

O LETRISMO E O ESPAÇO¹

LETTRISM AND SPACE

LE LETTRISME ET L'ESPACE

Francis Édeline²

Universidade de Liège

Juliana Di Fiori Pondian³

Universidade Federal Fluminense

Resumo: O artigo examina o letrismo enquanto movimento de vanguarda surgido na França em meados de 1945, destacando sua relação intrínseca com o espaço e a linguagem. Embora tenha se originado no campo da poesia, o letrismo evoluiu para uma forma de arte plástica intersemiótica e logotrópica, fundamentada na ideia da “letra” como partícula visual e sonora. A análise aborda as categorias de obras letristas — baseadas em repertórios existentes ou sintéticos — e discute seus modos de significação, a criação de repertórios formais e o papel mediador da letra entre o *anthropos* e o *cosmos*. O texto também evidencia as fronteiras entre o letrismo, o espacialismo e a poesia concreta, ressaltando a importância das operações gráficas e semióticas.

Palavras-chave: Letrismo; Poesia Concreta; Espacialismo; Semiótica Visual; Intersemiose.

Abstract: The article examines Lettrism as an avant-garde movement that emerged in France around 1945, highlighting its intrinsic relationship with space and language. Although it originated in the field of poetry, Lettrism evolved into an intersemiotic and logotropic form of visual art, grounded in the idea of the “letter” as both a visual and sonic particle. The analysis addresses the categories of Lettrist works — based on existing or synthetic repertoires — and discusses their modes of signification, the creation of formal repertoires, and the mediating role of the letter between the *anthropos* and the *cosmos*. The text also reveals the boundaries between

¹ N.T. Este texto foi traduzido a partir do cotejo de sua última versão publicada em *Entre la lettre et l'image* (2020), com outras seis versões anteriores (publicadas ou não) a que tive acesso, das quais menciono especialmente a primeira, “Les metaplasmes dans la poésie lettriste”, de F. Édeline e Ph. Minguet, publicada em *Schéma et schématisation*, nº 17, p. 31-42, 1982, e sua reformulação em “La spacialité contrainte de la poésie lettriste”, de F. Édeline, publicada em *Formules*, nº 4, p. 211-225, 2000. Por essa razão, este artigo não pode ser encontrado na obra do autor tal qual aparece aqui, nem com este título “O letrismo e o espaço”. Trata-se de uma liberdade desta tradução.

² Professor honorário na Universidade de Liège, Liège, Bélgica. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-8852-5586>. E-mail: venus33@skynet.be.

³ Tradutora do presente texto, Juliana Di Fiori Pondian é professora de Linguística na Universidade Federal Fluminense – RJ, Brasil, onde desenvolve pesquisas em linguística da escrita (grafemática), semiótica, tradução e poesia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5550-7325>. E-mail: jpondian@id.uff.br.

Lettrism, Spatialism, and Concrete Poetry, emphasizing the importance of graphic and semiotic operations.

Keywords: Lettrism; Concrete Poetry; Spatialism; Visual Semiotics; Intersemiosis.

Résumé : L'article examine le lettrisme en tant que mouvement d'avant-garde apparu en France vers 1945, en soulignant sa relation intrinsèque avec l'espace et le langage. Bien qu'il soit né dans le champ de la poésie, le lettrisme a évolué vers une forme d'art plastique intersémiotique et logotropique, fondée sur l'idée de la "lettre" comme particule à la fois visuelle et sonore. L'analyse aborde les catégories d'œuvres lettristes — fondées sur des répertoires existants ou synthétiques — et discute leurs modes de signification, la création de répertoires formels et le rôle médiateur de la lettre entre l'*anthropos* et le cosmos. Le texte met également en évidence les frontières entre le lettrisme, le spatialisme et la poésie concrète, en soulignant l'importance des opérations graphiques et sémiotiques.

Mots-clés : Lettrisme ; Poésie Concrète ; Spatialisme ; Sémiotique Visuelle ; Intersémiotique.

Introdução

O lettrismo foi um movimento de vanguarda que nasceu às voltas de 1945 na França. É possível identificar um lettrismo fonético, um lettrismo grafemático e um lettrismo plástico. Historicamente, quase todos os membros do grupo acabaram se voltando para esta última forma, de modo que, apesar do nome "lettrismo", o movimento veio a fazer parte, sobretudo, das artes plásticas. Em determinados casos é difícil traçar as diferenças entre poesia concreta ou espacialismo e lettrismo.

Diversos autores, como Ferdinand Kriwet ou Klaus Peter Dienst, chegam a ser citados em antologias dos dois grupos, o que mostra como a distinção é muitas vezes impossível dentro dos próprios movimentos (a menos que se trate de pura e simples anexação). Proponho, contudo, uma classificação o mais simples possível, que contém, por outro lado, sua porção arbitrária, mas que terá o mérito de lançar alguma luz nesse terreno.

