procura sistemática por imagens impressionantes pode ser uma tentação terrível, do mesmo nível que a tendência por invenções gráficas (rebus, quebra-cabeças, caligramas) e outros adornos visuais da marginalidade.”

¹³⁶ “tresloucada”.

plano absoluto da expressão. São movimentos do literal, uma escolha do tempo, um signo do tempo. No entanto, na escala gradativa do comunicativo ao puro lúdico, cada um se estabelece de modo diferente. O espacialismo, mais próximo do comunicativo e, portanto, mais afeito às tradições do lírico definido em termos de vigência do mimético – essa é a definição explícita de lirismo, por exemplo, por José Guilherme Merquior (1997) em *A astúcia da mímese*. O concretismo ortodoxo, mais próximo do puro lúdico, como se vem insistentemente apontando sob a corroboração de tantos autores. Pierre Garnier é herdeiro do jogo, se aproveita das motivações analógicas do significante, mas sob um critério diferente que procura preservar a transitividade do sentido e a legibilidade do real.

Muitos poemas de Pierre e Ilse Garnier podem ser falsamente identificados com o puro lúdico, uma vez que atestam a manipulação exclusiva do material significante. No entanto, é preciso reconhecer que eles não estão isolados, nem sustentados por um ideal teórico que lhes reivindique a preponderância da autorreferencialidade. Ao contrário, entram num esquema propriamente poético criado rigorosamente pelo poeta e, dentro dele, passam a significar. Esse esquema, além de sustentado pelo denso discurso teórico condicionante que segue em paralelo à criação artística, é fortemente determinado pelas notas que acompanham cada um dos poemas ou os conjuntos coesos de poemas. De maneira que não se pode lê-los ou vê-los sem antes compreender seu lugar contextual. É como se participassem de uma diegese na qual representassem a materialização mimética-visual do argumento. Aqui, à sugestão de Rigolot, pode-se ler a sobreposição das motivações analógicas. Primeiro o texto em si aproxima suas semelhanças significantes ao nível sonoro ou visual. Depois, esse texto corresponde analogamente ao discurso criado para sustentá-lo. É da última aproximação que se constitui a projeção transcendente do sentido.

Pierre Garnier não suspende seu regime de comunicação poética, evidente, por exemplo, nos poemas em verso que jamais deixou de compor, para ingressar numa aventura de puro ludismo. Com efeito, existe continuidade entre sua poética em verso e sua poética espacialista – e, mais além, entre sua produção poética, crítica e ideológica. Em sua tese, Martial Lengellé (2001, p. 475) sublinha a “*cohérence thématique, symbolique et structurale de l’oeuvre de Pierre Garnier*”¹³⁷. Antes de se procurar nessa obra densa, rica e variada de Pierre o elemento vanguardista da revolução, deve-se procurar o fundamento que lhe dá unidade: a busca incessante pela essência inalienável do poema. Para o poeta, essa busca se dava pelo questionamento dos lugares convencionais e pelas escolhas de modelos tradicionais ou

¹³⁷ “coerência temática, simbólica e estrutural da obra de Pierre Garnier”.

inovadores; pelas criativas soluções à crise do verso, ao propor várias estratégias de versificação, incluindo a colocação de palavras em liberdade. Pouco a pouco, passa a ver o poema como espaço virtual do signo e lugar de sua própria elaboração. A consciência crítica, marca do moderno, determina sua criação de versos e de textos especializados, mas não converte a atividade poética numa compulsão estetizante, porque não se afasta em nenhum momento dos problemas da função do poético enquanto meio expressivo. As dificuldades da poesia são as dificuldades de falar poeticamente sobre o mundo que se apresenta inescrutável. A busca pela poesia corresponde à difícil busca pela compreensão.

*Ainsi la profondeur orphique de l'art du poète résidera autant dans l'interrogation de son chant que dans celle du mystère du monde et de son au-delà, et toute l'oeuvre, depuis son commencement, ne cesse de trouver une réponse à cette lancinante question: qu'est-ce que la poésie?*¹³⁸ (LENGELLÉ, 2001, p. 473).

Não há resposta definitiva. A obra de Pierre Garnier reveste de ousadia a aventura órfica. Pois se trata efetivamente do canto, do efeito encanto e da materialização escritural do canto. Já se pôde ver aqui o exemplo do *chant* do pássaro reverberando no espaço vazio da página. O pássaro para Garnier é um símbolo. Outro símbolo se refere especificamente a esse limite difícil de determinar entre o verso e o visual, entre o tempo e o espaço, entre o linear e o simultâneo, entre cantar o pássaro na rítmica da frase e mostrar seu voo na infinitude do branco. Esse limite é o espaço intermediário poucas vezes admitido em poesia. Não seria esse espaço intermediário caracterizador do *Spatialisme*? Não estaria o poema de Pierre interposto, circunscrito numa zona fronteira de contemplação? Lengellé (2001, p. 472) acredita que a busca por esse lugar de limite constitua uma invariante importante na obra do poeta: “*Cette quête du locus solus induit nécessairement la question de l'unité poétique et organique de l'oeuvre*”¹³⁹. A unidade não está antes ou adiante do limite, mas sim sobre o limite, na linha divisória. O verdadeiro poema nunca pertencerá a um sistema único estabelecido na história, a essa ou àquela linguagem, mas à passagem de uma para a outra. Não é à toa que um dos maiores temas de sua poesia seja o horizonte. Em vários poemas espaciais, a linha do horizonte divide e congrega o que está acima e abaixo. Lengellé (2001) recorda que Orfeu não seja apenas aquele que ultrapassou a fronteira entre a vida e a morte: ele também representa o horizonte da separação.

¹³⁸ “Assim, a profundidade órfica da arte do poeta residirá tanto no interrogatório de seu canto quanto naquele do mistério do mundo e seu além, e toda a obra, desde o início, não deixa de encontrar uma resposta para essa questão lancinante: o que é poesia?”

¹³⁹ “Esta busca do *locus solus* induz necessariamente a questão da unidade poética e orgânica da obra”.

3.4 A poesia espacialista na linha do horizonte

Se o espacialismo nasce da utopia de universalizar a poesia, de criar uma língua de trânsito internacional, ele pode ser identificado igualmente à linha do horizonte. Entre uma língua e outra e entre uma nação e outra, atravessa o horizonte de uma poesia que se quer conciliadora. “*Le véritable poème n'appartiendra donc jamais à telle ou telle langue, à tel système institué dans l'Histoire, mais au passage de l'une à l'autre, de l'une par l'autre*”¹⁴⁰ (LENGELLÉ, 2001, p. 474). O poema torna-se a invisível relação entre línguas, o momento de afirmação da humanidade. Pierre Garnier manteve diálogo aberto com poetas do mundo todo: seu objetivo não foi afirmar sua originalidade ou seu ineditismo, mas facilitar a propagação do signo integrador. Seus sucessivos manifestos tiveram também a ambição de manter aberta a discussão, de manter na linha do horizonte, no campo do pacto, toda a definição de poesia. Era, talvez, chegado o tempo, depois de uma guerra devastadora que o poeta viveu em pessoa, de minimizar o enfrentamento, de abandonar a tática bélica do vanguardismo. O espacialismo é o horizonte de um espaço sem disputas, sem hierarquia, a zona neutra, mas intensa, da coexistência de práticas estéticas e éticas em vias de se harmonizar num amplo movimento internacional.

O horizonte, evidentemente, é o lugar em que a poesia de Pierre Garnier compartilha dos dois modos de expressão: a linearidade do verso e a espacialidade da sintaxe visual. E essas duas modalidades interagem: uma confirma a outra, uma ilumina a outra, e ambas se nutrem da substância do poético, que, segundo Lengellé (2001, p. 474, grifo do autor), conserva aquele equilíbrio necessário entre a motivação analógica e a referência ao real: “[...] *la poésie réside, en effet, dans l'écart, puisque sa formulation ne se situe ni dans l'image d'une représentation (la poésie ne se montre pas) ni dans la seule référence (poétique) au réel (la poésie ne désigne pas)*”¹⁴¹. Fugir a esse horizonte de equilíbrio pode ameaçar a obra de cair tanto no puro lúdico, as circunvoluções da representação mimética, quanto na pura denotação. E é também o reconhecimento dessa poética do horizonte que oferece chaves de interpretação. De fato, Lengellé depreende dos poemas, tanto dos lineares quanto dos espaciais, uma gramática dos horizontes: horizontes brancos, horizontes negros, horizontes mistos... Assim como ele chega

¹⁴⁰ “O verdadeiro poema nunca pertencerá a essa ou àquela língua, a tal sistema instituído na História, mas à passagem de uma a outra, de uma por outra”.

¹⁴¹ “[...] a poesia reside, de fato, no *intervalo*, pois sua formulação não se situa nem na imagem de uma representação (a poesia não se mostra) nem na única referência (poética) ao real (a poesia não designa)”.

a uma gramática da letra: o conjunto da tipografia significante dentro dos limites exclusivos da obra de Pierre Garnier.

Na poética do horizonte, as motivações analógicas, que são abundantes e atestam a permanência da tradição literária, intercalam a necessidade de comunicação. No além desse horizonte, na região polar, pode-se situar o concretismo brasileiro, no lugar reservado à obsessão pela matéria e à autorreferencialidade decorrente do puro lúdico, das reiterações infinitas do analógico significante. Claro que existem poemas visuais criados pelos poetas do Noigandres que fogem a esse modelo ideal. É o caso do célebre “Luxo/Lixo” (Poema 4), de Augusto de Campos, datado de 1965, período posterior ao do anúncio do engajamento que representou a dissolução do projeto concretista. É quase obrigatório ler no poema, cuja construção se baseia na analogia significante do par mínimo, o sentido social e moral de riqueza convertida em vileza e vice-versa. Reitera-se: trata-se aqui, neste estudo, de comparar a institucionalização do concretismo, a medula do sistema por que se proclamou o fim do verso e a única validade da forma-função. O concretismo que se tornou o assombro e também a redenção da poesia no ambiente cultural e literário brasileiro em constante formação de sua identidade. Na poesia espacialista, o sentido mais profundo dessa afirmação do horizonte como zona intermediária é a busca do poeta pela unidade perdida – arquétipo do tempo mais remoto em que não se conheciam as fissuras do homem e do mundo. Pela ideia de horizonte, a poesia mobiliza os recursos da matéria e do espaço para representar a origem, a que se chama mitologicamente de paraíso.

Poema 4 – “Luxo/Lixo”, de Augusto de Campos.

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO		LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO		LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO		LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO

Fonte: Augusto de Campos (2000).

É em *Le jardin japonais*, livro de poemas de Pierre Garnier publicado em 1978, que se podem encontrar os exemplos mais explícitos de exploração do símbolo do horizonte. A obra é dedicada ao amigo japonês Seiichi Niikuni, o “*pur poète de l’espace*”¹⁴² (GARNIER, P., 2012h, p. 413). A homenagem não é a única forma de aproximação com a estética do oriente. Todos os poemas do livro são construídos de acordo com a lei do ideograma, na qual se priorizam as relações analógicas entre o signo visual e o sentido. A sintaxe discursiva dá lugar à disposição espacial de elementos escriturais mínimos. O signo não fala, mas mostra aquilo que deseja comunicar. O horizonte participa do sentido geral da estratégia compositiva: é o intervalo entre a língua francesa e os ideogramas *kanji* da escrita japonesa.

O poema “horizon” (Poema 5) recria na página a imagem do campo de percepção da linha divisória entre a terra e o céu. Seu material de linguagem é extremamente reduzido. Além da única palavra, a que lhe serve de título, alterada pela supressão da letra “o”, ele conta com mais dois elementos: um é puramente extralinguístico, a linha que figura o horizonte; o outro é a letra “o” e, ao mesmo tempo, o círculo que simboliza o sol. Vê-se claramente a duplicação motivada pela analogia significativa: a letra “o” assemelha-se à figura icônica do astro maior. O leitor estabelece imediatamente a relação entre a palavra alterada e a letra suprimida. Trata-se de um deslocamento que procura realocar os elementos nos espaços adequados de acordo com o referente. A letra “o” e círculo solar ocupa a parte superior que corresponde ao céu. A linha do horizonte corta estrategicamente a metade da altura das letras da palavra alterada, de maneira que o “h” é perpassado, e as outras letras, as que se juntam em *rizon*, permanecem todas debaixo dela. *Rizon* pertence ao léxico do francês, é uma espécie de *riz*, de arroz. A palavra surgida da alteração de *horizon* não passou despercebida ao poeta, atento a cada partícula significativa. O possível signo do cereal só poderia ocupar o espaço inferior da linha do horizonte, espaço que representa a terra. No céu, o sol; na terra, a planta. Elementos naturais recorrentes na obra de Pierre. O “h”, por sua vez, notação de som mudo na palavra *horizon*, ganha um corpo dividido em duplo ambiente: a parte inferior cravada na terra, como o *rizon*, e a parte superior suspensa no ar, como um grande caule em ascensão. A analogia, portanto, se estende à associação entre significante e significado: as dimensões horizontal e vertical do suporte do papel, espaço representante, correspondem aos espaços representados da terra do céu.

¹⁴² “puro poeta do espaço”.

Poema 5 – “horizon”, de Pierre Garnier.

o

h rizon

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 430).

O sentido do poema não é simplesmente o de uma reprodução mimética do panorama natural. A ordem de leitura deve respeitar o conhecimento da poética de Garnier e das diretrizes da própria obra em que a unidade está inserida. Se se chamou atenção aqui para o significado arquetípico do horizonte, é preciso suspeitar que a própria figura esteja recoberta de um sentido oculto. Com efeito, o que se vê não é apenas um horizonte, mas um símbolo de horizonte, que guarda a ideia de um movimento de percepção integradora. Lengellé (1979, p. 136-138), a respeito do poema declara: “[...] *l’horizon est la ligne fuyante et lointaine, entre le ciel e terre; mais il est aussi ce soleil qui lui est supérieur dans l’espace*”¹⁴³. O horizonte é o sol na medida em que o campo de percepção foi alargado. O mundo terreno não basta, é preciso ver além, é preciso ver o sol – o astro tem grande importância para Garnier, por carregar o sentido de grandeza cósmica. Mostrar o horizonte, assim, passa a ter um objetivo distinto daquele da pintura de paisagem, mesmo porque o material plástico empregado está longe de atingir tais efeitos de sentido. Não se quer provar a beleza do pôr do sol ou transmitir a impressão causada pela visão do céu em determinado momento do dia. A plástica mínima não tem autonomia diante da língua. É a língua sob funcionamento visual que gera sentidos. E todo o conjunto se submete ao paradigma da hermenêutica do texto poético e seus recursos de retórica, seus tropos, suas faculdades semiológicas.

¹⁴³ “[...] o horizonte é a linha fugaz e distante entre o céu e a terra; mas também é esse sol que é superior a ele no espaço”.

Construído a partir da instauração da orientação espacial horizontal-vertical e do deslocamento de elementos da cadeia morfossintática, o poema toca diretamente o problema da percepção. Confirma Lengellé (1979, p. 138, grifo do autor): “*Ce poème extrêmement simple est l’affirmation – et le mot est important – d’une perception*”¹⁴⁴. Afirma-se um modo de perceber o real, e, conseqüentemente, de conceituá-lo, qual seja: o de considerar o sol, que está acima e em proeminência, como parte integrante do real. O mundo, o sol e a infinidade de outros astros constituem o universo, e tudo se integra e se harmoniza no que se denomina cosmos. No fim, o horizonte do poema é a afirmação da percepção cósmica do universo: percepção da unidade, da totalidade.

Essa linha do horizonte que separa e congrega as instâncias do universo reaparece em quase todos os poemas de *Le jardin japonais*, ora explícita, ora implicitamente. Ela cria um padrão para os poemas e repete a importância da percepção integradora. Em “l’éternité” (Poema 6), é traçada sob a palavra *mobile*, que também sofre alteração de deslocamento: a letra “o” é novamente suspensa e mimeticamente comparada ao círculo solar; as três últimas letras, formadoras da palavra *ile* (ilha), são afastadas horizontalmente à direita, numa clara intenção analógica de isolamento. Todos os elementos significantes escriturais ocupam o espaço representante do céu. Embaixo da linha do horizonte, nada é mostrado, pois ela própria designa o ponto de partida da percepção: a Terra. O que está de fato a se mover nesse espaço celeste? Uma vez que a letra “o” torna-se a figura do sol, por consequência, os outros elementos a sua volta ganham qualidade simbólica semelhante: todos simulam corpos celestes em órbita. Inclusive a *ile* – uma versão gráfica da palavra permite a ausência do acento circunflexo sobre a letra “i” – não passa de uma porção estelar suspensa no espaço. Tudo se move sobre a linha do horizonte, inclusive a própria linha, cujo aspecto plástico se distingue das formas esféricas das letras apenas por questão de fidelidade de percepção. Ora, a mesma linha do horizonte haveria de se fechar num círculo, ou na letra “o”, se observada do espaço. Na poética dos materiais, existe continuidade entre o traço e a letra: a motivação analógica significativa abre possibilidades infinitas de correspondências.

¹⁴⁴ “Esse poema extremamente simples é a afirmação – e a palavra é importante – de uma percepção”.

Poema 6 – “l’ététernité”, de Pierre Garnier.

o
m b ile

l’ététernité

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 429).

O significado simbólico das letras em movimento, regidas pela figura do sol em posição de destaque, reclama prioritariamente a intervenção do título do poema: “l’ététernité”. A eternidade é um conceito caro a Pierre Garnier, como já se pôde ver aqui. Ela é um dos resultados da crença no tempo circular do mito. Contra a ordem aristotélica do pensamento conceitual, o poeta faz vigorar a percepção de que passado, presente e futuro compõem uma só substância; de que começo, meio e fim são abstrações da razão científica que contribuem com a sensação de apartamento, de não solidariedade, de fixidez. A relação entre eternidade e mobilidade é direta: a mistura dos tempos corresponde ao constante movimento no espaço. De acordo com a Teoria da Relatividade, quanto maior for o movimento no espaço, menor será a passagem do tempo. Se o tempo e o espaço são relativos e profundamente entrelaçados, é a mobilidade, ou o movimento, que permite a experiência do eterno, da duração zero, da suspensão da passagem temporal. A observação dos astros e a conquista do espaço são fundamentais para comprovar a Teoria. Nos deslocamentos pelo espaço em altíssima velocidade, pode-se ter a noção exata da alteração temporal. O poeta representa esse espaço em movimento. O leitor e visualizador é levado a refletir sobre o lugar que ocupa diante da linha do horizonte. O poema, imagem ideográfica da eternidade, faz um apelo à consciência para que reconsidere as noções perceptivas estabelecidas.

Outros poemas do livro exploram igualmente as dimensões topológicas da verticalidade e da horizontalidade, mas sem fazer uso explícito da linha do horizonte. É o caso de “le soleil

spirituel” (Poema 7), construído com a breve e intensa palavra *mort*. Do mesmo modo, o procedimento de deslocamento suspende no espaço representante a letra “o”, círculo que é símbolo do sol. As letras que restam no alinhamento do horizonte não constituem outras palavras: são como restos mortuários, corpos sem vida entregues à terra. As motivações analógicas seguem o padrão do universo simbólico criado pelo poema e pela poética de Garnier. Da morte, o que sobrou de suscetível de ser elevado, ou melhor, de ser deslocado para uma região outra, não é senão aquilo que o título indica: o sol espiritual. O espírito é a energia vital, o impulso do movimento. Nesse caso, sua semelhança semântica com o sol cria exatamente uma metáfora.

Poema 7 – “le soleil spirituel”, de Pierre Garnier.

o
m rt

le soleil spirituel

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 430).

Mas a porção supostamente imaterial do espírito não tem, por isso, um valor independente da materialidade corpórea que resta na parte inferior da imaginária linha do horizonte. A distribuição topológica não se converte em dualismo. O sol espiritual existe fora da morte, mas não apesar dela. O que significaria a letra “o” flutuando na página sem o aporte das letras “m”, “r” e “t”? Certamente outra coisa, não o que ela significa nesse enunciado. A ligação que o leitor faz entre a palavra alterada e a letra suprimida implica a ligação interpretativa entre as duas instâncias da morte, que são naturalmente as duas instâncias da vida: o corpo e o espírito. E o que mantém a virtualidade dessa ligação é justamente a imaginária linha do horizonte. Essa linha cria toda a tensão do poema e resguarda o sentido de equilíbrio entre as duas instâncias.

De acordo com a compreensão mística das relações analógicas, a morte não é o ponto final, é apenas um dentre outros acontecimentos que se revezam no tecido contínuo. Morte e vida se equivalem na sucessão do movimento circular universal. O poema, ao apontar a interação entre corpo e espírito no instante da morte, afirma a mesma interação na duração permanente da vida.

Um poema que traz sentido semelhante de horizonte integrador e que se refere também ao princípio imaterial da vida é “le roitelet” (Poema 8). Segue a sintaxe visual dos anteriores, mas o elemento deslocado não é mais a letra “o” representativa do círculo solar e sim o acento circunflexo da palavra *âme* (alma). Num primeiro momento, desconsiderando a intervenção do título, tende-se a interpretar o acento segundo sua própria condição semiológica, que é extremamente frágil. Um sinal diacrítico não tem outra função senão a de, em colaboração com a letra, representar determinado fonema. É, portanto, a notação de um tom a mais, de um ajuntamento sonoro, de uma ênfase. Na poesia, sobretudo a visual, que se interessa absolutamente pelo investimento sígnico dos elementos materiais da escrita, essa função pode ganhar significado mais profundo, ao ampliar a noção de acento: da ênfase fonética à ênfase, por exemplo, da disposição emocional do sujeito. No poema, sobrelevar o circunflexo equivale a destacar seu valor em relação à letra e à palavra que acompanha. Destaca-se o acento da alma, a energia, a necessidade vibratória do temperamento. O sentido é corroborado pela etimologia da palavra grega *diakritikós*: o que separa, o que distingue. Na alma, o vigor é aquilo que se distingue e, por isso, pode ser distinguido na expressão do poema, por meio do procedimento de deslocamento.

No entanto, ao se levar em consideração a indicação do título, observa-se que o acento circunflexo também é atingido pela analogia significante. *Roitelet* primeiramente designa o rei de um pequeno reino, ou um rei de poderes menores. Depois, por associação metafórica, passa a nomear um pequeno pássaro da Europa, de bico fino, amarelo-esverdeado, em cuja cabeça penas de um amarelo vivo formam uma coroa, como a do rei. Pierre Garnier, considerado por Jean-Yves Debreuille (2010) um ornitopoeta, por razão de seu forte apreço pelos pássaros, muito provavelmente aproveita da palavra o segundo sentido. Logo, o acento circunflexo, pela sua qualidade plástica formal, pode ser associado analogicamente ao desenho estilizado do *roitelet* em pleno voo: duas pequenas asas impulsionadas para baixo. Uma vez que a palavra *ame*, sem o acento, ocupa a imaginária linha do horizonte, o ícone do pássaro está registrado no espaço reservado à representação do céu. Sendo assim, a leitura que se deve empreender precisa buscar as relações de sentido entre o pássaro e a alma. Percebe-se que o poeta arma um

enredado simbólico: um signo remete a outro signo. Mas tudo se mantém no campo da legibilidade.

Poema 8 – “le roitelet”, de Pierre Garnier.

^

a m e

le roitelet

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 431).

Debreuille (2010) apresenta importantes chaves de compreensão da simbologia do pássaro na obra de Pierre. Concentra-se na análise de um livro em versos publicado pelo poeta em 1986, o *Ornithopoésie*, no qual todos os poemas trazem a figura da ave, cujas significações se estendem a poemas de outras obras, inclusive as espacialistas. Aliás, o crítico esclarece que, apesar de os poemas não seguirem estritamente a sintaxe visual, não deixam de pôr em prática o princípio da espacialização: versos aerados, palavras e grupos de palavras rigorosamente ordenados no branco do papel, tudo para deixar lugar a circulações, a respirações. Os pássaros não são mais que figuras de linguagem: “*L’Ornithopoésie n’est pas une poésie sur les oiseaux, c’est une poésie qui s’approprie le potentiel, réel ou supposé, des oiseaux*”¹⁴⁵ (DEBREUILLE, 2010, p. 67). Ou seja, Garnier usa os pássaros como motivo analógico para tratar de outros temas. Um deles é a leveza. No mundo agitado e brutalizado, o pássaro ensina a alternativa da trajetória suave, calma, pacífica. Outro é a liberdade, sob vários aspectos: a liberdade de estar no mundo, de modo geral, ou a liberdade propriamente criativa de poder escolher a melhor forma de versificação, de modo específico.

¹⁴⁵ “A *Ornithopoésie* não é uma poesia sobre os pássaros, é uma poesia que se apropria do potencial, real ou suposto, dos pássaros”.

Mas talvez nenhum outro tema seja mais ligado à atividade do poeta do que este: a expressão. O poeta canta à semelhança do pássaro, canta sem obrigatoriedade, canta naturalmente. O canto do pássaro e o poema são expressões universalizadas, menos do indivíduo que da espécie. Integram a instância lírica do “eu-no-outro”, de acordo com a fórmula de Staiger (1969). Há comunhão entre o canto do pássaro e o canto do poeta. E não se resume o canto à expressão oral, pois o pássaro, com seu voo, também o registra, mesmo que sem deixar marcas, no espaço celeste. Seu movimento – e ele é puro movimento – é sua forma de escrever. Uma escritura em processo, que se apaga à medida que se realiza, que se mostra visível apenas no instante fugaz de seu ato. Sua trajetória no espaço torna-se, na poesia espacializada, o percurso da palavra solta na página. Enredamento: o próprio pássaro, então, equivale à palavra em seu desempenho, em sua vibração. Declara Pierre (apud DEBREUILLE, 2010, p. 63): “[...] *les oiseaux se mirent dans les mots, les mots se mirent dans les oiseaux. épiphanie des oiseaux invisibles qui deviennent visibles, silencieux qui deviennent sonores*”¹⁴⁶. De fato, é no poema que a escrita instantânea do pássaro ganha visibilidade, assim como o breve canto materializa-se na substância fonêmica.

Na relação entre pássaro e poema, surge inevitavelmente o problema do alcance do voo, ou da palavra. Qual o destino do percurso? Será o rodeio gratuito, sem finalidade, o voo pelo voo, o jogo pelo jogo? Claro que se o poema está regido pela lei do analógico, ele assume o risco de se perder no puro lúdico. Mas sabe-se: esse não é o caso de Garnier. De todo modo, também não se trata, naturalmente, de deslegitimar a função poética, que se constrói no interior do discurso e enfatiza antes a construção que a referência:

*Il est à remarquer que cette “écriture” des oiseaux, comme celle du poème, se réfère toujours à un ailleurs dont elle n'est que le signe, ou même tente de transférer l'ici dans un ailleurs, celui de la vraie vie sans doute. Ce mouvement vers un espace plus loin que son propre espace est commun à l'oiseau et au poème. Ce dernier n'est qu'apparemment orienté vers le monde dont il parle, et qu'on reconnaît dans ses mots, mais c'est en fait à l'intérieur de lui-même, sous les significations apparentes, qu'il tente de forer.*¹⁴⁷ (DEBREUILLE, 2010, p. 64).

¹⁴⁶ “[...] os pássaros se espelham nas palavras, as palavras se espelham nos pássaros. epifania de pássaros invisíveis que se tornam visíveis, silenciosos que se tornam sonoros”. Convém dizer que Debreuille (2010) sugere ainda outra leitura da forma verbal *mirent*, o que implicaria em nova tradução. Além de configurar a terceira pessoa plural de *mirer*, no presente, *mirent* é também o passado simples do verbo *mettre*, pelo qual a primeira frase seria assim traduzida: “os pássaros se colocaram nas palavras, as palavras se colocaram nos pássaros”.

¹⁴⁷ “Deve-se notar que essa ‘escritura’ de pássaros, como aquela do poema, sempre se refere a um outro lugar do qual ela é apenas o signo, ou mesmo tenta transferir o aqui para outro lugar, aquele da vida real sem dúvida. Esse movimento em direção a um espaço além do seu próprio espaço é comum ao pássaro e ao poema. Este último é apenas aparentemente orientado em direção ao mundo do qual ele fala, e o qual se reconhece em suas palavras, mas é de fato no interior de si mesmo, sob as aparentes significações, que ele procura penetrar.”

Se o canto do poeta simula o canto do pássaro, a comunhão se estende ao par ave-poeta. Debreuille recorda que a partir de uma afirmação de René Char – outro ornitopoeta, como seriam também La Fontaine, Milosz, Bosschère, Éluard, Saint John Perse –, Garnier (apud DEBREUILLE, 2010, p. 65) compara-se ao pássaro: “*Comme nous vivons tous deux dans le présent éternel. perte de vue de la terre qui s’étend à perte de vue. se sépare d’elle-même. s’étage. se perd et se réinstalle plus haut, plus loin. ailes ou îles-miroirs. le présent plane*”¹⁴⁸. Tal descrição pode ser aplicada adequadamente tanto à sensação do poeta quanto ao procedimento formal de espacialização, afinal, no poema visual os elementos escriturais – palavras soltas, ilhas de palavras, letras, pontos, traços – se reorganizam na página como se se desprendessem do lugar de estabilidade: a frase, o verso, o discurso.

O pequeno *roitelet* do poema espacial, mimetizado no acento circunflexo, recupera essas significações da ornitopoesia de Pierre. Da alma, mantida num lugar de estabilidade, no ponto de equilíbrio da parte inferior da invisível linha do horizonte, desprende-se a matéria volátil, a essência de leveza e liberdade. Mas o mesmo ícone do pássaro pode significar o canto e o poema. Ora, o imaginário literário não concebeu tantas vezes o lirismo como a suspensão da alma, o encantatório, aquilo que provoca arrebatamento? A expressão lírica não é para Huizinga (2019, p. 187), como se viu, “a linguagem da contemplação mística, dos oráculos e da magia”, um jogo social revestido de sacralidade? O *roitelet* exprime o canto poético da alma. Não de uma alma específica, mas da alma universal, da alma de todos os homens, da faculdade humana de expressão. Esse canto não se pode ouvir, mas se pode intuir no instante fixo de seu voo ascendente. O *roitelet* exprime, por isso, a poesia de todos os homens, destinada a reverberar no espaço aberto e infinito, mesmo que sob a forma muda da imagem escritural.

E se o pássaro, além de simbolizar o canto, simboliza sua própria função de emissor do canto, ele é o poeta. É o poeta que ensina o voo da alma, que, assim como o pássaro, perde a vista do ponto de estabilidade, do lugar de que alçou voo em direção à altura, à lonjura, ao espaço da infinitude. O poeta, como o pássaro, lança-se da alma, determinação do princípio de vida, para o “presente eterno” da poesia, ou do voo em plena liberdade para o qual não existe outro desígnio senão a necessidade de se realizar, de existir. Abaixo da linha do horizonte, na terra, a alma se sujeita à força das contingências históricas. Mas o poeta é capaz de lhe dar oportunidade de fuga. O poeta é a alma liberta.

¹⁴⁸ “Como nós dois vivemos no presente eterno. perda de vista da terra que se estende à perda de vista. se separa dela mesma. se espaça. se perde e se reinstala mais alto, mais longe. asas ou ilhas-espelho. o presente plana”.

Há tantos outros poemas que exploram a simbologia da linha do horizonte, que seria inviável abordá-los aqui. O que parece importante destacar é a consciência do limite na obra de Pierre e Ilse Garnier. Estes poetas exploraram ao máximo os procedimentos de composição fundamentados na motivação analógica do significante. Rigolot (1978) esclarece que esse método possui razão histórica: a crise dos valores tradicionais da expressão que obriga à interrogação sobre o meio. Espacialismo e concretismo têm, nesse sentido, procedência comum, ambos são poéticas da materialidade, da objetividade. No entanto, o casal Garnier se mantém no limiar entre o jogo e o discurso, entre o literal e o literário. O recurso às figuras retóricas do analógico é uma estratégia do poético e não impede o poema de mirar a comunicação. A linha do horizonte institui no espacialismo o campo da possibilidade ainda lírica da expressão de verdades sobre o homem e sobre o mundo. Ela congrega o espaço superior e inferior, destitui a prioridade, anula as cisões. A poesia espacialista alcança o êxito de incorporar, ou de reincorporar, o poema visual no domínio da poesia lírica.

3.5 A verdade da poesia espacialista

No *Retórica da poesia*, conhecido livro do Grupo μ (1980), as análises linguísticas de textos poéticos, cujo método segue proposições formalistas e semióticas, incluem o poema visual. Dois poetas fornecem modelos desse tipo compositivo: e. e. cummings e Ian Hamilton Finlay. O primeiro naturalmente anterior ao momento neovanguardista; o segundo, situado no âmago do concretismo internacional – e quem Ilse e Pierre Garnier (2012a, p. 131), não se deve esquecer, elegeram como um dos representantes do lado “*beau et mystique de la poésie concrète*”¹⁴⁹. Três poemas determinados por valores plásticos da palavra, dois de cummings e um de Finlay, são postos à luz dos conceitos de **isotopia** e **mediação** – que, numa simplificação excessiva da teoria dos semioticistas do grupo belga, querem dizer respectivamente: o plano uniforme de sentido e o ato de relacionamento de oposições básicas; na poesia, predominam várias isotopias, ou poli-isotopias, reconhecíveis pelo leitor no momento em que penetra as camadas do texto. Embora nesses poemas visuais se combinem sistemas semióticos distintos, o linguístico, o icônico e o plástico, sua articulação textual obedece à velha estrutura retórica dos tropos: fenômenos de alteração da ordem convencional da linguagem, com objetivo de gerar efeitos novos e múltiplos de sentido.

¹⁴⁹ “belo e místico da poesia concreta”.

Por exemplo, o poema de Finlay (Poema 9), composto apenas de duas palavras inglesas, *star* e *steer*, é interpretado dentro de um complexo retórico em que se verificam: metáfora fonética e grafemática, denominada metaplasmo; relações de conteúdo motivadas pela aproximação dos dois vocábulos; nova sintaxe baseada na posição de variação livre; aspecto icônico do arranjo do texto, que pode equivaler ao signo de uma constelação ou ao signo da letra “s”; sinédoque deste mesmo ícone da letra “s” em relação a *star* e *steer* ou a outras palavras em “s”; oposição de ordem tipográfica; oposição topológica alto-baixo. E, no instante da mediação, os semioticistas concluem haver pelo menos dois planos isotópicos possíveis: o da navegação, e o da operação humana. A análise é bem elaborada: de longe esta síntese consegue transmitir sua fortuna.

Poema 9 – “star e steer”, de Ian Hamilton Finlay.

```

          s t a r
        s t a r
      s t a r
    s t a r
  s t a r
s t a r
s t a r
  s t a r
    s t a r
      s t a r
        s t a r
          s t a r
            s t a r
              s t a r
                s t a r
                  s t a r
                    s t a r
                      s t a r
                        s t a r
                          s t a r
                            s t a r
                              s t a r
                                s t a r
                                  s t a r
                                    s t a r
                                      s t a r
                                        s t a r
                                          s t a r
                                            s t a r
                                              s t a r
                                                s t a r
                                                  s t a r
                                                    s t a r
                                                        s t a r
                                                            s t a r
                                                                s t a r
                                                                    s t a r
                                                                        s t a r
                                                                            s t a r
                                                                                s t a r
                                                                                    s t a r
                                                                                        s t a r
                                                                                            s t a r
                                                                                                s t a r
                                                                                                    s t a r
                                                                                                        s t a r
                                                                                                            s t a r
                                                                                                                s t a r
                                                                                                                    s t a r
                                                                                                                        s t a r
                                                                                                                            s t a r
                                                                                                                                s t a r
                                                                                                                                    s t a r
                                                                                                                                        s t a r
                                                                                                                                            s t a r
                                                                                                                                                s t a r
                                                                                                                                                    s t a r
                                                                                                                                                        s t a r
                                                                                                                                                            s t a r
                                                                                                                    s t e e r

```

Fonte: GRUPO μ (1980, p. 281).

No entanto, o que importa aqui destacar é a surpreendente extensibilidade dos conceitos gerais de análise ao fenômeno aparentemente exclusivo da poesia concreta. Os mesmos instrumentos utilizados nas leituras dos poemas tradicionais, fundamentados na sintaxe lógica e temporal do verso, são mobilizados para a compreensão dos poemas construídos de acordo com as condições visuais do significante, com o acréscimo, é claro, de noções adaptadas do campo semiótico icônico e plástico. Ora, se a poesia concreta, de maneira geral, constituísse efetivamente uma recusa do semântico, não haveria qualquer possibilidade de incluí-la no paradigma comum da comunicação verbal. No entendimento do Grupo μ (1980, p. 291), o

poema concreto de Finlay – e ele representaria um conjunto incalculável de poemas semelhantes – realiza plenamente a ambição retórica determinante do poético.

Apesar da importância que aí assume o sistema icônico, o poema espacial não se distingue, quer em sua organização, quer em seu funcionamento, dos poemas tradicionais. Como estes, o poema espacial é retoricamente construído, propõe unidades em duplas de opostos, e reduz essas duplas através de mediações linguísticas e extralinguísticas.

Por sua explícita supremacia formal, a experiência concretista ou espacialista desperta inevitavelmente a hesitação – que às vezes se torna mesmo impugnação – em lhe reconhecer o estatuto genérico do poético. O Grupo μ , assim como a maior parte das linhas teóricas da semiótica, a justificam em nome da compatibilidade com os sistemas de signo em função poética, ou retórica. Além disso, presta-lhe uma reverência pela força empreendida em combater a ideia comum de que a melhor poesia é aquela que trata de um acontecimento do real considerado em si poético: “[...] a poesia concreta como uma prática que põe radicalmente em causa o prejuízo substancialista que ainda com muita frequência enferma o discurso a respeito da literatura (a lua é poética por si e um poema que fale da lua será necessariamente poético)” (GRUPO μ , 1980, p. 282). Mas o debate continua aberto, e a maior preocupação gira em torno do excesso de autorreferencialidade e seus efeitos numa arte reduzida a seu próprio funcionamento.

Nesta tese, tem-se defendido a diferença do espacialismo francês em relação ao modelo concretista brasileiro. Isso só é possível graças a um pressuposto incontestável: o fenômeno do concretismo internacional da segunda metade do século XX não é homogêneo. Há tantos poemas concretos como formas distintas de conceber e ativar no cenário literário e cultural experiências radicais de linguagem. Portanto, não existe relação necessária entre filiação concretista e essência autotélica. Nem mesmo dentro do que se designa concretismo brasileiro em sua total envergadura – repete-se: para efeito de estudo comparativo, não se considera aqui senão o concretismo ortodoxo, o primeiro, o proclamado. A multiplicidade do que hoje se denomina poesia visual garante, na mesma medida, a ruptura e a continuidade, o novo e o renovado. A poesia visual é um campo – privilegiado, não se pode negar – da experiência da crise: a crise de verso, de representação, de comunicação. E cada poeta em cada poema encontra suas próprias formas de experimentar.

