UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

JULIANA DI FIORI PONDIAN

Gramática da poesia escrita: figuras retóricas

São Paulo
2016

JULIANA DI FIORI PONDIAN

Gramática da poesia escrita: figuras retóricas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

São Paulo
2016

Nome: PONDIAN, Juliana Di Fiori

Título: *Gramática da poesia escrita: figuras retóricas*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para Lia, meu amorzinho maior,
que, neste momento,
começa a dar seus primeiros passos
no caminho, sem volta, da escrita.*

AGRADECIMENTOS

À minha filha, Lia, por ser tão linda.

À minha mãe, Dirce, por ser tão mãe, além de vó.

Aos professores-formadores, *in memoriam*, H.J. Koellreutter e Mário Ferreira.

A Ivã Carlos Lopes, meu orientador, por todo o incentivo e carinho desde o início do início, e por ter aceitado esta empreitada.

A Sémir Badir, pela recepção intelectual e afetiva em território belga, pela generosidade e prontidão nas respostas, pelas contribuições precisas que determinaram em muito a forma deste trabalho.

A Francis Edeline, pela simpatia e generosidade nas diversas recepções em sua casa em Tilff, na Bélgica, abrindo seu incrível baú de *thesaurus* poéticos e teóricos em tardes inesquecíveis, enquanto sua esposa brincava com a Lia.

À Yasmine e à família Badir-Danino, pela acolhida em Bruxelas, e por não só ter afastado toda a solidão *local*, mas construído uma amizade *global*.

À Eliana Rahmilevitz e à Stance Dual School, pelo apoio, carinho e compreensão nesses quatro anos.

Aos médicos, Dr. José Magrin e Dr. Mauro Semer, que resolveram em mim um problema *grande* num tempo *pequeno*.

A Adriano Aprigliano, Carol Ghidetti, Carol Lemos & Jean-Mi, Daniel Miranda, Dayane Almeida, Fernanda Muller, Mariana Luz, Renata Mancini, Tonhão & Nat, e todos os amigos que ajudaram das mais diversas formas, da teoria à prática.

A Paulo Chagas e Roberto Zular, pela participação no exame de qualificação.

Aos profissionais da FFLCH-USP, professores, secretários e administradores, por esses 14 anos de formação que culminaram neste trabalho.

Ao CNPq e à CAPES, pelas bolsas concedidas no Brasil e na Bélgica, respectivamente, que possibilitaram a realização desta tese.

*As palavras de uma folha impressa se veem,
não se ouvem.*

El Lissitzky

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **Gramática da poesia escrita: figuras retóricas**. 2016. 313 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Assim como existem figuras retóricas concernentes ao plano do conteúdo e ao plano da expressão fônico, existem figuras concernentes ao plano da expressão gráfico. Partindo dessa proposição, nesta tese, recolhem-se alguns procedimentos poéticos recorrentes na poesia e que criam sentido visualmente, a fim de verificar se eles podem ser incorporados ao conjunto das figuras retóricas. Para tal, em primeiro lugar, faz-se uma investigação do estatuto da escrita no campo da linguística estrutural, a fim de estabelecer seus princípios e unidades operatórias. Propõe-se então a base da grafemática autônoma. Depois, definem-se as noções retóricas a partir das quais serão constituídas as figuras. Para isso, recuperam-se alguns tratados clássicos – gregos, latinos e indianos –, e modernos – a *Retórica geral*, do Grupo μ – e finalmente se apresenta a nossa base, da retórica lida à luz das teorias linguísticas modernas. Assim, as unidades definidas na grafemática servem de parâmetros para a constituição de níveis retóricos a fim de elaborarem-se as figuras da escrita, as quais são apresentadas na forma de um catálogo mais adiante. Divididas em quatro níveis: diamerismos, dos traços distintivos; metaplasmos, até as palavras; metataxes, das relações entre as palavras; e tropos, semânticos; essas amostras fornecem indícios de como se poderiam organizar as figuras retóricas do plano da expressão gráfico. Por fim, três poemas são analisados utilizando as propostas teóricas desenvolvidas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Visualidade; Figuras retóricas; Escrita; Linguística estrutural.