Apenas nos termos de uma atitude reducionista é possível designar os domínios privilegiados e exclusivos de cada poema: por exemplo, um soneto tradicional significa também no universo da expressão, devido a sua distribuição espacial e seu esquema sonoro, mas temos que admitir que esse aspecto fica relativamente apagado e sempre subordinado ao conteúdo. Em outro extremo, um poema letrista da variedade estapeirista,⁴ mesmo que não empregue nenhuma letra de nenhum alfabeto conhecido,

⁴ O grupo letrista fez de tudo para desencorajar uma abordagem sensata recorrendo a um jargão pretensioso, aterrorizador e frívolo. Este é um exemplo: "Estapeirista: Arte baseada em uma partícula virtual ou infinitesimal obtida com a ajuda de qualquer meio formal ou extraformal, visível ou invisível, desde que ele permita imaginar outro elemento inexistente ou possível" (Sabatier, 1979).

continua a remeter a uma possibilidade de transmissão de informação por signos, por mais tênue que pareça essa ligação. O que importa é se perguntar qual o registro principal da obra em questão, pois às vezes um poeta pode exagerar quando acredita estar fazendo algo “com a língua” mais do que “na língua” (para retomar a célebre fórmula de Max Bense).

O letrismo abriu caminho para diversas possibilidades de significação, mas vemos que ele poderá permanecer, pelo tempo que quisermos, como uma arte da linguagem. Afinal, foi chamado “letrismo” e não “imagentismo”. É claro que na maioria das vezes somos colocados a um passo do pictural puro ou do musical puro, assim como, por outro lado, ocorre com o espacialismo, mas a denominação de letrismo estampa a referência à linguagem, muito rigorosa no início do movimento, marcado por um completo formalismo. O traço que o define, em todo caso, é o uso de partículas, sendo provavelmente a primeira arte a se proclamar “discreta” em seu programa.

O conceito de letra enquanto “partícula” que pode fundar uma nova arte foi o mote de inúmeras declarações dos teóricos do grupo. Para eles, a época em que viviam era marcada pelo signo da comunicação, pela qual se dá a universalização da cultura. Torna-se, portanto, necessário descobrir um meio de transmissão e informação para as criações de uma minoria (a mesma motivação estará no ponto de partida dos manifestos fundadores da poesia concreta e espacialista). A hipergrafologia seria uma ciência total dos meios de comunicação, mas que conservou uma dimensão estética; sendo a hipergrafia, por sua vez, a realização do sonho secular de uma “escrita total”, um “novo repertório de formas” de “possibilidades infinitas”.

De acordo com os membros do grupo, a letra é o elemento ancestral da comunicação visual, separado da pintura após os hieróglifos, híbrido de artes plásticas e escrita. A letra letrista almejava reunir numa estrutura dupla os dois poderes inicialmente presentes no hieróglifo, mas que foram apartados: um poder “figurativo” mudo, e um poder “alfabético” de comunicação.

A obra letrista é sempre constituída de um conjunto organizado de partículas. Estas, mesmo que pertençam a um repertório sintético, possuem sempre um “ar familiar” que salta aos nossos olhos: as ilustrações de Spacagna [1], Sabatier [2] e Lemaître [3], por exemplo, mostram bem esse ponto. O que produz esse ar familiar é o emprego sistemático de uma segmentação calibrada, análoga à das estruturas alfabéticas. A

partícula, que generaliza o caractere alfabético, sendo seu equivalente letrista, dispõe de toda liberdade para escolher seu registro formal e suas regras sintáticas de composição. Na verdade, as partículas são sempre dispostas de acordo com alinhamentos retilíneos ou curvilíneos. Às vezes eles se arranjam em linhas paralelas, às vezes vão mais além e se baseiam num código gráfico, recorrendo a quadros feitos não apenas de linhas, mas também de colunas regulares; e às vezes, ao contrário, escapam desses esquemas e ocupam livremente a página. A liberdade e a criatividade de cada poeta-plástico se manifestam na constituição de um repertório de partículas: letras mais ou menos deformadas, pequenas imagens, caracteres inventados, etc. Analisarei adiante um exemplo bem elaborado disso fornecido por Jean-Paul Curtay [4].

O letrismo é uma das raras práticas de vanguarda (outra é o poema semiótico) que pode ser considerada, de saída, como intersemiótica e logotrópica, ele sabe “atuar nos dois campos”. As obras letristas iniciais normalmente tinham temas anedóticos, épicos ou históricos, mas muito rapidamente o grupo começou a produzir Composições ou Desenhos sem um tema particular. A análise das obras nos permitirá distinguir diferentes categorias.

1. Empréstimos linguísticos

O letrismo absorveu uma quantidade surpreendente de caracteres do código linguístico. Ele pratica a linearidade, porém, sem temporalidade; isto é, não é obrigatório percorrer as linhas por completo e em um sentido determinado. O plano da imagem é automaticamente formatado por uma retícula constituída de linhas horizontais e paralelas. O termo linearidade é bastante aproximativo se o tomarmos em seu sentido geométrico. Mesmo na escrita manuscrita o traço não é nem contínuo nem retilíneo: ele é apenas inscrito num espaço de largura regular. Esse tipo de quase-linearidade é encontrado em composições letristas.