É importante retomar aqui a discussão de Michael Hamburger (2007) no ponto exato em que trata da notória especialização do poeta concreto. Já se sabe que o crítico investiga na

poesia moderna, a partir de Baudelaire, as tensões, que são inúmeras, entre poesia pura e poesia como representação de verdades sobre o mundo. O poeta que se isola em sua oficina e entende a poesia como puro trabalho de linguagem teria se tornado um especialista – numa época de especializações, como a da ciência pura, daí que outro termo usado por Hamburger para caracterizar o fenômeno seja cientismo. O poeta concreto é forçosamente reconhecido como poeta especialista. Mas Hamburger está longe de cometer o equívoco de achar que toda poesia que reivindique o estatuto de autonomia, de pureza, não tenha verdades a comunicar. Muito pelo contrário. Veja-se esta síntese:

Os poetas [...] podem tornar-se especialistas, como Baudelaire temia que se tornassem em sua época, por obra de um esteticismo que tornava a vida subserviente à arte; ainda assim, o próprio meio da poesia impõe um limite a essa especialização. Independentemente de quais fossem seus programas, preocupações e técnicas, a poesia continuou a relacionar o mundo interior com o exterior; e esse é um modo pelo qual ela “pode ajudar o homem a ser humano”. (HAMBURGER, 2007, p. 423).

Para Hamburger (2007, p. 424) a experiência-limite da poesia especializada é também identificada ao “elemento puramente lúdico”, de maneira semelhante à observada por Rigolot (1978), numa redução do conceito proposto por Huizinga (2019). Puro lúdico porque efetivamente um jogo mecânico, *nonsense*, “orientada pelo princípio da casualidade”, ao que os poetas concretistas acrescentaram “uma boa quantidade de absurdo pretensioso”. A ameaça logo assoma: “Essa arte poderia realmente romper a ligação [...] entre os mundos interior e exterior”. E o poeta que a realiza “[...] seria a um só tempo um praticante de jogos verbais e um técnico ‘alimentando’ com material aleatório máquinas irresponsáveis” (HAMBURGER, 2007, p. 424).

Mas essa ameaça lhe parece mais teórica do que real, pois na prática poemas concretos tenderiam a demonstrar minimante disposição para a referência, já que são produtos de linguagem e, como tais, expõem-se naturalmente à codificação e decodificação de mensagens. Dizer que “o meio da poesia impõe limite à especialização” equivale a afirmar que o poema concreto, desde que não ultrapasse totalmente a linguagem, sujeita-se aos limites dessa mesma linguagem. Para Hamburger, o que pode evitar o experimento concretista de cair no puro lúdico insignificante é algo que pertence ao domínio da enunciação, do ato criativo. Citando o escritor alemão experimental Helmut Heissenbüttel, em cujo texto selecionado para exemplo observara a presença de crítica social e política, Hamburger (2007, p. 428) declara:

O que Heissenbüttel e outros poetas linguisticamente experimentais na verdade excluem é a subjetividade da poesia lírica, suas projeções de sentimentos e de estados de espírito; mas, enquanto escolhem o material linguístico que então será deixado a seus próprios recursos – a permutações gramaticais, divisões silábicas ou de letras e novas combinações desses componentes, ou qualquer que seja o seu jogo – a autonomia da linguagem não é total. Como já sugeri, é a seleção e o controle do material inicial da palavra que redime seus procedimentos de um automatismo que seria totalmente tedioso.

Esse controle do material de linguagem, para Hamburger, ocorre em dois instantes: o da intenção e o do contexto. Intenção na medida em que o poeta reveste a experiência esteticista com razões de ordem epistemológica, filosófica, sociológica ou outras, de modo que essa experiência represente sua convicção crítica. É nesse sentido que Hamburger (2007, p. 431) elogia Heissenbüttel, salvando-lhe do condenável lugar do predomínio especialista: “O que é novo a respeito de sua prática é seu rigor intelectual, não seu caráter lúdico”. Com tal rigor intelectual o poeta põe em dúvida a aptidão da linguagem em dizer o que quer que seja. O que pode a linguagem? Eis a pergunta que o persegue. E é justamente esse questionamento, essa crítica, que confere o sentido último de sua poesia radical, que deve ser lida, portanto, segundo o paradigma da crise de palavra. O poema autônomo quer comunicar que a linguagem está sob suspeita, que seus limites estão em teste, que sua competência está à prova. Logo, ele não é totalmente autônomo. “Uma crítica da linguagem vai de encontro à autonomia total”, conclui Hamburger (2007, p. 431).

A intenção de quem enuncia cria, portanto, as circunstâncias favoráveis às irrupções do sentido. O poema está ancorado no contexto que o inclui. É este contexto, portanto, que lhe garante a significação. O professor de artes Omar Khouri (2007) alertaria ser esse processo semelhante ao detectável na arte conceitual. De fato, a obra *ready-made* de Marcel Duchamp não tem valor em si, mas sim enquanto se corresponde com o sistema estético-cultural que a sustenta e legitima. Nada haveria de ser mais literal do que o famoso mictório, investido de conotação pelo novo contexto, no qual se inclui a marca típica das pinturas de salão: a assinatura do objeto com o pseudônimo do artista, R. Mutt. Paralelamente, para o poema concreto, seu sentido dependeria tanto de sua genealogia, considerando o conjunto de obras do poeta, quanto dos argumentos críticos elaborados para justificá-lo. Em relação a um texto experimental de Laura Riding – poeta norte-americana da primeira vanguarda, anterior ao movimento concretista, lembrada justamente para comprovar a tradicionalidade do procedimento –, Hamburger (2007, p. 430) conjectura que ele não seja “*nonsense*”, ou que seja “*nonsense* do tipo mais sério e responsável”, e isso “[...] só se poderia demonstrar relacionando-se todo o

poema com a obra da autora em geral e com os poemas mais tradicionalmente líricos ou reflexivos que o precedem e lhe sucedem na mesma coletânea”.

A hipótese que se levanta aqui desde o início da argumentação é a de que o concretismo brasileiro, no seu modelo ortodoxo de explícita exigência da autorreferencialidade – lembre-se o axioma: “o poema concreto comunica sua própria estrutura” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 216) –, oferece uma alternativa de sentido justamente por meio dessa ancoragem contextual. Esta se soma ao fenômeno da comunicação metalinguística que Alfredo Bosi (2013) sugere subsistir na poesia construtiva. Uma vez que o poema concreto, enquanto trabalho de linguagem, deseja falar, por referência metalinguística, sobre a falência de antigos métodos discursivos e sobre a necessidade de renovação da língua, sua leitura está totalmente condicionada a sua situação no domínio geral da comunicação. É por aproximação ou afastamento dos outros textos que ele adquire valor. De acordo mesmo com as teorias críticas dos poetas do Noigandres, ele deveria refletir, de uma maneira alegórica, como se viu, as estruturas do pensamento moderno, os sistemas sintéticos das novas tecnologias, as novas categorias espaço-temporais da comunicação de massa. Toda essa realidade contextual moderna haveria de estar contida na forma, na linguagem do poema. O processo metacomunicativo põe o poema “[...] em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo” (CAMPOS, H., 2006c, p. 122). Além disso, evidentemente outro tipo de contexto influi sobre a possibilidade de leitura do poema concreto: a intencionalidade manifesta nos incontáveis textos teóricos.

Diversos poemas espacialistas do casal Garnier também contam com a colaboração do contexto, sobretudo aqueles mais radicais na redução do material linguístico. Composições em que predominam grafemas e notações gráficas desarticulados das unidades lexicais comuns são mais dependentes tanto do discurso explicativo que as acompanham quanto do conjunto da obra dos poetas. O fato de que Pierre Garnier tenha entremeado a produção visualista com a escrita de versos é de suma importância para a atribuição de sentido aos poemas que uma primeira impressão consideraria asemânticos. A densa teoria que os poetas deixaram também ajuda a constituir o contexto. Como no concretismo geral, o poema espacialista igualmente representa a indagação sobre o meio, logo não seria equivocado lê-lo como metalinguagem. No entanto, tem-se insistido em que ele se caracteriza pela transitividade, pela faculdade comunicativa que subjaz aos poemas da tradição lírica. Antes de representar a indagação do meio, portanto, representa a indagação do mundo, do universo, da natureza cósmica. A oficina dos poemas espacialistas atua em obediência a um princípio que foge ao do puro esteticismo. Ainda com Alfredo Bosi (2000) sugeriu-se a leitura desses poemas à luz do conceito de mitopoesia, pois,

embora sejam frutos do tempo moderno, ligam-se ao ideário do tempo ancestral, do mito, dos arquétipos de unidade.

Hamburger (2007) prossegue refletindo sobre o lugar que o concretismo ocupa no amplo terreno da poesia moderna inaugurada por Baudelaire. Crítico da visão reducionista de Friedrich, mantém a coerência de não negar a diversificação também do experimentalismo – mesmo na escolha dos exemplos a serem abordados, tem a preocupação de retroceder no tempo e apresentar alguns precursores, para ampliar o foco. Seu paradigma de análise traz um elemento interessante: a certeza na força imanente da linguagem, que obriga o texto a comunicar a qualquer custo. Assim, a ocorrência do puro lúdico torna-se menos fácil. É isso o que se pode entender de sua declaração acerca de Ernest Jandl, poeta escocês representante do concretismo de língua alemã: “A despeito da preponderância aparente do puro jogo exuberante em sua obra, observações, reflexões, sentimentos e engenhosidades contribuem para seu efeito, mesmo quando seu material foi reduzido aos componentes de uma única palavra” (HAMBURGER, 2007, p. 432-433).

No entanto, constatar a presença do fundo semântico em poemas concretos não exclui o fato de que eles se arriscam na beira do precipício da linguagem. Há permanentemente risco de queda no vazio. A conclusão de Hamburger (2007) pode ser sintetizada deste modo: alguns poemas concretos podem até comunicar, mas, na medida em que escolheram radicalmente o lado do jogo, do esteticismo, da arte pela arte, dispensaram o mais importante da poesia, aquilo que constitui a contradição de Baudelaire e orientou os melhores poemas: a tensão entre o que o poeta deseja expressar e a forma de linguagem para essa expressão; entre o íntimo da necessidade expressiva e o material disponível no repertório artístico-literário. Tensão essa que Alfredo Bosi (2001) também preveria indispensável à constituição do texto literário na “Era dos extremos”, pois só ela lhe garantiria a mediação necessária entre a criação individual e a tradição cultural. Hamburger (2007, p. 436) escreve:

A antinomia de Baudelaire ainda é uma fonte de tensão em outros tipos de poesia; e há boas razões para afirmar que muito da mais pura poesia concreta não é poesia de modo algum, porque poesia precisa ser mais do que um exercício irritante – ou enfadonho – de lógica, por um lado, e um padrão visual quase abstrato, por outro.

Aqui Hamburger quase se entrega à tentação contra a qual se previne: a do nivelamento. Mas não se entrega. O “muito da mais pura poesia concreta” não significa o todo da poesia concreta. De fato, o movimento concretista internacional exhibe a face do impasse, do beco sem saída. Mas, consciente desse lugar, encontrou muitas vezes maneiras efetivas de solução. Se a

poesia depois de Baudelaire é múltipla, por que não haveria de sê-lo também uma de suas veredas, a experiência-limite? E por que um poema definido pelo procedimento de espacialização da linguagem não haveria também de estar tensionado entre a necessidade de expressão de verdades e a conseqüente constituição do material expressivo? A poesia do limite também soube impor a si própria limites. Ao lado da poesia concreta pura sobrevive a poesia concreta inundada de imaginação.

O concretismo do Noigandres brasileiro, estrategicamente, alardeou o fim de um processo natural na criação poética e tentou impor a experiência do poema autônomo como única saída. Por isso, parte considerável de sua produção, aquela a que se chama propriamente concreta, assumiu a forma questionável da pureza. O poema concreto idealizado, projetado e construído na primeira fase do grupo, com exceções, se entrega absolutamente ao jogo, à técnica racionalista da composição. De maneira que o outro lado, o da necessidade íntima e legítima de expressão, o impulso subjetivo do eu que define o lirismo, mesmo que esse eu não se revele na superfície do texto, permanece obliterado. O poema, ausente de tensão, expõe ao risco sua identidade.

Do outro lado, o espacialismo francês tentou a reconciliação com o lirismo. Reconciliação que não significa, naturalmente, abandono ou entrega, mas um gesto de preservação, continuidade e reiterada criticidade. Uma poesia que se define pela linha do horizonte é uma poesia em constante tensão. Há poemas mais ou menos aproximados do puro lúdico, mas no fundo todos revelam o paradoxo entre a forma e o sentido. Mesmo que o leitor tenha que se esforçar ao máximo para desvendar o outro lado da matéria articulada, esse lado há de existir e muito provavelmente tenha a fisionomia do poeta. Este, com seu desejo de falar, está lá, confundido no objeto linguístico que “*se met à être*”¹⁵⁰, como diz Pierre Garnier (apud LENGELLÉ, 1979, p. 163), na escritura investida de energia, personificada, vívida. O poema espacialista tenta resguardar a necessidade do poeta, no sentido dado por Hamburger (2007, p. 436) neste trecho: “[...] na poesia lírica a aparência de necessidade sempre foi criada por um sentido de premência emocional, por meio do envolvimento pessoal do poeta com o material de sua arte.”

Vê-se que não é gratuita a constante associação do espacialismo com o lirismo. O próprio Pierre Garnier, como se viu, classifica seu poema visual de lírico. O francês Jean-Luis Joubert (2003, p. 114), no livro em que investiga os gêneros e formas de poesia, suspeita que Pierre possa ter seguido o exemplo de Apollinaire:

¹⁵⁰ “põe-se a ser”.

*Pierre Garnier (né en 1928) a été le pilier de la poésie spatialiste, qu'il présente en 1962 dans un Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique. Il définit le poème spatial comme un "objet linguistique lyrique". C'est peut-être aménager la première définition qu'Apollinaire donnait de ses calligrammes: "idéogrammes lyriques".*¹⁵¹

Talvez Pierre Garnier tenha mesmo concebido a poesia de forma similar à de Apollinaire, principalmente se se considera esta declaração do autor dos caligramas feita justamente para explicar sua nova criação lírica *"Je ne me suis jamais présenté comme destructeur, mais comme bâtisseur"*¹⁵². Ao que acrescenta: *"J'ai voulu seulement ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres en general"*¹⁵³ (APOLLINAIRE apud FRONTIER, 1992, p. 330). Partindo de um escritor consagrado como vanguardista, tais afirmações podem parecer surpreendentes. Mas nem tudo foi destruição nas artes do início do século XX. E o espacialismo, 50 anos depois, pode bem representar essa consciência, como demonstra Alain Frontier (1992, p. 331, grifo do autor): *"Dans ce domaine, la postérité de Guillaume Apollinaire est immense, non seulement en France mais dans de nombreux autres pays: le spatialisme de Pierre Garnier, les lyrographies d'André Martel, les dactylopoèmes d'Henri Chopin, et bien d'autres encore"*¹⁵⁴. Pierre Garnier parece preferir o resgate do espírito novo da fecundidade ao resgate da índole do ataque. Esse *éthos* revelador das necessidades íntimas de expressão influi sobre o valor do poema e evita que ele, por mais desigual que seja, converta-se num "exercício irritante de lógica", nos termos de Hamburger (2007, p. 436).

¹⁵¹ "Pierre Garnier (nascido em 1928) foi o pilar da poesia espacialista, que ele apresentou em 1962 em um *Manifesto para uma nova poesia visual e fônica*. Ele define o poema espacial como um 'objeto linguístico lírico'. Talvez seja uma adaptação da primeira definição que Apollinaire fez de seus caligramas: 'ideogramas líricos'."

¹⁵² "Eu nunca me apresentei como destruidor, mas como construtor".

¹⁵³ "Eu quis apenas juntar novos domínios às artes e às letras em geral".

¹⁵⁴ "Nesse domínio, a posteridade de Guillaume Apollinaire é imensa, não somente na França, mas em vários outros países: o *espacialismo* de Pierre Garnier, as *lirografias* de André Martel, os *datilopoemas* de Henri Chopin e muitos outros".

4 A POESIA ESPACIALISTA: FORMA E SENTIDO

4.1 A modernidade do espacialismo

O capítulo anterior termina com a associação entre Guillaume Apollinaire e Pierre Garnier. No domínio da literatura francesa, é inevitável que os dois sejam aproximados, uma vez que acionam procedimentos de composição comuns. Os mencionados Jean-Luis Joubert (2003) e Alain Frontier (1992) são dois entre tantos críticos literários que atribuem ao poeta espacialista o papel de sucessor de Apollinaire na criação do poema visual francês. Não à toa, claro: a literatura francesa reconhece perfeitamente suas famílias genéricas. Mas eles não praticaram a mesma experiência poética, assim como não o praticaram os poetas do grupo Noigandres – aliás, estes se esforçaram ao máximo para, dentro da semelhança de princípios, marcar a diferença das estruturas dinâmicas do poema concreto em relação aos caligramas figurativos, os quais lhes pareciam demasiadamente tradicionais. Ademais, já se levantou aqui, páginas atrás, a controvérsia entre o caráter universal e o caráter relativo nos experimentos de Apollinaire. As fronteiras são tênues.

Não interessa agora medir o grau de influência que o criador dos caligramas exerceu sobre a criação espacialista, influência essa que talvez tenha sido mais intuitiva do que deliberada. Mas antes de abordar a poética do casal Garnier – a particular espacialização, as sutilezas do tratamento da matéria escritural, as intenções de sentido na tessitura dos múltiplos poemas –, convém avançar no que foi sugerido sobre certa semelhança entre as concepções de poesia dos dois autores, com o objetivo de lançar um pouco mais de luz sobre o lugar intermediário do espacialismo. De que se trata, afinal, esse vanguardismo assentando na linha horizontal entre o novo e o antigo? Fatalmente este estudo delimitado não dá conta de entender as profundas atribuições de valor à escolha da forma espacialista. Mas que ao menos se consiga demonstrar que essa forma abriga um sentido diverso daquele que se vê na linha de frente da radicalização da arte moderna. E que isso sirva, de algum modo, como estímulo para se reconsiderarem as certezas sedimentadas sobre a poesia concreta.

Se é fato que Apollinaire e Pierre Garnier situam suas inovações dentro da lírica e que, por essa razão, colocam-se na condição de mediadores entre tradição e vanguarda, por outro lado, não se pode negar que se definem pela lógica do moderno. Ora, seria absurdo pensar que Apollinaire, ao dispensar a disposição para o combate – disposição que se identifica com o modo futurista de um Marinetti, por exemplo – se colocasse fora do campo das mudanças radicais. E é isso o que parece se passar também com Garnier, décadas depois e sob

circunstâncias distintas. Quando Apollinaire afirma (apud FRONTIER, 1992, p. 330) não ser um destruidor, mas um construtor, efetivamente não nega sua participação na ordem estético-ideológica da vanguarda. Não pretende nenhum conservadorismo, pelo contrário. Trata de reconhecer o processo contínuo das mudanças, admiti-lo e tomar nele um lugar. Entende significativas as experiências do passado, mas sente necessidade de atualizá-las, de criar novas formas capazes de se conectar com o novo mundo em transformação. Eis o que justifica a aparente duplicidade, razão da controvérsia. Jean-Pierre Bertrand (2015, p. 205), no livro *Inventer en littérature*, comenta a atitude do autor de *Alcools*:

*Cette remarque [a de que o poeta não seja destruidor do passado] n'est pas anodine: elle inscrit, comme nous l'indiquions au début de ce livre, une invention dans le sillage d'une autre, qu'elle entend dépasser dans la logique de ce que nous avons appelé le continuum de la rupture; l'idéalisation dont parle Apollinaire ne peut être autre chose qu'un prolongement "idéal" de la technique symboliste en même temps que sa récusation puisque la notion même de vers, quoique maintenue dans sa pratique par l'auteur de Calligrammes.*¹⁵⁵

As rupturas realizadas pelos simbolistas, uma vez consolidadas, criaram o ambiente favorável para o surgimento das rupturas empreendidas por Apollinaire e posteriormente por Garnier, assim continuamente. O fenômeno da interação da obra de arte moderna com seu meio cultural e social é complexo e exige atenção por parte da recepção.

Se Apollinaire manteve o lirismo constitutivo da poesia simbolista, esse lirismo não foi outro senão experimental, mesmo que a nova fórmula dependesse de certo resgate de princípios estéticos do classicismo, de certo “[...] *retour à l'ordre dans une visée qui, au-delà des expérimentations futuristes, aille au-devant d'une sorte de réduction de la poésie 'à une harmonie imitative'*”¹⁵⁶, de acordo com Bertrand (2015, p. 206), em citação direta ao poeta. Ora, os caligramas não se baseiam de modo enviesado na clássica lei da mimese, de uma forma a que se poderia chamar redundante, por sobrepor à referenciação do texto verbal a figuração do arranjo da escritura? E além dessas “*qualités classiques*”¹⁵⁷ (BERTRAND, 2015, p. 206) do ícone, ainda se deveriam considerar as dos versos que compõem os caligramas: são versos que

¹⁵⁵ “Essa observação [a de que o poeta não seja destruidor do passado] não é trivial: ela inscreve, como indicamos no início deste livro, uma invenção na esteira de uma outra, que ela pretende ultrapassar na lógica do que chamamos de *continuum* da ruptura; a idealização de que Apollinaire fala não pode ser outra coisa senão uma extensão ‘ideal’ da técnica simbolista ao mesmo tempo que sua recusa desde a própria noção de verso, embora mantida na prática pelo autor de *Calligrammes*.”

¹⁵⁶ “[...] retorno à ordem numa perspectiva que, além dos experimentos futuristas, vai em direção a uma espécie de redução da poesia ‘a uma harmonia imitativa’”.

¹⁵⁷ “qualidades clássicas”.

mantêm a linearidade tradicional do discursivo. Sem contar que, num mesmo conjunto, poemas tão audaciosos como os caligramas se justapõem a poemas tão clássicos como os escritos em versos octossílabos. Mas toda a criação é projetada para o novo. A velha poesia é reinventada. “*S’ouvre ainsi une nouvelle voie pour la poésie, qui se confond désormais avec une notion moderne par excellence mais qui n’a pas trouvé jusque-là une formulation aussi net: celle de l’invention*”¹⁵⁸ (BERTRAND, 2015, p. 206). Invenção essa que se define pela busca do efeito de surpresa. Resgatados do passado e refeitos à maneira moderna, os procedimentos do poeta produzem tecnicamente no leitor a sensação de estranhamento. O caligrama, mesmo que reúna isoladamente elementos dispersos da tradição lírica, rompe com os padrões de linguagem pelo dispositivo da enunciação. É sobretudo no intencional ato de escolha e de arranjo do material linguístico que o poema institui sua novidade:

*C’est le modèle poétique dans son dispositif d’énonciation, qui change du tout au tout. Intégrant toutes sortes d’autres messages préformés, ainsi que Laforgue l’avait expérimenté (mais sans artifice typographique), la poésie trouve de nouveaux dispositifs d’énonciation, dont beaucoup mettent à mal le sujet lyrique comme unique producteur: annonces publicitaires, fragments de chansons, extraits de journaux, criailleries et criées, morceaux de conversation, sigles, à la manière des peintres cubistes ou simultanéistes (Delaunay) qui incorporent des matériaux hétérogènes à même leurs toiles (clous, gazettes, partitions, etc.), ce matériau langagier hybride rompt les codes de lisibilité poétique.*¹⁵⁹ (BERTRAND, 2015, p. 212-213).

O ato inovador de enunciação aproxima o poema daquilo que há de mais cotidiano. A poética se impregna da vida. E se é novo o modo de dizer, há de ser novo também o modo de ler. O material prosaico entra no poema e faz romper “os códigos de legibilidade” (BERTRAND, 2015, p. 213). Isso é importante porque contribui com o estabelecimento do novo paradigma de leitura, aquele que exige a participação ativa do leitor no ato de decifração. Ao leitor se cobra que refaça o caminho da criação e descubra os segredos do texto. Mas o que ora se deseja reter da citação de Bertrand é o fato de que Apollinaire, embora reivindicue a harmonização com o passado, deixa-se definir pelo princípio de invenção moderna. Há contradição nisso? Sim, a contradição sustenta a modernidade estética desde Baudelaire, como

¹⁵⁸ “Abre-se, assim, um novo caminho para a poesia, que se confunde a partir de então com uma noção moderna por excelência, mas que não tinha encontrado até o momento uma formulação tão clara: aquela da invenção”.

¹⁵⁹ “É o modelo poético em seu dispositivo de enunciação que muda completamente. Integrando todo tipo de outras mensagens pré-formadas, como Laforgue havia experimentado (mas sem artifício tipográfico), a poesia encontra novos dispositivos de enunciação, muitos dos quais excluem o sujeito lírico como único produtor: anúncios, fragmentos de canções, extratos de jornais, gritarias e pregões, trechos de conversa, siglas, à maneira de pintores cubistas ou simultaneístas (Delaunay) que incorporam materiais heterogêneos em suas telas (pregos, jornais, partituras, etc.), esse material de linguagem híbrida rompe os códigos de legibilidade poética.”

se viu com Hamburger (2007). Eis que “*Apollinaire, comme l’ont souvent vu les critiques, ne peut penser la modernité ‘sans intégration du passé’*”¹⁶⁰, de acordo com a explicação axiomática de Bertrand (2015, p. 210). A modernidade de Apollinaire é uma espécie de modernidade conciliatória, de maneira semelhante àquela de Pierre Garnier.

Octavio Paz (2013) é um dos célebres autores que se dedicaram a explicar esse fenômeno da modernidade estética a que Bertrand (2015, p. 205) chama “contínuo de ruptura”. Em *Os filhos do barro*, ele emprega uma expressão similar, bem conhecida nos estudos literários: “tradição da ruptura”. Com ela, pretende caracterizar a intrincada relação entre a criação poética moderna e o conjunto de obras e valores constituídos ao longo da história. A “tradição da ruptura”, pensada enquanto conceito, talvez seja o resultado mais evidente da atividade poética moderna, sua pegada mais duradoura no solo da arqueologia literária.

Naturalmente Paz (2013) só pode falar em “tradição da ruptura” no momento tardio da modernidade estética, depois que ela conheceu seu ápice e seu declínio – mas talvez não o seu fim, porque, reconstruída com seus próprios restos, pode perdurar até os dias de hoje. Só a consciência histórica das mudanças progressivas cria a condição de observar a modernidade em sua invariabilidade, que, contraditoriamente, se confunde com o fato de sua permanente mudança: a continuidade dentro da ruptura. Quando a ruptura é a regra, ao final de um longo percurso, constata-se que a ruptura é a tradição. O ponto de vista perspectivo consegue apreender as diferenças e identificar os traços recorrentes. Na enorme diversidade de poemas e poéticas, o que se deixa emergir são as coincidências, das quais a ruptura programática é a mais evidente e a mais geral. A abordagem de Paz é sincrônica, procura traçar linhas permanentes. Se por um lado “cada poeta é diferente, único, insubstituível” (PAZ, 2013, p. 143), por outro, sob a perspectiva da leitura, os poetas, por uma ou outra escolha, convergem.

O conceito de moderno, segundo Hans Robert Jauss (1996), serviu pela primeira vez para identificar a época subsequente à Antiguidade, aquela a que se deu depois o nome de Idade Média. Mas séculos depois, provavelmente a partir da segunda metade do XVIII, ele tomou um sentido todo diverso. Esse sentido está ligado ao fato de a nova modernidade “ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (PAZ, 2013, p. 17). Impõe-se, na vida social e individual, uma nova ideia de tempo: não o tempo cíclico do homem primitivo, tampouco o tempo eterno do cristianismo, mas sim o tempo linear do desenvolvimento, da evolução, da progressividade da história. Tempo que se alimenta do constante vir a ser: o futuro.

¹⁶⁰ “Apollinaire, como frequentemente viram os críticos, não pode pensar a modernidade ‘sem integração do passado’”.

O poeta moderno – que pode ser um romântico, um simbolista, um vanguardista – concebe sua arte sob forte influxo desse maquinário ideológico da modernidade. Sua arte é forçosamente moderna, mas sua relação com o meio moderno depende unicamente de sua escolha. De outro modo: a modernidade da arte não é exatamente a modernidade do mundo real. O imperativo de ruptura não se aplica apenas aos padrões estéticos, mas também aos eventos condicionantes. O poeta não se conforma com aquilo que lhe antecede na prática artística assim como não se conforma com os valores impostos pela modernidade. Sua contradição irreduzível diz respeito ao fato de ele ser moderno justamente por negar a modernidade ou no mínimo por aceitá-la sob suas próprias condições. A ruptura é o gesto do espírito crítico. E o espírito crítico é o gesto da modernidade. A literatura moderna se constitui como crítica do mundo e crítica de si mesma. Escreve Paz (2013, p. 42): “Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados”, pelo que conclui: “Em ambos os casos a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-se e confirma sua modernidade” (PAZ, 2013, p. 42).

Vê-se que dentro dessa perspectiva duas correntes se formam. Correntes genéricas, de coincidências programáticas, com as quais se podem comparar, por exemplo, as duas categorias de resistência propostas por Bosi (2000): a metalinguagem e a mitopoesia. Essas duas correntes, para Paz (2013), se desenvolvem em torno da negação, da ruptura. De um lado a poesia que, ao negar as formas de linguagem disponíveis, alimenta-se de sua aflição; trata-se de recolocar o problema da arte pela arte sob novos pressupostos, com a vantagem de legitimar a intencionalidade do ato de comunicação, pois o poema que se volta a si mesmo, à sua fábrica, carrega a importante mensagem da negação, da ruptura. De outro lado, a poesia que nega expressar o mundo com o qual se defronta, ou se confronta, e, por consequência, nega sua participação na perversa lógica da modernidade: a poesia do resgate mítico, da fuga, do idealismo romântico.

Associado a essas duas correntes – e Octavio Paz tem a habilidade de encontrar tantas continuidades dentro do múltiplo universo de ruptura –, revela-se o par de oposição ironia versus analogia, extremamente profícuo ao estudo da diferença entre concretismo e espacialismo. Paz (2013), em consonância com Hamburger (2007), vê em Baudelaire o poeta que congrega os dois lados, que se compraz em contradizer, de modo que teria se tornado o modelo de práticas diversas e conflitantes. Baudelaire teria sido o poeta do artifício do verso, mas também o poeta da expressão de paixões. Possuiria a virtude tanto de ter exaltado a finitude da morte, quanto de ter almejado a eternidade das correspondências universais: extremidades que compreendem, respectivamente, a ironia e a analogia.

Mais que retórica, a analogia para Paz reveste-se daquela qualidade espiritual da seriedade do jogo de que fala Huizinga (2019). Não é apenas um método de composição. É uma crença. A analogia dita um princípio filosófico a se seguir. Participa, como se viu aqui, da longa tradição hermética, pitagórica e cabalística. Em Baudelaire, reaparece com intensidade e influi sobre a criação do poema. Vale acompanhar este fragmento de Paz (2013, p. 79, grifo do autor), em que comenta um ensaio do poeta francês sobre a música de Wagner:

Baudelaire não escreve: Deus criou o mundo, mas sim que o *proferiu*, que o disse. O mundo não é um conjunto de coisas, mas sim de signos: o que chamamos de coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase. E todas essas frases estão em contínua mudança: a correspondência universal significa perpétua metamorfose. O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é tradução e metamorfose de outra, e assim sucessivamente. O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. No centro da analogia há um oco: a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Nesse oco se precipitam e se desaparecem simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem.

Paz não receia, como Rigolot (1978), que o jogo infinito da analogia transforme o poema num amálgama tautológico, numa circularidade sem saída. A finalidade da analogia não é puramente estética: é uma incansável perseguição do mundo antigo das unidades. E, por isso, uma negação da linha vetorial da modernidade. “Decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo” (PAZ, 2013, p. 79) é uma prática determinada a debilitar os discursos unívocos do mundo racionalista, da causalidade, do conceitual. O recurso à analogia serve para criar enigmas, para preservar o mistério. O poema da analogia repõe o homem no seu lugar pré-consciente.

Como não considerar que essas proposições se ajustem perfeitamente à poética forjada por Pierre Garnier? Acaso o espacialismo não institui um espaço particular de analogia, a partir da matéria escritural? A afirmação “o que chamamos de coisas são palavras” (PAZ, 2013 p. 79) parece apropriada à proposta de Garnier de dar vida à linguagem. A *langue-univers* é uma defesa declarada da homologia entre palavra e universo. Se uma palavra por si mesma é a coisa que representa, basta exibi-la no espaço, libertada dos acessórios da frase, que lhe servem apenas como disfarce. Se o signo é a coisa, que o signo esteja no centro do campo de percepção – o branco da página – e possa reverberar toda sua *energie*. A palavra solta não só traz a coisa para dentro de si, não só a concretiza na matéria escritural, mas, inversamente, confere à coisa a qualidade de signo. Tudo se converte em linguagem simbólica.

E Octavio Paz (2013), nesse ponto, chega a uma conclusão interessante, que recoloca o problema do sujeito lírico. Uma vez que no processo analógico tudo se modifica pelo símbolo,

é este, o símbolo, que tende a se tornar preponderante. O sujeito que enuncia, ou o eu poético, acaba também por se deixar absorver pela linguagem simbólica.

A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução; essa tradução é múltipla e nos apresenta um paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que se resolve da seguinte maneira: o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprima a realidade do poeta e do leitor, mas sim que as compreende, engloba: o poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem. Se é verdade que ambos se servem da linguagem para falar, também é verdade que a linguagem fala através deles. (PAZ, 2013, p. 79-80).

A possibilidade está prevista na obra de Baudelaire, mas não foi ele, “[...] e sim os poetas da segunda metade do século XX, quem fez desse paradoxo um método poético”, confirma Octavio Paz (2013, p. 80), como se quisesse mesmo se referir indiretamente aos experimentos concretistas. De fato, a ideia de forma objetiva do poema visual dispensa a presença do autor, mas o método não tem consequências comuns. A objetividade pode favorecer a reversibilidade analógica entre o sujeito e a linguagem, de maneira que o eu se projete e se confunda na matéria escritural, como é o caso do casal Garnier. Mas ela pode também aniquilar o sujeito, caso pretenda esvaziar a linguagem da substância simbólica. Se o signo perde a capacidade de criar referência, ele não se duplica, não se associa: isola-se dentro de sua própria imanência. E termina cindido.

O poema espacialista está fundado na relação analógica entre palavra e universo. A matéria de linguagem que o compõe é semelhante à matéria cósmica. As partículas químicas do universo são como letras, pontos, sinais diacríticos. O tecido universal se revela na escritura. E o espírito de vida, aquele que anima o humano, personifica a matéria sônica: assim como o autor fala a linguagem, a linguagem fala o autor. Disso decorre a força da linguagem, que dispensa, portanto, sua condição de mero veículo e afirma-se na sua inteireza e na sua capacidade simbólica. Por isso a recusa estratégica da finalidade semântica: uma recusa da linguagem diminuída pelo uso instrumental da conversação, da linguagem passível de ser traduzida sem perda, por conservar seu valor unicamente no conteúdo. Uma linguagem assim concretamente viva em sua condição simbólica pode, inclusive, facultar ao poeta e ao leitor a experiência com aquilo que ela simboliza. Como comprovação, veja-se este excerto de Pierre (GARNIER, P., 2012d, p. 153), retirado de “Spatiaux”:

La langue et l'univers croissent et diminuent ensemble. Si la langue est vivante c'est par sa matière, ses structures, ses énergies, par ce qui en elle est

*transmissible et variable (la valeur sémantique, le traduisible, est désespérément uniforme et sclérosant). Les modifications, les tourbillons moléculaires, les courants, les scintillances se situent dans la dynamique des articulations et des gestes, dans les structures vibrantes et vibratoires, dans les différents plans phonétiques et visuels qui sans cesse se forment, se déforment, se transforment, sont d'autres plans. Bref, la langue est vivante dans sa matière cosmique et c'est par cette matière cosmique seule que nous entrerons en communication avec l'univers et que sa "conquête" ne sera pas un tragique leurre.*¹⁶¹

Octavio Paz ainda adverte, como para desfazer possíveis mal-entendidos, que a analogia não tem o objetivo de reduzir as diferenças. A operação metafórica realiza a mediação entre seres distintos, colocando-os em harmonia. “A analogia é a metáfora em que a unidade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade”, escreve Paz (2013, p. 80). Se o mundo moderno está longe de viver o tempo da unidade, o que a poesia pode fazer é perseguir a utopia por meio da criação do jogo das correspondências. Na modernidade crítica, esse jogo pode ser o mais sincero, mas não esconde que é jogo.

A reivindicação da unidade é um dos pressupostos da poesia moderna, mas seu contrário, a ironia, não parece menos desejável. Na paradoxal poética de Baudelaire, os opostos ironia e analogia teriam caminhado juntos. De acordo com Paz (2013), enquanto a analogia cria correspondência entre as diferenças, a ironia as acentua. Enquanto a analogia persegue a utopia da unidade perdida, a ironia consagra o singular, o individual e o finito. Associada à estética do grotesco, do bizarro, a ironia carrega o mais amargo sentido da negação.

Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é filha do tempo linear, sucessivo e irreproduzível; a segunda é manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais que isso: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia faz da ironia uma variação do leque das semelhanças, mas a ironia rasga o leque. A ironia é ferida pela qual a analogia sangra; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, que cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia bélica. A palavra poética culmina em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita: se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal. (PAZ, 2013, p. 81).

¹⁶¹ “A língua e o universo crescem e diminuem juntos. Se a língua é viva, é por sua matéria, suas estruturas, suas energias, pelo que é transmissível e variável (o valor semântico, o traduzível, é desesperadamente uniforme e esclerosante). As modificações, os turbilhões moleculares, as correntes, as cintilações estão localizadas na dinâmica das articulações e dos gestos, nas estruturas vibrantes e vibratórias, nos diferentes planos fonéticos e visuais que constantemente se formam, se deformam, se transformam, são de outros planos. Em resumo, a língua é viva em sua matéria cósmica, e é somente por essa matéria cósmica que entraremos em comunicação com o universo e que sua ‘conquista’ não será uma ilusão trágica.”