ABSTRACT

PONDIAN, Juliana Di Fiori (2016). **The grammar of written poetry: rhetorical figures.** 2016. 313 p. Doctoral Thesis – Faculty of Philosophy, Language and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2016.

There are rhetorical figures related to the content and phonic expression planes, similarly, there are figures related to the graphic expression plane. Based on this assumption, the following study collected some recurring poetic procedures that create visual meaning as to verify whether they can be incorporated into the set of rhetorical figures. For that end, we first investigate the status of writing in the field of structural linguistics and establish its principles and operative units. After proposing the basis of an autonomous grafematics, we then define the rhetorical concepts for the construction of those rhetorical figures. For this, we work with some classical (Greek, Latin and Indian) and modern (the General Rhetoric of the Groupe μ) treatises, and finally, we present the foundation of our rhetorics as seen in the light of modern linguistic theories. Thus, the units set out in the grafematics serve as parameters for building rhetorical levels and are employed to draw up the written figures, which are presented in the form of a catalog. The samples are broken down into four levels: from *diamerismos* of distinctive features to *metaplasmos* (words); from *metataxes* (relation between words) to *tropos* (semantics); these samples provide evidence of how we could organize the rhetorical figures of the graphic expression. Finally, working with the theoretical framework developed in the thesis, we analyze three poems.

KEYWORDS: Poetry; Visuality; Rhetorical figures; Writing; Structural linguistics.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO

1. Proposição, 12
2. Justificativa da proposição, 12
3. Delimitação do *corpus*, 14
4. Mapa epistemológico, 16
5. Apresentação das partes da tese, 18

II. DA ESCRITA

1. Saussure e Hjelmslev: dois pontos de vista distintos sobre a escrita, 21
 - 1.1. Saussure: a escrita nos cursos de linguística geral, 21
 - 1.2. Hjelmslev e a substância gráfica, 42
2. *Paideuma* teórico: teorias da escrita na linguística pós Saussure e Hjelmslev, 47
 - 2.1. Grafemática autônoma: Jacques Anis, 49
 - 2.2. Teorias da pontuação: círculo de Nina Catach, 54
 - 2.3. Tipologia geral de funções da escrita: Klinkenberg, 60
3. Proposições para uma Grafemática, 66
 - 3.1. Alinhamento teórico, 66
 - 3.2. Definição de escrita, 66
 - 3.3. Plástico vs. Linguístico, 70
 - 3.4. Características universais da escrita, 70
 - 3.5. Pressupostos da grafemática, 71
 - 3.6. Unidades operatórias da escrita, 72
 - 3.7. Quadro geral de organização das unidades da escrita, 83

III. DA RETÓRICA

1. Breve história da retórica e das figuras de escrita, 85
 - 1.1. *περὶ γραφῆν*: retórica, poética e gramática grega, 88
 - 1.2. *De scripta*: retórica, poética e gramática latina, 90
 - 1.3. *Citrakāvya*: retórica e poética indiana, 94
 - 1.4. Nova retórica: Grupo μ, metágrafos, 99
2. Proposições acerca de uma retórica geral e da escrita, 106
 - 2.1. Definição de figura, 106
 - 2.2. Operações retóricas, 108
 - 2.3. Níveis retóricos, 110

IV. INVENTÁRIO DE FIGURAS RETÓRICAS DA ESCRITA

1. Diámerismos, 125
2. Metaplasmos, 132
3. Metataxes, 186
4. Tropos, 235

V. ANÁLISE DE POEMAS

1. “[dias dias dias]”, de Augusto de Campos (*poetamenos*, 1953), 251
2. “AMAR-AMARO”, de Carlos Drummond de Andrade (*Lição de coisas*, 1962), 273
3. “COM ELA”, de Fabiano Calixto (*Sanguínea*, 2007), 285

Conclusão, 301

Bibliografia, 305

PARTE I

:

INTRODUÇÃO

1. PROPOSIÇÃO

Assim como existem figuras de linguagem que dizem respeito ao plano do conteúdo (metáfora, metonímia, etc.) e ao plano de expressão fônico (aliteração, paronomásia, etc.) dos textos, existem figuras que dizem respeito ao plano de expressão gráfico.