O letrismo utiliza unidades modulares fortemente estilizadas, totalmente discretizadas, mas não normalizadas, formando um repertório finito para cada obra, o que

permite uma grande liberdade de execução. A espacialidade é sem dúvida a *contrainte*⁵ mais aparente nas obras letristas.

Um repertório é, portanto, criado para cada obra, ou pelo artista, sem nenhuma ancoragem linguística a não ser a da metáfora geral da escrita. As formas escolhidas (assim como as cores e texturas) não são remotivadas simbolicamente. As unidades modulares podem ser completamente abstratas ou formais (cf. Berreur⁶ [5]) ou, ao contrário, figurativas (cf. Sabatier [2], que chega a empregar um signo para segmentação).

Mas, enquanto as letras da língua escrita formam palavras, e as palavras formam frases, as células ou partículas letristas não configuram unidades hierarquizadas e significativamente diferentes; sua unidade é de ordem plástica. A discretização modular engendra uma espacialidade restrita. A combinação da linearidade com essa discretização é o que permite ao letrismo ser uma alusão clara à escrita. No entanto, a passagem do código de leitura “imagem” ao código de leitura “texto” é logo frustrada, o que nos incita a considerar, a partir de então, toda escrita como imagem.

2. Modos de Significação

A codificação de elementos de um repertório restringe e limita seu sentido: as coerções do código são, nesse quesito, frustrantes. Além disso, a prática de leitura nos ensina que cada leitor pode forçar o sentido e investir seu idioleto na mensagem, por meio de uma atividade deformadora. Eis por que a ausência de código nos repertórios sintéticos é libertadora: esses repertórios têm um potencial infinito para investimento, o que os torna atraentes e também os aproxima dos livros de magia, dos mandalas e de todos os símbolos visuais.

Na verdade, neste caso, assim como na literatura fantástica, na ficção científica e na apresentação oral ou escrita em geral de mundos possíveis, a simples enunciação “instaura seu objeto” e suscita um “pressuposto de existência”. Camille Bryen (1953) chega a escrever: “estamos saturados de comunicação, de leitura, de humanismo. Viva a

⁵ N.T. *Contrainte* em francês é um termo usado para designar as restrições que o poeta se impõe na composição literária. Um soneto, por exemplo, tem como *contraintes* a sua estrutura (quartetos e tercetos), um dado sistema métrico e rímico, etc., já no caso do letrismo a *contrainte* é a espacialidade, segundo Édeline.

⁶ Se considerarmos diversas obras de Vasarely de acordo com esses critérios, perceberemos o quão fluida é a separação dos gêneros.

corrente de ar do ilegível, do ininteligível, do aberto!” A ausência de significação bem poderia ser o objetivo final do letrismo, como foi para o Dada, mas há também outros.

O Groupe μ (1977) sustenta que a poesia é um conjunto de estruturas retóricas mediadoras. De acordo com esse modelo, trata-se de estabelecer a mediação entre o microcosmo (Anthropos) e o macrocosmo (Cosmos), tendo como instrumento uma terceira entidade de característica eminentemente mediadora, o Logos. A “letra”, e mesmo qualquer elemento que evoque a letra, pertence ao Logos ou se refere a ele, e participa de sua função mediadora. Numa primeira análise da poesia letrista, parece que se trata sempre, exatamente, de religar o Anthropos ao Cosmos (o Ciselant e o Amplique,⁷ na terminologia do movimento Letrista).

Os textos “teóricos” citados anteriormente em relação ao estatuto da letra não deixam dúvida que os membros do grupo concordam em conservar seu caráter misto: figurativo, portanto, ligado ao objeto ou a uma esquematização do objeto (Cosmos); e conceitual, ligado à atividade mental do artista (Anthropos).

Sabemos que para uma corrente da psicologia alguns traços, alguns objetos ou algumas construções têm o papel de mediar a comunicação entre o consciente e o inconsciente. A busca dessa comunicação é considerada nesses casos uma aspiração humana essencial e sua conclusão é tida como profundamente euforizante. Jung retomou o termo indiano mandala para nomear genericamente essas estruturas, estabelecendo por vezes dois simbolismos entrelaçados: o do círculo (integridade natural, plenitude, si mesmo) e o do quadrado (tomada de consciência). Esse tipo de teoria deve ser acolhido com prudência, mas poderia ajudar a compreender de onde vem a atração exercida pelas obras letristas.

Sendo a letra também uma combinação de traços curvos e angulares, ela possui, por esse motivo, enquanto estrutura formal de comunicação, certa congruência com o mandala. Essa característica é geralmente obliterada pela transitividade do signo e costuma ser percebida apenas por artistas com sensibilidade plástica aguçada ou por pessoas totalmente iletradas levadas por uma “adoração” pela escrita.