Os conceitos de ironia e analogia, sob essa perspectiva de Octavio Paz, podem explicar caminhos distintos tomados por poetas modernos, dentre os quais se encontram, naturalmente, os concretistas e espacialistas. Dentro de um campo formal mais ou menos coincidente, que é o da poética visual, a realização do poema pode ser determinada tanto pela ironia quanto pela analogia, o que irá resultar em diferentes efeitos de sentido. Se de um lado a proposta de Pierre Garnier se aproxima mais da analogia, do outro lado o concretismo ortodoxo brasileiro expõe evidentes traços de ironia. Não é pelo recurso ao grotesco ou ao bizarro, tampouco pelo tratamento do tema da morte que essa ironia concretista emerge, mas sim pelo fato de o poema, idealizado e edificado, negar qualquer relação. O fechamento formal pressupõe o fim da correspondência. O poema concreto proclama sua individualidade: ele se basta e, bastando-se, proíbe que seja projeção ou que seja projetado. Mesmo preservando sua dicotomia de signo, ele se fecha à possibilidade do simbólico. Não reflete nada, não traduz nada. Nem mesmo prevê a chance adivinhada da metacomunicação: sua ironia é o desejo extremo da singularidade. Único, exclusivo, fruto da mais pura invenção, como se não tivesse precedente nem posteridade, arrisca-se na sua anulação. Dentro de sua ironia, não é “uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação”, nos termos de Paz (2013, p. 81). De fato, o poema concreto nega a palavra na sua função comunicativa, nega o discurso. Assim, advém a morte. O poema comunica sua própria forma: morte da referência. O ciclo do verso está encerrado: morte da poesia. O poema é um objeto: morte do ser. A ironia concretista está na cisão entre palavra e universo referencial, no gesto radical, na exaltação do fim, na aliança com o tempo linear para o qual não existe qualquer chance de retorno.

Por outro lado, por sua inclinação ao analógico, o espacialismo acaba se afastando da ironia responsável pela “ruptura da unidade” (PAZ, 2013, p. 83). Pelo analógico ele se volta ao passado. Mas não é por isso que deixa de ser moderno. Pelo contrário, é por ser moderno, por assumir o espírito de negação, que vai engenhosamente desenhando sua face de harmonia. É por romper com o tempo moderno que ele se reconcilia com o tempo antigo. É por romper com a direção vetorial, irreversível, que ele se volta. É por seu caráter de ruptura com o tempo da modernidade que ele se constitui moderno. Nesse sentido contraditório, o espacialismo justifica sua participação na literatura moderna.

Octavio Paz (2013, p. 115) sentencia: “A literatura moderna é uma apaixonada negação da era moderna”. Negação essa que se dá de várias maneiras: às vezes explícita, mas às vezes tão tênue que quase se dissolve em afirmação. Não é esta a acusação frequente ao concretismo do Noigandres, a de que tenha feito apologia ao mundo moderno do *mass media*, da tecnologia

reificante, da era pós-livro anunciada por McLuhan (1998)? Não à toa a onça teve de dar o pulo (PIGNATARI, 2004), e o poema concreto obrigou-se a mostrar que era capaz também de negar o mundo que ao mesmo tempo parecia exaltar. Na época das vanguardas, das primeiras e das segundas, teria crescido essa aproximação estreita da arte com a era moderna, de modo que se abriu a possibilidade de interpretar o poema como elogio ou defesa da grande mudança. A ironia, pois, passou a predominar em algumas propostas poéticas, no sentido de impelir a razão crítica a romper com a identidade e a estabelecer a novidade a todo custo.

É justamente esse impulso de ruptura absoluta da continuidade que facultou certa visão sincrônica do fenômeno de vanguarda. Octavio Paz entende que a vanguarda segue o princípio da modernidade e, portanto, afirma-se também como negação. Porém, radicaliza o processo: “[...] a vanguarda é uma exasperação e um exagero das tendências que a precederam” (PAZ, 2013, p. 119). Se na modernidade o futuro determina a linha evolutiva, servindo como ponto objetivo de todas as mudanças, na intensificação da modernidade ele é a única razão: o futuro precisa ser criado a todo custo porque são insuficientes qualquer passado e qualquer presente. Por isso vanguarda equivale à utopia, que para se realizar requer ideologicamente a pragmática revolucionária. Em sentido semelhante caminha a análise de Matei Calinescu (1999, p. 91, grifo do autor) ao sobrepôr na vanguarda características do moderno: “[...] um agudo sentimento de militância, louvor do não-conformismo, corajosa exploração precursora e, num plano mais geral, confiança na vitória final do *tempo* e da imanência sobre as tradições que tentam aparecer como eternas”. Pelo que conclui: “[...] a vanguarda toma praticamente todos os seus elementos da tradição moderna, mas ao mesmo tempo enche-os, exagera-os e coloca-os nos mais inesperados contextos, muitas vezes tornando-os completamente irreconhecíveis”. (CALINESCU, 1999, p. 92).

E, como toda estética moderna em plena vigência, a vanguarda revelou seu convencionalismo. O último fôlego ficou por conta das manifestações do pós-guerra denominadas neovanguardas, nas quais se encontram as várias linhas concretistas. O longo período de vanguarda teria representado tanto o ápice quanto o esgotamento do projeto moderno, definido pela expressão “tradição da ruptura”. Nos anos de 1970, declara Paz (2013, p. 154): “Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passaram de repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia”. A modernidade entra numa nova fase ou se inicia uma nova era já não mais moderna? Eis uma questão controversa, que não cabe aqui discutir. Mas importa lembrar que os poetas experimentalistas atuaram mais ou menos na mesma época – Ilse e Pierre Garnier produziram

poemas visuais até o fim da vida; Augusto de Campos os produz até hoje – e cada um de acordo com seus próprios princípios, o que faz pensar o quanto o conceito de modernidade é amplo e pertinente a poéticas distintas. Com efeito, Haroldo de Campos, em reflexão posterior, reconheceu a exaustão da atitude de enfrentamento e de totalização da vanguarda, mas não o fim do moderno: “Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica” (CAMPOS, H., 1997, p. 268).

Deve-se reforçar que as características gerais apontadas por Paz (2013) como também as apontadas por Calinescu (1999) justificam-se pelo paradigma sincrônico adotado. Assim como há inúmeros poetas e poéticas modernas, a vanguarda também se multiplica em diversas criações particulares. Cada movimento ou cada obra foi vanguarda a seu modo – fato que não foge, evidentemente, a Paz, que se dedica a relacionar as diferenças em grupos de identidade. Assim, sob o conceito singular de vanguarda, abrigam-se vanguardas plurais.

Gonzalo Aguilar (2005), ao estudar a poesia concreta brasileira, escolhe justamente um ponto de vista contrário às generalizações, baseado nas relações contingentes e históricas, às quais se condicionou o movimento. Por isso, deixa clara sua objeção à *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger (2008), que define “as vanguardas a partir de um critério único: *superação da instituição arte*” (AGUILAR, 2005, p. 29, grifo do autor). Para Aguilar, o modelo de Bürger deixa de fora várias manifestações importantes, indubitavelmente consolidadas como vanguardas. E isso vale também para o movimento de neovanguarda, sobre o qual o crítico alemão escreveu: “[...] a neovanguarda propõe-se os mesmos objetivos que proclamaram os movimentos históricos de vanguarda” (BÜRGER apud AGUILAR, 2005, p. 63), como se não tivesse havido mais que repetição. Aguilar (2005, p. 64), então, questiona: “Mas a repetição não abre também espaço para a diferença, o desvio, a transformação retroativa do primeiro termo?”. Sua conclusão é a de que o concretismo brasileiro não refaz o comportamento da primeira vanguarda de simplesmente negar seus precedentes, de desejar pôr fogo nos museus, como pregavam os futuristas. Em meados do século XX, o museu já desempenhava outro papel: o de ser uma instituição importante de arquivo e de difusão da arte moderna. Sobretudo em países periféricos como o Brasil, ele foi decisivo no processo de modernização da cultura. O concretismo, portanto, não se deu fora do museu, ou contra ele, mas sim por sua intermediação. De fato, a fundação do movimento ocorreu com a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Diferenças existem. E dentro delas há homologias perceptíveis. Os movimentos neovanguardistas de poesia experimental se relacionam de maneiras distintas com as primeiras

vanguardas. E os autores individualmente invocam ou deixam revelar seus progenitores. O concretismo brasileiro preferiu o pré-vanguardista Mallarmé, a quem atribuiu a intuição do novo. Mas seu ímpeto de negação e ataque se relaciona bem com o futurismo de Marinetti. Além disso, por sua inegável valorização do acabamento gráfico, do *design*, estabelece forte contato com o construtivismo russo e as escolas sucessivas De Stijl e Bauhaus.

Pierre Garnier, por sua vez, recupera Novalis, idealista, romântico, criador de símbolos, um dos primeiros autores modernos de acordo com a teoria de Octavio Paz. Dentre os vanguardistas, demonstra-se entusiasta do expressionista Gottfried Benn. E ainda de dois alemães, seu amigo Carlfriedrich Claus, com quem dividia o desejo pela escrita análoga do universo, e sua esposa, Ilse, companheira da vida e da arte. Sua “família espiritual”, para usar o termo de Violette Garnier (2010), está mais ligada à negação da era moderna e ao resgate da unidade perdida do que à negação crítica e irônica pela qual alguns escritores se voltaram contra o passado numa aparente exaltação da modernidade.

Será que essa consciência do analógico pode determinar o lugar da modernidade conciliadora de Pierre, de maneira até certo ponto similar ao que parece ter acontecido com Apollinaire? O processo da analogia alcança o êxito de juntar as pontas do novo e do velho. Quando os dois poetas denominam seus experimentos de líricos, revelam a pretensão do movimento circular. No âmago da modernidade, tornam-se modernos pela negação da inexorável linha histórica do desenvolvimento. Dentro do universo geral da vanguarda, existem espaços não que foram preservados da invenção, mas que foram mesmo inventados para a vivência daquilo que a modernidade não permite ao homem experimentar, por entender superado. Um espaço que Apollinaire preencheu com o ícone de seus caligramas, justaposição entre pintura e poesia, e com o recurso à simultaneidade, que aproxima os diferentes. No espacialismo, esse espaço imaginário coincide com a natureza semiótica da escritura e, por isso, Garnier o transformou na própria aventura do poema. Para se converter em espacialismo, em sistema estético, o espaço da escritura libera toda sua potência de signo, inclusive sua capacidade simbólica, pela qual a imagem textual deseja ser simulacro do espaço cósmico.

Essa ideia de que Apollinaire tenha representado uma direção menos combativa e mais conciliadora no panorama da primeira vanguarda é corroborada por Gilberto Mendonça Teles (1996). Conhecido na crítica brasileira por seus estudos sobre os movimentos de vanguarda, Teles observa que esses movimentos surgiram na Europa a partir da “dialética entre o contínuo e descontínuo, entre o homem e a sociedade, entre a guerra e paz”, ou ainda entre “uma visão totalizante e uma visão fragmentária do universo” (TELES, 1996, p. 54), pares de oposição detectáveis nas poéticas de autores considerados fundamentais no fim do século XIX e começo

do XX, como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e Whitman. Desse modo, os diversos movimentos de vanguarda – em sua generalidade, é claro – podem ser divididos também em “[...] frentes opostas e, de certa forma, complementares, uma vez que a renovação literária era o princípio comum que os identificava”, alerta Teles (1996, p. 54), ao reconhecer a característica essencial da modernidade: a ruptura. Assim, “Se o futurismo e o dadaísmo representam o lado mais radical e destruidor dos processos literários, o expressionismo, o cubismo e o surrealismo podem ser vistos como ordenadores de uma nova realidade” (TELES, 1996, p. 54).

Embora ligado aos movimentos de vanguarda, Apollinaire seria um caso isolado. Ele teria realizado a síntese dialética, ou seja, teria fundido as duas tendências numa estética nova e autônoma, que, apesar disso, encontra paralelo com um movimento restaurador pouco conhecido do *fin de siècle*: o romanismo.

Síntese das duas vertentes e, também, reedição ou prolongamento dos propósitos do romanismo do fim do século, surge (ou ressurge) a tendência neoclássica e conciliadora de Apollinaire, o qual, nos últimos dias de 1918, redigiu o texto conhecido como o seu testamento estético, “L’Esprit nouveau et les poètes”, procurando equilibrar o exagero dos vanguardistas com a passividade dos escritores puramente tradicionais. (TELES, 1996, p. 54-55).

A proposta estética de Apollinaire abriu caminho para que a revista *L’esprit nouveau*, fundada em 1920, desenvolvesse uma teoria poética conciliadora entre passado e presente, entre a desconstrução futurista e a exploração criativa das instâncias irracionais do homem que os surrealistas começavam a pôr em prática. Segundo Teles, dessa revista saíram as principais ideias que embasaram o modernismo brasileiro, cuja inauguração oficial se deu com a Semana de 22. Não é incorreto, pois, imaginar que o modernismo brasileiro tenha adquirido o tom conciliador legado por Apollinaire, de maneira que “[...] soube transformar a maior parte dessas influências [dos diversos movimentos europeus] em elementos dinamizadores da cultura brasileira” (TELES, 1996, p. 59). No entanto, é fora de dúvida que houve escritores para os quais a influência de um futurismo ou de um dadaísmo foi decisiva. É o caso, por exemplo, de Oswald de Andrade, cujos artigos “[...] não só trazem traços estilísticos dos manifestos de Marinetti como se transformaram muitas vezes em defensores do futurismo” (TELES, 1996, p. 61). Assim, dentro do modernismo brasileiro recriam-se tendências gerais, mais ou menos parecidas com as verificáveis no horizonte das vanguardas europeias.

Oswald de Andrade seguramente demonstrou grande preocupação com a renovação da poesia e do pensamento cultural. Dos primeiros modernistas foi um dos maiores iconoclastas e

dos que mais ousaram em experimentar com a linguagem. Por seu radicalismo e particularmente por sua técnica de concisão, foi incluído no paideuma concretista, o que significa que os poetas do Noigandres lhe devotaram importância de precursor na considerada linha evolutiva. A poesia concreta, segundo Haroldo de Campos (2006f, p. 211-212) “[...] nasceu da meditação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto”. Affonso Romano Sant’Anna (1984, p. 137), motivado por reflexões de Cassiano Ricardo, epígono do modernismo e entusiasta do concretismo, reforça a existência de relação direta entre o precursor modernista e o movimento concretista, ao dizer: “No Brasil as datas de 1922 e 1956 se aproximam não só pela postura vanguardista como pelos inúmeros textos que os levam ao encontro de Oswald de Andrade”. A poética de Oswald de Andrade, portanto, situada no princípio da aventura modernista no Brasil, acaba servindo de modelo privilegiado à tradição que se formaria em torno das preocupações vanguardistas de renovação da linguagem e de valorização da forma, a que o poeta Frederico Barbosa (1992, p. 133) denominaria “tradição do rigor”.

Logo, não foi a visão sintetizadora e equilibrada de Apollinaire que parece ter predominado na construção do movimento concretista, mas sim certo gesto de radicalismo e subversão disponível prioritariamente nos métodos futuristas e dadaístas. O fato é que o concretismo constituiu uma legítima vanguarda no Brasil, no sentido mesmo de militância pelo novo, de ruptura absoluta com o passado, de radicalização do processo moderno. Teles (1996, p. 75) afirma que depois de 1955 “[...] é que se retoma no Brasil o verdadeiro espírito vanguardista que dominou as duas primeiras décadas deste século [o XX] na Europa”, numa onda experimentalista que teria chegado até os anos de 1970 – ou além disso. E se esse espírito vanguardista ainda não havia sido efetivamente defendido e instaurado – com exceção de isoladas tentativas, como a de Oswald de Andrade –, coube aos poetas do Noigandres arriscar-se, pela primeira vez, a fazê-lo. Conclui Gilberto Mendonça Teles (1996, p. 78-79):

O experimentalismo é (foi), no Brasil, o resultado de uma natural e ao mesmo tempo provocada atitude perante a linguagem. A vanguarda da década de 20, o modernismo, recebeu influências radicais que foram postas de lado, consideradas não pertinentes à cultura brasileira. A vanguarda da década de 50, ou a neovanguarda, o experimentalismo como o denominamos, foi exatamente a retomada e a exacerbação dessas influências desprezadas pelos modernistas. De modo que modernismo e experimentalismo se juntam e se completam na manifestação da melhor literatura brasileira neste século.

Em outro texto, Teles (1980) reforça a caracterização do concretismo como “vanguarda artificial”, provocada, uma vez que o movimento tenha demonstrado ser menos resultado do desenvolvimento natural das manifestações literárias, como haveria ocorrido de certo modo com o modernismo – a “vanguarda natural” –, e mais uma ruptura deliberada, fruto de um programa elaborado por um grupo específico de poetas revolucionários. Por isso Teles (1980, p. 127) emprega o conceito de vanguarda por um lado “[...] para distinguir o conjunto de movimentos literários ocorridos na Europa nas duas primeiras décadas do século XX e, por outro, para designar as últimas manifestações do modernismo brasileiro”. Estas últimas manifestações do modernismo, naturalmente, são o concretismo e seus desdobramentos. Com isso, sugere que a linha da vanguarda revolucionária, radical e destruidora só tenha efetivamente ocorrido no país por iniciativa do grupo Noigandres.

Dentro dessa perspectiva, Teles (1986), sem se aprofundar na discussão, define o espacialismo como movimento neovanguardista. Nascido na França, país que foi berço das grandes vanguardas do início do século XX, o movimento de Ilse e Pierre Garnier muito provavelmente enfrentaria dificuldades se desejasse um novo levante revolucionário contra um passado que, embora já se tornasse tradicional, possuía as marcas vivas da ruptura. A consolidação da “tradição da ruptura” (PAZ, 2013) na França parece ter contribuído com o propósito conciliatório da poética de Garnier. A neovanguarda francesa haveria naturalmente de condicionar historicamente o espacialismo – como esteve condicionado o concretismo às circunstâncias históricas do meio cultural brasileiro. O simples fato de Teles (1986, p. 210) apontar o sentido de pluralidade contido na antologia de textos teóricos de Pierre Garnier já indica a pertinência dessa hipótese:

Mas é no livro de Pierre Garnier (*Spatialisme et poésie concrète*, 1968) que vamos encontrar os principais documentos e as várias manifestações desse neovanguardismo que no seu livro aparece sob a forma ostensiva de “nouvelle poésie”. Há ali referências ao poema visual, ao poema fonético, aos poemas multidimensionais, aos poemas de microestruturas e microformatos, ao poema semântico e ao poema cinético.

A neovanguarda é modernidade. E o espacialismo é moderno por sua contradição moderna: dentro da tendência mais radical de ruptura com a linguagem convencional do lirismo, proclama harmonia com aquilo que deseja romper. A nova poesia deve conter a velha poesia, ou, segundo declaração já citada de Pierre Garnier (2012b, p. 97): a poesia deve ser mantida, em essência, nas diferentes formas poéticas, assim como o ouro deve ser mantido, também em essência, nas diferentes joias. A conciliação entre lirismo e ruptura recupera, de certo modo, o

projeto de Apollinaire e crava uma diferença importante em relação ao concretismo. São caminhos paralelos, mas distintos, dentro da geografia moderna. E cada um conduz a um destino de sentido para a poesia e para a existência humana.

A síntese de Apollinaire e de Pierre é detectável na modernidade. É ruptura da continuidade porque é negação moderna. A síntese não resolve a contradição, ela a incorpora e cria nova possibilidade de superação. Baudelaire também fez a síntese entre o eterno e o transitório, entre a tradição e o novo, como aponta Hans Robert Jauss (1996), síntese que, para Michael Hamburger (2007), preservou a contradição. A negação de Garnier, como a de Apollinaire, se volta contra a própria vanguarda, ou melhor, contra determinada postura de vanguarda: a de exaltação do novo, da lógica desenvolvimentista do tempo linear. E ao negar o tempo moderno, Garnier atende ao princípio lírico do resgate do tempo anterior à ruptura. Que seja necessária mais uma menção a Octavio Paz (2013, p. 45), em cujo fragmento apresentado a seguir se encontra uma clara – e poética – explicação desse princípio:

Crítica da crítica e suas construções, a poesia moderna, desde os pré-românticos, busca se assentar num princípio anterior à modernidade e antagônica a ela. Esse princípio, impermeável à mudança e à sucessão, é o começo do começo de Rousseau, mas também é o Adão de William Blake, o sonho de Jean Paul, a analogia de Novalis, a infância de Wordsworth, a imaginação de Coleridge. Seja qual for seu nome, esse princípio é a negação da modernidade. A poesia moderna afirma que é a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma palavra original de fundação. A poesia é a linguagem original da sociedade – paixão e sensibilidade – e por isso mesmo é a verdadeira linguagem de todas as revelações e revoluções. Esse princípio é social, revolucionário: regresso ao pacto do começo, de antes da desigualdade; esse princípio é individual e diz respeito a cada homem e a cada mulher: reconquista da inocência original.

Por que esse princípio não pode ser também a palavra-energia de Pierre Garnier? Ao suspeitar que a poesia crítica de si mesma não bastaria, Garnier sintetizou a vanguarda concretista e a poesia lírica da analogia. Sobrepôs à negação da poesia a negação do mundo moderno. Para ele, a indagação do meio foi apenas o primeiro passo para se engajar na corrente do regresso. O jogo pelo jogo foi apenas o começo para atingir o jogo sério da poesia: “a linguagem original da sociedade” (PAZ, 2013, p. 45). Assim, o concretismo tornou-se espacialismo, o jogo converteu-se em energia. Ou, nos termos de Octavio Paz (2013), a ironia cedeu à analogia. Prova de que a poesia da matéria escritural é capaz não só de se entregar ao tempo moderno, mas também de se voltar contra ele.

4.2 O espaço particular da poesia espacial

Afirmar que a conduta harmonizadora de Pierre Garnier, no seio do movimento vanguardista, se assemelha à de Apollinaire não quer dizer, obviamente, que ambos os poetas tenham realizado a mesma forma de poesia visual. Martial Lengellé e Claude Debon (2016, p. 503) garantem que “[...] *les nouvelles expériences poétiques sont davantage radicales que les calligrammes d'Apollinaire: les poésies concrète et spatiale excluraient tout à la fois le dessin et le verbe*”¹⁶². Os princípios que regem o poema visual de Apollinaire, sobretudo o modo de espacialização, são diferentes daqueles que regem o novo poema da nova vanguarda. Nessa específica objeção ao poema-figura, coincidem Garnier e os poetas do Noigandres.

No entanto, como se tem esforçado para demonstrar até aqui, entre os neovanguardistas existem diferentes concepções de forma. Concretismo e espacialismo concordam em: romper com a ordem de discursividade lógico-conceitual; isolar a palavra da cadeia frasal; tomar consciência do espaço gráfico enquanto agente estruturante; considerar o ideograma como modelo de composição; valorizar as qualidades significantes da tipografia; admitir a intervenção da comunicação não-verbal; aceitar os desafios da experiência radical com a linguagem. Tanto um quanto o outro se apropriam da potencialidade do espaço. Arranjam seus poemas de acordo com a sintaxe espacial da imagem e não mais de acordo com a sintaxe temporal, ou cronossintaxe, dos sintagmas comuns das línguas românicas. Estruturante e significante, o espaço os une. Mas certamente esse espaço não é o mesmo, ou no mínimo não é concebido da mesma forma. Cada um enfrenta seus próprios desafios da espacialização. Cada um se compromete, a seu modo, com a experiência de situar o texto no espaço e de buscar nele a singularidade do poema. Martial Lengellé e Claude Debon (2016, p. 503) alertam que, sob o conceito genérico de espaço, se abrigam diferentes propostas:

*Il n'est pas sûr que tous les poètes – “concrets”, “visuels” ou “spatialistes” – désignent par ce terme trop générique la même réalité. Ainsi, pour cette raison, toute oeuvre est singulière, et c'est précisément sa spécification qui la tire des lieux communs et autres clichés portant notamment sur sa genèse.*¹⁶³

¹⁶² “[...] as novas experiências poéticas são mais radicais que os caligramas de Apollinaire: as poesias concreta e espacial excluiriam de uma vez o desenho e o verbo”.

¹⁶³ “Não é certo que todos os poetas – ‘concretos’, ‘visuais’ ou ‘espacialistas’ – designem, por esse termo genérico demais, a mesma realidade. Assim, por esse motivo, qualquer obra é singular, e é precisamente sua especificação que a retira dos lugares comuns e de outros clichês relacionados, em particular, à sua gênese.”

A diferença no ato de espacialização só pode ser apreendida na sutileza. Lengellé e Debon (2016) chegam a cogitar até mesmo que a natureza e a cultura da língua francesa possam interferir. Enquanto o alemão favoreceria a montagem ou o jogo mecânico do padrão concretista, o francês, com sua clareza, conduziria “*a certaine contemplation du signe*”¹⁶⁴ (LENGELLÉ; DEBON, 2016, p. 504), indicadora da poesia espacialista. O que faz retornar, evidentemente, a hipótese do lírico, uma vez que o efeito de contemplação é uma conquista da poesia órfica, encantatória, de cuja expressão não se ausenta a subjetividade do enunciador. De todo modo, interessa aos críticos enfatizar que a forma espacialista, autêntica e singular, é reconhecível não no emprego das técnicas largamente utilizadas pelos poetas da época, mas na realização delas pelo poema. Por isso, “[...] *il faut tenter de comprendre la cristallisation de cet art spatial à travers les oeuvres qui s’inscrivent dans la durée et l’Histoire*”¹⁶⁵ (LENGELLÉ; DEBON, 2016, p. 504). Ou seja, a forma espacialista nasce à medida que a técnica se atualiza no ato de criação, de acordo com os critérios e as intenções do poeta. Define seus contornos progressiva e ativamente, poema a poema.

A poética conciliatória de Garnier tem mais este benefício: o de manter sempre viva a expectativa do poema, que pode se realizar de maneira sempre nova. O que efetivamente define o poema espacialista é seu devir. A teoria que lhe foi armada serve para justificá-lo, para lhe propor um momento de reflexão crítica, mas nunca prevalece sobre ele; não deseja funcionar como prescrição normativa. Eis que o espaço, para Garnier, possui um traço importante e distintivo: é, de fato, aberto. A vanguarda concretista brasileira, ao contrário, reclamou um espaço novo, mas que foi rapidamente delimitado em dezenas de manifestos reguladores da atividade criativa – embora, sabe-se, essa delimitação não perdurou muito tempo, tampouco foi suficiente para que alguns poemas, mesmo durante sua exigida vigência, a ultrapassassem. Perguntado, em entrevista feita pelo semiótico do Grupo μ Francis Edeline (1982)¹⁶⁶, se considerava a poesia concreta um fechamento ou uma abertura, Pierre Ganier responde a favor da abertura – uma forma de multiplicidade. Vale acompanhar a resposta na íntegra:

Difficile de répondre à cette question sans préciser d’abord ce que sont les poésies concrètes et spatiales. On ne peut ranger sous un commun

¹⁶⁴ “certa contemplação do signo”.

¹⁶⁵ “[...] é preciso tentar compreender a cristalização desta arte espacial através das obras que se inscrevem no tempo e na História”.

¹⁶⁶ A referida obra possui apenas uma edição, feita na Bélgica em 1982, com poucos exemplares, hoje difíceis de encontrar. Tive a sorte de acessá-la graças à gentileza do autor, Francis Edeline, que, por e-mail, me orientou a conseguir com a professora da USP Juliana Pondian uma cópia digital do conteúdo textual, sem as imagens acompanhantes, uma vez que estas haviam se perdido. É por essa razão que, nesta tese, as páginas referenciadas, somente elas, não conferem com a edição original, mas sim com o arquivo digital de que disponho.

dénominateur les nouvelles poésies apparues avec les années 1960: poésie concrète, poésie spatiale, poésie matérielle, poésie sonore, poésie sémiotique, poesia visiva, poésie-collage, poésie-objet etc., démarches originales qui s'éloignent plus ou moins, se rapprochent plus ou moins du futurisme et du dadaïsme. Si nous considérons par exemple la poésie concrète – en tout cas la vraie, celle qui commence avec Eugen Gomringer –, et la poésie spatiale, fondées toutes deux sur l'expérience des signes linguistiques, nous voyons aussitôt que les points de contact avec les mouvements précédents sont peu nombreux. Prenons l'exemple des Calligrammes de Guillaume Apollinaire: ce qui nous distingue justement c'est qu'en principe nous ne dessinons pas avec l'écriture mais nous partons de la langue, du fait; pour la poésie concrète, que les mots placés sous tension créent leur espace, que l'espace crée ses mots et que ce mouvement est le mouvement/moment même de la poésie; la poésie spatiale a d'abord pour but la mise en évidence du moi lyrique dans le mouvement et la tension des mots. La poésie sonore, la poésie sémiotique commencent elles aussi en dehors du futurisme et du dadaïsme, elles n'en sont jamais les conséquences même si elles s'en rapprochent en certains points. Donc je ne pense pas du tout que ces poésies soient des aboutissements. Les résultats obtenus par la poésie sonore, dont les poètes disposent d'un matériel moderne, ne se comparent en rien à ceux que les dadaïstes – et pour cause! – avaient obtenus. Quant à moi, je n'ai vraiment pas l'impression de faire du sur place. Au contraire. J'ai la certitude d'avancer de plus en plus vers le but que je me suis fixé: la connaissance, la mise en évidence du point invisible/visible, visuel/sonore, mobile/immobile d'où procède, dans le vide, toute langue et toute poésie. “Congo, poème pygmée” et “Tristan et Iseult, œuvre spatiale” sont les derniers jalons aujourd'hui posés.¹⁶⁷ (GARNIER, P. apud EDELIN, 1982, p. 24).

Garnier faz aqui um verdadeiro inventário condensado das novas formas poéticas em curso no momento neovanguradista. É sua prática comum, a de relacionar as diferenças. Dentro da multiplicidade experimental, situa a poesia espacial, cujo objetivo primeiro seria o de evidenciar o sujeito lírico no arranjo sintático inovador. Quer dizer: a técnica comum de dispor palavras sob tensão na página é revestida de um compromisso todo diverso da poesia objetiva.

¹⁶⁷ “Difícil responder a essa pergunta sem primeiro especificar o que são as poesias concretas e espaciais. Não se podem classificar sob um denominador comum os novos poemas que surgiram na década de 1960: poesia concreta, poesia espacial, poesia material, poesia sonora, poesia semiótica, poesia visiva, poesia-colagem, poesia-objeto etc., abordagens originais que se afastam mais ou menos, se aproximam mais ou menos do futurismo e do dadaísmo. Se considerarmos, por exemplo, a poesia concreta – em todo caso, a verdadeira, aquela que começa com Eugen Gomringer –, e a poesia espacial, fundadas as duas na experiência dos signos linguísticos, logo vemos que os pontos de contato com os movimentos precedentes são poucos. Tomemos o exemplo dos Caligramas de Guillaume Apollinaire: o que nos diferencia é que, em princípio, não desenhamos com a escrita, mas partimos da linguagem, do construído; para a poesia concreta, que as palavras colocadas sob tensão criem seu espaço, que o espaço crie suas palavras e que esse movimento é o movimento/momento mesmo da poesia; a poesia espacial tem primeiro o objetivo de evidenciar o eu lírico no movimento e na tensão das palavras. A poesia sonora e a poesia semiótica também começam fora do futurismo e do dadaísmo; elas jamais são as consequências, mesmo que se aproximem em certos pontos. Portanto, não penso de maneira nenhuma que essas poesias sejam fechamentos. Os resultados obtidos pela poesia sonora, para a qual os poetas dispõem de equipamentos modernos, não se comparam de maneira alguma àqueles que os dadaístas – e por boas razões! – tinham obtido. Quanto a mim, realmente tenho a impressão de não ficar parado. Pelo contrário. Tenho a certeza de avançar cada vez mais em direção à meta que me propus: o conhecimento, o destaque do ponto invisível/visível, visual/sonoro, móvel/imóvel de que procede, no vazio, toda língua e toda poesia. ‘Congo, poème pygmée’ e ‘Tristan et Iseult, œuvre spatiale’ são hoje os últimos passos dados.”

É uma técnica que se vale da personificação da matéria escritural, como já se demonstrou, pelo que se almeja atingir a *energie*: a transitividade do significado, ou o sentido transcendente. O que se observa também é a evidente motivação moderna pelo novo. Mas não o novo irreversível. Pelo contrário. O novo e o velho constituem mais um par de oposições, como “invisível/visível, visual/sonoro, móvel/imóvel”, e engendram universalmente “toda língua e toda poesia” (GARNIER, P. apud EDELINE, 1982, p. 24).

O espaço particular do concretismo francês se deixa apreender pouco a pouco na tessitura da forma. E termina por se consagrar como o testemunho da impossibilidade do progresso. De costas para o tempo moderno, denuncia a insuficiência daquilo mesmo que se aproveita desse tempo para existir. Sua afirmação significa a derrota da sucessão na ordem antropológica do mundo ocidental. Se tudo parece desenraizado, esgotado de memória, infiltrado pela substância do efêmero, a poesia torna-se “[...] *l’espace de sauvegard d’une autre temporalité, d’un autre rapport au monde et à autrui*”¹⁶⁸, como afirma Jean-Baptiste Para (2010, p. 171), em análise sobre a poesia de Pierre Garnier. O imperativo do espaço é o imperativo da simultaneidade. Pelo espaço, Garnier foge do presente e resgata a misteriosa ancestralidade: “[...] *le poète n’est pas seulement le contemporain de son époque: il est le contemporain de la nuit des temps*”¹⁶⁹ (PARA, 2010, p. 171). Ao escolher o espaço, o poeta reabre o tempo, expande-o até seus limites mais antigos e frustra a utopia redentora do futuro. E é esse espaço também que gera o símbolo do pássaro: a corporificação da vida e da liberdade do espaço. Quando os pássaros “[...] *migrent d’un autre espace, comme la rousserolle verderolle dont le poète épie le retour d’Afrique dans les marais du Rhin, on comprend qu’ils viennent aussi bien d’un autre temps. L’oiseau, chez Pierre Garnier, c’est aussi le visage de l’homme multiplié*”¹⁷⁰, escreve Jean-Baptiste Para (2010, p. 171).

Essa concepção de espaço admite igualmente o sentido de continuidade da infância. Ora, se os tempos se misturam, a infância intercala a vida adulta: “*Dans son grand âge, en vérité, le poète continue de porter sur le monde un regard baptismal qui témoigne d’une indéfectible fidélité à l’enfance*”¹⁷¹, afirma Para (2010, p. 173), que ainda estende a relação infância-poema ao ato de criação: “*Si l’enfance est un principe moteur du poème, c’est que le poème est chaque*

¹⁶⁸ “[...] o espaço de salvaguarda de outra temporalidade, outra relação com o mundo e com os outros”.

¹⁶⁹ “[...] o poeta não é apenas contemporâneo de sua época: é contemporâneo da noite dos tempos”.

¹⁷⁰ “[...] migram de outro espaço, como o toutinegro do pântano, cujo retorno da África o poeta espia nos pântanos do rio Reno, compreende-se que eles também vêm de outro tempo. O pássaro, em Pierre Garnier, é também a face do homem multiplicado”.

¹⁷¹ “Na verdade, em idade avançada, o poeta continua a lançar sobre o mundo um olhar batismal que testemunha uma inabalável fidelidade à infância”.

fois naissance au monde”¹⁷² (PARA, 2010, p. 173). Além disso, o espaço poético assume o lugar da esperança no comunismo. Esperança que se tornou decepção para o poeta, depois de vivenciar os horrores da guerra provocada por regimes totalitários – mas, importa esclarecer, isso não significa que ele tenha adotado postura oposta à utopia comunista de uma sociedade justa, pelo contrário: o que se quer dizer é que ele parece ter canalizado na poesia sua esperança ideológica. Já que o desejado futuro não se cumpriu, o poeta o converte num espaço de pluralidade, de comunhão, enfim, de comunismo:

*On voit se faire jour un communisme du poème où rien ni personne n'est subalterne, où l'alouette et le hanneton côtoient comme des égaux le jardinier et l'instituteur, où la vie et la mort, dans leur inséparation, font circuler sur les mêmes orbites les chevaux de trait, les poissons des étangs, les fossiles du crétacé, les marionnettes de l'enfance, les météores célestes et le député communiste Catelas guillotiné à l'automne 1941.*¹⁷³ (PARA, 2010, p. 170).

Naturalmente o espaço significado está ligado, semioticamente, ao espaço significante, que não é apenas o branco do papel, mas aquele que é próprio da língua e se revela especialmente na escrita. A língua constitui, por si mesma, um espaço. José Luiz Fiorin (1994, p. 280), por exemplo, distingue o espaço semântico, ao qual se costuma dar quase exclusiva atenção, do espaço sintático, o da organização dos elementos linguísticos, espaço específico da enunciação, organizado a partir do *hic* (aqui) do discurso. A língua, como descrita pela teoria estruturalista, constitui um sistema de relações paradigmáticas e sintagmáticas, verticais e horizontais; revela-se, pois, um sistema espacial. Confirma Gérard Genette (1966, 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*”¹⁷⁴. Esse sistema linguístico pode não ser visível na fala, cuja natureza linear sobressai, mas é sem dúvida visível na escrita, que concretiza graficamente o espaço relacional. “*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*”¹⁷⁵, conclui Genette (1966,

¹⁷² “Se a infância é um princípio motor do poema, é porque o poema é toda vez nascimento ao mundo”.

¹⁷³ “Vê-se o surgimento de um comunismo do poema em que nada e ninguém é subalterno, em que a cotovia e o besouro passeiam igualmente como o jardineiro e o professor, em que a vida e a morte, em sua inseparação, fazem circular sob as mesmas órbitas os cavalos de tração, os peixes das lagoas, os fósseis do cretáceo, as marionetes da infância, os meteoros celestes e o deputado comunista Catelas guillotinado no outono de 1941.”

¹⁷⁴ “É inegável que Saussure e seus continuadores colocaram em evidência o modo de ser da linguagem que se pode bem definir como espacial”.

¹⁷⁵ “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”.

p. 45). A poesia concreta e espacialista se aproveita absolutamente desse espaço escritural de relações, enquanto deixa em segundo plano o regime temporal da fala. Trata-se de uma mutação profunda no modo de representação. A língua literalmente se apresenta diante dos olhos, em partículas gráficas dispostas dinamicamente no espaço da página.