2. JUSTIFICATIVA DA PROPOSIÇÃO

Nesta tese, propomos que existem figuras retóricas concernentes ao plano da expressão gráfico. Apesar de ser este um princípio geral, nosso interesse é explorá-lo a partir exclusivamente de textos poéticos. Como ficará mais claro adiante, na explicitação de nossas bases teóricas, a vertente retórica investigada neste trabalho é, sobretudo, aquela que se tornou poética, e deve ser lida a partir das teorias do discurso contemporâneas.

Em relação à pertinência de se estudar a escrita em poesia, deve-se lembrar de que esta sempre esteve associada à música, porém, já há algum tempo, essa associação se desfez. Na Grécia antiga, por exemplo, não eram conhecidos os poetas, mas sim os aedos, aqueles que tinham os poemas na memória e cantavam pelos povoados. Alguns estudiosos consideram hoje a possibilidade de esses poemas possuírem um suporte escrito no período, mas a sua transmissão era evidentemente oral. A prosódia, a métrica, e todos os efeitos poéticos eram trabalhados para que os poemas pudessem ser acompanhados pela lira ou pela cítara. A palavra devia então seguir princípios musicais, e era cantada pelos aedos e rapsodos. A poesia se manifestava apenas em sua realização oral, e assim foi até mais ou menos o século XV na tradição ocidental, como sabemos pelos trovadores no período medieval, pela *chanson française* e os poetas da *langue d'oc*, entre muitos outros.

Durante todo esse longo período a poesia era marcada pela oralidade e por sua proximidade com a música. Essas características foram se dissolvendo pouco a pouco, tanto pelo desenvolvimento das técnicas musicais, que a poesia já não podia mais acompanhar, como pela evolução de recursos poéticos, que ganhavam autonomia e se dissociavam cada vez mais da imitação estritamente musical. No século XV, um fator vem revolucionar essas

relações e até mesmo as técnicas de produção poética: a invenção da imprensa e a difusão da escrita.

Com o desenvolvimento da imprensa, o trabalho poético vai pouco a pouco ganhando outro estatuto. A musicalidade da poesia ganha forma própria, baseada em recursos inerentes à palavra, e não mais na imitação da música; a versificação e a rima ganham mais importância; e o trabalho com os recursos linguísticos se aprimora. Todos esses fatores, que têm como impulso a mudança do modo de consumo da poesia, do ouvido para o olho, do oral para o escrito, passam a ser significativos para a produção poética. O que ocorre é que, cada vez mais, a poesia é vista antes de ser lida, e as possibilidades que oferece o branco da página vão sendo exploradas na construção do sentido do texto. Não se trata da substituição de uma forma pela outra, mas antes de uma conjunção de duas ordens da percepção, que gera modificações importantes no resultado final do poema.

Essas características podem ser observadas de diversos modos. O simples fato de o leitor possuir um registro escrito diante de si, assim como o poeta, leva mesmo a uma síntese da matéria poética. Agora não é mais o ouvido e a memória que devem se esforçar para reter aquilo que uma vez dito se apagava; e, por esse motivo possuía critérios mais narrativos no plano do conteúdo, e certas características que serão deixadas de lado, como as repetições formulares (os epítetos gregos ou os refrões medievais), etc. O leitor pode agora ir e voltar na leitura do texto o quanto lhe parecer necessário, pois a apreensão se dá de modo diverso, e o poeta, tendo consciência disso, irá produzir algo diferente, que culminará em recursos modernos, como o espaçamento e o deslocamento de versos, os jogos de palavra, a poesia visual, etc. E, mais do que isso, em uma instância ainda mais particular, sabe-se que a leitura é diferente da fala. Não é possível falar sem pronunciar um fonema de cada vez, enquanto na leitura podemos apreender toda a palavra de um só golpe visual constituindo, portanto, dois processos perceptivos distintos.