⁷ N.T. Num dos manifestos fundadores do letrismo, Isidore Isou identifica dois momentos na história da poesia, a *Amplitude* e a *Ciselure*. O primeiro corresponde ao período que vai de seu surgimento até Victor Hugo, marcado pelo discurso. Esse modelo se esgota quando tem início o segundo, marcado pela busca da forma, com Baudelaire, e que se estende até o tempo em que Isou escreve o manifesto “Princípios poéticos et musicais do movimento letrista”, em 1946. Édeline faz uma aproximação entre a proposta letrista e o modelo triádico do Groupe μ .

As técnicas poéticas em questão aqui têm por efeito, entre outras coisas, por meio de um enfraquecimento da componente conceitual (ou mesmo por sua eliminação pura e simples), colocar o leitor na posição de iletrado. Essa função também é exercida por diversas outras estruturas retóricas.

O mandala é fortemente codificado: círculos e quadrados, inclusão de figuras concêntricas, quatro cores estritamente definidas e, em alguns casos, o simbolismo de um percurso a ser feito pelo impetrante. O poema letrista, em sua forma hipergráfica, não tem esse caráter codificado tão explícito, mas, por outro lado, possui a vantagem de referir-se, sem ambiguidade, ao sistema de comunicação mais codificado que existe: a linguagem.

Podemos, portanto, estimar que ele funciona da mesma forma que qualquer outro poema, por meio de uma exploração da estrutura mediadora do Logos. Mas, enquanto o poema tradicional se esforça para precisar os termos que media, sublinhando sua tensão, o poema letrista não se permite fazer isso, limitando-se a anunciar que ele está mediando, sem que possamos saber exatamente o quê. Com isso, então, de acordo com essa teoria, ele pode apenas mediar aquilo que é o mais essencial de ser mediado: o consciente e o inconsciente.

Esse modo de funcionamento requer do leitor uma atitude apropriada. Mas isso também não vale para todos os outros modos de comunicação com finalidade estética?

3. Repertórios

Por se tratar de “letras” e de signos, usuais ou forjados, é importante definir a noção de repertório. Os fonemas e grafemas são essencialmente unidades distintivas que só funcionam por oposição a outros membros da mesma classe; eles não possuem, por si mesmos, nenhuma significação linguística, e são arbitrários. Por outro lado, unidades pertencentes a outros repertórios, como os sinais de trânsito, são apenas parcialmente arbitrárias, conservando, por consequência, uma significação individual em virtude de sua estrutura icônica.

Para todos, o traço mais importante é que representam o recorte de uma substância. Isso é evidente em relação ao repertório de semas, e também para os fonemas, uma vez que representam um recorte de unidades discretas no espectro sonoro contínuo:

todo som próximo do modelo de um fonema que existe num dado repertório é assimilado a ele, enquanto todo som muito distante de qualquer fonema é simplesmente considerado como não pertencente ao repertório. A codificação – acordo entre instâncias comunicantes – é bastante restrita.

Os elementos de um repertório cultural formam um sistema fechado, característica evidentemente não partilhada pelos repertórios forjados, que são abertos e nos quais o sistema permanece conjectural. Diante disso, uma característica muito importante dos repertórios linguísticos deve ser lembrada: por exemplo, o grafema (grupo de letras ou letra) representa a associação de uma imagem (visual) e de um fonema (sonoro).

Uma mensagem gráfica se “lê” nos dois sentidos do termo: ela é vista (pelos olhos) e falada (pela voz interior). Já um repertório sintético pode ser lido apenas visualmente, como um quadro tradicional. Um dos interesses da letra como “partícula” utilizável em pintura poderia ser o de “desdobrar” a leitura do quadro; poderíamos objetivamente atribuir a isso a ambição dos letristas de significar para além da distinção entre figurativo e não figurativo.

No letrismo, podemos falar em repertórios sintéticos, cujo estatuto é ambíguo: eles pertencem aos sistemas significantes – dos quais são uma paródia – e, ao mesmo tempo, são exteriores a ele, pois não configuram nenhuma convenção de significação. O aspecto parodístico dos repertórios sintéticos será analisado detalhadamente no exame das obras. Mas, então, em que consiste a alusão à linguagem? O exame das operações de transformação utilizadas permitirá a elaboração de uma verdadeira retórica de metaplasmos, situada no nível do grafema.

Atribuiremos, portanto, metaforicamente, uma totalidade de significação aos repertórios sintéticos tal qual a dos repertórios codificados, pois eles guardam destes últimos apenas dois aspectos mais genéricos: uma potencialidade de significação que conferimos a eles (assim como não duvidamos de que os sinais hebreus cotidianos transmitem informações em Tel Aviv); e uma obrigação de significação, pois a ligação entre significante e significado é simétrica, como sublinhava Saussure na célebre parábola da folha de papel.