De acordo com Gaby Gappmayr (2010), o espaço desempenha duplo papel na poesia espacialista. De um lado, ele interage com a escritura. As palavras libertas da cadeia frasal constituem o espaço. As palavras em tensão, suas variadas posições na página, suas arquiteturas tipográficas, sua formação em conjuntos comparáveis a constelações, suas dispersões no branco, seus movimentos de expansão e contração, tudo isso cria um universo linguístico espacial, cuja leitura se torna desafiadora. O leitor deverá decidir pela melhor direção e pelo melhor ritmo de percepção. De outro lado, o espaço reservado ao poema acolhe também o signo não verbal, que entra em relação direta com as palavras. O espaço se manifesta na tensão gráfica e semântica entre imagem e expressão verbal. Esses signos não verbais são elementos simples, cujo valor está menos no acabamento estético visual do que na sua função de signo. Aproximam-se mais dos caracteres da escrita do que das figuras do universo plástico do pintor. São círculos, cruces, quadrados, retângulos, linhas curvas, linhas retas, pontilhados e até pequenas figuras riscadas a mão. Muitas vezes, há grande homologia entre eles e os traçados das letras, o que faz pensar se não são efetivamente uma consequência direta do ato de escrever. Não integram o desenho, mas sim a escrita. Investidos de condição semiótica semelhante à das palavras, subordinam-se ao domínio da linguagem. Portanto, sua função é significar, e o leitor tem o dever de decifrá-los. Gappmayr recorda um poema de Pierre Garnier no qual a imagem plástica de uma linha divide espaço com a palavra. Trata-se de um poema aparentemente muito simples, mas que produz grande significado de valor humano. O que a autora observa sobre ele se aplica, sem prejuízo, à maioria dos poemas desse tipo: *“Dans ce poème, Pierre Garnier nous confronte avec l'intensité d'une réflexion sur notre existence. Cette réflexion incite le lecteur à lier l'image et les mots et en même temps à nier ce rapport apparemment évidente”*¹⁷⁶ (GAPPMAYR, 2010, p. 74).

Os elementos gráficos não verbais comparecem particularmente na poesia do casal Garnier. Os poetas do Noigandres, durante a fase ortodoxa, os evitaram rigorosamente, porque pretendiam manter a pureza verbal da experiência concreta. Mas no espacialismo, eles não afastam o poema do universo linguístico. Pelo contrário, contribuem com ele, pois ampliam os

¹⁷⁶ “Neste poema, Pierre Garnier nos confronta com a intensidade de uma reflexão sobre nossa existência. Essa reflexão leva o leitor a vincular a imagem e as palavras e, ao mesmo tempo, a negar essa relação aparentemente evidente”.

recursos do código. O espaço de tensão entre o verbal e o plástico só faz aumentar a capacidade significante do poema. É verdade que esses elementos adquirem valor no momento da enunciação, quando são confrontados com o material linguístico. O poeta, ao engendrar a forma, estabelece a interação entre os códigos verbal e visual. E essa interação é sempre original, tanto que Francis Edeline (2010) observa não ter sido descrita totalmente na precursora gramática da relação palavra-imagem feita por Klinkenberg (2008)¹⁷⁷. O leitor precisa detectá-la, para alcançar o significado. O poema cria um enigma, que a leitura procura, prazerosamente, solucionar.

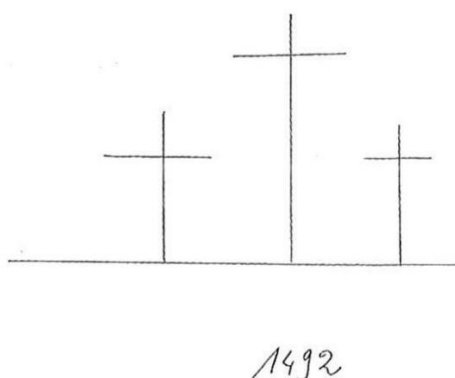
Francis Edeline (2010, p. 120) postula um percurso coerente de interpretação, que não se distingue essencialmente daquele que se deve mobilizar quando se lê qualquer poema lírico. Se existe uma oposição aparentemente irresoluta entre figura e palavra, primeiramente se deve buscar uma modificação de um dos termos, ou dos dois, a fim de que se tornem compatíveis e a oposição se converta em redundância. Ora, tal modificação não é outra coisa senão o reconhecimento do simbólico, ou do estrato de conotação do texto. O que se vê não é exatamente o que deve ser visto. O poema não é um jogo pelo jogo. É um jogo que transforma a linguagem para criar mistério, que esconde o sentido – e não o anula – no obscurecimento da forma. Para recordar Mallarmé (2010, p. 189) de “O mistério nas letras”: o poema torna-se “centro de suspense vibratório”.

Para exemplificar, Edeline (2010) recorre a poemas que utilizam o símbolo universal da cruz. Pierre Garnier compôs muitos desse tipo. Observem-se duas composições, sob a perspectiva de Edeline. A primeira (Poema 10) relaciona três cruces sobre uma linha reta e a expressão numérica 1492. Por metonímia o texto se torna o número. Equivale a toda narrativa sobre o acontecimento histórico ocorrido no ano de 1492: a viagem de Cristóvão Colombo à América. Tal informação obriga à procura de um sentido coerente para as três cruces: são as três caravelas do navegador. Mas o desenho dessas caravelas também passa pela construção retórica. Elas foram reduzidas aos seus três grandes mastros, com apenas uma verga em cada um e sem pano. Trata-se também de um processo metonímico, em que a parte representa todo o barco. E a linha reta ganha o sentido do horizonte que divide o céu e o mar.

¹⁷⁷ O semiótico do Grupo μ Jean-Marie Klinkenberg (2008) enfrentou o desafio inovador de propor uma gramática da interação texto-imagem em discursos que ele denomina pluricódigos: enunciados sincréticos instituídos no meio cultural, como páginas de jornal e revista, receitas culinárias, anúncios de propaganda, manuais de montagem, páginas da Web, etc. Evidentemente, a poesia visual também constitui um tipo de discurso pluricódigo, uma vez que relaciona os códigos verbal e visual. Na dissertação de mestrado (BUORO, 2014), encontra-se um capítulo inteiro dedicado à aplicação dessa gramática a um conjunto variado de poemas visuais. O leitor pode recorrer a ele, caso deseje conhecer mais sobre esse curioso estudo semiótico.

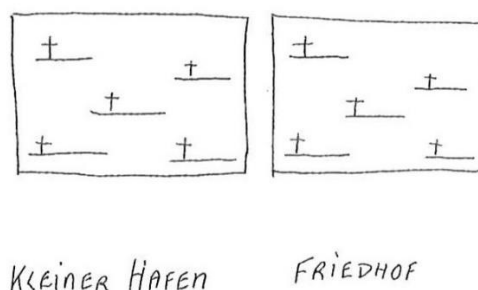
Já na segunda, no par de retângulos em cujo interior se encontram pequenas cruces sobre linhas (Poema 11), as expressões em alemão conduzem a outros sentidos. Uma é *kleiner hafen*, ou pequeno porto, em tradução. As respectivas cruces, portanto, são barcos representados por seus mastros, sobre linhas que podem ser tanto marcas divisórias entre a água e o casco quanto individuais linhas do horizonte. Outra é a palavra *friedhof*, cemitério, que exige uma modificação diversa na percepção das idênticas figuras de cruz e traço. Agora se trata, evidentemente, da representação de túmulos.

Poema 10 – “1492”, de Pierre Garnier.



Fonte: Edeline (2010, p. 121).

Poema 11 – “kleiner hafen/friedhof”, de Pierre Garnier.



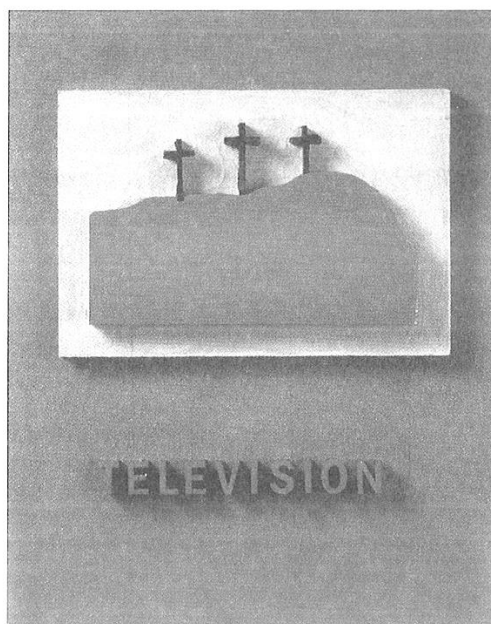
Fonte: Edeline (2010, p. 121).

Esses poemas instituem um espaço em que os mecanismos de retórica fazem corresponder os elementos verbais e os visuais. O recurso cria a polissemia indispensável à poesia. “*Le syntagme verbal actualise un des sens de la polysémie, et laisse flottants tous les autres. L’auteur obtient ainsi un double mouvement sémantique, d’expansion dans la zone image, et de contraction dans la zone texte*”¹⁷⁸, explica Edeline (2010, p. 122). Vistos em série, os poemas transferem seus sentidos de um para outro. Tudo parece autorizar a formação de uma rede analógica de compartilhamento do símbolo. Assim, a cruz, ao acionar um sentido que lhe seja compatível, não dispensa a incidência dos outros. Pois as caravelas de Colombo também representam a morte, assim como os túmulos de cemitério são barcos para viagens desconhecidas, ou ainda o porto se parece com um cemitério de barcos. É preciso, pois, reafirmar a importância de se levar em conta o princípio da série. No conjunto é que se podem verificar os contrastes e as recorrências. Uma única figura, um esboço simples, pode se referir

¹⁷⁸ “O sintagma verbal atualiza um dos sentidos da polissemia e deixa todos os outros fluando. O autor obtém, assim, um duplo movimento semântico, de expansão na zona da imagem e de contração na zona do texto”.

a muitas entidades do mundo real. O poema atualiza o símbolo. Ademais, destaca Edeline (2010, p. 122) que as referências desses símbolos de Garnier “[...] *sont profondément imprégnées de spiritualité. Parfois très indirectement et subtilement: la Trinité se glisse à travers les trois caravelles de Colomb, les trois épis, les trois croix du Calvaire et les trois antennes de TV*”¹⁷⁹. Até mesmo um poema que à primeira vista se mostra humorístico, como “Télévision” (Poema 12)¹⁸⁰, numa “[...] *lecture plus attentive (et rompue aux techniques de la poésie concrète) rencontre aussitôt télé-vision, qui donne à l'œuvre un tout autre sens: ce sont aussitôt une autre distance (télé-) et un autre spectacle (-vision) qui surgissent*”¹⁸¹ (EDELIN, 2010, p. 122).

Poema 12 – “Télévision”, de Pierre Garnier.



Fonte: Edeline (2010, p. 123).

Feitos de uma matéria híbrida entre verbal e visual, os símbolos integram a língua poética de Garnier. Se o leitor estiver disposto a aprender esse código particular, será capaz de

¹⁷⁹ “[...] são profundamente impregnadas de espiritualidade. Às vezes, de maneira muito indireta e sutil: a Trindade se infiltra nas três caravelas de Colombo, nas três espigas, nas três cruzes do Calvário e nas três antenas de TV”.

¹⁸⁰ O poema aqui exibido, retirado do artigo de Edeline (2010), não é reprodução do original desenhado a mão, como os que até então foram mostrados. Trata-se de reprodução fotográfica monocromática de uma nova versão em acrílico, colorida, feita para a obra *L'Isola*, publicada em 2007 pela italiana Fundação Berardelli, dedicada ao estudo e à divulgação da poesia visual. A obra, a que infelizmente não tive acesso, traz textos críticos de Julien Blaine, Jacques Donguy, Giovanni Fontana, Patrizio Peterlini e Sarenco, além de contos de Ilse Garnier.

¹⁸¹ “[...] leitura mais atenta (e rompida com as técnicas da poesia concreta) encontra imediatamente tele-visão, o que confere à obra um sentido totalmente diferente: é outra distância (tele-) e outro espetáculo (-visão) que surgem”.

interpretar os poemas espacialistas. A solução dos enigmas demanda essa competência. Conclui Edeline (2010, p. 123) que a poeticidade desses arranjos espaciais de palavra e imagem “[...] *ne se ramène donc pas à la simple solution d'une énigme. Elle réside en outre dans le dévoilement des métaphores en réseau ainsi que dans la résonance spirituelle que mettent en branle les formes symboliques*”¹⁸². A criação simbólica, portanto, não é casual, mas deliberada: determina o projeto poético do espacialismo.

As palavras e as imagens de Ilse e Pierre Garnier, ao constituir o espaço, ao caracterizá-lo particularmente como dimensão lírica das ocorrências analógicas do sentido, terminam por poetizá-lo. Mais do que simples agente estruturante do poema, mais do que fundamento do modelo sintático de composição, o espaço torna-se uma instância do poético. Seu significado não se restringe à função que desempenha no novo regime de linguagem. Não se basta na mensagem de que o novo poema substitui a linearidade temporal pela percepção ideogramática. Na interação com a linguagem, converte-se em linguagem. O espaço é poema. E como os signos que o fazem existir plenamente, adquire o poder da metáfora. Gaby Gappmayr (2010, p. 75) escreve que, nos poemas do casal, “*L'espace n'est jamais mimétique ou aléatoire. Il s'agit, tout au contraire, de trouver une analogie poétique pour un objet ou une essence, comme la lumière, le chant d'un oiseau, un paysage imaginaire, ou une constellation de signes géométriques*”¹⁸³. O espaço significa a abertura infinita para a realização analógica da poesia da escrita. O significado do espaço é o significado de amplitude e profundidade da matéria linguística. O espaço atribui sentido cósmico ao poema. Não à toa Gappmayr (2010, p. 71) define a poesia espacialista como “*le mystère de l'espace*”¹⁸⁴. Mistério que os poemas revelam, sem corrompê-lo, como num ato religioso: “*Chez Pierre Garnier, l'espace dévoile le caractère énigmatique du monde tout en préservant sa simplicité et sa pureté*”¹⁸⁵ (GAPPMAYR, 2010, p. 73).

O espaço significado do suporte, a folha de papel, aquele que serve de material e meio privilegiados do trabalho do artista visual, esse se converte em espaço significante. Logo ganha condições de se referir a toda espécie de espaço topográfico do mundo real. A série *La Meuse*, criada por Ilse Garnier (2012d) em 1991, é um exemplo. *Meuse* é nome de um longo rio que nasce na França – além de designar uma espécie de roda hidráulica para geração de energia.

¹⁸² “[...] não se resume, pois, à simples solução de um enigma. Ela reside também na revelação de metáforas em rede, bem como na ressonância espiritual que põe em marcha as formas simbólicas”.

¹⁸³ “O espaço nunca é mimético ou aleatório. Pelo contrário, trata-se de encontrar uma analogia poética para um objeto ou uma essência, como a luz, o canto de um pássaro, uma paisagem imaginária ou uma constelação de sinais geométricos”.

¹⁸⁴ “o mistério do espaço”.

¹⁸⁵ “Em Pierre Garnier, o espaço desvenda o caráter enigmático do mundo, preservando sua simplicidade e sua pureza”.

Todos os 33 poemas da série são variações do tema da água, o que se assemelha a variações musicais, como recorda Gappmayr (2010). O espaço branco e a organização sequencial das páginas no livro tornam-se signos do próprio transcurso do rio. No ato da leitura, as palavras fluem, num ritmo verbal e visual de água corrente. O espaço é apreensível no seu movimento, na sua liquidez: aliança com o tempo. Espaço de acontecimentos: é nele que ocorre a estranha narrativa da poesia de imagem. O rio construído com palavras especializadas tem profundidade e guarda no seu interior os reflexos da paisagem: “*Les reflets dans l'eau correspondent à la vie intérieure, les mots qui se distinguent des mouvements du fleuve évoquent des souvenirs lointains et des impressions de nature inoubliables*”¹⁸⁶, escreve Gappmayr (2010). Velha metáfora do contínuo da vida, o rio é passagem. Mas as memórias, representadas por palavras retiradas do universo semântico do humano, não passam, não fluem. As águas não têm força para levá-las, logo restam no fundo, ancoradas como pedras. As memórias pesam.

Veja-se, como exemplo, a sequência de duas páginas (Poema 13). À esquerda, a repetição da palavra *flotter* (flutuar), numa disposição geométrica de cascata, representa o fluxo d'água. A fonte tipográfica sutil, de traçado fino, colabora com o sentido de fluidez. À direita, surge o contraste: as palavras que evocam as memórias, arranjadas em bloco, com um pequeno deslocamento do último verso, como se provocado pela força persistente da correnteza. A geometria sintática, aliada à escolha da fonte tipográfica negra, sugerem o sentido de quase imobilidade. As *morts* (mortes) permanecem na dor da ausência, na saudade; os *désires* (desejos) são lembranças das frustrações, que retornam, porque resistentes, nos *lendemains muets* (dias de amanhã mudos). Nada disso pode flutuar e fluir. A memória do recalçado se prende na profundidade.

O espaço se multiplica em sentidos. Afirma Gappmayr (2010, p. 75): “*Chez Ilse Garnier, l'espace topographique se transforme en espace imaginaire. L'eau qui coule provoque un mouvement dans l'espace*”¹⁸⁷. O espaço topográfico só pode se transformar em imaginário pela ação da metáfora. Da página branca às palavras visuais, das palavras visuais ao rio, do rio à imagem da vida humana. Eis uma cadeia de eventos analógicos, da qual não pode prescindir a poesia do casal Garnier. E a série de poemas de Ilse não é a única a explorar esse espaço transcursivo, narrativo-visual, nem a única a reformular o símbolo do rio – mais um símbolo da natureza, ao lado do sol, da lua, do pássaro, da árvore, da terra. Em 1978, Pierre

¹⁸⁶ “Os reflexos na água correspondem à vida interior, as palavras que se distinguem dos movimentos do rio evocam lembranças distantes e impressões de natureza inesquecíveis”.

¹⁸⁷ “Em Ilse Garnier, o espaço topográfico se transforma em espaço imaginário. A água que corre provoca um movimento no espaço”.

Garnier (2012j) havia criado uma obra semelhante: *Congo. Poème pygmée*, assim intitulado, segundo Isabelle Maunet-Salliet (2012), em homenagem à concisão radical da arte dos pigmeus. Mas é inegável que também se refira à consciência ambiental desses habitantes da floresta tropical. Os pigmeus são conhecidos por sua conexão íntima com a floresta, por respeitá-la e protegê-la. Um modo de vida que vai ao encontro das aspirações mitopoéticas de Pierre.

Poema 13 – “La Meuse” (fragmento), de Ilse Garnier.

flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter flotter	les morts
	les désirs
	les lendemains muets

Fonte: Ilse Garnier (2012d, p. 568-569).

O poema, cujo fragmento inicial é reproduzido aqui (Poema 14), também se desenvolve incessante pelas páginas do livro, como um rio que corre. Duas linhas horizontais contínuas representam as margens que delimitam o curso d’água, numa perspectiva de visão aérea. Criam-se, assim, três zonas de inscrição e percepção: duas margens e o rio. Nas margens, versos fragmentados acompanham a linearidade do curso. No leito d’água, as palavras, como peixes, nadam em várias direções. O meio líquido permite que elas se dissolvam, que se confundam, que ganhem mobilidade. “*Ceci est un poème à l’état liquide. Il ne songe qu’à s’écouler, s’épuiser, disparaître, réapparaître, contourner, se retourner. C’est une manière de portrait d’eau*”¹⁸⁸, observa Maunet-Salliet (2012, p. 44). A escrita, que mimetiza o ambiente líquido, revela, como no *Meuse* de Ilse, a contradição do fluxo, pois nem tudo passa. Setas e linhas curvas tentam indicar algumas direções de movimento, como a da água, que corre da esquerda para a direita, de acordo com a dinâmica de leitura. Mas o rio possui uma condição fundamental,

¹⁸⁸ “Este é um poema em estado líquido. Ele sonha apenas em fluir, esgotar-se, desaparecer, reaparecer, contornar, retornar. É uma forma de retrato d’água”.

que nega seu desenvolvimento: ele não cessa. O rio corre eternamente. Mesmo que passe, sua água é sempre água. É próprio dele ser um fluxo que, por sua permanência, parece retornar sempre ao ponto de origem, à nascente. Além de sua chegada ser integração com outro curso d'água ou com a imensidão do oceano. O rio é eterno retorno. Tudo aquilo que vive na água ou à sua margem está sujeito à força do ciclo. Logo, as palavras e expressões registradas na sua superfície querem designar o fenômeno da continuidade e da integridade. O que vive no rio vive sob a lei do eterno fluir. Não há morte que não se transforme em vida. Não há presente que não se torne passado e passado que não se torne presente. Na “*rive du Tropique*” (margem do Trópico) ou no “*rêve du Tropique*” (sonho do Trópico), a “*voix des morts*” (voz dos mortos) se lança sobre o rio, talvez para imprimir seu eco na água. O “*oiseau*” (pássaro), ser do ar, símbolo do canto, do movimento livre, da leveza da vida, integra o rio sem qualquer estranhamento. É seu reflexo ou seu significado que importa. O rio é música, a água murmura: ouve-se um “tam” “tam”. O “*nous sommes*” (nós somos) anuncia a infinitude contida na existência do homem. Morrer não é o fim, porque não há fim: é apenas deixar de ser visível. Na mesma proporção que “*tu me deviens invisible*” (você se torna invisível para mim), “*je te deviens invisible*” (eu me torno invisível para você). O rio talvez seja um símbolo inadmissível para o homem da modernidade, mas certamente é o símbolo de vida do homem pigmeu do Congo.

Na interação com a matéria escritural e com os elementos gráficos não verbais convocados para o poema, a página branca pode representar, entre outros, o espaço líquido. Sua potencialidade é irrestrita. “*Or ce blanc est tout sauf nul, c'est lui, n'est-il pas, qui garantit programmatiquement la coexistence égalitaire de tous les possibles*”¹⁸⁹, assevera Philippe Buschinger (2010, p. 142), que considera a semiose do espaço branco o fundamento da poesia espacialista. Toda construção de sentido é permitida no branco, que subsiste na sua imperiosa profusão. O branco não é apenas suporte, meio veicular. Ele condiciona o poema a seus princípios. “*La spécificité de la poésie spatialiste est, quant à elle, de revendiquer la totalité de l'espace typographique de la page blanche comme vecteur exclusif de son expression poétique*”¹⁹⁰ (BUSCHINGER, 2010, p. 142). O poema só existe sob sua lei, que não pode jamais ser ultrapassada. “*C'est par le blanc que la langue (poétique) accède au rang d'écriture (poétique) au sens propre*”¹⁹¹, escreve Buschinger (2010, p. 141). O branco força a escrita à descontinuidade e à soltura. Ele é o vazio pleno que exige ao poema adequar-se ao novo

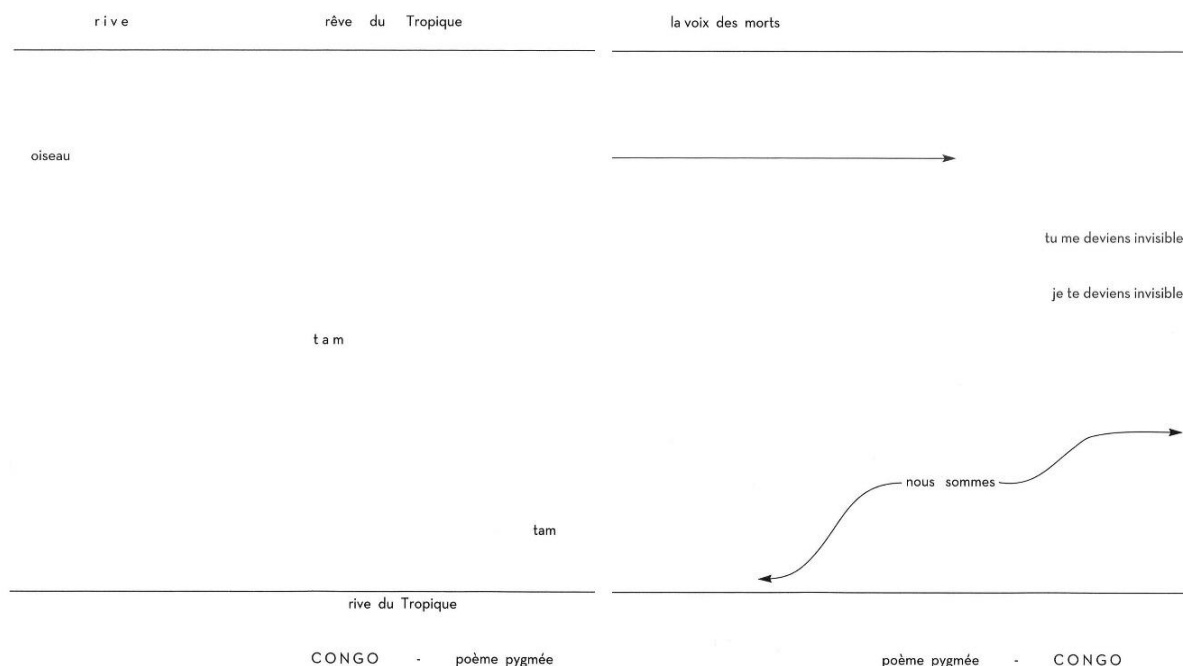
¹⁸⁹ “Ora, esse branco é tudo, menos nulo, é ele, nada mais, que garante programaticamente a coexistência igualitária de todas as possibilidades”.

¹⁹⁰ “A especificidade da poesia espacialista é reivindicar a totalidade do espaço tipográfico da página branca como vetor exclusivo de sua expressão poética”.

¹⁹¹ “É pelo branco que a língua (poética) se eleva, literalmente, à posição de escritura (poética)”.

ambiente, libertar-se da fixidez sintática, abandonar seu lugar predeterminado na frase. A palavra solta – que foi tão defendida por Marinetti antes dos concretistas e espacialistas – é uma conquista do espaço, e não o contrário.

Poema 14 – “Congo. Poème pygmée” (fragmento), de Pierre Garnier.



Fonte: Pierre Garnier (2012j, p. 466-467).

A insistência de Buschinger (2010) na primazia do espaço branco se deve ao fato de que, na técnica espacialista, ele não seja anulado por nenhum artifício figurativo ou plástico. Não se torna uma pintura do que quer que seja, na medida em que na pintura não existe esse espaço branco. O branco absoluto, ele mesmo, é o signo, logo pode, por analogia, simbolizar o espaço topográfico. O branco é o poema antes do poema. A inscrição tipográfica, ao se apropriar do branco, revela-o. No momento em que o poeta escolhe e arranja o material gráfico, esse espaço é regulado, para poder significar. O poema como marca tipográfica nasce do branco, enquanto faz renascer o branco. Ele não é apenas a camada de tinta que se destaca do branco, mas sim a interação entre essa marca gráfica e o branco.

Walter Benjamin (2011), num ensaio sobre linguagem, distingue a linha gráfica da mancha: enquanto a primeira é colocada sobre a superfície, de fora para dentro, a segunda emerge, de dentro para fora. A linha gráfica é impressa sobre um meio – o que Buschinger (2010) chama de espaço branco. A mancha é o próprio meio. Como linha gráfica Benjamin

(2011) entende exclusivamente o desenho. A linha do signo escrito e da geometria possuiriam especificidades que o autor prefere não explicar. Mas as características identificadas na linha gráfica parecem aplicáveis em grande parte ao procedimento do casal Garnier, que funde, quase que de modo indistinto, o desenho e a grafia. Como mancha, compreende, entre outras manifestações, a pintura. Claro que a mancha, quando se estrutura numa imagem, quando se articula numa composição, ganha um caráter de signo. Ela, então, se configura em ícones identificáveis, como árvore, pessoa, casa, ou como figuras plásticas, cuja abstração se torna significativa pela enunciação. Mas antes de tudo a pintura é mancha, porque não conhece nem fundo nem linha gráfica.

À investigação do branco na poesia espacialista interessa muito esta passagem:

A linha gráfica é determinada por oposição à superfície; nessa linha, tal oposição não possui apenas uma significação visual, mas também uma significação metafísica. Pois o fundo se ordena conforme a linha gráfica. Esta designa a superfície e com isso a determina na medida em que se ordena a si mesma, como também a seu fundo. Inversamente uma linha gráfica só existe sobre esse fundo, de modo que, por exemplo, um desenho que cobrisse inteiramente seu fundo cessaria de ser um desenho. Assim é atribuído ao fundo um lugar determinado e indispensável ao sentido do desenho, de modo que, no interior da obra gráfica, duas linhas só podem determinar sua relação mútua por comparação com seu fundo [...]. (BENJAMIN, 2011, p. 82).

O espaço de inscrição determina a significação da linha, e esta determina o valor do espaço. A reciprocidade do fenômeno é o que diferencia, pois, o uso comum da visualidade da escrita. A princípio, a linha do signo escrito é diversa porque, submetida a um padrão formal monopolizante, cria autonomia em relação ao fundo. A escrita convencional reduz ao máximo seu valor de traço, para servir tão somente de notação. Perde qualidade de significação visual na medida em que seu objetivo último é representar a língua, considerado o verdadeiro código. A padronização tipográfica contribui com essa perda de apelo visual. Segundo Rudolf Arnheim (2004, p. 95-96), desde a era industrial, com as facilidades tecnológicas e os recursos de automatização, assiste-se ao “[...] barateamento sem precedentes da linguagem como forma de expressão visual, auditiva e sintática”. O traço da letra, que se quer antes passagem que imagem, não cria relação nenhuma com o fundo, senão a de necessidade do suporte. O fundo acaba desaparecendo na sua neutralidade. Mas o que a poesia visual faz, em diferentes medidas, é justamente romper com essa lei e devolver à escrita sua condição de desenho, de linha gráfica, e, por consequência, reanimar o fundo, reestabelecer com ele a ligação perdida. Pierre Garnier (2009b, p. 127, grifo do autor) relata essa invertida drástica: “*Les particules linguistiques ne*

sont pas considérées, par les poètes concrets et spatialistes, d'un point de vue philologique mais esthétique: non litteraliter sed figuraliter.”¹⁹²

Por conseguinte, a poesia espacialista realiza, de maneira progressiva, a aliança entre a matéria verbal e a não verbal. Essa é uma forma de ressignificação da escrita. Mais do que a exploração do recurso tipográfico, é a aproximação entre linha gráfica e linha do signo escrito que alcança o êxito de criar uma escrita nova em plena relação com o espaço, uma escrita efetivamente espacializada, na qual o espaço branco desempenha um papel essencial no processo de significação. A transformação da letra em traço gráfico, em desenho, garante à escrita a condição necessária de signo visual, ao mesmo tempo em que altera completamente o valor do fundo branco. Confirma Benjamin (2011, p. 82): “A identidade que tem o fundo de um desenho é completamente diferente daquela da superfície branca de papel sobre a qual o desenho se encontra”. Ou seja, o desenho confere identidade à superfície branca do papel, transforma o branco neutro num branco dotado de valor sígnico. Assim como o poema espacialista confere identidade à página branca do livro, que se torna espaço pleno de possibilidade significativa.

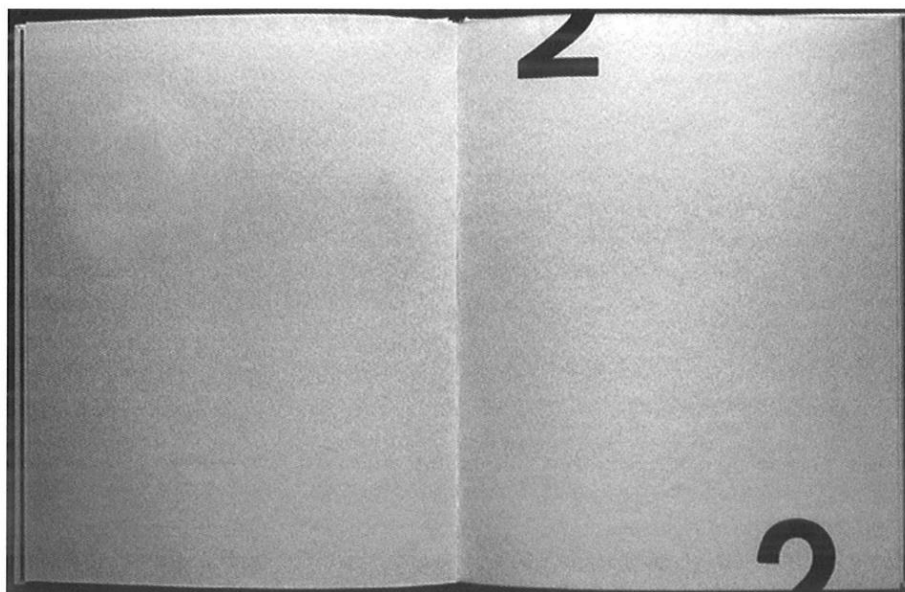
Corroborando Martial Lengellé (1979, p. 158, grifo do autor): “*Le spatialisme est une écriture originale. Il est possible de parler aujourd'hui d'une syntaxe du blanc, d'un espace signifiant et non plus neutre comme l'était celui des calligrammes*”¹⁹³. De fato, as figuras miméticas de Apollinaire se baseiam mais no arranjo escritural do que na relação estabelecida com o espaço. Isso leva à indagação sobre os limites a que chegam as experiências poéticas visuais quando se aplicam à exploração da linguagem escrita. E os poemas concretistas? Até que ponto as estruturas minuciosamente planejadas, os jogos relacionais de palavras, interferem na página? Naturalmente, a poesia espacialista não faz a descoberta do processo de significação do registro gráfico no espaço branco, mas certamente o leva às últimas consequências, dentro do campo do lirismo. Não é gratuito que Ilse e Pierre Garnier tenham denominado suas experiências de espaciais. Entre o concretismo e o espacialismo existe uma diferença de grau de consciência do branco. Nos poemas espacialistas há um aproveitamento maior da significação do espaço total, o que implica, evidentemente, confiança no poder de sua transitividade, sobretudo para o domínio do metafísico e do místico.

¹⁹² “As partículas linguísticas não são consideradas, pelos poetas concretos e espacialistas, de um ponto de vista filológico, mas estético: *non litteraliter sed figuraliter.*”

¹⁹³ “O espacialismo é uma escritura original. É possível falar hoje de uma sintaxe do branco, de um espaço *significante* e não mais *neutro* como o era aquele dos *caligramas*”.

Para comprovar o uso intensivo que a poesia espacialista faz do espaço branco, Buschinger (2010, p. 143) recorda um poema (Poema 15) intitulado em alemão “dichten ist drucken drucken ist dichten” (poesia é impressão impressão é poesia), publicado em 1999, que, segundo ele, Pierre Garnier classifica como “poema-problema”, ou “poema em números”. Uma vez que seus signos são inscritos no lugar reservado à margem da página, a composição explicita o fato de que, na poesia espacialista, o branco é inteiramente aproveitado. “*Quand la poésie spatialiste s'en remet donc entièrement au médium typographique, cela signifie tout simplement qu'elle investit le tout de l'espace disponible, qu'elle imprègne la totalité de la page blanche*”¹⁹⁴, afirma Buschinger (2010, p. 141). Portanto, ela jamais vai “*marginaliser la marge*”¹⁹⁵ (BUSCHINGER, 2010, p. 141). A margem equivale ao centro ou a qualquer outra região da página, que não representa senão um recorte do espaço total.

Poema 15 – “dichten ist drucken drucken ist dichten” (fragmento), de Pierre Garnier.



Fonte: Buschinger (2010, p. 145).

O poema também é serial: se desenvolve pelas inúmeras páginas do livro. Consiste simplesmente na espacialização de números considerados simbólicos – o misticismo de Pierre Garnier parece ter levado sua poesia visual em direção à filosofia de Pitágoras, na qual os números puros representam revelações do mistério do cosmos. “*On y aperçoit en effet comme*

¹⁹⁴ “Quando a poesia espacialista se volta, portanto, inteiramente ao meio tipográfico, isso significa simplesmente que ela investe todo o espaço disponível, que ela impregna a totalidade da página branca”.

¹⁹⁵ “marginalizar a margem”.

*seul élément, outre le blanc bien sûr, monumental, un chiffre, le chiffre '2', ou plus exactement on distingue deux fractions de '2'*¹⁹⁶, precisa Buschinger (2010, p. 143). As duas frações do número 2 estão dispostas verticalmente em lugares estratégicos, nas margens superior e inferior da página direita. Elas são complementares: se juntadas, formam exatamente a grafia do número inteiro. Mas, de acordo com a leitura de Buschinger, o efeito de sentido provocado no leitor-visualizador não é o de concentração, mas o de dispersão. Pela fragmentação e pela disposição marginal e diametralmente em oposição das frações numéricas, a impressão é a de que o branco se expande, forçando-as a escapar da página: “[...] *une force émanant du blanc, une force singulièrement centrifuge, l'effet en résultant est sans conteste que les formes tronquées ont comme finalité de se retrouver évacuées hors du bord*”¹⁹⁷ (BUSCHINGER, 2010, p. 144). O sentido, pois, é o triunfo do “branco monumental”. Buschinger (2010, p. 144) termina por conjecturar: se metade de dois é um, não seria este número símbolo da “*l'unicité irrefragable du blanc*”¹⁹⁸? Muito provável. E, na poética das analogias, essa unicidade do branco intercala a unicidade do universo.

A escolha pelos signos numéricos se justifica pela procura da linguagem de mistério. Pela sua infinitude e silêncio, o espaço branco lhes é extremamente compatível. O “poema-problema” arma sobre o papel uma conta matemática, que o leitor precisa resolver. Mas claro que essa conta não tem uma aplicação imediata no mundo dos objetos contáveis, tampouco revela resultados definitivos. A matemática que interessa à poesia de Garnier não é aritmética, mas algébrica, pois as variáveis são preferíveis às operações de números exatos. O universo se deixa apreender em equações que parecem insolúveis. A poesia aliada à álgebra é uma poesia da busca. Ela reduz seu material a elementos simbólicos a fim de criar estruturas para o pensamento. Escreve Lengellé (1979, p. 92):

*La réduction et la simplification du langage, son évanescence, apparaissent, souvent, comme de l'algèbre. En fait l'algèbre est un système de signes, répertoriés, afin de faciliter le raisonnement. C'est un langage simplifié, codé, artificiel; une symbolisation idéographique. Cela, Leibniz le préconisait comme une écriture bientôt universelle: “Un caractère figuré qui parlerait véritablement aux yeux”.*¹⁹⁹

¹⁹⁶ “Percebe-se ali, de fato, como único elemento, além do branco, é claro, monumental, um número, o número ‘2’, ou mais exatamente se distinguem duas frações do ‘2’”.

¹⁹⁷ “[...] uma força emanando do branco, uma força singularmente centrífuga, o efeito resultante é incontestavelmente que as formas cortadas têm como finalidade encontrar-se evacuadas para fora da borda”.

¹⁹⁸ “a unicidade irrefutável do branco”.

¹⁹⁹ “A redução e a simplificação da linguagem, sua evanescência, geralmente aparecem como da álgebra. De fato, a álgebra é um sistema de signos, repertoriados, a fim de facilitar o raciocínio. É uma linguagem simplificada, codificada, artificial; uma simbolização ideográfica. Essa, Leibniz a preconizou logo como uma escrita universal: ‘Um caráter figurado que falasse verdadeiramente aos olhos’.”