Desse modo, é fato que uma nova dimensão é introduzida com a escrita, e deve ser considerada na apreciação do texto poético, o que justifica este trabalho. Aquela poesia oral e linear dos aedos e trovadores vai aos poucos cedendo lugar a uma poesia espacial, não linear ou multilinear. Embora se fale vez ou outra dessas características, quando se trata da análise do discurso poético, parece que até hoje não nos demos conta da dimensão visual da poesia e dessa distinção fundamental. Conhecemos os efeitos concernentes ao conteúdo poético, as figuras retóricas, assim como diversos tratados de versificação, métrica, prosódia, etc. Dispomos de inúmeras ferramentas para a descrição do conteúdo e dos efeitos sonoros do

poema; mas até hoje, com mais de 500 anos do estabelecimento da imprensa, não conhecemos algo equivalente para o significante gráfico na composição do sentido da poesia.

Queremos dizer com isso que não foi até hoje estabelecido um método, uma enumeração de procedimentos e características para o caráter visual da escrita poética tal como encontramos para o componente fonético, quando se trata da análise do plano da expressão em poesia. Pode-se dizer que nem mesmo os estudos linguísticos absorveram, de fato, a escrita, no caso ao menos da linguística estrutural, conferindo-lhe sempre não mais do que a função de mera representação. Assim, é diante desse panorama que esta tese se coloca, a fim de encontrar um lugar para o estudo do significante gráfico dentro de uma teoria do discurso, de base linguística e semiótica, utilizando-se para isso do texto poético como objeto, para o qual a escrita é absolutamente significativa.

3. DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

Tratando-se de um projeto de viés notadamente teórico, cujo alcance se pretende geral, consideramos que nosso *corpus* devia se compor dos mais variados e numerosos exemplos que se pudesse encontrar. Nosso limite seria, portanto, a poesia, servindo como objeto todo e qualquer poema escrito e publicado em meio impresso. A ideia é a de que um procedimento conhecido em um poema sempre nos leva a outro poema e depois a outro e outro e outro até que tal procedimento possa ser enfim identificado como presente em um número significativo de textos, criando efeitos de sentido, podendo ser considerado uma figura retórica.

No entanto, essa ideia de um *corpus* absoluto é, evidentemente, inviável. Por isso, considerando também as limitações impostas pelas características próprias da escrita que, como será demonstrado na Parte II, necessita de inventários particulares a cada língua, decidimos restringir nossos exemplos – até onde fosse possível – à poesia brasileira, escrita em língua portuguesa. Assim, a maior parte dos exemplos que se vai encontrar no catálogo de figuras, na Parte IV, é de poemas escritos em português, sobretudo a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje. Nesse contexto, ainda, é fundamental ter em mãos edições bem cuidadas, que reproduzam fielmente a concepção gráfica do poema.

O fato de se compor essencialmente de poemas contemporâneos, segunda característica do *corpus* mencionada acima, explica-se facilmente pela observação do

contexto dos meios de produção artísticos de cada época. Mesmo que a exploração de recursos da escrita já fosse praticada desde tempos remotos (no maneirismo, nas iluminuras medievais, nos poemas visuais e jogos de linguagem presentes desde a literatura grega do período helenístico, etc.), seu uso se consagra notadamente do século XX pra cá. Tal fato, como dizíamos, não é gratuito. Pelo contrário, basta observar um pouco da história da tipografia para perceber como a exploração gráfica da poesia está diretamente ligada a ela.