O repertório de grafemas se revela muito estritamente caracterizado por uma série de restrições que podemos identificar a posteriori. Por exemplo, as letras maiúsculas do alfabeto latino comportam:

- de 0 a 4 segmentos de retas (em quatro direções)
- de 0 a 2 círculos fechados
- de 0 a 2 segmentos de curvas (em três direções)
- todos os elementos juntos
- uma soma de retas + curvas inferior ou igual a 4

Para que seja percebido como uma alusão a esse repertório, um repertório sintético letrista deve apresentar uma interseção adequada com ele. Os repertórios criados segundo essas restrições terão necessariamente similitudes e oposições. Apesar de não estarem catalogadas em nenhuma enciclopédia e normalmente passarem despercebidas, há oposições como círculo vs. quadrado (também fundadora da pintura de Vasarely ou de práticas simbólicas como o mandala, como dito acima). Elas formam a matéria sobre a qual se realizam as mediações mencionadas anteriormente.

Quando se parte de sua ancoragem linguística, toda tentativa de conhecer a significação das obras estapeiristas é vã. Os repertórios forjados fornecerão mais ou menos uma base para codificação icônica que irá considerá-los como rébus, mas isso não muda a significação advinda da leitura, que, como veremos, é projetiva, isto é, disponível para um investimento semântico. Tudo ficará mais claro na análise de obras a seguir.

4. Análise de obras

A imprecisão e a arbitrariedade dos limites do gênero não deixam de estar presentes mais uma vez aqui, da mesma forma como se estendem por todo o campo reivindicado para a abordagem letrista. Tentarei elencar as operações constitutivas das principais categorias de obras.

Obras baseadas em repertórios existentes

- a) Manutenção das palavras, deformação das letras

Nessas obras, as palavras são mantidas, mas as letras são deformadas. Para analisá-las, lançaremos mão de um grau zero intuitivo correspondente ao desenho “canônico” das letras, para as quais nos contentaremos aqui em sugerir seus traços distintivos, sem nos submetermos ao extremo rigor que permitiu a Jakobson, Mounin e Martinet extrair esses traços dos fonemas. Eles podem ser organizados segundo os seguintes sistemas de oposições:

- pesado vs. leve (letra cursiva traçada no bico de pena);
- fechado vs. aberto;
- intervalo vs. letra (caractere discreto das letras);
- reta vs. curva;
- vertical vs. oblíquo vs. horizontal;
- cheio vs. vazio.

É possível aplicar aqui toda a retórica da adjunção, supressão e supressão-adjunção. Esta última assumirá por vezes a forma da comutação, em que um traço é substituído por seu alelo, dado um par de opostos. Por exemplo, em [6] e [7], as curvas são endireitadas e as retas são encurvadas, as verticais são inclinadas, os intervalos são suprimidos e traços propriamente estilísticos (tipos de variantes livres) são acrescentados. A reunião desses desvios engendra a redundância e produz um efeito de ruído, mas a letra permanece identificável.

A deformação pode igualmente incidir sobre a letra cursiva. Se prestarmos um pouco de atenção, esses textos são legíveis e a língua francesa pode ser encontrada, por exemplo, na carta (*Écriture* [Escrita]) [8], de Serpan. Outro artista, que não fez parte do grupo letrista, mas que utilizou abundantemente essa técnica foi Christian Dotremont em seus logogramas.

De Dienst a Serpan, e depois, a Dotremont, o caractere discreto e particular se perde e entramos no domínio das grafias. Nesta categoria, os textos são decifrados com dificuldade (por causa do ruído), mas o sentido linguístico depreendido é satisfatório. O mesmo não se poderá dizer das categorias seguintes, que são facilmente decifráveis, mas frustrantes em relação ao sentido.

b) Manutenção das letras, deformação das palavras

Maurice Lemaître utilizou muitas vezes este procedimento, notadamente na divertida *Ballade des Mordus* (1965), cujo título nos remete ao célebre Epitáfio de Villon. Os quatro primeiros versos são suficientes para demonstrar a técnica:

*frarô zalü kéapri norévé
nayakoler koramin atüersi
karsôpéti dani povra züivé
tieu soraya lilô koramesi.*⁸

É preciso admitir que, uma vez mais, a porcentagem de redundância não foi ultrapassada pela porcentagem de alteração. Os traços de metro, ritmo e rima foram conservados, assim como o essencial da estrutura consonântica do texto. As alterações recaem, portanto, sobre as vogais, algumas pequenas inversões e interpolações, e sobre a adoção de uma ortografia fonética.