O que Garnier faz é aplicar a analogia ao sistema matemático. Ora, se o número é um signo e pode ser grafado, por que não o associar às letras? Na álgebra a mistura de letras e números já é uma regra geral: pode-se dizer que existe um alfabeto algébrico no qual a distinção de código inexistente. Na poesia, a tipografia é determinante. A linha gráfica que desenha as figuras e as letras pode naturalmente servir ao desenho dos números. Pierre Garnier, além do potencial semântico, se atém ao caráter estético dos sinais: “*Le poète, en effet, accorde le plus grand intérêt, à l'inverse du mathématicien, à la valeur esthétique du signe*”²⁰⁰ (LENGELLÉ, 1979, p. 93). É na materialidade estética, na aparência gráfica, que o poeta flagra as semelhanças. O traçado da letra “o” é também: o número 0, o círculo do sol, a esfera da terra, a abóboda celeste, o ponto original, o símbolo do eterno retorno, entre outros. Assim como as linhas gráficas que delimitam zonas espaciais do poema muito provavelmente “[...] *soient plutôt liées à la courbure intrinsèque de l'espace-temps. Elles signifient à la fois le départ et l'arrêt, le reflet et l'arête, le lien et la frontière, l'extension infinie et la limite*”²⁰¹ (MAUNET-SALLIET, 2012, p. 55). São linhas do horizonte, das margens de um rio, da delimitação de um porto ou de um lago, das direções de um fluxo d'água ou de uma rajada de vento. Representam o espaço, “[...] *non comme figures abstraites mais comme naissance et genèse, au sens où elles sont liées à l'origine perdue, à l'enfance du langage et du monde*”²⁰² (MAUNET-SALLIET, 2012, p. 55). Confundir a escrita com o desenho é prática comum entre as crianças, e Pierre faz dela um princípio de poesia. A epígrafe de seu livro *Poèmes géométriques*, de 1986, traz a mensagem: “*Au tableau noir, l'instituteur traçait des figures*”²⁰³ (GARNIER, P., 2012k, p. 535), o que, antes de saudosismo, indica continuidade da infância na vida madura, indica que a escola está presente na criação poética. Importa destacar que Lucian Wasselin (2010) considera a aprendizagem escolar da língua escrita uma importante fonte da poesia espacialista, mas no sentido particular de uma transgressão, uma vez que o poeta, nessa época, se rebela contra a língua que não deixa lugar para outras experiências, outras concepções, outras relações com o real; a língua que o Estado, por meio da escola, usa para exercer seu domínio territorial. Pierre Garnier (apud MAUNET-SALLIET, 2012, p. 56) confessa nestes versos: “*L'instituteur fait un*

²⁰⁰ “O poeta, de fato, concede o maior interesse, ao contrário do matemático, ao valor estético do signo”.

²⁰¹ “[...] estejam antes ligadas à curvatura intrínseca do espaço-tempo. Elas significam tanto o começo quanto o fim, o reflexo e a borda, a relação e a fronteira, a extensão infinita e o limite”.

²⁰² “[...] não como figuras abstratas, mas como nascimento e gênese, no sentido de que estão ligadas à origem perdida, à infância da linguagem e do mundo”.

²⁰³ “No quadro negro, o professor traçava figuras”.

A au tableau noir / l'enfant dessine sur la feuille un soleil / il doit y avoir un rapport entre les deux, se dit-il / une voix du fond lui crie: c'est la même chose."²⁰⁴

Da série de livros de Pierre Garnier (2012m, 2012n, 2012o) denominada *Le jardin japonais du poète Yu*, publicada no começo dos anos 2000, vários poemas consistem na grafia de números. E todos são simbólicos. As chaves de decifração são insinuadas em notas reflexivas, cuja sabedoria se atribui ao poeta Yu, um heterônimo de Pierre. Tais notas acompanham e ao mesmo tempo constituem o poema. Veja-se o número 1 (Poema 16), imperioso, no centro da página encabeçada pela narrativa do ato que o criou. Ao traçá-lo, Yu teria dito: "*ce un n'a ni commencement, ni milieu, ni fin*"²⁰⁵ (GARNIER, P., 2012m, p. 604). Portanto, um é o todo, ou a eternidade, ou o círculo. "*Et le poète Yu reprend sa promenade*"²⁰⁶ (GARNIER, P., 2012m, p. 604), já que se lhe abre o infinito.

Poema 16 – "1", de Pierre Garnier.

Le poète Yu trace un un et dit :
« ce un n'a ni commencement, ni milieu, ni fin »
Et le poète Yu reprend sa promenade

1

Fonte: Pierre Garnier (2012m, p. 604).

²⁰⁴ "O professor faz um A no quadro-negro / a criança desenha na folha um sol / deve haver vínculo entre os dois, ele se pergunta / uma voz do fundo grita-lhe: é a mesma coisa."

²⁰⁵ "este um não tem nem começo, nem meio, nem fim".

²⁰⁶ "E o poeta Yu retoma sua caminhada".

Essa obscura matemática do infinito confunde os tempos e relaciona indiscriminadamente os signos. Mais adiante, “[...] dit Yu, il y a ce grand calme, les distances à peine éternelles – ce calme de l’incompréhension des rapports lointains – inexistantes? – entre le chiffre et le mot – et Yu ajoute: c’est une mission de l’infini et de l’éternité”²⁰⁷ (GARNIER, P., 2012n, p. 613). Se a poesia visual aplica o princípio analógico preponderantemente sobre os dados materiais da língua, não é menos verdadeiro que o casal Garnier o sobrecarregue de uma necessidade irreduzível de comunicação. As semelhanças no plano expressivo, geradas pela intersecção de códigos, não têm outro objetivo senão o de criar novos efeitos de sentido. A mutação da forma deve se acompanhar da mutação da leitura e, por consequência, do pensamento. A simples enunciação do número 1, no interior da poética de Pierre Garnier, é capaz de inflamar leituras das mais filosóficas. A chave foi dada: “*Je sais, dit Yu, qu’on touche la même corde en touchant le A et le 1; ‘quelque-chose’ m’indique que je ne me trompe pas, que c’est la clé de la poésie*”²⁰⁸ (GARNIER, P., 2012n, p. 613). A reflexão sobre o código matemático estende-se ao código verbal. O primeiro número corresponde à primeira letra do alfabeto. Abrem-se o passado da escrita, sua origem e seu simbolismo. “*La poésie est ici, dit Yu, la ressemblance lointaine, si lointaine que le cerveau s’y perd*”²⁰⁹ (GARNIER, P., 2012n, p. 614). Nas doutrinas cabalísticas, o *aleph*, nome da primeira letra do alfabeto hebraico, equivalente ao A romano, é interpretado como um símbolo místico e espiritual, possível de representar Deus, o início de tudo. O poema toca num sentido semelhante àquele aproveitado por Jorge Luiz Borges (2008) no célebre conto “O Aleph”, no qual o porão escuro e misterioso de uma casa é o ponto do espaço que contém todos os outros pontos, o ponto do qual se vê o universo em sua infinitude. Pergunta o narrador a si mesmo: “Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?” (BORGES, 2008, p. 148). Pela magnitude da narrativa do escritor argentino, obriga-se a responder, naturalmente. Mas também pela inscrição da letra, ou do número, de modo a recuperar poeticamente sua atmosfera simbólica, como fazem os poetas espacialistas. O poema, ao transformar o signo mínimo numa nova entidade, ao forçá-lo a transcender sua condição de

²⁰⁷ “[...] diz Yu, existe essa grande calma, as distâncias quase imperceptíveis - essa calma da incompreensão de relações distantes – inexistentes? – entre o número e a palavra – e Yu acrescenta: é uma missão do infinito e da eternidade”.

²⁰⁸ “Eu sei, diz Yu, que se toca a mesma corda tocando o A e o 1; ‘algo’ me indica que não estou enganado, que é a chave da poesia”.

²⁰⁹ “A poesia é aqui, diz Yu, a semelhança distante, tão distante que o cérebro se perde nela”.

elemento determinado na estrutura padrão da qual foi extraído, arrisca-se na revelação do mistério.

O branco da página, vazio plenamente significante, pode ser análogo – e não mimese direta, insiste-se, pois o símbolo se antecipa ao ícone – de toda espécie de espaço topológico ou imaginado. Mas talvez nenhum outro seja representado com tanta ênfase como o espaço cósmico: aquele em que ocorre o fenômeno misterioso da aparição e desaparecimento da matéria, dos gigantes corpos celestes aos pequenos seres humanos. Segundo Isabelle Maunet-Salliet (2012, p. 61), “*Les mots et les ‘esquisses lyriques’*”²¹⁰, ou seja, os signos escritos e os não verbais, “*Ils donnent accès à sa surface, comme lieu à la fois d’inscription et d’effacement des figures apparaissantes/disparaissantes du monde [...] et du sujet*”²¹¹. É no ilimitado espaço do universo que o poeta imagina e concebe o mito da linguagem original, ao mesmo tempo moderna e antimoderna, eivada pelo desejo de totalidade. É nesse espaço também que a infância convive sem contradição com a fase adulta, que a morte se imiscui na vida, ou que o passado se mistura ao presente e ao futuro. A rítmica de contração e expansão dos elementos gráficos na página, sob o efeito de uma pulsação energética, personificadora, vital, repete os movimentos estelares. Uma lei da gravidade baseada na sintaxe visual recorta o branco e os mantém sob tensão. Escreve Maunet-Salliet (2012, p. 62-63, grifo do autor):

*La poésie spatiale est une sorte de cosmogénèse littérale de l’univers. Elle s’appuie sur des opérations d’espacement, de répétition, d’inversions minutieusement réglées pour conjoindre excès et économie, plein et vide, persistance et retrait, présence et suspens, force et ascèse. “Moindre minimum. Pas plus” (Samuel Beckett, Mal vu mal dit). Sa vision est holistique, au sens où, tout comme il y a jeu de relations, voire d’interdépendance, des phénomènes dans l’amour, les rencontres, le monde et la toile cosmique, il y a toujours corrélation des mots, figures lettres et chiffres, dont Pierre Garnier fait jouer en tension les énergies potentielles. Même si leurs rapports, relevant à la fois du contact et de l’écart – donc de la distance –, sont, d’un poème à l’autre, indéterminés, instables ou “lointains”. [...] Au même titre que notre univers, l’objet-monde des mots, des figures et des chiffres n’a pas un ordre mais des ordres mobiles, changeants, potentiellement incohérents ou au moins polysémiques. Il a des géométries variables échappant à un recadrage comme à un chiffrage ou un sens (unique). On voit bien qu’il ne s’agit pas de brouiller tout ordonnancement, mais de se positionner de multiples et vacillantes manières au sein d’un espace/temps sans commencement ni fin où tout renverrait et trans-paraitrait à tout, dans une évidence volontairement brute, énigmatique et naissante, native.*²¹²

²¹⁰ “As palavras e os ‘esboços líricos’”.

²¹¹ “Eles dão acesso a sua superfície, como lugar tanto de inscrição como de extinção de figuras aparecidas/desaparecidas do mundo [...] e do sujeito”.

²¹² “A poesia espacial é uma espécie de cosmogênese literal do universo. Baseia-se em operações de espaçamento, de reiteração, de inversões meticulosamente reguladas para combinar excesso e economia, cheio e vazio,

Sob a perspectiva cósmica, a única forma apreensível é a massa dos corpos captados pela lente do telescópio, enquanto os detalhes desaparecem. Mas curiosamente a complexidade da matéria é explicada por seus elementos essenciais. A invariância do átomo cria a identidade de toda grandeza. Numa antítese: o mínimo faz o máximo. E é esse mínimo que une os seres numa só natureza. O grão da terra equivale ao grão da lua, ao grão da carne, ao grão da fruta, ao grão da palavra, assim como as substâncias simples da água, do ar e do fogo constituem tantos outros seres. A matéria escritural, suspensa no branco absoluto, deixa-se definir por seus elementos constitutivos. A língua é “*réduite a ses cristaux*”²¹³, afirmam Pierre Garnier e Seiichi Niikuni (2012, p. 194) no “3º Manifeste du Spatialisme”. E justamente porque ela “*fournit des prototypes*”²¹⁴ (GARNIER, P.; NIIKUNI, 2012, p. 194) pode se pretender supranacional, legível por falantes de qualquer idioma. A poesia dos protótipos escriturais é como observar um céu de estrelas: capta-se a essência. Não quer ser pronunciável. Seu silêncio é mais um traço ligado ao espaço cósmico, que desconhece o vozerio das ruas, das conversas de apartamento ou dos monólogos do sujeito em conflito, embora, claro, suas palavras soltas, seus versos de apoio, emitam ruídos, cuja densidade lírica apenas reforça seu primitivismo de linguagem.

O leitor está diante de uma constelação de palavras. Mas diversa, naturalmente, daquela do puro jogo realizada por Gomringer, a qual coincide, em vários aspectos, com a forma idealizada pelo concretismo do Noigandres. Alerta Edeline (1982, p. 6):

On voit que seule une analyse superficielle assimilerait de telles Constellations à celles d'un Gomringer par exemple. Ce dernier on le sait est parti d'une certaine vision de la modernité, qui nous assaille de messages brefs, souvent tronqués ou enchevêtrés, comme les slogans et les affiches. Il en est dérivé une poésie strictement objective, une “poésie d'aéroport” dont est exclu le personnel et a fortiori l'intime. Tout autre est le projet de Garnier

persistência e retirada, presença e suspense, força e ascese. ‘Minimamente menos. Nada mais’ (Samuel Beckett, *Mal visto, mal dito*). Sua visão é holística, no sentido de que tudo participa de um jogo de relações, até de interdependência, de fenômenos no amor, nos encontros, no mundo e na teia cósmica, há sempre correlação de palavras, figuras, letras e números, os quais Pierre Garnier coloca no jogo das tensões de energias potenciais. Mesmo que suas relações, no âmbito tanto do contato quanto da distância, sejam, de um poema para outro, indeterminadas, instáveis ou ‘distantes’. [...] À semelhança do nosso universo, o objeto-mundo de palavras, de figuras e de números não tem uma ordem, mas des-ordens móveis, mutáveis, potencialmente incoerentes ou pelo menos polissêmicas. Tem geo-metrias variáveis escapando a uma definição, como a uma codificação ou um sentido (único). Vê-se bem que não se trata de bagunçar toda composição, mas de posicionar de maneiras múltiplas e vacilantes dentro de um espaço/tempo sem começo nem fim, onde tudo retornaria e trans-pareceria a tudo, numa evidência voluntariamente bruta, enigmática e nascente, nativa.”

²¹³ “reduzida a seus cristais”.

²¹⁴ “fornece protótipos”.

*qui, à partir d'un matériau verbal au même état de désarticulation, vise paradoxalement à en faire un instrument d'effusion.*²¹⁵

De fato, Gomringer parece ter tomado da metáfora da constelação apenas o sentido de organização sintática visual do poema. Para Haroldo de Campos (2006a, p. 84), o suíço-boliviano “Denominou seus poemas ‘constelações’ (à maneira mallarmaica), obtendo, nas melhores peças, efeitos surpreendentes de organização ortogonal do espaço”, procedimento que, por isso, “se pode situar na órbita de trabalho da poesia concreta”. A obra concretista, planejada para que seu sentido não transite, não se deseja cosmologia. Seu espaço branco e suas inscrições não se desdobram em analogias simbólicas, o que implicaria ruptura com o princípio de objetividade. A palavra é a palavra, o poema é o poema. Enquanto no espacialismo a palavra pode ser um sol e o poema pode ser, efetivamente, uma constelação. Neste caso, o poeta está presente enquanto aquele que incorpora o objeto posto diante de si e o relaciona com outros objetos e consigo mesmo. Ele é o sujeito lírico possuído, segundo Staiger (1969), pela “disposição anímica”, que faz com que se integre nas coisas e as coisas se integrem nele. Por isso, a linguagem poética elementar, comum ao concretismo, torna-se, nos termos de Edeline (1982, p. 6) “um instrumento de efusão” para o espacialismo. O que vaza, ou transcende, da matéria objetiva é a subjetividade que a infiltrou, a “*qualité négligée: celle d'énergie*”²¹⁶, como quer Ilse Garnier (2012a, p. 116).

A subjetividade se deixa flagrar também na atividade de descoberta e de conquista do espaço potencialmente poético, à semelhança da viagem empreendida pelo astronauta no espaço sideral. Eis um paralelo da poesia com a ciência astronômica, que, se por um lado prova-se moderna pela construção de aparatos tecnológicos cada vez mais potentes, por outro, é uma das mais antigas e se alimenta do fascínio exercido pelo desconhecido. O poeta, diante da amplidão da escritura significante, torna-se um astronauta em busca de possibilidades desconhecidas de criação. “*Pierre Garnier est un astronaute, qui va toujours plus loin dans l'exploration de notre seul moyen de nous dire autrement, de résister, de créer: l'art, la poésie*”²¹⁷, confirma Claude Debon (2010, p. 127). E essa exploração estética gera um resultado comum ao da pesquisa

²¹⁵ “Vê-se que apenas uma análise superficial assimilaria essas constelações àquelas de um Gomringer, por exemplo. Este último, como se sabe, partiu de uma certa visão da modernidade, que nos assalta com mensagens breves, muitas vezes truncadas ou emaranhadas, como slogans e cartazes. Deriva dela uma poesia estritamente objetiva, uma ‘poesia de aeroporto’ da qual são excluídos o pessoal e, sobretudo, o íntimo. Muito diferente é o projeto de Garnier que, a partir de um material verbal no mesmo estado de desarticulação, visa paradoxalmente torná-lo um instrumento de efusão.”

²¹⁶ “qualidade negligenciada: a da energia”.

²¹⁷ “Pierre Garnier é um astronauta, que vai sempre mais longe na exploração de nosso único meio de nos dizer de outra maneira, de resistir, de criar: a arte, a poesia”.

astronômica, na medida em que justamente destaca os elementos essenciais da existência: “*L’activité du poète rejoint celle du savant et de l’astronaute dans la découverte d’une esthétique linguistique et d’un langage commun à toute l’humanité*”²¹⁸, (GARNIER, P.; NIIKUNI, 2012, p. 195). A linguagem descoberta deve pertencer a todos os homens, assim como o espaço cósmico pertence a todo ser que nele existe. Não seria essa uma forma de realizar a desejada universalidade do texto literário? Ao menos idealmente, pode-se crer que sim.

Por fim, é necessário apontar a força que esse espaço cósmico referido exerce sobre a escolha da poética de negação da modernidade. O céu infinito é espaço de fuga. Fuga das amarras que a condição terrestre impõe. Ilse e Pierre Garnier, poetas extremamente modernos porque vanguardistas, tendem a negar o mundo em sua constituição político-social, em sua trivialidade factual, logo se entregam à imaginação de habitar um meio diferente, de fluidez, de liberdade. A substituição da linearidade do verso pela sintaxe visual é acompanhada pelo sentido de suspensão. A cadeia frasal funciona como uma espécie de chão do pensamento. A palavra solta é a palavra flutuante, aquele que, como o pássaro, alça voo em direção às alturas, ou, como um corpo celeste, gravita no vazio. No primeiro manifesto de Pierre Garnier (2012a, p. 72), publicado em 1962, lê-se: “*Nous sommes maintenant des flots cosmiques jaillissants. Comment nos mots pourraient-ils supporter d’être encore enveloppés dans l’air des phrases? Que nos mots, eux aussi, rejoignent l’espace cosmique – les mots-étoiles sur la page blanche*”²¹⁹. O poema espacialista oferece uma opção de saída da terra. E essa saída possui sentidos diversos. Um é aquele que se confunde com o desterramento: deixar a terra é deixar a pátria, não por negá-la, mas por desejo de universalidade. Outro é o de ir além da terra: ato religioso de transcendência da condição terrena, ou mundana. Ambos estão ligados à ideia de afastamento daquilo que preocupa o homem pragmático. Ao tomar o espaço, o poema passa a dividir o lugar do mito, da imaginação, do delírio. O branco absoluto se associa a um silêncio quase ascético. Na entrevista dada a Francis Edeline, Pierre Garnier sintetiza essa ideia. À pergunta sobre as relações entre a sua poesia e o sagrado – fato que desperta a curiosidade do semiótico – responde:

[...] *je pense toujours que l’immense ciel picard a été quelque chose dans la genèse de ma poésie spatiale; nous avons essayé dans nos créations d’être le plus objectifs possible; c’était en fait un bon moyen pour affirmer nos*

²¹⁸ “A atividade do poeta junta-se à do cientista e do astronauta na descoberta de uma estética linguística e de uma linguagem comum a toda humanidade”.

²¹⁹ “Agora somos ondas cósmicas jorrando. Como nossas palavras ainda suportam estar envolvidas no ar das frases? Que nossas palavras, elas também, se juntem ao espaço cósmico – as palavras-estrelas sobre a página branca”.

personnalités, car aussi loin qu'on aille en art dans l'objectivité c'est le moi – en l'occurrence le moi lyrique, selon-la définition de Benn, qui réapparaît. Je ne suis, en vérité, ni croyant, ni athée parce qu'athée ou croyant, cela signifie être quelque chose par rapport à la société humaine; je ne puis adhérer à aucune église parce que je suis trop humble – trop orgueilleux parce que je sais, comme chacun d'entre nous le sait pour soi, que je passe infiniment l'homme, surtout l'homme social; la société vue d'un certain point que je connais est une fourmilière où tout est instinct, même et surtout l'intelligence, où les actions ne s'enchaînent que pour faire une espèce d'usine absurde. De cette société il faut essayer de sortir et c'est le but de la poésie. Sortir de là. Passer comme en se jouant devant les gardes de la porte. Certes on ne leur échappe jamais entièrement – mais on déborde sur le monde, dans le vide. C'est ça la poésie. Chaque poème spatial a tendance à se lever à l'horizon, au-dessus de l'horizon comme une constellation – Mallarmé le constatait déjà – cet espace où naissent les mots, où ils se développent, se répondent, et eux-mêmes espaces prennent leur espace – alors, oui, la forme du poème spatial est forme/force, force/forme de l'espace. Forme du ciel – et quand ça réussit forme du vide. Identification de la page à l'espace, au ciel. Si passer de la constellation visible à la constellation invisible, ce qui est beaucoup plus difficile que l'inverse, c'est être religieux – alors oui, ma poésie spatiale est une poésie religieuse – sans Dieu ou avec Dieu je ne sais plus ce que cela veut dire.²²⁰ (GARNIER, P. apud EDELINE, 1982, p. 24).

Tais reflexões vêm corroborar toda a argumentação que se costurou até aqui: a objetividade que se deixa infiltrar pelo sujeito, explicada também pelo princípio retórico da personificação; a permanência do lírico a despeito do radicalismo experimental; a passagem do concretismo do jogo para o espacialismo da efusão sêmica gerada pelas correspondências analógicas, ou simbólicas. Se Mallarmé já havia provado a virtude significativa do branco, o casal Garnier, ao contrário do Noigandres, reinvestiu-o de um simbolismo caro ao poeta de “Un coup de dés”. Afinal, “passar da constelação visível à constelação invisível” (GARNIER, P. apud EDELINE, 1982, p. 24) é realizar um caminho de retorno a princípios tradicionais do poético, que acabaram por enriquecer a experiência-limite.

²²⁰ “Eu penso sempre que o imenso céu da Picardia esteve de algum modo na gênese da minha poesia espacial; nós tentamos em nossas criações ser objetivos, o máximo possível; na verdade, foi uma boa maneira de afirmar nossas personalidades, pois, por mais longe que se vá em arte, a objetividade é o eu – nesse caso, o eu lírico, de acordo com a definição de Benn, que reaparece. Na verdade, não sou crente nem ateu, porque ateu ou crente significa ser alguma coisa em relação à sociedade humana; não posso aderir a nenhuma igreja porque sou muito humilde – muito orgulhoso, porque sei, como cada um de nós sabe por si mesmo, que passo infinitamente pelo homem, especialmente pelo homem social; a sociedade vista a partir de um certo ponto que eu conheço é um formigueiro onde tudo é instinto, mesmo e sobretudo a inteligência, onde as ações são ligadas apenas para formar uma espécie de fábrica absurda. Dessa sociedade é preciso tentar sair, e esse é o objetivo da poesia. Sair de lá. Passar como se estivesse brincando diante dos guardas da porta. É claro que nunca se escapa completamente – mas se transborda do mundo, no vácuo. Isso é poesia. Cada poema espacial tende a se elevar do horizonte, acima do horizonte como uma constelação – Mallarmé já o constatou – esse espaço onde as palavras nascem, onde se desenvolvem, se correspondem, e elas mesmas como espaços ocupam seu espaço – então, sim, a forma do poema espacial é forma/força, força/forma do espaço. Forma do céu – e, quando consegue, forma do vazio. Identificação da página com o espaço, com o céu. Se passar da constelação visível para a constelação invisível, o que é muito mais difícil do que o inverso, é ser religioso – então sim, minha poesia espacial é uma poesia religiosa – sem Deus ou com Deus, não sei mais o que isso quer dizer.”

4.3 Da expansão à concisão: o espaço em movimento

Só mesmo o uso intensivo da página e do conjunto do livro – aliás, o livro, suporte tradicional do poema, jamais foi rejeitado ou substituído; o desejo de outros suportes, como o quadro, o cartaz ou o muro, ficou apenas na teoria – pôde fundamentar a estética do espaço, ou espacialismo. São incalculáveis as possibilidades daquilo que Jean-Pierre Balpe (1980) chama apropriadamente de “*mise en page*”²²¹. É preciso observar a singularidade do poema para se chegar ao tipo específico de espacialização. Cada um ou cada série empreende seu próprio desafio de aproveitar a significação do branco. No longo período de vigência do movimento, a criação de poemas variou bastante, e o espaço gráfico adquiriu múltiplas funções. Martial Lengellé e Claude Debon (2016, p. 512) destacam algumas: “*espace de conversion générique*”²²², usado em traduções da pintura para a poesia, ou da poesia para a pintura; “*espace partitif et fonctionnel*”²²³, no qual se inscrevem poemas esquemáticos, como partituras musicais; “*espace neutre (ou de support)*”²²⁴, que permite a inscrição de um sistema escritural autônomo – embora se deva alertar para a inviabilidade de uma neutralidade plena do suporte no caso específico do poema visual; espaço de relações entre o verbal e o visual, no qual são exploradas as “*formes hypersyntaxiques*”²²⁵, ou seja, modos de arranjo que obedecem a uma sintaxe geral, além da frásica, responsável pelas disposições geométricas ou aleatórias do texto. Quanto a essa hipersintaxe, os autores ainda detalham um fato importante: embora o espaço do poema se apresente como negação da sintaxe tradicional, ele resguarda técnicas literárias canônicas: “*Il existe, en effet, une mémoire référentielle, volontaire ou non, celle d'une hypersyntaxe poétique: strophe, vers, sonnet*”²²⁶ (LENGELLÉ; DEBON, 2016, p. 511). É fácil ver, em um ou outro poema, versos ou fragmentos de versos, conjuntos estróficos, arranjos que lembram os tradicionais. De todo modo, a organização do texto, por mais diversa, parte da experiência do poema. A prática da espacialização – recorde-se a reflexão de Marcos Siscar (2007) – constitui, efetivamente, o trabalho de versificação, extremamente amplo.

Na poética visual, existe uma gradação do híbrido, dentro dos limites permitidos pela linguagem, entre a predominância do verbal e a predominância do visual. Uma vez que o puro

²²¹ “colocação na página”, ou “formatação”. A expressão francesa tem o privilégio de acentuar a ação de organizar visualmente o texto, ponto central nas poéticas concretistas.

²²² “espaço de conversão genérica”.

²²³ “espaço partitivo e funcional”.

²²⁴ “espaço neutro ou de suporte”.

²²⁵ “formas hipersintáticas”.

²²⁶ “Existe, de fato, uma memória referencial, voluntária ou não, aquela de uma hipersintaxe poética: estrofe, verso, soneto”.

verbal deva ser descartado, porque assim não haveria poema propriamente visual, mas sim poema de estrutura linear-temporal, cuja visualidade seria nada ou quase nada significativa, a primeira extremidade da escala de gradação deve comportar, indispensavelmente, a relação entre palavra e imagem, mesmo que a imagem se reduza à sintaxe espacial, à *mise en page*, geradora de figuras escriturais. Jean-Pierre Balpe (1980, p. 32, grifo do autor) define esse polo como “[...] *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*”²²⁷. O texto, portanto, exige duplamente a leitura de seus sintagmas e a leitura global, simultânea, da figura que a escritura compõe; figura essa que pode ser tanto icônica, tal qual o reconhecível ovo de Símias de Rodes, quanto plástica: traços, linhas, geometrias, grafismos. Já no segundo polo, o da evidência visual, há “[...] *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*”²²⁸ (BALPE, 1980, p. 33). Naturalmente não é simples aplicar essa teoria da gradação aos poemas reais. Até que ponto estaria um texto mais ou menos inclinado ao predomínio do visual, se, integralmente, desde as palavras até os possíveis elementos extralinguísticos incorporados, depende do princípio da imagem? De qualquer modo, ela interessa neste momento para se comprovar a abertura do campo de expressão. Isso porque os poemas concretistas brasileiros, de acordo com a ortodoxia formal, parecem se situar mais ao extremo da predominância do verbal, tanto que recusam a colaboração de qualquer traço gráfico que não seja o das palavras. Enquanto que os poemas espacialistas, como se tem visto, comparecem em toda a escala: da mais tímida à mais escancarada visualidade, até o limite de a linguagem quase desaparecer em seu mínimo de escritura.

A variedade do espacialismo é incontestável. Duas razões contribuem com sua formação. A primeira está ligada propriamente ao caráter conciliatório do movimento. Desprovido do ímpeto vanguardista pela novidade, o casal Garnier não sentiu a necessidade de forjar uma estética sistemática e normativa, isenta de qualquer indeterminação ou imprevisibilidade, como ocorreu com o grupo brasileiro. Isso lhe rendeu a sorte de experimentar sem restrições, e os poemas são resultados dessa experimentação em processo. A segunda é a consequente sobrevivência do movimento. Se sua lei é criar regras constantemente, e não

²²⁷ “[...] uma utilização simultânea e complementar dos dois sistemas de codificação, codificação visual e codificação linguística se completam e se enriquecem mutuamente, o texto se tornando *ilégível* sem a leitura simultânea dos dois códigos”.

²²⁸ “[...] uma tentação de privilegiar o código espacial, o visual tomando, então, o primeiro plano e relegando ao segundo a linguagem, sem, no entanto, torná-la inútil – pois sem ela não poderia haver texto”.

definitivamente, projeta-se a não terminar. Sem que o seu desenvolvimento entrasse em conflito com a teoria que lhe fora armada, provou-se inesgotável. De fato, pode-se considerá-lo ativo do primeiro ao último poema visual produzido pelo casal, o que compreende o longo período dos anos de 1960 até poucos anos atrás, quando a morte de Ilse e Pierre – primeiro a dele, em 2014, depois a dela, no início deste ano de 2020 – interrompeu o trabalho de criação. A aliança do espacialismo com o princípio do mito, com o tempo primitivo da eternidade, parece ter garantido sua permanência. Ao contrário do concretismo, que, ainda nos anos de 1960, “Sem perspectiva utópica”, nas palavras de Haroldo de Campos (1997, p. 268) – utopia futurista de progresso –, “perde seu sentido” e é obrigado a encerrar seu ciclo histórico.

Isabelle Maunet-Salliet (2012, p. 11) divide a extensa obra espacialista, sob um viés sincrônico, em dois momentos: “*Si on veut tracer les grandes lignes de leur démarche d'ensemble, on peut discerner, au sein de leurs parcours spatialistes qui se poursuivent encore aujourd'hui, deux grandes périodes*”²²⁹. Para a autora, o primeiro momento recobre os poemas expansivos, cujas letras se multiplicam sobre a página, produzidos durante toda a década de 1960. Eles estão muito próximos “*d'une philosophie cosmos à la manière de Nietzsche*”²³⁰ (MAUNET-SALLIET, 2012, p. 11). Grande parte integra as coletâneas realizadas conjuntamente, como é o caso dos *Poèmes mécaniques*, surgidos a partir de 1965. Diversos critérios expressivos são adotados em diferentes obras: “*Cinétisme et 'textes pour une architecture': Prototypes (1965), écriture idéogrammatique: Poèmes franco-japonais en collaboration avec S. Niikuni (1966), patois picard: Ozieux (1966), histoire: Othon III – Jeanne d'Arc (1967), paysage: Esquisses palatines (1971)*”²³¹ (MAUNET-SALLIET, 2012, p. 12, grifo do autor). A esse período de expansão sucede, nos anos de 1970, um período de concisão ou condensação, “*par référence au minimalisme et à l'ascétisme de leurs poèmes*”²³² (MAUNET-SALLIET, 2012, p. 12). O marco inicial seriam os poemas reunidos nos livros intitulados *Jardins japonais*. Há uma evidente tendência à haicaização e aos princípios sintático-visuais do ideograma. “*La constellation chaotique et foisonnante, les configurations géométriques et dynamiques, laissent place à des 'micropoèmes' à la fois évidents et énigmatiques qui relèvent d'une esthétique de l'évidement*”²³³ (MAUNET-SALLIET, 2012, p. 12). É nessa fase que o

²²⁹ “Se se querem traçar as grandes linhas de seu desenvolvimento de conjunto, podem-se discernir, no seio de seus percursos espacialistas que continuam ainda hoje, dois grandes períodos”.

²³⁰ “de uma filosofia do cosmos à maneira de Nietzsche”.

²³¹ “Cinetismo e ‘textos para uma arquitetura’: *Protótipos* (1965), escrita ideogramática: *Poemas franco-japoneses* em colaboração com S. Niikuni (1966), dialeto picardo: *Ozieux* (1966), história: *Othon III – Jeanne d'Arc* (1967), paisagem: *Esboços palatinos* (1971)”.

²³² “por referência ao minimalismo e ao ascetismo de seus poemas”.

²³³ “A constelação caótica e fervilhante, as configurações geométricas e dinâmicas, dão lugar a ‘micropoemas’, ao mesmo tempo evidentes e enigmáticos, que surgem de uma estética do despojamento”.

branco ganha maior poder significante e passa a intervir efetivamente no poema. Assim como se exploram, correlativamente, os sentidos do vazio, do silêncio, da ausência. Basta ler, por exemplo, a nota didático-poética, escrita por Pierre, que acompanha os poemas do livro *Rythmes et silence*, de Ilse Garnier (2012b), compostos nos primeiros anos de 1970, para se ter uma ideia clara do caminho que se abriu. Segue um excerto:

*Voici une poésie aux limites:
musique immobile, donc fascinante, elle varie dans le
silence, puis dans le vide.
[...]*

*IL S'AGIT BIEN D'UNE LANGUE ET D'UNE POÉSIE AU BORD DE LEUR
[ABSENCE.]*

*Une langue et rien dessous.
Une poésie à son origine, une poésie à sa
fin?*

*In loco sine loco: permutations monochromes, topographiques;
le mot permute infiniment le mot.*

SILENCE ET RYTHME NE SONT-ILS PAS L'ANAGRAMME DU MONDE?

*Car l'homme est ici repoussé (ou compris) hors de la page, hors de l'espace:
le poème fonctionne étant absent.*

*(du silence ne subsiste qu'un cercle qui est le silence – on peut lire, silène,
[science, l'île,
elle, le s, le blanc, le vide... le silence)*

(du rythme ne subsiste qu'une étendue qui est le rythme)

*Inscription sans inscription comme un bateau sans bateau sur la mer.²³⁴
(GARNIER, P. apud GARNIER, I., 2012b, p. 396).*

Em sua função indicial, essa nota é um poema de metalinguagem, que informa sobre o comportamento da linguagem de ritmo e silêncio a que se refere. Poema em verso que trata do poema além ou aquém do verso, da língua em sua ausência embrionária ou em vias de desaparecimento. É linguagem poética tradicional, porque linear, que reflete sobre seus limites,

²³⁴ “Eis uma poesia no limite: / música imóvel, logo fascinante, ela varia no / silêncio, depois no vazio. / [...] // ESTA É UMA LÍNGUA E UMA POESIA À BORDA DE SUA AUSÊNCIA. // Uma língua e nada embaixo. / Uma poesia em sua origem, uma poesia em seu / fim? // In loco sine loco: permutações monocromáticas, topográficas; / a palavra permuta infinitamente a palavra. // SILÊNCIO E RITMO NÃO SÃO O ANAGRAMA DO MUNDO? // Pois o homem está aqui repellido (ou incluído) fora da página, fora do espaço: / o poema funciona estando ausente. // (do silêncio permanece apenas um círculo que é o silêncio – pode-se ler, sileno, ciência, ilha, / ela, o s, o branco, o vazio... o silêncio) // (do ritmo permanece apenas uma extensão que é o ritmo) // Inscrição sem inscrição como um barco sem barco no mar.”

mas que sabe emergir do mergulho interior, ou que sabe retornar da regressão a seus estágios mais primitivos, sem que o passado redescoberto represente uma fixação que a impeça de se realizar como tal. Não se deve esquecer que o verso para o casal Garnier, especialmente para Pierre, esteve sempre ao lado do poema espacial. Ambos participam de uma só concepção estética, de modo que se apoiam mutuamente, à semelhança das correspondências analógicas universais, que fundamentam toda a poética espacialista. O que o verso diz a palavra em liberdade mostra de forma anagramática, ou simbólica, porque esconde sob o texto outro texto: o mundo em seu silêncio e ritmo cósmicos.

Esse segundo período é o de afirmação da poética espacialista. Quanto mais o espaço se torna significativa – quanto mais o branco se torna absoluto em sua qualidade semiótica, como quer Buschinger (2010) –, graças ao emprego particular dos elementos gráficos mínimos, mais identidade ganha o movimento, frente ao concretismo de Gomringer e de Noigandres, representativos, segundo Ilse e Pierre Garnier (2012), da direção tendencial do jogo dinâmico de palavras. Ainda nos idos de 1960, Pierre Garnier (2009b) publica o texto teórico “Microstructures et microformats”, em que defende a pertinência do microssistema linguístico em vez do macrossistema para composição dos poemas visuais. Desde o início, portanto, se inclinou à economia de meios. Letras e signos são preferíveis às frases e palavras completas. O motivo alegado é o de que esses elementares de linguagem possuem mais “*énergie psychique*”²³⁵ (GARNIER, P., 2009b, p. 127), logo têm mais capacidade de influir sobre o leitor, viciado nas formas sociais da escritura: “[...] *observant les particules linguistiques, le lecteur prend soudain conscience de l’énorme gonflement de la matière linguistique et de l’embarras provoqué par l’appareillage de la vie sociale*”²³⁶ (GARNIER, P., 2009b, p. 129).