O procedimento é menos sutil em André Martel (alheio ao grupo), que cria um tipo de linguagem infantil e balbuciante, baseada em uma ortografia fantasiosa e em redobros um tanto escolares:

*Plagelle
Quantau ciélor
Marinalyre,
Tu glissaubord
En dourespire,
Dans londulis
Amouroulis,
Rêvaurivage:*

⁸ Esses versos evocam, irresistivelmente: *Frères humains, qui après nous vivez, / N'avez les coeurs contre nous endurcis, / Car, si pitié de nous pauvres avez, / Dieu en aura plus tôt de vous mercis.* N.T. Irmãos humanos que ao redor viveis, / Não nos olheis com duro coração, / Pois se aos pobres de nós absolveis / Também a vós Deus vos dará perdão (Fragmento de “Balada dos Enforcados”, de Villon, em tradução Augusto de Campos).

*Tèplage!*⁹

c) Léxico sintético

Palavras inteiramente forjadas surgem de um tipo de glossolalia que pode ser identificado na “dança bucal”, de André Spire, com todo o seu aspecto rítmico, para além dos exemplos clássicos de Scheerbart, Morgenstern e Ball. As probabilidades de transição entre fonemas são geralmente conservadas, a menos que não se reforcem as probabilidades fortes, nem se eliminem as probabilidades fracas.

Pelo título, um poema de Janie Van Den Driessche, bom para ser gritado (se os tabus a serem transgredidos fazem temer o ridículo, podemos considerá-lo como uma brincadeira de roda infantil), coloca-nos, entretanto, num modo de funcionamento possível desse gênero:

Qui parle ? [Quem fala?]

Blèm, blèm

Mêkiblèm, blèm

Brâm, blâm sita blâm, brâm

ôksita, ôksita

Guétz, blèm

Mêkiguétz, guétz ?

Guétz, brâm sita brâm guétz

ôksita, ôksita

Brâm, brâm

Mêkibrâm, brâm

Blèm, blèm, sita blèm, blèm

ôksita, ôksita

Outro grupo de poemas se impôs certas *contraintes* para a criação de palavras: é o que chamaremos exotismo fonético sintético, segundo o qual evocamos conjuntos sonoros que pertencem a línguas estrangeiras. Em alguns casos, reconhecemos facilmente

⁹ Em: *Le Mirivis des Naturgies*. Coll. de Pataphysique, Paris, XC.

morfemas, desinências (-mai, -off, -kaya), palavras inteiras (ouk). Trata-se, em realidade, de uma caricatura da língua, mas que é feita com grande sensibilidade auditiva e que escancara por todos os meios possíveis as “marcas de estrangeirismo” percebidas pelo leitor francês (também orientados pelos títulos).

Eis uma breve amostra:

Jardin marocain [Jardim marroquino]

(Jacqueline Tarkieltaub)

Tsil gdil

brune tessaillid

lid lik brunelid.

brune tsaillid

ikt lik didilik

brunelid adelur dilik.

madélik tsil guedil

tselik gdil

madelik uld lure

tsaillidik.

Ou ainda:

Petit poème pour Apollon [Pequeno poema para Apolo]

(Sylvie Fauconnier)

Lambano lépsomai élabone léleika

ALLIPONAROS OR

ALLIPONAROS OR

Limbano ouftémai ouk épeidida

ALLOPINARIS ROSS

E finalmente a forjadura de uma linguagem perfeitamente imaginária:

O canto místico assírio, de Gérard-Philippe Broutin (para não voltar a Rabelais):

Merihoubor abou electrobax

Batour batour

Merihoubor abou electrobax

Não é de surpreender que este ramo da poesia letrista tenha dado origem à poesia sonora francesa; figuras como François Dufrêne ou Gil Wolman, na verdade, vieram do grupo letrista.

5. Obras baseadas em repertórios sintéticos

a) Repertórios estendidos

Em 1947, Isidore Isou propôs a utilização das maiúsculas do alfabeto grego para marcar 19 ruídos vocais que ele queria acrescentar aos sons dos fonemas comuns em seus poemas. Estes são: a aspiração, a expiração, o cicio, o resmungo, o grunhido, a rouquidão, o suspiro, o ronco, o gargarejo, o gemido, o soluço, a tosse, o espirro, o clique linguístico, a vibração dos lábios, a crepitação, o escarro, o beijo e o assobio. Depois, Maurice Lemaître elevou o número desses ruídos a 58, acrescentando o arroto, o sussurro, o bocejo, o farejo e o vômito¹⁰.

Ao lado dessas extensões de caráter sonoro, encontramos evidentemente outras de caráter evidentemente gráfico. Nessa perspectiva, Isou anexou caracteres não alfabéticos (mas não por isso desprovidos de sentido) existentes nos teclados das máquinas de escrever: §, %, &, =, “, etc. Um exemplo disso é o seu Soneto infinitesimal [9].

Nota-se que, em relação ao soneto tradicional, há uma invariante ainda mais perceptível e que nos convida a ler a página como um soneto: disposição em estrofes, linhas de mesmo comprimento, esquema de rimas, etc. Os signos empregados não foram forjados e sua referência, i.e., seu caráter alusivo em relação ao linguístico, não é senão

¹⁰ Observemos que esses “ruídos” não fazem parte do sistema fonemático da língua que eles acompanham. Eles podem, evidentemente, fazer parte de outros sistemas semióticos (por ex.: tossir para chamar a atenção ou indicar desaprovção). Enquanto tais, constituem em seu código unidades de primeira articulação, significativas (ao contrário da letra, unidade de segunda articulação, distintiva); seu caráter “sintético” é, portanto, discutível.

acusado. Trata-se, finalmente, de submeter à sintaxe linear um repertório não coordenado e feito de signos com estatutos diversificados (alguns, como %, têm um estatuto semântico; outros, como ^, são apenas diacríticos). Como se vê, todos os alfabetos conhecidos (hieroglífico, cuneiforme, hebraico, sânscrito, etc.) foram convocados.

b) Repertórios inventados

Estes repertórios são bastante numerosos entre os letristas. Veremos especialmente o caso exemplar de Jean-Paul Curtay, que inventou diversos “alfabetos” cujas partículas correspondem uma a uma aos signos do alfabeto latino. Ele utiliza com frequência os de nº 1 e nº 4 para escrever mensagens facilmente traduzíveis e ainda perfeitamente sensatas. Até aí as vantagens da intersemiotividade se limitam a um efeito de distanciamento ou *Verfremdung*, isto é, de desautomatização da leitura, de desaceleração e de reestabelecimento da percepção dos caracteres alfabéticos como pequenas imagens. Nesses casos, um jogo de construção por encaixes introduz uma complexidade interessante.

Em *Hommage à Bracelli* (1973) [4] [Homenagem a Bracelli], Curtay utiliza seu alfabeto nº 2 para constituir pequenas vinhetas em forma de árvores e de peixes, e abandona toda linearidade linguística. Essas vinhetas, por sua vez, são alinhadas para formar a letra B maiúscula, voltando ao alfabeto latino. Assim, nos aproximamos aqui dos alfabetos figurados. Esse mesmo procedimento é empregado em sua *Hommage à Arcimboldo* (1973) [Homenagem a Arcimboldo] para formar o A em capitular, sempre a partir de árvores e peixes, mas desta vez utilizando o alfabeto nº 3. Apreendemos rapidamente o fundamento e a lógica dessa homenagem e o jogo intersemiótico aparece em todos os níveis.

c) Repertórios adulterados

Reúnem-se aqui adulterações que sejam superiores às porcentagens de redundância fonética ou gráfica. Novamente, são textos ilegíveis, mas ainda reconhecíveis como textos, e que, portanto, não pertencem diretamente ao domínio pictórico: são obras intersemióticas.

As características pelas quais se dá o reconhecimento são inevitavelmente muito gerais: a existência de traços pesados e leves (por exemplo, na *Hypergraphie* [Hipergrafia], de R. Altmann) ou o caráter discreto e modular dos signos (como em *Linoléum* [2] [Linóleo], de Roland Sabatier e *Dessin* [1] [Desenho], de Spacagna). Todos os demais traços são suprimidos.

Às vezes também não se trata de simples supressões, mas de supressões-adjunções. Encontramos, então, criações que se assemelham aos rébus, que incitam a busca pelo sentido (o que às vezes conseguimos, como em *Voyage en Italie* [3] [Viagem à Itália], de Lemaître). Um caso interessante é o de Micheline Hachette [10], que produziu diversas composições a partir de uma forma de letra esvaziada, apenas com linhas retas que não se colocassem jamais em posição oblíqua. Essa “letra” (sem dúvida este é um efeito do mecanismo de investimento projetivo mencionado anteriormente) evoca muito bem a inicial de seu nome.

6. Aspectos letristas da poesia concreta e especialista

O tipo de poesia do qual se falou aqui transgride violentamente as normas fundamentais do exercício da fala e da escrita. Isso não é em nada surpreendente a partir do momento em que, neste mundo desordenado, é quase impossível ver claramente ao praticar algumas dicotomias irrecusáveis.

Por outro lado, é frequentemente para “recusar a dicotomia”, ou mais simplesmente para sacudir a tirania de uma lógica extremamente restritiva, que se praticam essas evasões escandalosas. Há poetas que classificá-íamos entre os letristas, mas que são reivindicados pelos concretos ou especialistas. dom sylvester houédard em sua interessante antologia KROKLOK (publicada em fascículos) invoca, por exemplo, Christian Morgenstern e seu *Fisches Nachtgesang* (1905) [11] [Canção de ninar dos peixes] com este comentário do autor: “Os peixes são mudos e então só podem se expressar por sinais mudos”.

Morgenstern, entretanto, consideraria sua obra um “poema fonético”. De nossa parte, seríamos levados a classificá-la entre as obras letristas baseadas em repertórios estendidos. Os elementos acrescentados são utilizados de maneira icônica por meio do uso de metágrafos de supressão-adjunção, num procedimento que se assemelha à

metáfora: eles evocam as escamas do peixe e sua forma, ou ainda, se partirmos dos signos da métrica poética, entoam uma melodia lentamente ritmada (daí *Gesang* [canto]). É por meio da projeção (e da intersemioticidade) que essa semântica se mostra.