A língua, na época avançada da sociedade moderna, se aliou perversamente às leis positivas, à previsibilidade, à burocracia. Converteu-se em instrumento de relação mercantil. Além disso, foi gravemente ultrajada pelos discursos de brutalidade e falsidade das políticas que sustentaram as guerras. Naturalmente, ela entrou em crise. Muitos poetas, ao buscar saídas criativas, tomaram a iniciativa de questioná-la, de tentar devolver-lhe o encantamento, a força moral, o poder de comunicação e de impacto. O casal Garnier, assim, fez grande esforço para se libertar dos limites da morfossintaxe, a estrutura condicionante do discurso. Como forma de vencer o empobrecimento da língua, apostou no retorno à sua origem e ao conseqüente uso das partículas. O recurso ao microssistema linguístico, por sua capacidade de concentrar o olhar, de

²³⁵ “energia psíquica”.

²³⁶ “[...] observando as partículas linguísticas, o leitor de repente toma consciência do enorme inchaço da matéria linguística e do constrangimento causado pela aparelhagem da vida social”.

criar um exclusivo campo de intensidade, se opõe – e não adere, como desejou o concretismo do Noigandres – aos tipos textuais de grande circulação social, como o anúncio publicitário, o cartaz. A língua não deve ser usada para comunicação de mensagens cotidianas, mas para a elaboração de um mistério particular, de enigmas, de sentidos ocultos que um leitor pouco iniciado terá dificuldade de compreender. O “*poème-lettres*”²³⁷, ou o “*poème-signes*”²³⁸, ao recorrer à essência do signo, o que ao mesmo tempo lhe garante a extensão à matemática, ao grafismo e à semiótica da música, ultrapassa o domínio da linguagem social, “*contrairement à l’affiche*”²³⁹ (GARNIER, P., 2009b, p. 128). A defesa do microssistema linguístico integra a poética de negação da modernidade. Nesse aspecto, o espacialismo intensifica a ruptura promovida pelo surrealismo, na medida em que recusa a abundância de informação, característica do uso social da língua e presente também no automatismo desenfreado da criação orientada pelo inconsciente.

*La culture, cela signifie: faire entrer l’énorme mémoire collective dans une seule tête, menaçant ainsi de la tuer. L’individu, pour se “libérer” doit faire lui-même le tri dans cette masse d’informations qu’il est presque toujours incapable de contrôler. Or, si le Surréalisme, par ses images, par ses visions, avait pour but une surabondance d’informations, le Spatialisme au contraire fournira une pénurie d’informations dans un space donné. Chaque poème spatialiste crée une zone d’informations faible, se détachant ainsi sur la surabondance de messages de toutes sortes qui nous parviennent.*²⁴⁰
(GARNIER, P., 2009b, p. 134).

No entanto, não se pode confundir penúria de informação com escassez de sentido. Penúria de informação diz respeito à reivindicação do silêncio, contra a profusão inconsequente de mensagens na cultura moderna. O poema do silêncio, justamente por ser poema, confronta seu significado profundo. É pela ausência que ele institui a crítica ao modelo tradicional de linguagem, percebido como impotente.

George Steiner (1988), refletindo sobre as relações entre a palavra poética e o silêncio, chega a conclusões esclarecedoras. Observa que a poesia esteve, em vários momentos, à procura de superar a linguagem verbal, quando esta se apresentou limitada à expressão de sentidos que

²³⁷ “poema-lettras”.

²³⁸ “poema-signos”.

²³⁹ “ao contrário do anúncio”.

²⁴⁰ “A cultura, isso significa: fazer entrar a enorme memória coletiva na única cabeça, ameaçando, assim, matá-la. O indivíduo, a fim de se ‘libertar’, deve fazer ele mesmo a seleção dessa massa de informações, que quase sempre é incapaz de controlar. Ora, se o Surrealismo, por suas imagens, por suas visões, teve por objetivo uma superabundância de informações, o Espacialismo, pelo contrário, fornecerá uma penúria de informações em um determinado espaço. Cada poema espacialista cria uma zona de informações fraca, destacando-se, portanto, da superabundância de mensagens de todos os tipos que chegam a nós.”

transcendessem a compreensão comum da realidade. Dante Alighieri, ao dar um passo fora da linguagem, teria tentado aliança com a luz fulgurante, para descrever o divino. Verlaine e Novalis, entre outros, teriam encontrado na música um “código mais profundo e mais numinoso” (STEINER, 1988, p. 62), que eles deixaram penetrar nas palavras. Na modernidade, essa tentativa de superação encontra razões sociais: “Há uma indicação generalizada, embora ainda só definida de forma vaga, de uma certa exaustão de recursos verbais na civilização moderna, de uma brutalização e desvalorização da palavra nas culturas de massa e na política de massa contemporâneas” (STEINER, 1988, p. 65). Uma terceira forma pela qual a palavra sofre metamorfose, além da luz e da música, seria o silêncio: a linguagem simplesmente cessa. O poeta escolhe o silêncio para renunciar à representação legível, tal qual permite a linguagem disponível.

Steiner (1988, p. 67-68) menciona, entre outros, o poeta Hölderlin como exemplar da criação de espaços vazios significantes, o que ocorre similarmente na música de Webern e Cage, na narrativa dramática de Beckett, na epistemologia de Wittgenstein, nas pinturas e esculturas modernas:

O silêncio de Hölderlin tem sido interpretado, não como uma negação de sua poesia, mas, em certo sentido, como seu desdobramento e como sua lógica soberana. A crescente força da quietude no interior e entre as linhas dos poemas tem sido considerada como um elemento primordial de seu gênio.

Os espaços vazios nos poemas do alemão, evidentemente, estão mais no campo da referência do que na espessura expressiva do texto. O silêncio se desprende, no ato da leitura, dos versos forjados numa rítmica, numa escolha léxica e numa sintaxe particulares. Mas não seria possível conceber, no plano dos materiais de linguagem, uma poesia do silêncio? O espacialismo parece cumprir com esse desígnio. Nele, a recusa da linguagem é expressa pelo tratamento plástico-visual da escritura: da ênfase na modalidade notacional da língua para o aproveitamento irrestrito da qualidade gráfica dos caracteres; do apagamento da massa superabundante de grafemas, até o limite de seu quase desaparecimento, para a inscrição mínima sobre o branco intocado. A expressão do silêncio nasce, prioritariamente, da manipulação do significante escritural da língua. Confirma Ana Hatherly (1975, p. 24): “O silêncio da escrita – a escrita é uma fala simbólica, muda – conduz o escritor à reflexão sobre o silêncio das palavras, implícito nela”, ao que conclui, referindo-se, sobretudo, à sua poesia particular, que pode ser comparada, em vários aspectos, à espacialista: “O poema visual – texto-visual, texto-imagem – é literal e literariamente silencioso.”

A modalidade escrita, conforme denuncia Derrida (2008, p. 38), é posta fora da língua: “A escritura será fonética, será o fora, a representação exterior da linguagem e deste pensamento-som”. A simples opção do poeta pelo sistema de notação escrita, portanto, já revela sua tentativa de vencer a limitação da língua. É escrevendo que ele deixa de falar. No fora da língua da escritura, há um risco assumido de se cair no grafismo puro. Ele equilibra o traço na beira do precipício: um só movimento, e não há mais nenhuma letra. Nesse caso, o silêncio é visível, é visual. Steiner (1988, p. 68) declara: “Na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos”. No espacialismo, escrever é mostrar menos, o mínimo possível. Mas com o máximo de significado.

Roland Barthes (2015, p. 39) se pergunta: “[...] como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens?”. Ou seja, como o texto literário, aquele que se oferece ao prazer da leitura, consegue ultrapassar a linguagem de conversação, viciada, banalizada, repleta de todos os atributos contrários aos princípios determinantes do literário? “A linguagem encrática (aquela que se produz e se espalha sob a proteção do poder) é estatutariamente uma linguagem de repetição”, escreve Barthes (2015, p. 50). É essa linguagem que oferece limite à criatividade do poeta. O poema legítimo deve se realizar fora dela. Por isso, sua resposta é esta: “Por um trabalho progressivo de extenuação” (BARTHES, 2015, p. 39). É preciso fugir à regra da língua, encontrar um lugar de exceção. Há um caminho para isso:

Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, *até a contradição*, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu “gênero”): é “o cômico que não faz rir”, a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). (BARTHES, 2015, p. 39, grifo do autor).

É na sua qualidade atópica, no seu deslocamento, que reside a fonte de prazer do texto, caracterizado, por essa razão, como artístico. Não haveria o espacialismo de ter realizado profundamente esse processo de extenuação? Ao afirmar que cada poema espacialista “*crée une zone d'informations faible*”²⁴¹ (GARNIER, P., 2009b, p. 134), não quer o poeta se referir à deliberada subversão da linguagem comum? Vê-se que o método participa dos três modos apontados por Barthes (2015): recusa refletir qualquer outra linguagem, como ocorre na metalinguagem concretista, na qual o poema se quer simulacro das estruturas do *mass media*; é

²⁴¹ “cria uma zona de informações fraca”.

refratário às categorias genéricas conhecidas, mesmo aquela que se convencionou chamar de concretismo; e, por fim, investe absolutamente contra as estruturas da língua, ao operar rupturas léxicas, morfológicas, fonéticas, sintáticas e semânticas. No entanto, por mais que o poema espacialista esteja fora das conhecidas linguagens, ele não pode ser considerado – recorde-se o receio de Déguay (2008) – senão produto de linguagem. Barthes (2015, p. 39) diz que a transformação faz “[...] surgir um novo estado filosófico da matéria linguageira; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada.”

O trabalho de extenuação do casal Garnier resultou no contato com o vazio e com o silêncio. Sair da linguagem foi a forma mais eficaz que encontrou de negar as injunções de um mundo em decadência, apesar de sua forçosa aparência de progresso. “*J’ai pris très tôt l’habitude de vivre en-dehors de la société et sur les limites de sa langue et de son langage. De là, déjà à cette époque, ma préférence pour la langue écrite silencieuse*”²⁴², declara Pierre Garnier (apud EDELINE, 1982, p. 25), referindo-se aos horrores da guerra vividos na infância. E completa: “*En vérité j’ai vécu tôt le divorce du poète et de sa langue – et ce divorce explique en partie mais bien la genèse de la poésie concrète et de la poésie spatiale*”²⁴³ (GARNIER, P. apud EDELINE, 1982, p. 25). Eis sua motivação pessoal, que gerou seu concretismo pessoal.

Concisão, vazio, silêncio. Esses são termos definidores do período mais longo do espacialismo, que perdurou, a partir dos anos de 1970, enquanto os poetas tiveram disposição para criar. Diferentes procedimentos e infinitos sentidos puderam ser experimentados durante esse tempo. Como o emprego das figuras geométricas em associação com os dados linguísticos, o que se tornou frequente, de acordo com Maunet-Salliet (2012), a partir dos três tomos da obra de Pierre Garnier *Jardin japonais du poète Yu*, surgidos no início dos anos 2000.

Maunet-Salliet (2012) também destaca que nesse momento Ilse e Pierre passam a compor separadamente. Cada um fixa suas preferências dentro do campo comum do espacialismo. Muito embora essas preferências não sejam suficientes para demarcar uma diferença essencial – por isso mesmo nesta tese ambos são incluídos igualmente no paradigma sincrônico. A cumplicidade e a afinidade raras do casal engendraram um diálogo fecundo, este também espacialista no sentido de que a correspondência analógica preserva a interação equilibrada e afasta a relação de poder. De fato, em texto datado de 1966, os dois escrevem a

²⁴² “Eu rapidamente me habituei a viver fora da sociedade e nos limites de sua língua e de sua linguagem. Daí, já naquela época, minha preferência pela língua escrita silenciosa”.

²⁴³ “Na verdade, eu vivi cedo o divórcio do poeta e de sua língua – e esse divórcio explica em parte, mas bem, a gênese da poesia concreta e da poesia espacial”.

favor de um “erotisme spatialiste”²⁴⁴, todo contrário à sexualização, ao fetiche, à adoração e à posse do corpo; um erotismo que representa “[...] *le désir, énergie universelle, poussant les êtres les uns vers les autres, les séparant, les faisant se toucher, graviter, se structurer, se détruire, se reproduire, être toujours semblables et toujours différents*”²⁴⁵ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2009, p. 240). Ou seja, um erotismo que corresponde ao processo de espacialização da língua. O fato de, na poesia espacialista, não existir “[...] *ni sujet ni verbe ni objet signifie un amour sans mâle-maître ni femelle-objet*”²⁴⁶ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2009, p. 240). Logo, tanto na relação amorosa quanto na arte, as funções são perfeitamente intercambiáveis. A linha do horizonte que existe entre eles é como aquela dos poemas: marca o limite de dois espaços, de duas paisagens, mas sem desintegrá-los ou estabelecer-lhes valores categoriais. As obras criadas separadamente por Ilse e por Pierre, que se confundem facilmente, podem ser consideradas, portanto, movimentos variacionais da única poética espacialista.

Se a vida imita a arte, o amor é como a energia que confere vitalidade, ou intensidade, aos arranjos escriturais, às relações de signos sobre a topografia da página. O amor “[...] *est conçu par le Spatialisme comme la mutation du désir sentimental et flou en son transcendant: le mouvement*”²⁴⁷ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2009, p. 240). Ele impulsiona o movimento de todos os corpos, os da língua, os celestes, os humanos, cada um em sua respectiva zona espacial. Assim, “[...] *c'est l'homme et la femme coextensifs à l'univers – l'homme et la femme dans leurs champs gravitationnels*”²⁴⁸ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2009, p. 242). E esse movimento, presumivelmente, é livre em sua naturalidade. Um poema (Poema 17) de Ilse Garnier, do livro *Blason du corps féminin*, de 1979, demonstra-o de maneira exemplar.

No interior da escrita da expressão *corps libre* (corpo livre), a única letra “o” é multiplicada por quatro e espalhada nas adjacências de seu lugar original, de acordo com os pontos cardeais – norte, sul, leste, oeste. A organização lembra uma diminuta constelação, que se interpõe na constância linear das duas palavras, de modo a criar tensão entre sucessão temporal e simultaneidade espacial. As quatro vogais, assim dispostas, concentram a simbolização, sob dispositivo icônico, de diferentes corpos: o corpo da mulher, reduzido a sua célula, a seus orifícios, aos seios, enfim, a toda forma circular orgânica; o corpo astrológico visto à distância, como o sol, que comparece igualmente e de maneira frequente na obra de

²⁴⁴ “erotismo espacialista”.

²⁴⁵ “[...] o desejo, energia universal, empurrando os seres uns em direção aos outros, separando-os, fazendo-os se tocar, gravitar, se estruturar, se destruir, se reproduzir, ser sempre semelhantes e sempre diferentes”.

²⁴⁶ “[...] nem sujeito, nem verbo, nem objeto, significa um amor sem macho-dominante nem fêmea-objeto”.

²⁴⁷ “[...] é concebido pelo espacialismo como a mutação do desejo sentimental e difuso em seu transcendente: o movimento”.

²⁴⁸ “[...] é o homem e a mulher coextensivos ao universo – o homem e a mulher em seus campos gravitacionais”.

Pierre; o corpo do planeta terra, a Gaia, mãe de todos os seres mundanos. O corpo livre supõe o movimento e a consequente espacialização. Fora do seu lugar predeterminado na palavra, a vogal experimenta a liberdade de mover-se. A dinâmica do corpo exige a dinâmica da sintaxe espacial. Esse brasão, como é intitulado – pode-se considerar cada poema do livro um exemplar diferente de brasão –, estampa uma representação da existência cósmica do corpo feminino, na qual ele não se submete ou se encadeia, mas sim se liberta e se reorganiza sob a ordem da circularidade, do movimento. É com essa heráldica lírica que Ilse expõe sua defesa da liberdade da mulher e da vida conjugal harmoniosa e equilibrada, em analogia à sua visão estética, ética e poética.

Poema 17 – “corps libre”, de Ilse Garnier.



c o rps libre

Fonte: Ilse Garnier (2012c, p. 450).

4.4 A poesia espacialista e suas regras

É muito provável que Isabelle Maunet-Salliet (2012) tenha proposto a classificação do espacialismo em duas fases, a da expansão e a da concisão, a partir da leitura da já citada obra crítica de Francis Edeline *Pierre et Ilse Garnier: un spatialisme lyrique*, cuja edição é de 1982. A autora a menciona como um dos estudos fundamentais da poesia do casal Garnier. E certamente é um dos primeiros a serem realizados com seriedade e respeito pela obra dos poetas. De fato, Edeline (1982, p. 2), inicia-a com o alerta para a necessidade de um tratamento analítico diferenciado, ao reconhecer um campo crítico hostil: “*La critique n'a pas pour autant cessé de*

*résister des quatre fers à la poussée*²⁴⁹. O que ele denuncia, sobretudo, nessa crítica tradicional é a visão limitada ao aspecto transgressor da nova poesia, enquanto deixa negligenciado o trabalho de construção. Afinal, a ruptura com os modos tradicionais de expressão é seguida imediatamente pelo estabelecimento de novas regras que orientam a criação. “*L’art, loin d’être l’exercice d’une absolue liberté, ne se conçoit guère sans un jeu de contraintes souvent très étroites*”²⁵⁰, escreve Edeline (1982, p. 1). Isso faz recordar a observação de Guillermo de Torre (1972) acerca da inovadora técnica tipográfica utilizada reiteradamente pelos futuristas, por Apollinaire, por Tristan Tzara, pelos letristas e pelos concretistas. Questiona Torre (1972, p. 157): “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 espacialismo, diferente do concretismo brasileiro, não tentou impor a prática do poema visual em detrimento do verso. No entanto, essa variação pode ter sido ignorada muitas vezes pela crítica, e o espacialismo pode não ter sido julgado senão pelo gesto de vanguarda. Os princípios, portanto, antes de aceitáveis, talvez não tenham sido de fato considerados.

Logo, Francis Edeline (1982) procura identificar as regras mais importantes, aquelas que são determinantes da poesia espacial. Uma poesia que ele começa a delinear de acordo com as intenções explícitas de Pierre Garnier, no campo da linguagem, da filosofia e da religião:

*Séduit très jeune par le tantrisme, il a retenu des pratiques hindoues l’usage des supports de méditation (mandalas) et a conçu l’idée intéressante de faire du poème, plutôt qu’un objet de parcours, de traversée et de lecture, un objet de contemplation. Considéré de la sorte, le poème devient un outil de clairvoyance, de transparence à soi-même, un support de projection non dirigée (ou tout au moins fort peu). A la limite illisible, le poème devient visuel pur, donc silencieux, c’est-à-dire mieux apte encore à remplir son rôle d’assompteur du moi lyrique.*²⁵¹ (EDELIN, 1982, p. 3).

Tomada a obra espacialista sob a perspectiva de conjunto, Edeline reconhece, sistemicamente, as fases de expansão e contração, as quais designa com os termos da fisiologia diástole e sístole, respectivamente. A fase da expansão, de fato, corresponderia a um

²⁴⁹ “A crítica, no entanto, não deixou de resistir fortemente ao ataque”.

²⁵⁰ “A arte, longe de ser o exercício de uma absoluta liberdade, é dificilmente concebível sem um jogo de restrições quase sempre muito estreitas”.

²⁵¹ “Seduzido muito jovem pelo tantrismo, ele reteve das práticas hindus o uso dos suportes de meditação (mandalas) e concebeu a interessante ideia de fazer do poema antes um objeto de contemplação que um objeto de percurso, de travessia e de leitura. Considerado dessa maneira, o poema se torna uma ferramenta de clarividência, de transparência para si mesmo, um suporte de projeção não dirigida (ou pelo menos muito pouco). Ao limite ilegível, o poema se torna puro visual, portanto silencioso, ou seja, ainda mais capaz de cumprir seu papel de revelador do eu lírico.”

“*spatialisme primitif*”²⁵² (EDELIN, 1982, p. 3), porque inicial, e recobriria os poemas caracterizados como “*Constellations lyriques*”²⁵³ (EDELIN, 1982, p. 3), os *Poèmes mécaniques*, os poemas escritos em dialeto picardo, as paisagens de palavras, os poemas sobre fatos históricos e os poemas que se utilizam do cruzamento de alfabetos. Já a fase madura da contração, na qual se localizam todos os poemas criados com recursos mínimos de linguagem, seriam definidos pelo “*contrôle plus efficace des moyens lyriques*”²⁵⁴ (EDELIN, 1982, p. 3). Nota-se a insistência do semiótico em utilizar o conceito de lirismo, com o qual não pretende apenas destacar a função poética, indistinta da que se observa nos poemas tradicionais em verso, mas também a dimensão pessoal, subjetiva, presente nas entranhas da matéria escritural dos experimentos espacialistas.

Importa, neste momento final da tese, a fim de ampliar a apresentação da obra do casal Garnier e mais uma vez comprovar a argumentação construída até aqui, discutir algumas das ricas observações feitas por Francis Edeline (1982), em aproximação com outros autores, sobre as regras de composição dos poemas de ambas as fases. Tal discussão serve, ademais, como sugestão de método de leitura e interpretação da tão singular obra espacialista, tensionada entre o legível e o contemplativo. Embora deva-se alertar, recordando Octavio Paz (2013), para o fato de que, a despeito do paradigma sincrônico, cada poema é único e somente ele, em sua unicidade, pode garantir os instrumentos de sua completa decifração. Assim, sobreavisa Lengellé (1979, p. 99), ao tratar de Pierre Garnier: “[...] *son œuvre est à la fois tellement originale et tellement diverse que nous sommes obligés d'agir avec prudence et d'effectuer une discrimination rigoureuse au sein des poèmes eux-mêmes.*”²⁵⁵

A começar pelas “Constelações líricas”, Francis Edeline (1982, p. 4) seleciona diferentes poemas que abordam o tema do sol, caro a Pierre Garnier. Cada um mobiliza um tipo diferente de procedimento e gera um tipo específico de sentido – fato que comprovaria o equívoco daqueles que pensam serem limitadas as possibilidades semânticas do espacialismo. Depois os compara com os característicos poemas de Francis Ponge. Este, se fosse escrever um texto sobre o sol, escolheria uma série de palavras para traduzir os diversos aspectos da realidade do astro. O espacialismo procederia de modo semelhante, mas no lugar de escolher palavras, escolheria formas de espacialização. Para Ponge, o campo expressivo é a descrição verbal; para o casal Garnier, é a espacialização da matéria gráfico-escritural. Veja-se, por

²⁵² “espacialismo primitivo”.

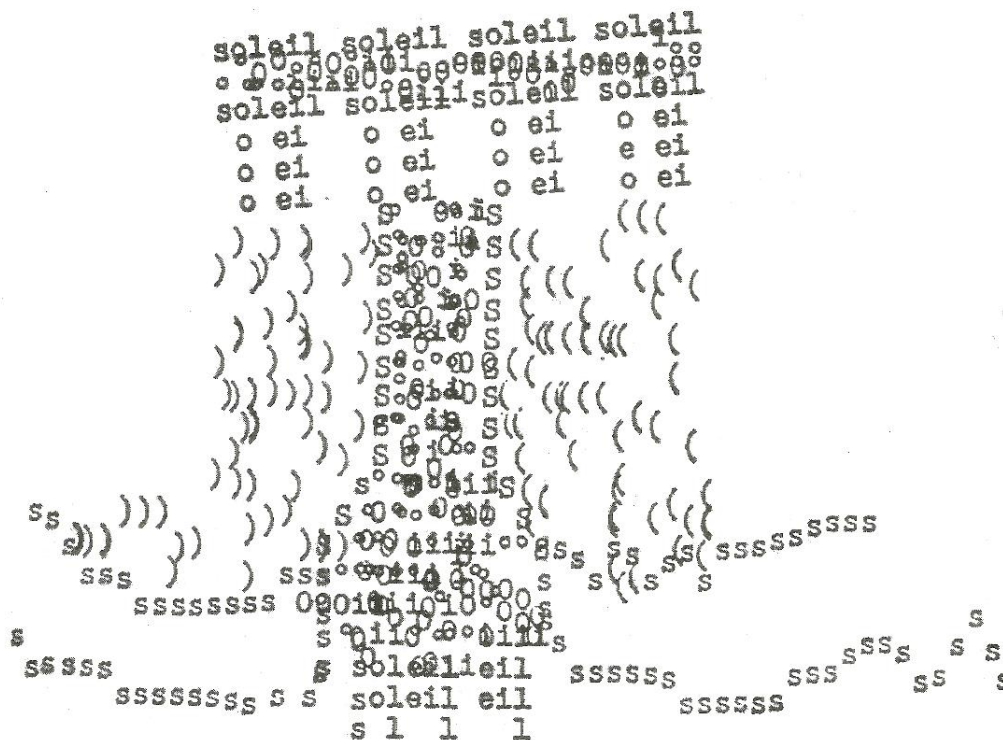
²⁵³ “Constelações líricas”.

²⁵⁴ “controle mais eficaz dos meios líricos”.

²⁵⁵ “[...] sua obra é ao mesmo tempo tão original e tão diversa que somos obrigados a agir com prudência e a efetuar uma discriminação rigorosa no interior dos próprios poemas.”

exemplo, “Blason de soleil” (Poema 18), de Pierre Garnier, integrante do livro *Soleil sonne*, publicado em 1968.

Poema 18 – “Blason du soleil”, de Pierre Garnier.



Blason du soleil

Fonte: Pierre Garnier (2012g, p. 372).

Os aspectos do sol que o poema destaca são, entre outros: a incandescência, a radiação, a mobilidade das ondas de calor, a densidade da matéria de plasma e o efeito de imponentia sobre a sensibilidade de quem o percebe. Nenhum desses aspectos foi descrito verbalmente, mas sim mostrado visualmente por meio do arranjo espacial das letras que compõem a palavra *soleil* e dos sinais de pontuação, os parêntesis. A espacialização também permite a exploração significativa dos fonemas: o som do “s” parece adequado à cintilação; a vogal aberta seguida de semivogal na terminação -eil sugere a reverberação dos raios de luz. Os meios de que dispõe o poeta não são, evidentemente, os mesmos do pintor, tampouco a forma que o poema adquire é a do ícone. A vantagem do poeta é que, ao usar a linguagem verbal da escrita, a um só tempo palavra e imagem, consegue atingir mais facilmente os sentidos que não são visíveis. Afirma Edeline (1982, p. 5): “*Le poète, lui, grâce au langage, et tout en restant relié au sensible, touche*

*directement à l'abstrait. Il n'a pas à se dépêtrer d'un iconisme à la fois servile et pesant, son calligramme n'est pas redondant, il évolue de plain-pied dans le Logocosme*²⁵⁶. Ou seja, constrói com os recursos de linguagem, nos quais se incluem as possibilidades de *mise en page*, uma imagem representativa do cosmos. Essa predominância do *logos*, portanto, constitui um traço distintivo dos poemas espacialistas:

*C'est là une caractéristique de l'oeuvre de Garnier: s'il choisit la machine à écrire, il choisit en même temps le code dans son entier, et s'est toujours interdit de faire appel à des éléments non linguistiques tels que les bruits de bouche (lettristes et ultralettristes) ou les jeux typographiques (Hansjörg Mayer, Vagn Steen, Oyvind Fahlström).*²⁵⁷ (EDELIN, 1982, p. 6).

Como jogos tipográficos, Edeline (1982) entende também, por extensão, as célebres constelações de Gomringer – muito semelhantes aos poemas programáticos do grupo Noigandres –, que, pelo caráter extremamente objetivo e autorreferencial, não atingem o sentido de logocosmos, dependente de certo artifício analógico, ou simbólico, tipicamente lírico. De outro modo: mesmo recorrendo absolutamente à espacialização, ao modelo sintático visual, os poemas espacialistas oferecem saídas semânticas e, por isso, se sobrepõem ao jogo pelo jogo característico da vertente concretista. É um equívoco, pois, achar que o poema precise controlar os exageros da expressão gráfica, como evitar a fragmentação da palavra, para comunicar além de sua própria estrutura.

No entanto, existe uma série de poemas que não teria, aparentemente, o compromisso claro de extrair significados da língua. São os *Poèmes mécaniques*, de Ilse e Pierre Garnier, publicados em 1965. De acordo com Edeline (1982, p. 7), eles parecem um “*parenthèse déroutante*”²⁵⁸, enquanto “*dans le reste de l'oeuvre manifeste une poésie du sens*”²⁵⁹. Uma experiência fora do *logos*, uma exceção da poética espacialista? Ilse e Pierre Garnier (2012b, p. 172) define, em manifesto sobre o procedimento: “*Poème mécanique = statisme et dynamisme de la langue*”²⁶⁰. Edeline (1982, p. 7) o chama de “*poésie magmatique*”²⁶¹, termo que contém o sentido do expansivo, do aleatório e da intensidade explosiva. O poema mecânico haveria de se

²⁵⁶ “O poeta, graças à linguagem, e enquanto permanece ligado ao sensível, toca diretamente no abstrato. Ele não precisa escapar de um iconismo ao mesmo tempo servil e pesado, seu caligrama não é redundante, desenvolve-se, no mesmo nível, em Logocosmo”.

²⁵⁷ “Essa é uma característica da obra de Garnier: se ele escolhe a máquina de escrever, escolhe ao mesmo tempo o código em sua totalidade, e sempre se proíbe de usar elementos não linguísticos, como os ruídos de boca (letristas e ultraletristas) ou os jogos tipográficos (Hansjörg Mayer, Vagn Steen, Oyvind Fahlström).”

²⁵⁸ “parêntesis intrigante”.

²⁵⁹ “no resto da obra manifesta uma poesia do sentido”.

²⁶⁰ “Poema mecânico = estatismo e dinamismo da língua”.

²⁶¹ “poesia magmática”.

dirigir diretamente “à la sensibilité sans aucun recours au sémantique”²⁶² (EDELIN, 1982, p. 7). Pelo uso exclusivo da máquina de escrever, carregaria uma plástica fortemente impessoal e, de certo modo, contrária à beleza estética, mesmo porque nunca preocuparam os poetas o acabamento, os enfeites, as minúcias da técnica visual. “*Il ne s'agit pas de manque de goût, mais d'ascétisme*”²⁶³, justifica Edeline (1982, p. 7, grifo do autor).

Questiona-se, porém, se a ilegibilidade é total. Edeline arrisca-se a interpretar, linguisticamente, um poema da série: “[...] *je voudrais montrer, en analysant le premier du recueil, qu'il est au moins possible de le déchiffrer sémantiquement de façon cohérente*”²⁶⁴ (EDELIN, 1982, p. 7). Mas esse poema tem a vantagem de trazer algumas palavras emaranhadas no arranjo de grafemas. São palavras do latim, do francês, do alemão e do inglês, ora íntegras, ora fragmentadas, relacionadas à agricultura, como “hortus”, “humus”, “terre”, “Earth”. Edeline o interpreta como representação escritural de um jardim desordenado. Os movimentos bruscos da escrita corresponderiam aos golpes da cavadeira. Outro sentido, mais profundo, avança da agricultura para a cultura: o poema é um terreno gráfico do qual emergem as línguas ocidentais. É escrita em estágio primitivo, como uma floresta em sua fase germinal.

Os sentidos dos *Poèmes mécaniques*, mesmo aqueles nos quais não se podem entrever palavras reconhecíveis, não parecem evacuados. Conhecedor dos caminhos da obra espacialista, Edeline (1982, p. 8) insiste: “[...] *je maintiens qu'il est presque toujours possible d'analyser de la sorte les Poèmes mécaniques*”²⁶⁵. De fato, os poemas desejam comunicar algo bastante relevante. Isso é comprovado pelos manifestos publicados na revista *Les Lettres*, para tratar exclusivamente sobre a composição e a significação deles, e pelas inúmeras notas explicativas que os acompanham, ou os integram. Numa dessas notas se lê:

L'ancienne poésie était fondée sur le réflexe conditionné: le sémantisme utilisé par le poète entretenait l'équivoque entre le mot et le chose: au mot “soleil” le lecteur “voyait” le soleil; il réagissait comme le chien de Pavlov; au coup de sonnette il salivait.

Les poèmes mécaniques touchent la personne en dehors de tout réflexe: la variation des lettres sollicite une variation de la personne jusqu'en ses couches profondes.

*L'énergie seule est concernée par ces élémentaires.*²⁶⁶ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012c, p. 294).

²⁶² “à sensibilidade sem nenhum recurso ao semântico”.

²⁶³ “Não se trata de falta de gosto, mas sim de *ascetismo*”.

²⁶⁴ “[...] eu gostaria de mostrar, na análise do primeiro poema da coletânea, que é pelo menos possível decifrá-lo semanticamente de maneira coerente”.

²⁶⁵ “[...] eu sustento que é quase sempre possível analisar os *Poemas mecânicos* dessa maneira”.

²⁶⁶ “A antiga poesia foi fundada sobre o reflexo condicionado: o semantismo utilizado pelo poeta mantinha o equívoco entre a palavra e a coisa: à palavra ‘sol’, o leitor ‘via’ o sol; ele reagia como o cachorro de Pavlov; ao toque da campainha, ele salivava.

Portanto, a intenção dos poetas é a de justamente questionar a legibilidade da poesia imposta pelo convencionalismo do código. Se existe um semantismo ligado diretamente à expressão, isso se deve a um desgaste contínuo da regra de cifração e decifração, fenômeno que provoca, segundo Cassirer (1992), como se viu, a conversão da palavra original em palavra conceitual, a palavra-unidade em signo arbitrário. Se a ligação entre palavra e coisa, no tempo moderno da fratura, é convencional, sua legibilidade também o é. A poesia, na medida que remotiva o signo, que lhe devolve o elo entre expressão e coisa, busca, por consequência, a ilegibilidade. Ou o legível em outra instância: a poética. A fuga da legibilidade instituída, aliás, é uma forma possível de caracterizar o poético, ou o artístico. Assim, afirma Ana Hatherly (1975, p. 23-24):

Sabemos que seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras.

As três peças visuais (Poema 19)²⁶⁷ subsequentes à nota consistem na espacialização de letras, ou na formação de uma paisagem escritural. Não se adivinha mais a metaforização do espaço topográfico, como representação do jardim desordenado. A materialidade escritural se impõe por si mesma, e o sentido precipita de sua realidade gráfica. Não há terra a lavrar, mas apenas a escrita. O trabalho é unicamente aquele realizado pelo poeta no ato de inscrição. A escrita não cumpre seu desígnio de notação da língua, porque pretende justamente romper com o condicionamento da ligação entre “*le mot et le chose*”²⁶⁸ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012c, p. 294) e, com isso, instituir o domínio da ilegibilidade. O leitor se obriga ao mergulho na experiência de criação do poeta, que é a experiência de subversão da linguagem. Ele deve se encarregar primeiro de restituir essa linguagem ao estado anterior à subversão e depois reabilitar o processo, observando as circunstâncias e os possíveis sentidos.

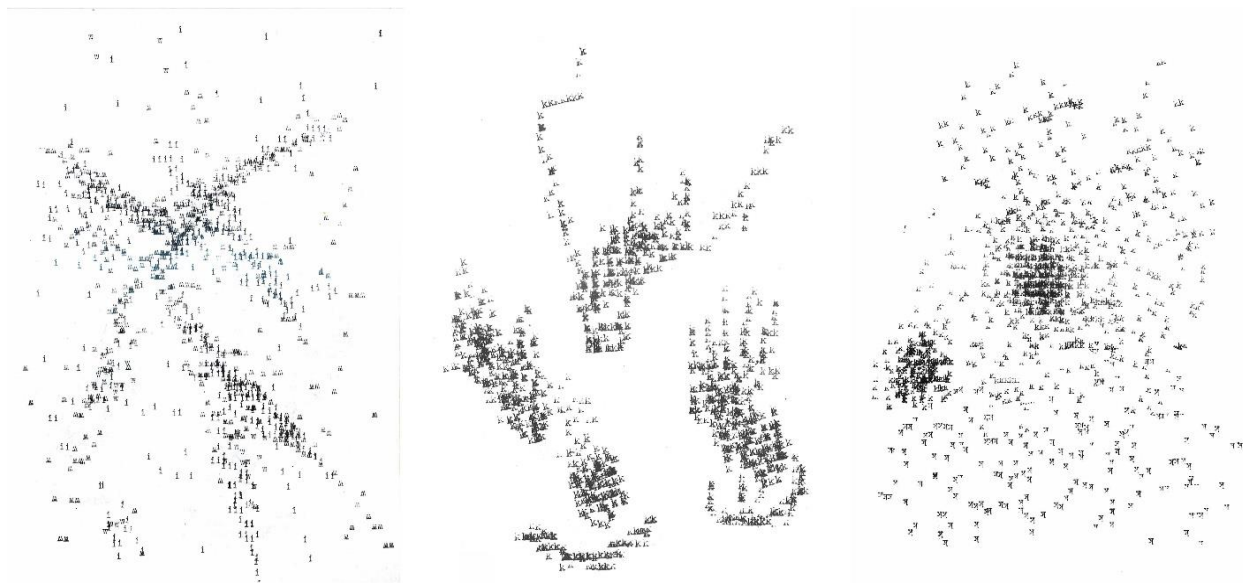
Os poemas mecânicos tocam a pessoa fora de todo reflexo: a variação das letras solicita uma variação da pessoa até suas camadas profundas.

A energia é somente tocada por esses elementares.”

²⁶⁷ Caso o leitor queira se aprofundar na investigação dos *Poèmes mécaniques*, sugiro a apreciação do artigo “Uma leitura de *Poèmes mécaniques*” (BUORO; BORSATO, 2017), publicado na revista *Lettres Françaises*. Nele desenvolvo, de forma mais demorada, uma hipótese interpretativa do conjunto, à luz da teoria literária e da gramatologia de Derrida.

²⁶⁸ “a palavra e a coisa”.

Poema 19 – “Poèmes mécaniques” (fragmento), de Ilse e Pierre Garnier.



Fonte: Ilse e Pierre Garnier (2012c, p. 295-297).

De acordo com a *Gramatologia* de Derrida (2008), a criação poética fundada exclusivamente sobre a escrita representaria, de fato, um colocar-se fora do *logos*, uma vez que este seja entendido como a linguagem fonética, ou a linguagem fonocêntrica, detentora, desde o período clássico, do conceito de verdade absoluta. Os poemas instituem não o valor do *logos*, mas o valor da escrita que se tornou independente dele. Essa escrita liberta de sua origem no *logos* merece a renomeação corretiva dada por Derrida (2008): escritura. Escritura consiste na grafia, no grego *γράμμα* (grama), no carácter, na letra significativa cujo significado foge às predeterminações do som-sentido, ou da palavra-coisa. Os poemas a máquina são grammas esvaziados da carga semântica forçosamente contida na linguagem verbal e, por isso mesmo, constituem escrituras da desconstrução. O desconforto do leitor ao se deparar com os textos resume a naturalização da univocidade da linguagem escrita, produzida para representar a fala. Os poemas não falam, não querem falar. Sua força está em comunicar o poder do grama, o poder da escritura que provoca uma diversidade inusitada de sentidos. Ao romper com o *logos*, com a palavra-coisa, rompe-se com o sentido único e verdadeiro. Os poemas, por isso, celebram a multiplicidade do pensamento, do mundo, do homem: “*une variation de la personne jusqu’en ses couches profondes*”²⁶⁹ (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012c, p. 294).

Deve-se considerar ainda outro elemento importante nos poemas, o fato de terem sido escritos a máquina. Há um contraste inegável: diferente do que se pode esperar, a escrita não

²⁶⁹ “uma variação da pessoa até suas camadas profundas”.

obedece à padronização convencional, mecanizada. Não há paragrafação, recuos e alinhamento de frases. Ao contrário, ela exhibe uma visualidade orgânica, como se tivesse sido gravada por algum método gráfico primitivo, do tipo litográfico ou xilográfico. Edeline (1982) teve a sensação de impessoalidade, mas parece, ao contrário, que a máquina, nas mãos do poeta, ganha vida. No lugar de ela registrar a língua numa escrita a mais neutra e inexpressiva possível, cria figuras animadas, como dotadas de vida e movimento. Eis uma forma de aplicação do princípio da personificação, comum à poesia e ao mito, de acordo com o pensamento de Huizinga (2019). Assim a escrita, desde seus elementos mínimos constituintes, sobrecarrega-se de *énergie*²⁷⁰. O sentido do epíteto *mécaniques*²⁷¹, portanto, é duplo: primeiro porque os poemas foram feitos a máquina de escrever, depois porque eles se movimentam, numa dinamicidade pouco razoável em se tratando de escrita tipográfica.

Além das “constelações líricas” e da “poesia magmática”, a fase de expansão, segundo Edeline (1982, p. 8), inclui “*terres nouvelles à défricher*”²⁷²: obras que experimentam o dialeto picardo, o cruzamento de alfabetos, a temática histórica, as configurações de paisagem e de arquitetura. Toda produção dessa fase, com mais ou menos a mesma delimitação histórica, é também recolhida por Lengellé e Debon (2016, p. 513) sob a semelhante designação de “*une poétique de la surface*”²⁷³, na qual se situariam diferentes figurações paisagísticas. A “*paysage linguistique*”²⁷⁴, por exemplo, é característica dos “Poemas mecânicos”. Ela possui um antecedente, claramente reconhecido pelos poetas espacialistas, nos enigmáticos *Sprachblätter*, as folhas de linguagem, de Carlfriedrich Claus. Distingue-se da “*paysage métaphorique*”²⁷⁵, que tende a representar o espaço topográfico, geralmente o natural, e da “*paysage héroïque*”²⁷⁶ (LENGELLÉ; DEBON, 2016, p. 514), que figura cenas históricas de heróis nacionais.

Um poema (Poema 20) de Pierre Garnier como “Hiver”, do livro *Poèmes à voir*, de 1962, apresentaria um caso de paisagem metafórica, de acordo com Lengellé e Debon (2016). Nele, o espaço da página é correlato ao de um quadro, mas, no lugar da pintura de imagens icônicas, o poeta inscreve signos verbais. Trata-se de uma tradução do pictórico para o escritural. O título anuncia a atmosfera geral: uma paisagem invernal. O que se lê são alguns substantivos e um sintagma de complemento: palavras retiradas do campo semântico da natureza. Já o que se vê sobreposto ao que se lê são elementos gráficos, grupos de letras

²⁷⁰ energia

²⁷¹ mecânicos

²⁷² “terras novas a decifrar”.

²⁷³ “uma poética da superfície”.

²⁷⁴ “paisagem linguística”.

²⁷⁵ “paisagem metafórica”.

²⁷⁶ “paisagem heroica”.

maiúsculas, dispostos no espaço de acordo com a sintaxe visual. Em primeiro plano, na parte baixa, está, à esquerda, a palavra *neige* (neve) e, à direita, a expressão “*bouvreuil suspendu dans le pommier*” (canarinho suspenso na macieira). Em segundo plano, no alto e no centro, ocupando o pico de um triângulo imaginário, está a palavra *sapin* (pinheiro). É possível imaginar a paisagem convertida em pintura, como sugere Lengellé (1979). Na dimensão das formas plásticas, haveria combinação entre o triangular do pinheiro, a planura da neve e o arredondado do canarinho; na dimensão das cores, entre o verde das árvores, o branco da neve e o sarapintado do pássaro; e, ainda, na dimensão da qualidade do ícone, entre o vegetal, o animal e o mineral.

Poema 20 – “Hiver”, de Pierre Garnier.

HIVER

SAPIN

NEIGE

UN BOUVREUIL
SUSPENDU DANS LE POMMIER

Fonte: Pierre Garnier (2012e, p. 257).

O sentido, no entanto, não se resume à simples sensação da paisagem representada. O desequilíbrio visual dos elementos gráficos estabelece a consistência retórica. O grupo gráfico “*bouvreuil suspendu dans le pommier*” é exagerado, se comparado aos outros e ao seu próprio significado linguístico. Afinal o canarinho é muito menor do que o campo de neve e o pinheiro. Conjectura Lengellé (1979, p. 115): “*L'importance graphique souligne paradoxalement la petitesse de l'animal qui semble subsister et même dominer dans cette opposition élémentaire*

et la solitude hivernale”²⁷⁷. O símbolo do pássaro parece se impor à paisagem. Além disso, é possível observar que esse grupo gráfico, por si mesmo, forma uma paisagem dentro da paisagem, ou uma vida vibrante, colorida e sonora dentro da atmosfera de frieza, brancura e quietude:

*D'autre part si nous regardons attentivement ce texte (lecture visuelle) et si nos yeux sont attirés par cet espace noirci, nous voyons que le complément qui détermine le bouvreuil (suspendu dans le pommier), selon un repère “haut-bas”, se situe, d'une manière paradoxale, à un niveau inférieur qui constitue un autre “sommet” du poème – renversant du coup l'optique du paysage et son point de vue.*²⁷⁸ (LENGELLÉ, 1979, p. 115, grifo do autor).

Quanto à paisagem heroica, Lengellé e Debon (2016) recordam que, na história da literatura e da pintura, ela compareceu, em expressões próprias, com certo privilégio. Por muito tempo, a paisagem favorita a ser representada foram as cenas históricas. *Othon III – Jeanne D’Arc: structures historiques* é o livro de Ilse e Pierre Garnier (2012e), surgido em 1967, que foi dedicado a esse modelo temático. Os poemas espaciais que o compõem, por isso, possuem claramente uma função referencial, ou pictogramática, embora poucos se aproximem do iconismo caligramático de Apollinaire. Francis Edeline (1982, p. 9), que vislumbra no gesto de escolha dos heróis Othon e Joana D’Arc, um alemão e uma francesa, a celebração poética da relação amorosa e espiritual dos poetas, saúda: “[...] *une tentative particulièrement heureuse et féconde a été l'annexion du domaine historique*”²⁷⁹. No início da obra, uma nota-poema explica a regra fundamental do espacialismo: a substituição do tempo da narrativa pelo espaço de correspondências universais:

*L'enchaînement supprimé, raconter devient impossible,
sauf
avec la langue-matière reflet de l'univers comme elle est reflétée par lui
le monde de l'expression devient le monde de l'expansion
Nous rayonnons l'univers, l'univers nous rayonne: l'histoire est la mesure de
[ce rayonnement

L'homme et l'univers croissent et diminuent ensemble
le sens serait inversé si, faute d'être en expansion, l'univers était en réduction
le héros libre est forme et fonction de l'univers libre
Othon III - Jeanne d'Arc: des actes, des signes, une pulsation, une trajectoire*

²⁷⁷ “A importância gráfica sublinha paradoxalmente a pequenez do animal que parece subsistir e até dominar nessa oposição elementar e nessa solidão de inverno”.

²⁷⁸ “Por outro lado, se *olharmos* atentamente este texto (*leitura visual*) e se nossos olhos forem atraídos por esse espaço de negrume gráfico, vemos que o complemento que determina o canarinho (*suspense na macieira*), de acordo com a referência ‘alto-baixo’, situa-se, paradoxalmente, em um nível inferior, que constitui um outro ‘cume’ do poema – invertendo, de repente, a ótica da paisagem e seu ponto de vista.”

²⁷⁹ “[...] uma tentativa particularmente feliz e fecunda foi a anexação do domínio histórico”.

des émetteurs
*matière en expansion depuis 983 et 1412*²⁸⁰
 (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012e, p. 346).

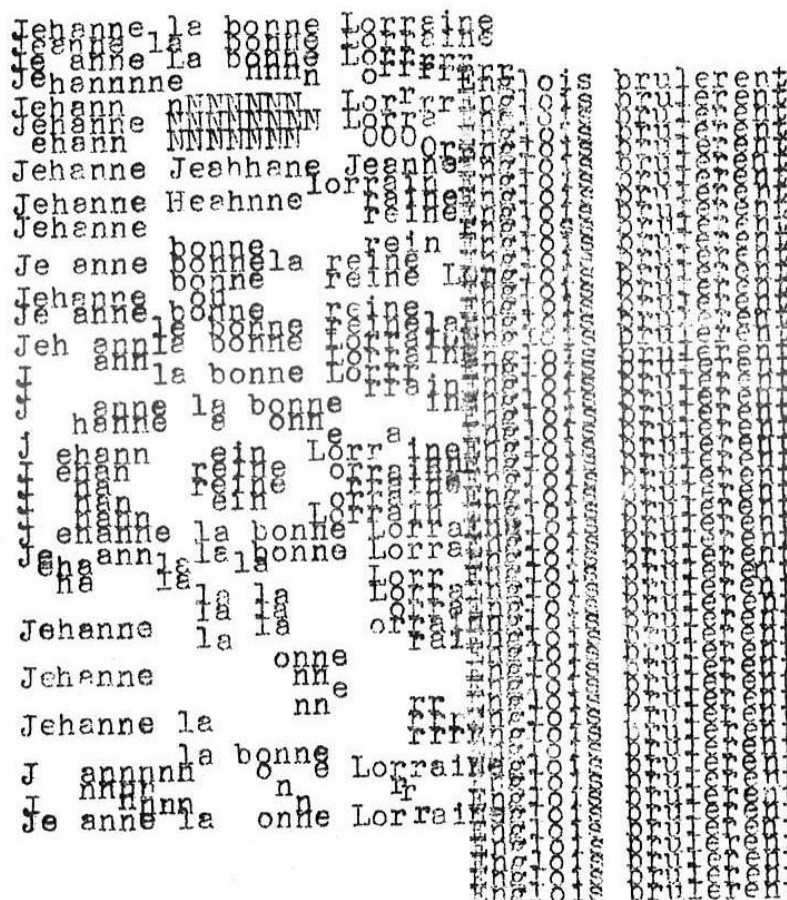
Edeline (1982) classifica os poemas do livro em abstratos, humorísticos e líricos. Dentre estes últimos destaca um (Poema 21) que evoca a cruel execução de Joana D’Arc na fogueira, condenada à morte pelos ingleses, contra os quais lutou a heroína em nome da França, no século XV. A dramaticidade e lirismo da construção – pelo fato mesmo de haver uma forte expressão pessoal de suplício – levam o semioticista a compará-la à famosa “Ballade des pendus”, escrita por François Villon após também ser sentenciado à morte.

A paisagem gráfica se divide em dois lados sob tensão, como dois grupos inimigos. Do lado direito, uma coluna densa, impenetrável, feita com o registro da expressão “*Englois brulerent*” (ingleses queimam). *Englois* é uma forma antiga de *Anglais*, o que restringe o sentido da palavra aos habitantes ingleses do momento histórico abordado, evitando assim a transferência de culpa à atualidade. O verbo *brulèrent*, ou *brûlèrent*, sem acento – pois não seria o caso de qualquer ênfase –, conjugado no passado simples, corrobora o sentido de ato consumado. Está na voz ativa, ou seja, quem pratica a ação é o sujeito plural, os *Englois* – eles ateiam fogo. A massa gráfica não deixa brecha, exceto a linha vertical. Duas formações rígidas de homens impiedosos: uma vanguarda e uma retaguarda de soldados de guerra. Do outro lado, o esquerdo, em contato direto com a coluna dos ingleses, a vítima do ato incendiário: a santa Joana D’Arc. O retângulo gráfico que a representa é maior do que o dos inimigos. Semelhante ao pássaro de “Hiver”, sua singularidade e sua pequenez de garota têm uma força superior à do conjunto de homens atroz. Mas ela sucumbe às chamas. O aerado da massa gráfica representa sua desintegração. As inscrições que ainda se podem ver – e ler – são de uma heroína plena: “*Jeanne la bonne Lorraine*” (Joana, a bondosa de Lorena), “*Je reine*” (Eu, rainha), “*la bonne reine*” (a boa rainha). E, ao mesmo tempo, de alguém que sofre a pior das dores: “*Je ahane*” (Eu ofego). O resto é gemido, rogo, dor, que só mesmo as letras fragmentadas podem expressar. Pergunta-se Edeline (1982, p. 9): “*Comment ne pas être ému devant cette oeuvre délicate?*”²⁸¹

²⁸⁰ “O encadeamento suprimido, narrar se torna impossível, / salvo / com a língua-matéria, reflexo do universo, como ela é refletida por ele / o mundo da expressão se torna o mundo da expansão / Nós irradiamos o universo, o universo nos irradia: a história é a medida dessa irradiação / O homem e o universo crescem e diminuem juntos / o sentido seria inverso se, no lugar de estar em expansão, o universo estivesse em redução / o herói livre é forma e função do universo livre / Otho III - Joana d'Arc: dois atos, dois signos, uma pulsação, uma trajetória / dois emissores / matéria em expansão desde 983 e 1412”

²⁸¹ “Como não se emocionar diante dessa obra delicada?”

Poema 21 – “Jeanne D’Arc”, de Ilse e Pierre Garnier.



Fonte: Ilse e Pierre Garnier (2012e, p. 362).

Vê-se, portanto, que as paisagens de palavras são determinadas por múltiplas regras estéticas e se relacionam distintamente com o referente. A reivindicada relação entre o poema e o universo certamente existe, mas é equivocado achar que a espacialização seja sempre uma simples réplica do espaço topológico. Confirma Edeline (1982, p. 9): “[...] *l’espace physique d’un paysage et l’espace sémiotique du poème sont certes homologables, mais pas uniquement sous la forme d’un simple décalque plus ou moins iconique*”²⁸². Os poemas estão intercalados num contínuo entre o icônico e o abstrato – em paralelo àquele apontado por Jean-Pierre Balpe (1980) entre o código visual e o código verbal. “*Chaque page est équivalente au monde. Dès que deux signes y sont disposés, les ‘tensions’ ou plus simplement les relations qui s’établissent*

²⁸² “[...] o espaço físico de uma paisagem e o espaço semiótico do poema são certamente homologáveis, mas não unicamente sob a forma de um simples decalque mais ou menos icônico”.

entre eux grâce à l'espace [...] rendent du même coup cet espace perceptible”²⁸³, resume Edeline (1982, p. 9) o processo complexo das analogias poéticas. De todo modo, o espaço do poema constitui uma representação.

Ainda na fase da expansão, Edeline (1982) distingue outra série de poemas, publicados sobretudo nos primeiros anos do movimento espacialista. Seriam determinados por procedimentos específicos de apresentação e de organização sintática, que lhes confeririam uma forte simetria visual. À primeira vista, parecem muito semelhantes aos poemas geométricos do grupo Noigandres. Mas, pelo fato de não operarem exclusivamente sob o princípio do jogo mecânico, acabam por se aproximar do conceito místico da mandala: símbolo da unidade universal.

Quanto ao modo de apresentação, há duas formas plásticas predominantes: a do retângulo e a do losango. A primeira possui mais estabilidade que a segunda. O círculo, por sua vez, embora não desenhado, projeta-se estruturalmente sobre as figuras, na medida em que elas se organizem em torno de um centro – é o caso do poema “Printemps” (Poema 2), analisado no primeiro capítulo desta tese. O equilíbrio das figuras é também garantido pelo estrato lexical, sempre relacionado ao campo semântico da natureza e do homem. Já a sintaxe em que se organizam as palavras no espaço pode ser de dois tipos: topográfica ou icônica.

Os poemas “Les éléments” (Poema 22) e “Septembre” (Poema 23) publicados respectivamente nos livros de Pierre Garnier *Poèmes à voir*, de 1962, e *Calendrier*, de 1963, exemplificam a apresentação em losango e os tipos distintos de sintaxe. “Les éléments” mostra, no ponto central, o verbo *exprime* (exprime), conjugado no presente do indicativo – presente eterno. Todos os elementos que o circundam adquirem a mesma função dupla de sujeito e complemento. É esse funcionamento gramatical de reversibilidade, possível apenas no regime espacial do texto, que caracteriza a sintaxe topológica. Assim, por exemplo, *l'arbre* (a árvore) exprime o *le poème* (o poema) do mesmo modo que *le poème* exprime a *l'arbre*. Ou *l'homme* (o homem) exprime *la pierre* (a pedra) do mesmo modo que *la pierre* exprime o *l'homme*. A reversibilidade sintática intercala as correspondências analógicas que, para o poeta, regem o universo. O poema é um excelente exemplo, ademais, do engendramento do eu lírico na objetividade do mundo: tudo pode comunicar, porque tudo está personificado de uma energia vital. Algo um pouco diferente se passa em “Septembre” (setembro), em que todas as palavras utilizadas são uma só: *claire* (claro). A organização sintática, nesse caso, tenta apreender,

²⁸³ “Cada página é equivalente ao mundo. Desde que dois signos são dispostos nela, as ‘tensões’, ou tão simplesmente as relações que se estabelecem entre eles graças ao espaço, torna, ao mesmo tempo, esse espaço perceptível”.

iconicamente, o conceito resultante das impressões sensíveis do mês que marca a passagem do verão para o outono na França: a claridade exorbitante.

Poema 22 – “Les éléments”,
de Pierre Garnier.

LES ÉLÉMENTS

L'ARBRE

L'HOMME L'ÉTOILE

LA TERRE EXPRIME L'OISEAU

LE VOL LA PIERRE

LE POÈME

Poema 23 – “Septembre”,
de Pierre Garnier.

SEPTEMBRE

CLAIRE

CLAIRE CLAIRE

CLAIRE CLAIRE CLAIRE

CLAIRE CLAIRE

CLAIRE

Fonte: Pierre Garnier (2012e, p. 260).

Fonte: Pierre Garnier (2012f, p. 279).

Essa maneira particular de construção do texto, que emprega as regras de espacialização escritural do conteúdo e que consegue o êxito de tocar em regiões psíquicas responsáveis pelo senso de interação, de equilíbrio, de harmonia, levou Francis Edeline (1982) a relacionar os poemas ao símbolo tradicional da mandala. Ele lembra que os surrealistas – aos quais Garnier esteve ligado durante sua participação na *École de Rochefort* – recuperaram a teoria das correspondências entre o Macrocosmo e o Microcosmo, registrada no célebre texto “A tábula da esmeralda”, atribuído a Hermes Trismegisto. A filosofia hermética das relações analógicas entre a parte e o todo, entre o homem e mundo – a despeito de seu misticismo religioso ou mesmo graças a ele, se se pensa em concepções como a de Vico, via Bosi (2000), de que a fala natural, primeira, é a da poesia analógica – não deixa de ser “la base même de toute métaphore”²⁸⁴, segundo Edeline (1982, p. 12, grifo do autor). O que talvez faltasse à poesia era a transposição do fenômeno para a expressão dos significantes:

²⁸⁴ “a base mesmo de toda metáfora”.

[...] *il est apparent qu'une grande part de notre poésie met en rapport le Cosmos (le monde extérieur, la nature, "ce qui est en haut") avec l'Anthropos (l'homme, son corps, sa sensibilité, sa pensée, "ce qui est en bas"). Mais les surréalistes, très peu formalistes comme on sait, peu attentifs au signifiant pictural ou linguistique, ne se sont pas posé la question du lieu où se faisait cette mise en rapport, du mode de médiation apporté par la poésie.*²⁸⁵ (EDELIN, 1982, p. 12-13).

Coube a Pierre Garnier fazê-lo. Não é à toa sua insistente defesa da língua-universo. Mas claro que antes dele, como adverte Edeline (1982), Mallarmé já havia apontado o caminho do possível aproveitamento do livro como símbolo cósmico: um universo de signos no qual se reflete todo o universo fora do signo. A linguagem, portanto, pode se constituir como um importante meio de representação da interação entre o Microcosmo e o Macrocosmo.

*Ce monde en miniature résulte de l'intériorisation du monde extérieur et de sa mise en forme selon un code abstrait. Il acquiert un semblant de réalité grâce à son objectivation par l'écriture ou par la peinture, la sculpture etc. si l'on se place dans une perspective plus générale, ce qui permettra de parler de Sémioscosme.*²⁸⁶ (EDELIN, 1982, p. 12-13).

O Semiocosmo, cosmo feito de signos, mimetiza o grande cosmo, que inclui o homem. Esse é o princípio da mandala, com sua combinação de formas geométricas – no grande círculo, existem quadrados, triângulos, losangos, outros círculos –, de figuras icônicas, de arabescos e de profundas cores. E seria também o princípio dessa vertente de poema espacial, com a diferença de que os signos picturais são substituídos pelos escriturais. Por isso Edeline (1982, p. 13) a chama de “*Logo-Mandala*” e a avalia como uma criação “[...] *qui a l'intérêt de faire apparaître les possibilités d'une exploitation quasi hallucinatoire de la mise en page, et redécouvre sous une syntaxe spatiale iconique des lois psychiques éternelles.*”²⁸⁷

Por outro lado, na fase da contração, as leis determinantes do poema se especificam. A economia máxima de meios tem por objetivo o máximo de significação. O princípio geral segue sendo o da analogia poética, de maneira que Edeline (1982, p. 14) utiliza o termo definidor

²⁸⁵ “[...] é evidente que uma grande parte de nossa poesia relaciona o Cosmos (o mundo exterior, a natureza, “o que está acima”) com os Antropos (o homem, seu corpo, sua sensibilidade, seu pensamento, “o que está abaixo”). Mas os surrealistas, muito pouco formalistas como se sabe, pouco atentos ao significante pictórico ou linguístico, não colocaram a questão do lugar em que se dava essa correspondência, do modo de mediação trazido pela poesia.”

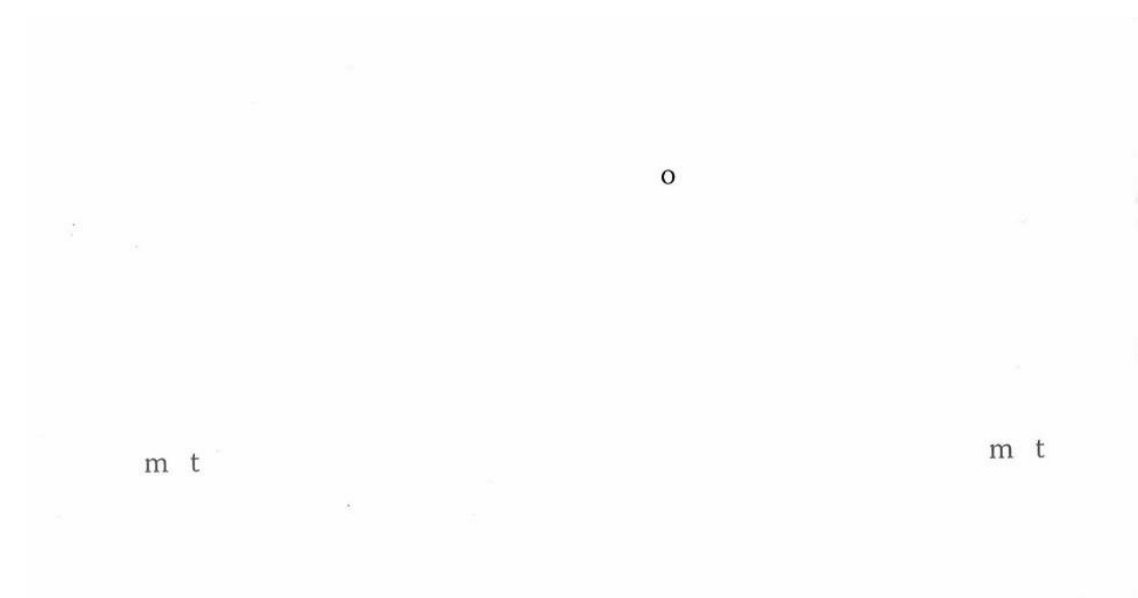
²⁸⁶ “Esse mundo em miniatura resulta da interiorização do mundo exterior e de sua formatação segundo um código abstrato. Ele adquire uma aparência de realidade graças a sua objetivação pela escritura, pela pintura, pela escultura, etc. Se se coloca numa perspectiva mais geral, será permitido falar de Semiocosmo.”

²⁸⁷ “[...] que tem a vantagem de revelar as possibilidades de uma exploração quase alucinatória da *mise en page* e que redescobre numa sintaxe espacial icônica leis psíquicas eternas.”

“*traitement micro-iconique du mot*”²⁸⁸. Trata-se da representação mínima, ou melhor: da representação, de base icônica, realizada pelas partículas mínimas escriturais – o signo que emerge do branco absoluto, do vazio, do silêncio. Para Lengellé e Debon (2016, p. 515), inicia-se “[...] *une poétique de l’horizon, du monde blanc, et l’alphabet des figures géométriques*”²⁸⁹. O livro de Pierre Garnier *Le jardin japonais*, de 1978, consolida a mudança. Nos poemas contidos nele, pode-se perceber, de modo explícito ou implícito, o dispositivo da linha do horizonte – sobre a qual já se tratou satisfatoriamente. Abre-se um campo de relações entre o que está em cima e o que está embaixo, ou ainda entre o Microcosmo e o Macrocosmo. “*L’horizon sublime [...] la force d’attraction du monde et du signe*”²⁹⁰, definem Lengellé e Debon (2016, p. 515).

Edeline (1982) aponta alguns procedimentos fundamentais. Um deles é a permutação: troca de palavras e de letras. É o que se pode verificar no poema (Poema 24) em que dois vocábulos *mot* (palavra), situados paralelamente na linha do horizonte, compartilham da mesma letra O. Esta, por sua vez, suspensa acima da linha do horizonte, no espaço reservado ao céu, acumula a simbolização do globo solar. Assim, as palavras poéticas passam a dispor, em seu próprio sistema, de uma estrela central, que lhes fornece a energia vital, capaz, quiçá, de lhes devolver o desejado poder de encantamento.

Poema 24 – “mot”, de Pierre Garnier.



Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 416).

²⁸⁸ “tratamento microicônico da palavra”.

²⁸⁹ “[...] uma poética do horizonte, do mundo branco, e o alfabeto das figuras geométricas”.

²⁹⁰ “O horizonte sublime [...]: a força de atração do mundo e do signo”.

Outro procedimento é a quebra de palavras, realizada ora com a interposição de algum elemento gráfico, ora com o simples afastamento de letras. Dois poemas exemplificam. No primeiro (Poema 25), uma barra gráfica secciona a palavra *dos* (costas) em duas: *d/os*. Desse modo, sobrepõe-se a expressão *d'os* (de ossos), e a barra ganha a significação icônica de coluna vertebral. A redução da escritura a seus elementos constituintes possui um paralelo no sentido do poema: numa espécie de sinédoque, o homem é reduzido a sua coluna inclinada, a seu osso, a sua condição animal primitiva. O artigo *le* (o) corrobora o sentido de arquétipo: não é um homem específico, mas o Homem-osso. Ele continua a caminhar sobre a terra, condenado à linha do horizonte. Como não lembrar de “O homem que caminha”, célebre escultura de Alberto Giacometti?

Já no segundo (Poema 26), a palavra *monde* (mundo) tem sua letra M afastada das demais, o que faz surgir a *onde* (onda). O sentido oculto na palavra, princípio anagramático, revela uma verdade para Pierre Garnier. No interior do mundo, propaga-se infinitamente uma onda – representação singular da multiplicidade de infinitas ondas – que conduz energia a tudo que vive. Ela aparece iconizada na própria letra M, começo e motor do mundo.

Poema 25 – “le dos”,
de Pierre Garnier.

le d/os

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 423).

Poema 26 – “monde”,
de Pierre Garnier.

m onde

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 431).

O processo de iconização da letra e de outros elementos gráficos fica evidente na composição (Poema 27) que trata do tema da lua, muito frequente na poesia. A palavra *lune* (lua) é escrita três vezes, mas de forma fragmentada em quatro conjuntos de três letras, aos quais se acrescentam, distributivamente, quatro sinais de parêntesis – ícone da lua. É necessário que o leitor junte as partes para efetivar a leitura. Para isso, é levado a respeitar as indicações dos sinais de pontuação. Nos dois conjuntos da linha horizontal superior, o que está dentro dos sinais são os fragmentos *l* e *une*, formantes da primeira palavra. Nos dois conjuntos da linha horizontal inferior, as peças dispostas dentro dos parênteses, *e* e *lun*, formam a segunda palavra. Já a terceira é resultado dos fragmentos que restaram fora dos parêntesis de ambas as linhas: o

ne e o *lu*. Percebe-se que o sinal gráfico percorre uma trajetória definida. No primeiro conjunto superior à direita, ele está colocado no começo das três letras. E, em sentido anti-horário, a cada novo conjunto, vai avançando um caractere, até que no último, esteja posto no final. Ao mesmo tempo que realiza esse movimento de translação, move-se em seu próprio eixo, em rotações alternadas para a direita e para a esquerda, o que evidentemente simula as fases lunares: cheia, minguante, nova e crescente. Considerando que os quatro blocos de três letras somam 12, é perfeitamente possível estabelecer analogia com a contagem do tempo. Seriam 12 meses subdivididos em quatro trimestres, correspondentes às quatro estações do ano. Nesse período, a lua não apenas aparece e reaparece continuamente, mas influi diretamente no movimento total, assim como sua representação gráfica interfere na estrutura morfológica e no ato de leitura. O movimento da lua é o movimento do cosmos. Ao representá-lo, com os materiais disponíveis na língua, o poema se estabelece como Logocosmo, de acordo com a concepção de Edeline (1982).

Poema 27 – “lune”, de Pierre Garnier.

l)ne	(une
lu(e	lun)

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 415).

Esse processo de redução do poema aos mínimos elementares vai se intensificando, da frase à palavra, da palavra à letra, até o limite do uso exclusivo dos sinais de pontuação e de notações de outros sistemas semióticos, como a matemática – todos, no entanto, pertencentes ao código gráfico, pois o espacialismo restringe-se ao universo da escritura. Logo, ocorre o problema da significação: “*Mais en-deçà du mot, si on prend le parti d'éliminer celui-ci, il n'est plus guère semble-t-il possible de signifier. Que faire avec la lettre, avec le chiffre, avec le*

signe de ponctuation?”²⁹¹, questiona-se Edeline (1982, p. 17). Uma vez que o destino dos poemas espacialistas é comunicar, a resposta não poderia recorrer às soluções do jogo pelo jogo, ou à teoria da informação estética de Bense (1971). De fato, “*Une voie restait cependant ouverte: celle de l’iconisation des lettres*”²⁹² (EDELIN, 1982, p. 17). Ou seja, o princípio analógico das interações entre significante e significado, definidor do poético, continuou a prevalecer na fase de maior concisão.

Segundo Edeline (1982), a parceria que Pierre Garnier estabeleceu com o japonês Seiichi Niikuni foi decisiva para que pudesse tirar todas as consequências da iconização gráfica – *Le jardin japonais*, além do próprio título, é dedicado ao artista oriental: “*à mon ami / Seiichi Niikuni / en hommage au pur poète de l’espace*”²⁹³ (GARNIER, P., 2012h, p. 413). Sabe-se que a escrita ideogrâmica japonesa ou chinesa conserva uma natureza pictográfica: além de remeter à palavra falada, remete também ao objeto. O alfabeto latino, por outro lado, embora tenha origem no sistema acrofônico semítico – de acordo com o qual as letras eram desenhos dos objetos designados pelas palavras escolhidas segundo o som inicial –, serve unicamente à representação fonética. No entanto, a tentativa de Pierre parece não ter sido a de recuperar integralmente essa origem perdida, mas a de encontrar novas semelhanças para as letras:

*Il serait difficile, et peut-être pédant, de les réactiver dans une langue étrangère aux langues sémitiques originelles, où le principe acrophonétique pouvait toujours fonctionner. Aussi bien est-ce une démarche exactement inverse qu’entreprend Garnier lorsqu’il iconise les lettres et constitue peu à peu un abécédaire spatialiste. Abécédaire non biunivoque d’ailleurs, puisqu’un même signe peut se voir attribuer plusieurs signifiés.*²⁹⁴ (EDELIN, 1982, p. 17).

Vê-se que o uso intensivo do procedimento acabou legando um alfabeto espacialista, que o poeta, todavia, não registrou de forma sistemática, o que representaria uma diminuição do efeito de enigma. É o leitor que deve, de maneira empírica, debruçando-se sobre cada livro, apreendê-lo, para que consiga adequadamente decifrar os poemas. E sem dúvida enfrentará o desafio da plurivocidade, muito embora o hábito de leitura acabe criando padrões que facilitam a detecção de novas ocorrências. Edeline (1982) reforça, nesse aspecto, a importância do título.

²⁹¹ “Mas abaixo da palavra, se a escolha for eliminá-la, não parece mais possível significar. O que fazer com a letra, com o número, com o sinal de pontuação?”

²⁹² “Um caminho, no entanto, permaneceu aberto: o da iconização das letras”.

²⁹³ “a meu amigo / Seiichi Niikuni / em homenagem ao puro poeta do espaço”.

²⁹⁴ “Seria difícil, e talvez pedante, reativá-los em uma língua estrangeira às línguas semíticas originais, em que o princípio acrofônico ainda poderia funcionar. É exatamente um percurso inverso que Garnier empreende quando iconiza as letras e gradualmente constituiu um alfabeto espacialista. Alfabeto não biunívoco, pois a um mesmo signo podem ser atribuídos vários significados.”

Uma vez que o material empregado não disponha de codificação predeterminada, o título oferece, quase sempre, uma importante chave de decifração. Ele deixa de ser redundante, como na maioria dos textos, e passa a ser uma espécie de comentário obrigatório. Na obra, pois, se estabelecem duas zonas textuais: a zona poemática e a zona titular. A leitura se compromete exatamente em homologá-las. Assim, muitos sinais gráficos, aparentemente sem sentido, tornam-se perfeitamente legíveis após a intervenção do título.

Martial Lengellé (2009) demonstra, ademais, que esse alfabeto espacialista foi se constituindo ao longo de toda a obra poética de Pierre Garnier, tanto a linear quanto a visual. Os sinais recorrentes, que o crítico chama, por empréstimo a Daniel Debreil, de “*lettres matricielles*”²⁹⁵ (LENGELLÉ, 2009, p. 20), são encontrados, mesmo que com menor aproveitamento visual, em vários poemas em verso. Eles constituem “[...] *un infra-discours (ou infra-langage) qui tire son essence de la lettre (ou du chiffre), de ses fonctions poétique et symbolique, ainsi que de son orientation dans l'espace*”²⁹⁶ (LENGELLÉ, 2009, p. 21, grifo do autor). Fato que ofereceria, ao lado da continuidade temática, mais uma prova da convergência, ou unidade, entre os dois modos de expressão a que se dedicou o poeta.

É do alfabeto espacialista que foi possível retirar, entre outros: o símbolo do sol subjacente à letra O; o símbolo do homem escondido na barra gráfica /; o ícone da onda na letra M; a lua iconizada no parêntesis; o pássaro em pleno voo representado pelo acento circunflexo; o horizonte no traçado simples ou na linha da palavra; o símbolo da unidade no número 1; a sobreposição do 1 à letra A; a representação do corpo feminino na letra O. Os poemas demandam a iniciativa do leitor de perscrutar os sentidos entranhados na forma obscura. Eis uma de suas principais leis: a colaboração do leitor. Em seu primeiro manifesto, Pierre Garnier (2012a, p. 76) já conclamava: “*Lecteurs, mes substanciels, mes non-absurdes, on ne vous a que trop fermé des portes peintes sur le nez. / La poésie nouvelle exige votre collaboration: elle vous prend comme contenu*”²⁹⁷. O leitor, ao tentar resolver o enigma, termina por armar outros. Uma leitura é apenas uma das infinitas possibilidades de decifração. E seu maior valor está justamente na pressuposição, como sugere Edeline (1982, p. 18): “*Une telle recherche d'interprétation, si elle reste souvent conjecturale, n'est jamais vaine, et on peut même soutenir que son résultat n'est jamais faux.*”²⁹⁸

²⁹⁵ “letras matriciais”.

²⁹⁶ “um *infra-discurso* (ou *infra-linguagem*) que extrai sua essência da *letra* (ou do número), de suas funções poética e simbólica, bem como de sua orientação no espaço”.

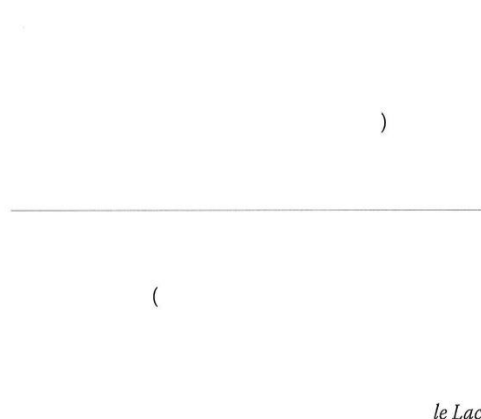
²⁹⁷ “Leitores, meus substanciais, meus não-absurdos, não fechamos mais portas pintadas sobre o seu nariz. / A nova poesia exige a colaboração de vocês: ela os toma como conteúdo”.

²⁹⁸ “Uma tal busca de interpretação, se ela resta sempre conjectural, jamais é vã, e pode-se mesmo sustentar que seu resultado nunca é falso.”

Observa-se, por exemplo, como o sinal de parêntesis desempenha diferentes significados, de acordo com sua atualização no poema. Já se pôde ver que representou a lua em suas quatro fases (Poema 27). Em “le Lac” (Poema 28), também desempenha a função de ícone do satélite, agora refletido na superfície da água. A linha que delimita o lago é, ao mesmo tempo, a linha do horizonte, que separa o espaço do céu do espaço da Terra. A integração simétrica da representação da lua e sua imagem na água – imagem da imagem – aponta para o sentido de totalidade universal. Sentido reforçado pela letra maiúscula da palavra *Lac* no título. Não se deve esquecer que o lago, pelo seu tradicional formato circular e por conter em si todo um bioma, também se desdobra no símbolo de mandala.