Ainda mais complexa é a técnica da fragmentação empregada por Pierre e Ilse Garnier em uma série de textos espacialistas. Assim como em Morgenstern, há uma extensão icônica do repertório, mas os elementos anexados (signos pertencentes ao teclado da máquina de escrever, o que é uma regra para os dois autores) só se tornam dotados de significação em uma palavra da língua. Esses signos provocam irrupções nas palavras, seja fragmentando-as, seja ocupando o lugar de um elemento linguístico normal. Eles se inscrevem, portanto, abaixo da margem de redundância linguística normal.

É da tensão entre a palavra (reconhecível) e o elemento estranho que surge uma nova significação, que reforça a da palavra submetida à manipulação. No mais das vezes, trata-se de uma pseudo-motivação icônica dos signos arbitrários: dois pontos equivalem a flocos de neve, parênteses indicam um quarto de Lua e a exclamação é a gota de água que cai respingando, como neste exemplo de Pierre Garnier:¹¹

n:ig:

l)ne (une)

lu(e lun)

Este também pode ser analisado como um poema estritamente espacialista, graças à noção de topossintaxe. As quatro letras da palavra são colocadas em paralelo com as quatro fases da Lua, e uma permutação completa vai ocultando, sucessivamente, todas as partes do significante. Além disso, os parênteses são usados de modo icônico.

Nos poetas concretos, ainda, o efeito obtido por E. Williams ao reincorporar no inglês signos do islandês *eth* e *thorn* (para marcar respectivamente o *th* surdo e o *th* sonoro) não ultrapassa o simples pitoresco, mas representa igualmente uma extensão do repertório. Estes não são casos isolados e a demarcação dos limites entre o letrismo, o espacialismo e a poesia concreta se mostra cada vez mais tênue.

¹¹ Em: “Mobilité et Fragmentation : Textes spatialistes”, *Communication et langages*, 1973, n° 19, pp. 25-31.

Referências Bibliográficas

BRYEN, Camille. Avertissement au de-lecteur (tract). Flyer que anuncia o livro de Camille Bryen, Raymond Hains e Jacques Villegle. Paris: Heperile Eclate, 1953. In: GUILLARD, Emilie (ed.). **Desecritures**. Dijon, 2007, p. 352.

CURTAY, Jean-Paul. **La poésie lettriste**. Paris: Seghers, 1974.

CURTAY, Jean-Paul. **Perspective**. Bamberg: Studio M, 1976.

GROUPE μ . **Rhétorique poétique**. Urbino: Centre International de Sémiotique, 1972.

GROUPE μ . **Rhétorique de la poési**. Bruxelles: Complexe, 1977.

MOUNIN, Georges. **Introduction à la sémiologie**. Paris: Editions de Minuit, 1970.

Lista de Figuras

[1] *Dessin* (1962), de Jacques Spacagna. Em: *ISLAS*, juillet-septembre 1967, volume IX, n°3, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, p. 244.

[2] *Linoléum* (1966), de Roland Sabatier. Em: *ISLAS*, juillet-septembre 1967, volume IX, n°3, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, p. 255.

[3] *Voyage en Italie*, de Maurice Lemaître. Em: *ISLAS*, juillet-septembre 1967, volume IX, n°3, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, p. 257.

[4] *Hommage à Bracelli* (1973), de Jean-Paul Curtay. Prancha XIV da brochura *Perspective*, publicada por Curtay na ocasião de sua exposição de 1976 na Galeria Studio M, de Bamberg (RDA).

[5] *Lettres de XAMPLH* (1970), de Édouard Bérreux, em *lettrisme et hypergraphie*, édition Bibli-Opus (Georges FALL), 1972, p. 61.

[6] *Rhinozeros* [Barbara] (1961), de Klaus et Rolf Dienst. Em: *ISLAS*, juillet-septembre 1967, volume IX, n°3, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, p. 227.

[7] *Dessin avec des lettres*, de Ferdinand Kriwet. Em: *ISLAS*, juillet-septembre 1967, volume IX, n°3, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, p. 225.

[8] *Écriture*, de Serpan. Em: *ISLAS*, juillet-septembre 1967, volume IX, n°3, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, p. 228.

[9] *Sonnet infinitésimal no.3* (1958), de Isidore Isou. Em: *Séquences. no.1* (ed. Jacques Nielloux) Paris: Editions Grassin.

[10] *MiML ALI Amn dAEV BifF* (1969), de Micheline Hachette. Em: CURTAY. *La Poésie lettriste*. Paris: Éd. Seghers, 1974, p. 228.

[11] *Fisches Nachtgesang* (1905), de Christian Morgenstern. Em: MORGENSTERN. *Galgenlieder und andere Gedichte*. München: Piper & Co Verlag, 1972.