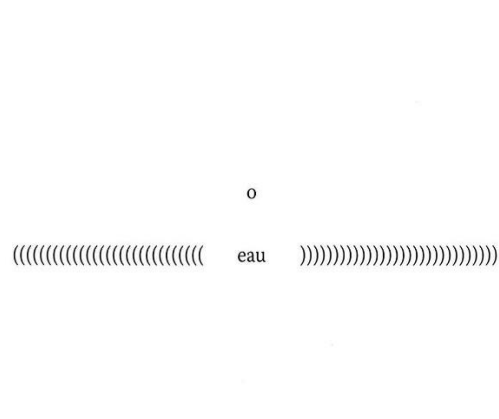
Diferentes são o emprego e o sentido dos sinais de parêntesis em outro poema em que figura a matéria líquida (Poema 29). Aqui eles estão exatamente na linha d’água, que também compreende a linha do horizonte. Sua repetição de ambos os lados da palavra *eau* (água) sugere, claramente, o movimento incessante, ou eterno, das ondas. Na coordenada vertical, cruzando o centro formado pela palavra *eau*, a letra “o” é inscrita duas vezes, uma acima, outra abaixo da linha horizontal. O efeito de leitura é curioso, visto que a pronúncia de *eau* é a mesma da vogal, ou seja, também verticalmente existe uma repetição, mas sonora. A letra “o” é ícone de um astro, que pode ser tanto a lua, quanto o sol. Como no poema anterior, sua duplicação representa seu reflexo na água. Eis um poema que reverbera imagem e som. Símbolo do universo.

Poema 28 – “le Lac”,
de Pierre Garnier.



Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 421).

Poema 29 – “eau”,
de Pierre Garnier.



Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 422).

Quanto mais a língua, extremamente vigorosa em sua capacidade de produzir significados, afasta-se dos poemas, maior é o desafio de legibilidade. “*Lorsque le support des*

*mots, puis des lettres, vient à manquer, l'herméneutique chancelle une nouvelle fois*²⁹⁹, escreve Edeline (1982, p. 20). No entanto, é garantido pelo programa estético espacialista que “[...] *les signes de ponctuation, et en particulier le point, sont investis d'un sens complexe et précis*”³⁰⁰ (EDELIN, 1982, p. 20). Ou seja: trata-se, evidentemente, de legítima linguagem poética. O semioticista, portanto, continua a apostar no que, ironicamente, chama de “[...] *méthode pesante de mise en évidence des métaphores et des oppositions structurelles*”³⁰¹ – método similar àquele adotado por Martial Lengellé – para os interpretar.

O que se poderia ler, por exemplo, num poema (Poema 30) como “poète assis au bord de la mer et se reflétant dans le ciel”³⁰², retirado também de *Jardin Japonais?* Exceto o título, contrastante em sua prolixidade, não há palavras nem letras; apenas uma grande linha traçada sobre a qual estão suspensos dois pontos bem pequenos, deslocados obliquamente. Trata-se, evidentemente, de escritura, registro gráfico de signos, mas isenta, ou quase isenta, do *logos*. É preciso reinventar o processo de significação. As pontes fixas entre o significante e o significado foram implodidas, e novas deverão ser criadas, com a ajuda do leitor. Os elementos são conhecidos apenas no particular alfabeto espacialista, e essa é primeira pista do enigma. O traçado representa a linha do horizonte. Os pontos são deduções da grafia de sinais mínimos significantes. Sobre eles declara o poeta numa construção em versos estampada como epígrafe no segundo tomo do livro:

les signes de ponctuation
sont
les temps forts de la phrase
(les temps forts de toute poésie)

– aussi les temps forts de l'amour qui
s'établit là³⁰³
(GARNIER, P., 2012i, p. 440).

Percebe-se que, de um modo ou de outro, o significado atribuído aos sinais parte das funções que desempenham no código linguístico. Se são os tempos fortes da frase e da poesia, representam o ritmo, o movimento e, sobretudo, a energia. O poeta parece os escolher pela mesma razão com que exige do poema o efeito de impacto, de sedução, de encantamento. De

²⁹⁹ “Quando o suporte das palavras, depois das letras, vem a faltar, a hermenêutica vacila novamente”.

³⁰⁰ “[...] os sinais de pontuação e, em particular, o ponto, são investidos de um sentido complexo e preciso”.

³⁰¹ “[...] método cansativo de destacar metáforas e oposições estruturais”.

³⁰² “poeta sentando à beira do mar e se refletindo no céu”.

³⁰³ “os sinais de pontuação / são / os tempos fortes da frase / (os tempos fortes de toda poesia) // – também os tempos fortes do amor que / lá se estabelece”

fato, são análogos ao poder do amor, que se estabelece lá – na frase, na poesia, na vida. O ponto final, portanto, dentro da lógica do código, é parada, é estancamento do fluxo frasal. Está totalmente de acordo com o princípio espacial. Ele institui o tempo presente: concentração do eterno. Além disso, representa a redução das reduções: o mínimo do círculo que simboliza o sol, a lua, a terra, o corpo. O ícone permanece, o que muda é apenas a visão perspectiva. Quanto mais se afasta da esfera, mais ela diminui, até transformar-se num ponto – e desaparecer. Nesse caso, o silêncio e o vazio se impõem com mais eficácia.

Poema 30 – “poète assis au bord de la mer et se reflétant dans le ciel”, de Pierre Garnier.

*poète assis au bord de la mer
et se reflétant dans le ciel*

Fonte: Pierre Garnier (2012h, p. 432).

Logo, no poema, o que se vê é a seguinte paisagem: o céu sobre a linha do horizonte habitado por dois astros longínquos. Mas o título implica a atualização metafórica. Primeiramente, determina o espaço exato e o sujeito da percepção: “*poète assis au bord de la mer*” (poeta sentado à beira do mar). Abaixo da linha do horizonte, portanto, figura-se o mar, em cuja praia está o poeta sentado, observando. Depois, indica a analogia entre o sujeito e o objeto percebido: “*et se reflétant dans le ciel*” (e se refletindo no céu). Agora, o poeta, eu lírico, se reconhece parte do universo. Ele se vê projetado no céu, como se fosse um astro. Assim, deve-se conceber um dos pontos, talvez o mais alto, como, de fato, uma estrela, e o outro, como o reflexo do poeta. Representa-se apenas o reflexo do sujeito que observa e não, propriamente o sujeito que observa. Essa é uma forma de provocar completa fusão entre os planos subjetivo e objetivo. O reflexo se torna tão semelhante ao outro, que já não se pode separá-los. É como

se olhar no espelho e ver uma pessoa distinta, sabendo-se a si memo. A equivalência dos pontos – são graficamente idênticos – corresponde à equivalência entre o eu e o objeto, entre o mundo interno e o mundo externo, entre o Microcosmo e o Macrocosmo. O poema efetiva a previsão de Edeline (1982, p. 20): “*Les signes vont alors s'ordonner souvent selon la forme du logo-mandala, qui devient ainsi plutôt un sémio-mandala*”³⁰⁴. Não mais uma mandala de palavras propriamente, mas uma mandala de signos escriturais, pela qual poeta e leitor têm a chance de realizar a contemplação e a meditação.

O emprego extensivo do ponto final, como de outros sinais gráficos, não representou, efetivamente, o ponto de finalização da estética espacial. Pelo contrário, representou a abertura de um campo imenso de pesquisas estéticas, poéticas e filosóficas. Anos depois, na obra *Les Constellations en 2002*, o poeta continua a explorar os múltiplos significados do ponto – todos ligados ao pensamento sobre a integração do homem, da natureza e do universo. Nela, deixa o seguinte comentário: “*Sans doute la fin rejoint-elle là l'origine. Ces Constellations faites avec des points finaux – sans doute aussi des points initiaux – présentent l'idée de Mallarmé et la fin ouverte des poèmes d'Eugen Gomringer, appelés en 1953 Constellations*”³⁰⁵ (GARNIER, P., 2012l, p. 584). Sua prática espacialista não obedece ao imperativo vanguardista de recusa do passado. Ela retorna. O ponto final é ao mesmo tempo o ponto inicial. Mallarmé e Gomringer não são precursores, mas participantes de um mesmo processo circular de criação poética. O futuro que substitui o passado é uma ideia de modernidade que, para o poeta, deve ser negada. O tempo espacialista é o tempo do instante, é o tempo da lírica: o presente eterno.

Há outros procedimentos de criação identificáveis na obra do casal Garnier. Páginas atrás, já se tratou, por exemplo, do importante recurso das séries: os poemas que ocupam a extensão temporal do livro, como *La Meuse* (Poema 13) e *Congo. Poème Pygmée* (Poema 14). Também se tratou das interações entre elementos verbais e figuras geométricas, operações frequentes a partir dos anos 2000. Além disso, se buscou alguma explicação sobre o emprego dos números, que muitas vezes substituem completamente as palavras, embora não deixem de significar como elas. Seria inviável tratar de todas as regras que determinam a forma espacialista. Mas, com esse breve panorama, espera-se que, pelo menos, as fundamentais tenham sido apresentadas.

³⁰⁴ “Os signos vão, então, se ordenar frequentemente de acordo com a forma da logomandala, que se torna, em consequência, uma semiomandala”.

³⁰⁵ “Sem dúvida o fim encontra sua origem. Essas *Constelações* feitas com pontos finais – sem dúvida também pontos iniciais – apresentam a ideia de Mallarmé e o fim aberto dos poemas de Eugen Gomringer, chamados em 1953 de *Constelações*”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se é verdade, como conclui Gilberto Mendonça Teles (1996), que a literatura brasileira, assim como ocorreu com as literaturas hispano-americanas, atingiu a maturidade depois de assimilar as experiências das vanguardas europeias do começo do século XX, centradas na França, é forçoso reconhecer, por outro lado, que a conquista dessa maturidade ainda dependeu da atuação direta da cultura europeia sobre a brasileira. A independência definitiva dos modelos europeus necessitava de referências fornecidas por esses mesmos modelos. Mas o movimento modernista brasileiro, ao sofrer o vanguardismo dos países dominantes, reagiu de maneira a instaurar um programa de ruptura com a lógica colonialista. Assim, a linguagem impregnada pela ideologia do colonizador, em vigor desde o início da literatura no Brasil, foi, aos poucos e penosamente, sendo substituída por uma linguagem própria, nacional.

O concretismo do grupo Noigandres, surgido nos anos de 1950, está inserido nesse processo de modernização e de afirmação identitária da arte e da cultura brasileiras – processo esse, aliás, incessante. No entanto, praticou uma radicalização inédita, que só havia sido vista nos países europeus, exportadores de cultura. No lugar de assumir o papel de receptor, pretendeu o papel de proponente da vanguarda. Por essa razão, Teles (1996, p.74) define o movimento como “vanguarda provocada”. Isso implica, naturalmente, repetir o desejo de influir sobre outras literaturas e outras culturas. Nesse sentido, pode representar um caso interessante de inversão na relação colonizador-colonizado, ou precursor-seguidor. De fato, seus formuladores e seus entusiastas nunca esconderam o orgulho da “criação estética autenticamente brasileira” (CAMPOS, H., 1969, p. 156), que se projetou internacionalmente. Trata-se, sem dúvida, de uma utopia. Mas, ao mesmo tempo que ela garantiu ao concretismo a constituição de um privilégio, condenou-o ao beco sem saída.

Ocorre que para criar uma arte que valesse como produto de vanguarda, ou seja, que pudesse servir efetivamente como instrumento de padrão criativo, os poetas paulistas foram obrigados a inventar um conceito estético demasiadamente dogmático e impermeável, fundado na retórica da destruição de valores tradicionais e da convicção pelo novo. Nada muito diferente, portanto, do que haviam concebido os futuristas na Europa. Proclamar o fim do verso e o poema verbivocovisual como única saída causou forte impacto no meio cultural brasileiro. A “imposição de que só essa linguagem era verdadeira e possível na poesia do século XX” (TELES, 1996, p. 58) levou o concretismo a se reaproximar do gesto colonizador, contrário, portanto, àquilo que se combatia, e a poesia adquiriu um aspecto de objeto estrangeiro.

Claro que houve consequências positivas, perceptíveis até hoje na produção artístico-literária do país. Em paralelo à importante tematização dos motivos nacionais, o concretismo intensificou outra vertente nascida com o modernismo de 1922: a pesquisa das possibilidades linguísticas e compositivas do poema. Pois foi ainda necessário, nos idos de 1950, confrontar um ambiente cultural de letargia, viciado em fórmulas desgastadas, hostil à tentativa de reflexão aprofundada sobre os mecanismos do texto poético. O concretismo veio, como toda vanguarda, para negar “os meios de expressão da sociedade vigente”, segundo Ana Hatherly (1975, p. 25). Os autores e as teorias mobilizadas pelos poetas do Noigandres ajudaram a implementar no país um pensamento crítico sobre o texto, o signo, a comunicação, a relação entre artes, a tradução. Além disso, ajudaram a divulgar, em traduções e estudos analíticos, importantes escritores estrangeiros, pouco ou nada conhecidos por aqui, como Mallarmé, Apollinaire, Ezra Pound, Joyce, Cummings. Também resgataram alguns brasileiros, que não haviam recebido o devido valor, como Sousandrade, e reavaliaram a obra, sob a perspectiva formalista e semiótica, de escritores consagrados, como João Cabral, Carlos Drummond, Murilo Mendes, Guimarães Rosa.

Mas, se por um lado, o combate foi historicamente necessário – e não cabe aqui julgar o valor de tal atitude –, por outro, a elaboração do programa de vanguarda, sustentado pela vontade de intervenção, acabou por plasmar um conceito de forma que se impôs de tal modo à criação de poemas que acabou por suplantá-los. O princípio se tornou mais importante que a prática. Eis o que nesta tese se denominou, por sugestão de Gonzalo Aguilar (2005), de **forma ideal** do poema concreto. Ela se define, de maneira geral, pela utilização material do signo em função de suas relações internas estruturais, sem compromisso com a referencialidade. O poema é entendido, idealmente, como um jogo de palavras que comunica nada mais do que seu próprio funcionamento: poema-objeto. Na fase de constituição e afirmação do movimento, denominada de ortodoxa, os poemas que se destacaram, sobretudo aqueles apresentados na Exposição Nacional de Arte Concreta, confirmam, com algumas exceções, sua idealização.

Essa forma concretista coincide, em muitos aspectos, com a poesia pura, reivindicada já por Théophile Gautier, no século XIX, sob a célebre expressão *l'art pour l'art*. Alguns, como Alfonso Berardinelli (2007), vão mais longe em dizer que ela representa as últimas consequências e a falência da poesia pura, cujo pressuposto seria em si condenável, pelo fato de romper com o princípio da comunicação, negligenciado no paradigma seletivo de Hugo Friedrich (1978). A poesia é pura quando cessa de se remeter ao universo referencial, ao mundo das circunstâncias em que está inserida. Torna-se autônoma. Ao extremo, ela pode dispensar completamente a dimensão do significado ou reverter esse significado apenas para efeito de

suas próprias despesas construtivas, o que a transforma num simples jogo de significantes. Por essa razão, François Rigolot (1978) a caracteriza como uma experiência de puro lúdico, em oposição ao puro comunicativo, numa proposta de escala do poético, cujo equilíbrio estaria na perfeita interação entre expressão e conteúdo, ou forma e sentido, ou significante e significado.

A poesia pura não está impedida, todavia, de comunicar. Hamburger (2007) alerta que o simples fato de ela utilizar a língua já lhe proíbe a ausência de sentido. O código, por mais frágil, por mais violado, força ao ato de leitura e decifração. A existência do elemento linguístico exige o cumprimento do pacto de interação entre locução e interlocução. Mas não é propriamente pela língua que ela diz, e sim pela negação da língua. Ao não se dizer, se diz que é impossível ou inconveniente dizer. Essa é a hipótese também levantada por Alfredo Bosi (2000), colocada nos termos de uma metalinguagem de resistência. De modo similar, o concretismo insinua que seus poemas sejam lidos como metalinguagem de uma linguagem não renegada, mas exaltada: a nova linguagem da era tecnológica, concisa, rápida, enxuta, imediata.

No entanto, a experiência do puro lúdico, do jogo de palavras, se choca contra outro problema: o da expressão poética, no sentido tradicional – e fundamental – do lirismo. Hamburger (2007) alerta que o legítimo poema é, desde Baudelaire, resultado da tensão entre o desejo íntimo de expressão e a forma de linguagem a ser forjada exclusivamente. Ora, se o concretismo cria um conceito de poesia puramente técnico, objetivo e racionalista, do qual está excluído completamente o sujeito da expressão, como admitir para o poema verbivocovisual mais do que o jogo esteticista? Condenado a sua autorreferencialidade, o que tem ele a revelar da impressão do poeta sobre o mundo? Talvez reste ao leitor – e é o que se faz frequentemente – burlar sua lei, seu jogo pelo jogo, sua estrutura funcional comunicante de si mesma, e contrabandear algum sentido epistemológico, alguma “verdade da poesia” (HAMBURGER, 2007). Assim, o concretismo da forma ideal, o da utopia vanguardista, “[...] ficou encerrado num ciclo previsto – o do seu rápido e necessário esgotamento – mas por esse mesmo processo de aniquilamento pôde dar origem a novas e diferentes vias de investigação” (HATHERLY, 1975, p. 20).

Evidentemente Ana Hatherly, dona de uma obra poética admirável, é um excelente exemplo dessa diferente via de investigação. Mas nesta tese a escolha foi pelo casal francês Ilse e Pierre Garnier, ainda pouco conhecido no Brasil. O paralelo é interessante por várias razões. Uma delas, como ocorreu com o grupo brasileiro – e diferente do experimentalismo português, cujos poetas produziram de modo individual e ocasional –, é o fato de Ilse e Pierre terem organizado um verdadeiro movimento que previu publicação de manifestos em revistas literárias, elaboração de planos de criação, agremiação de adeptos, expectativa de mobilização

do cenário cultural. Pode-se dizer que na França, centro das primeiras vanguardas, aconteceu um movimento concretista, denominado *Spatialisme*. Surgido no início dos anos de 1960, o espacialismo foi receptor, evidentemente, da proposição brasileira. Pierre Garnier se correspondeu diretamente com os poetas do Noigandres, sobretudo com Haroldo de Campos. Publicou na *Les Lettres*, revista que coeditava, o “Plano-piloto para poesia concreta” e ajudou a disseminar as ideias do poema enquanto “objeto em si e por si mesmo” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 216).

Mas, apesar das afinidades, o espacialismo francês se instituiu, de fato, como via alternativa não só de produção de poesia visual, mas também de movimento vanguardista. Sua principal diferença está na atitude menos combativa, menos incisiva. Se é preciso comparar as duas novas vanguardas, ou neovanguardas, com as primeiras, pode-se dizer que o concretismo está mais relacionado com o ímpeto transformador do futurismo de Marinetti, enquanto o espacialismo identifica-se mais ao moderado espírito novo de Apollinaire. O espacialismo define-se adequadamente como movimento conciliador. É tão moderno quanto o concretismo, mas se distingue por um princípio que Octavio Paz (2013) entende como **analogia**. Analogia é o fundamento da metáfora, dos tropos retóricos baseados na semelhança e na reiteração. Mas não só: é uma visão de mundo, um conceito filosófico, que foi determinante para a tradição hermética, pitagórica e cabalística; é a lei das correspondências universais e das contínuas metamorfoses exploradas por Baudelaire; é a consciência e a linguagem do homem primitivo preservadas da cisão provocada pelo pensamento conceitual; é a estrutura do mito; é o símbolo que subjaz as palavras e as coisas. Pierre Garnier, que foi leitor, tradutor e admirador de poetas como Novalis e Gottfried Benn, apoia na analogia sua poética da espacialidade.

A vanguarda do casal Garnier é uma literatura moderna contraditoriamente avessa ao tempo e à lógica da modernidade. É símbolo da resistência ao desenvolvimento progressivo da história. A consciência do analógico rompe com a frase, organizada segundo a lei da causa e efeito, sujeito-verbo-complemento, assim como rompe com as estruturas de pensamento que geram a separação do signo, do homem, do tempo. Pela analogia os tempos se encontram. Não se pode negar o passado porque ele efetivamente não passou. A circularidade se sobrepõe à linearidade. O espaço se sobrepõe ao tempo. Para Pierre Garnier (2012c), a língua e o universo se equivalem: *langue-univers*. O poema espacialista se converte na condensação entre o corpóreo da expressão e o espiritual da experiência. Ele é a tentativa de recriar pela espacialização da linguagem a “arquipotência, onde radica todo ser e todo acontecer” (CASSIRER, 1992, p. 64). Deseja o resgate da expressão original, na sua dimensão mítica,

dotada de poder encantatório. Se a poesia precisou se renovar, foi pela utopia do retorno ao tempo primordial da unidade.

Logo, a poesia espacialista, ao experimentar com a linguagem, não se colocou fora do lirismo. Sua atitude de conciliação permitiu que o poema visual coexistisse e compartilhasse com outras formas expressivas de poesia – é importante lembrar que Pierre Garnier, também um exímio criador de poemas em versos, sempre alternou as duas modalidades de composição: a espacial e a linear. Além disso, as necessidades subjetivas de expressão – e não um modelo pré-estabelecido – é que determinaram a constituição da forma, que, por isso mesmo, é múltipla. Ou seja, o eu lírico do poeta, mesmo que não manifesto pelas marcas convencionais da elocução, está presente, enquanto motor, nos poemas feitos de matéria linguística escritural. Com efeito, Ana Hatherly (1975, p. 10-11) anuncia: “[...] esse subjetivismo [...] acabou por se infiltrar, para lá das manifestações líricas, criando uma espécie de novo pensamento mítico, o que veio aproximar definitivamente esse objeto funcional do objeto mágico na sua origem”. Este objeto mágico não é outro senão o poema visual histórico, como os *carmina figurata*, sobrecarregado de sentidos alegóricos e simbólicos. Nos poemas espaciais, a presença do eu é flagrante nos temas recorrentes, nas preferências por certas ideias, na postura filosófica. Mas o que mais a revela é o tratamento particular da matéria linguística. Para Pierre, a palavra ou qualquer sinal gráfico é comparável ao ser, logo possui energia, ou vida. O *signe-énergie* é um conceito fundamental do espacialismo. A escritura, objetivamente, deve vibrar com toda a sua energia encantatória, ou seja, deve se expressar à maneira do sujeito. Transfere-se ao objeto da linguagem a qualidade anímica do eu. O poema feito de matéria gráfica se deixa infiltrar de lirismo na medida em que é tomado pela expressividade subjetiva. E, reversivamente, no processo de analogia, o eu lírico também se deixa infiltrar de objetividade: torna-se equivalente ao outro, às coisas.

Se o concretismo do Noigandres se caracteriza pelo puro lúdico, pelo jogo de palavras, pela funcionalidade mecânica das estruturas autorreferenciais, o espacialismo ativa outro método, que pode ser identificado ao jogo apenas no sentido histórico dado por Huizinga (2019): o jogo da poesia enquanto atividade sagrada, revestida de seriedade. Nesse modo de pensar, o poeta é o vate inspirado, em transe místico, menos racional que irracional, que opera uma linguagem própria, cujo sentido não é totalmente legível. Criam-se enigmas a serem decifrados. É propriamente a ilegibilidade, entendida de acordo com o conceito padrão do legível, que confere ao poema sua consistência de mistério. O deliberado obscurecimento da forma – já previra Mallarmé (2010) – garante ao texto a pluralidade de sentidos. O poema é hermético, difícil, simbólico, mas revelador de verdades sobre o homem e o mundo. Em

entrevista a Francis Edeline (1982), Pierre Garnier aponta com precisão essa passagem da poesia concretista do jogo à poesia espacialista do símbolo. Veja-se:

On pourrait dire que toute poésie est jeu de mots – dans le sens où jeu est liberté à l'intérieur de règles – la vie elle-même est jeu de vie, la langue elle-même est jeu de langue. Mais quant à moi la poésie spatiale n'est pas d'abord un jeu: elle est la conquête, l'âpre conquête d'une réalité spirituelle. Je dirai même qu'il y a dès le début, dans la poésie spatiale, la lutte contre le jeu de mots, la lutte justement contre la langue-lieu-commun, contre la langue de la fourmilière. La poésie spatiale est d'abord un essai de passer du lieu-commun au lieu spatial, du lieu spatial au lieu spirituel. On ne peut rien comprendre à la poésie spatiale si on reste au niveau de l'humour, du jeu intellectuel ou de la corporéité pour reprendre un mot de Gottfried Benn. Je l'ai déjà dit, il y a dans tous mes essais – ils peuvent être ou non réussis – cette volonté d'atteindre ce lieu où le point passe dans le non-point, la présence dans l'absence, le corps dans l'esprit – et vice versa. L'être ici devient non-être et le non-être devient être. Ou pour dire autrement cet instant/lieu où la tension devient mot, où le mot devient tension (où la matière devient énergie ou aussi l'énergie devient matière). Même le corps devient alors exercice spirituel. Tension. Tel est le but de la théorie comme des "oeuvres". A ce propos il est évidemment absurde de traiter, comme le font certains, les théories poétiques destinées à soutenir la recherche poétique dans son exploration des terrae incognitae, de les traiter, dis-je, comme s'il s'agissait de théories scientifiques. Le tout, théorie et pratique est une tension vers...³⁰⁶ (GARNIER, P. apud EDELINE, 1982, p. 26).

A tensão presente na poesia concreta brasileira, aquela “de palavras-coisas no espaço-tempo” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 216), é própria do jogo de palavras, da funcionalidade estrutural do poema, é uma tensão formal. Já a reivindicada por Pierre Garnier diz respeito prioritariamente à tensão entre palavra e sentido, sobre a qual se fundamenta, dentro de certo paradigma literário duradouro, a criação da poesia lírica. O árduo exercício de ajustar harmoniosa e integralmente o plano expressivo aos sentidos que se desejam comunicar, diria Maurice Blanchot (1997, p. 55) “é a pretensão da poesia à existência”. Um dos

³⁰⁶ “Pode-se dizer que toda poesia é jogo de palavras – no sentido de que o jogo é liberdade no interior das regras – a própria vida é um jogo de vida, a própria língua é um jogo de língua. Mas, para mim, a poesia espacial não é inicialmente um jogo: é a conquista, a amarga conquista de uma realidade espiritual. Diria mesmo que existe, desde o início, na poesia espacial, a luta contra o jogo de palavras, a luta justamente contra a língua-lugar-comum, contra a linguagem do formigueiro. A poesia espacial é inicialmente uma tentativa de passar do lugar comum ao lugar espacial, do lugar espacial ao lugar espiritual. Não se pode entender nada sobre a poesia espacial se ficar ao nível de humor, do jogo intelectual ou da corporalidade, para emprestar uma palavra de Gottfried Benn. Eu já disse, está em todos os meus ensaios – eles podem ou não ser bem-sucedidas – essa vontade de alcançar esse lugar onde o ponto se introduz no não-ponto, a presença na ausência, o corpo no espírito – e vice-versa. O ser aqui se torna não-ser e o não-ser se torna ser. Ou, dito de outra maneira, este instante/lugar em que a tensão se torna palavra, em que a palavra se torna tensão (em que a matéria se torna energia ou também a energia se torna matéria). Até o corpo se torna, então, exercício espiritual. Tensão. Eis o objetivo tanto da teoria como das ‘obras’. Nesse sentido, é evidentemente absurdo tratar, como alguns fazem, as teorias poéticas destinadas a apoiar a pesquisa poética na sua exploração de *terrae incognitae*, tratá-las, digo, como se fossem teorias científicas. O todo, teoria e prática, é uma tensão para...”

traços essenciais da linguagem poética certamente é sua capacidade de fazer com que sua construção textual abra caminho para fora de si, para o imaginário. Assim, Ilse e Pierre Garnier (2012a, p. 128) reconhecem, no âmbito de uma poesia experimental pura, a formação da **outra direção concretista**: “*celle de ‘l’éternelle poésie’, du ‘mysticisme’*”³⁰⁷. A direção de uma poesia que se estabelece como instância privilegiada – que se pode chamar de mística – das relações universais, ou cósmicas. Uma poesia que, apesar do rigor com que transforma o *logos*, permanece dentro das principais zonas conceituais do lirismo.

³⁰⁷ “aquela da ‘eterna poesia’, do ‘misticismo’”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34 Letras, 2003. p. 65-89.

AGUILAR, G. M. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, A. L. do. A poesia como rasura em Carlfriedrich Claus e Ana Hatherly. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 21, n. 33, p. 36-63, jan./abr. 2018.

ANDRADE, C. D. de. **Reunião**: 10 livros de poesia. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ARNHEIM, R. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BALPE, J.-P. **Lire la poésie**. Paris: Armand Colin; Bourrelier, 1980.

BARBOSA, F. A tradição do rigor e depois. *In*: COSTA, H. (org.). **A palavra poética na América Latina**: avaliação de uma geração. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 133-140.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**: (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

BENSE, M. **Inteligência brasileira**: uma reflexão cartesiana. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENSE, M. **Pequena estética**. Tradução de Haroldo de Campos e outros. São Paulo: Edusp, 1971.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERTRAND, J.-P. **Inventer en littérature**: du poème en prose à l'écriture automatique. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

BLANCHOT, M. O mistério nas letras. *In*: BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Roxo, 1997. p. 48-64.

BORGES, J. L. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. **Rodapé**, São Paulo, n. 1, p. 170-176, 2001.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUORO, T. **O texto pluricódigo da poesia visual**. 2014. 166 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/115608>. Acesso em: 2 mar. 2020.

BUORO, T. **Poesia visual e poética postal**. 2010. 62 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/118436>. Acesso em: 2 mar. 2020.

BUORO, T.; BORSATO, F. R. Uma leitura de Poèmes mécaniques. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 18, v. 1, p. 159-176, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/10654/6898>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUSCHINGER, P. La poésie spatialiste ou l’oeuvre au blanc. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 139-146.

CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMPOS, A. de. **Poesia, antipoesia, antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

CAMPOS, A. de. Aos 84 anos, Augusto de Campos lança livro inédito e fala sobre trajetória da poesia concreta. [jul. 2015]. Entrevistador: Guilherme Freitas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2015b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livro-inedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757>. Acesso em: 15 jul. 2019.

CAMPOS, A. de. pontos-periferia-poesia concreta. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006a. p. 31-42.

CAMPOS, A. de. Poesia concreta. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006b. p. 55-62.

CAMPOS, A. de (org.). **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006c.

CAMPOS, A. de. **Viva Vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; SCHNAIDERMAN, B. (trad.). **Poesia russa moderna**. 6. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Signos, v. 33).

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006.

CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, H. de. Evolução de formas: poesia concreta. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006a. p. 77-88.

CAMPOS, H. de. Olho por olho a olho nu (manifesto). *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006b. p. 73-76.

CAMPOS, H. de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006c. p. 105-124.

CAMPOS, H. de. Aspectos da poesia concreta. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006d. p. 137-152.

CAMPOS, H. de. A temperatura informacional do texto. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006e. p. 189-204.

CAMPOS, H. de. Contexto de uma vanguarda. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006f. p. 209-214.

CAMPOS, H. de. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.

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

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**: e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CÂNDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de Jacob Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DEBON, C. “Et moi aussi je suis peintre”. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 125-137.

DEBREUILLE, J.-Y. Pierre Barnier ornithopoète. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 59-67.

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**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, revisão técnica de Carlos Alberto Vogt. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1975.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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.

DHAINAUT, P. Le beau temps de Pierre Garnier. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 161-168.

EDELIN, F. Arrêt sur image. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 117-124.

EDELIN, F. **Pierre et Ilse Garnier**: un spatialisme lyrique. Liège: Yellow Now, 1982.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar, tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1989.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto de Marise M. Curioni, tradução das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRONTIER, A. **La poésie**. Paris: Belin, 1992.

GAPPMAYR, G. La poésie spatiale de Pierre e Ilse Garnier: le mystère de l'espace. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 71-76.

GARNIER, I. Fin du monde de l'expression. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012a. p. 115-118.

GARNIER, I. Rythmes et silence. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012b. p. 395-412.

GARNIER, I. Blason du corps féminin. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012c. p. 449-464.

GARNIER, I. La Meuse. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012d. p. 565-572.

GARNIER, I.; GARNIER, P. Poésie concrète / Panorama. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012a. p. 123-137.

GARNIER, I.; GARNIER, P. Le poème mécanique. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012b. p. 169-174.

GARNIER, I.; GARNIER, P. Poèmes mécaniques. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012c. p. 283-310.

GARNIER, I.; GARNIER, P. Prototypes. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012d. p. 311-324.

GARNIER, I.; GARNIER, P. Othon III – Jeanne d'Arc. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012e. p. 345-368.

GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012.

GARNIER, I.; GARNIER, P. L'érotisme spatialiste. *In*: GARNIER, P. **L'Œuvre poétique II**. Montreuil: Éditions des Vanneaux, 2009. p. 239-242.

GARNIER, P. Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012a. p. 71-79.

GARNIER, P. Deuxième manifeste pour une poésie visuelle. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012b. p. 81-98.

GARNIER, P. Plan pilote fondant le spatialisme (note liminaire). *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012c. p. 99-102.

GARNIER, P. Spatiaux. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012d. p. 139-159.

GARNIER, P. Poèmes à voir. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012e. p. 251-268.

GARNIER, P. Calendrier. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012f. p. 269-282.

GARNIER, P. Soleil sonne. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012g. p. 269-376.

GARNIER, P. Le jardin japonais. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012h. p. 413-438.

GARNIER, P. Le jardin japonais (tomo II). *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012i. p. 439-447.

GARNIER, P. Congo. Poème pygmée. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012j. p. 465-472.

GARNIER, P. Poèmes géométriques. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012k. p. 535-544.

GARNIER, P. Les constellations en 2002. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012l. p. 583-594.

GARNIER, P. Le jardin japonais du Poète Yu. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012m. p. 595-602.

GARNIER, P. Le jardin japonais du Poète Yu (tomo II). *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012n. p. 605-614.

GARNIER, P. Le jardin japonais du Poète Yu (tomo III). *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012o. p. 615-620.

GARNIER, P. Spatialisme et poésie concrète. *In*: GARNIER, P. **L'Œuvre poétique II**. Montreuil: Éditions des Vanneaux, 2009a. p. 32-50.

GARNIER, P. Microstructures et microformats. *In*: GARNIER, P. **L'Œuvre poétique II**. Montreuil: Éditions des Vanneaux, 2009b. p. 127-149.

GARNIER, P. Poésie concrète et spatiale. **Communication et Langages**, Paris, v. 5, n. 1, p. 13-25, 1970.

GARNIER, P.; NIKUNI, S. 3e Manifeste du spatialisme pour une poésie supranationale. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012. p. 193-195.

GARNIER, V. Le voyage de l'été 1964: rencontres de poètes et d'artistes d'Allemagne de l'Est et de Tchécoslovaquie. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 181-190.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

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

- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GRUPO μ . **Tratado del signo visual**: para una retórica de la imagen. Madri: Cátedra, 1993.
- GRUPO μ . **Retórica da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HATHERLY, A. **A experiência do prodígio**: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983.
- HATHERLY, A. **A reinvenção da leitura**: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais. Lisboa: Futura, 1975.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o sistema das artes. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HORÁCIO. Arte Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 55-68.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Prefácio de Izidoro Blikstein, tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. *In*: OLINTO, H. K. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.
- JOUBERT, J.-L. **Genres et formes de la poésie**. Paris: Armand Colin, 2003.
- KHOURI, O. **Ver ouvir pensar a poesia**: uma antologia comentada de faturas da era pós-verso. 2007. 441 f. Tese (Livre-docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.
- KLEE, P. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KLINKENBERG, J.-M. La relation texte-image: essai de grammaire générale. **Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques**, Bruxelles (Belgique), 6a série, tomo 19, p. 21-79, 2008.
- LENGELLÉ, M. Espace, horizon, point: le songe d'une écriture primordiale. *In*: GARNIER, P. **L'Œuvre poétique II**. Montreuil: Éditions des Vanneaux, 2009. p. 9-25.
- LENGELLÉ, M. **L'Œuvre poétique de Pierre Garnier**. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2001.

LENGELLÉ, M. **Connaissez-vous?** Le spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier. Paris: André Silvaire, 1979.

LENGELLÉ, M.; DEBON, C. Les enjeux du poème spatial: l'exemple de Pierre Garnier. *In*: CHOL, I.; MATHIOS, B.; LINARÈS, S. (org.). **LiVres de pOésie Jeux d'eSpace**. Paris: Honoré Champion, 2016. p. 503-523.

LESSING, G. E. **Laocoonte, ou, Sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

MAUNET-SALLIET, I. Introduction. *In*: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012. p. 7-67.

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

MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

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

MERQUIOR, J. G. **A astúcia da mímese**: ensaios sobre a lírica. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORICONI, I. O pós-utópico: crítica do futuro e da razão imanente. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 84, p. 69-85, jan./mar. 1986.

NIETZSCHE, F. W. **A genealogia da moral**. São Paulo: Moraes, 1991.

NOIREAU, C. Testament de Saisseval. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 24-30.

PARA, J.-B. Les trois moitiés du coeur. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 169-178.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo a vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, O. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, W. J. **Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas**. Assis: Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976.

PERLOFF, M. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

PERRIOL, V. La poésie spatiale de Pierre et Ilse Garnier. **RAL,M**: Revue d'Art et Littérature, Musique, Mazères, v. 79, p. 1-5, maio 2012.

PESSOA, F. **Obra poética**. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

PIGNATARI, D. Depoimento. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006a. p. 19-21.

PIGNATARI, D. Nova poesia: concreta (manifesto). *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006b. p. 67-70.

PIGNATARI, D. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006c. p. 95-104.

PIGNATARI, D. **Contracomunicação**. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

PONDIAN, J. di F. **A forma da palavra**: poesia visual sânscrita, grega e latina. 2011. 286 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIGOLOT, F. Le poétique et l'analogique. **Poétique**: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, Paris, n. 35, p. 257-268, 1978.

SANT'ANNA, A. R. Aspectos psicológicos e ideológicos da vanguarda. **Letras**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 134-153, 1984.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein; organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio à edição brasileira de Isaac Nicolau Salum. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

SISCAR, M. A “poesia pura” como paradigma de tradição poética. *In*: YOKOZAWA, S. F. C.; ALVES, I. M. S. F. (org.). **Poesia contemporânea e tradição**: Brasil - Portugal. São Paulo: Nankin, 2017. p. 15-35.

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.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELES, G. M. **A escrituração da escrita**: teoria e pratica do texto literario. Petrópolis: Vozes, 1996.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

TELES, G. M. A experimentação linguística na poesia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 22, p. 125-153, 1980. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i22p125-153>.

THOMAS, J.-J. Lecture/Montage/Espace. *In*: THOMAS, J.-J. **La langue, la poésie**: essais sur la poésie française contemporaine. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1989. p. 135-161.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TORRE, G. **História das literaturas de vanguarda**. Lisboa: Presença; Santos: Martins Fontes, 1972. v. 1, 2, 5.

WASSELIN, L. Pierre Garnier: la poésie, ses racines. *In*: BLONDEAU, P. (org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 31-39.

ZUMTHOR, P. Carmina figurata. Tradução de Alberto Alexandre Martins. **Revista USP**, São Paulo, n. 16, p. 69-75, 1993.