Depois da introdução do sistema de impressão por tipos móveis criados por Gutenberg, configurando a primeira forma de mecanização de uma habilidade até então manual, a caligrafia, o desenho do livro começa a sofrer mudanças em seu aspecto formal. No Renascimento, o desenvolvimento da concepção do livro impresso, assim como da forma da letra, levando-se em consideração todas as formas visuais, dá início à história da tipografia. Garamond, Baskerville, Bodoni, Didot, cada um dos tipógrafos apresentava, junto com um projeto de letra, uma concepção de livro e da organização da linguagem visual.

No século XIX, o desenvolvimento tecnológico promove mudanças mais ousadas. Nesse momento, ainda se utilizavam as arcaicas prensas do mesmo sistema inventado por Gutenberg. Com a Revolução Industrial, estas foram substituídas pelos novos engenhos mecânicos e permitiram a ampliação dos formatos de papel. O impacto do novo procedimento abriu novas e indiscriminadas portas aos desenhistas de letras, que proliferaram no século seguinte. (Bomeny, 2010, p. 146)

A partir de então, arte e tecnologia se aproximam cada vez mais, de modo que a evolução do desenho tipográfico no século XX torna-se indissociável da pintura, da arquitetura e da literatura. Nesse contexto, a poesia tem papel fundamental, pois é de poetas como Mallarmé, Marinetti e Apollinaire que vem a inspiração para os tipógrafos em busca de novas formas. Um exemplo célebre é o livro *Die neue typographie* (*A nova tipografia*), de Jan Tschichold, publicado na Alemanha em 1928, que se baseava nos ideais vanguardistas do cubismo, construtivismo, dadaísmo e futurismo, construindo uma nova maneira de ver a tipografia:

As palavras foram libertas de obrigações que a sintaxe tradicional exigia. A informação seria passada não só pelo conteúdo da palavra, como também pelo impacto gráfico – os tipos possuiriam força visual, convertendo-se em expressão funcional do conteúdo. (*apud* Bomeny, 2010, p. 159)

Esse é o pensamento que orienta a tipografia no século XX. Assim, não é à toa que a maior parte de nossos exemplos seja de poetas modernos e contemporâneos. É com os

movimentos de vanguarda que a tipografia ganha um status diferenciado e absolutamente significativo.

4. MAPA EPISTEMOLÓGICO

“As diferentes teorias do discurso devem herdar a retórica no estudo dos procedimentos discursivos, levando em consideração séculos de estudos já realizados. Que significa herdar a retórica? Lê-la à luz dos problemas teóricos enunciados na atualidade.” (Fiorin, 2007, p. 14). Fiorin propõe no artigo citado um princípio de semiotização das figuras da retórica a partir de valores tensivos (cf. Zilberberg, 2006): triagem e mistura, intensidade e extensidade; e da retórica argumentativa: lógica concessiva e lógica implicativa. Embora nosso objetivo aqui não seja bem esse, a abordagem de Fiorin fornece alguns indícios da articulação que podemos fazer entre as disciplinas e, principalmente, esclarece o quanto a aproximação é desejável, viável e promissora.

Reconhecendo que o discurso poético articula ao mesmo tempo um plano de conteúdo e um plano de expressão; e que esse plano da expressão desdobra-se em outros dois: um plano fônico, que diz respeito ao significante sonoro, de um lado, e um plano gráfico, que diz respeito ao significante visual, de outro, o trabalho ora proposto estudará o significante visual do plano da expressão do texto poético.

Entendemos como significante visual o traço e o espaço ocupado pela palavra escrita; ou seja, o texto tal como se apresenta na página, incluindo-se aí a própria página, tudo o que pode ser visto antes mesmo de ser lido: utilizar uma fonte em vez de outra, cores, espaçamentos, alinhamentos, distribuir o texto de tal ou tal forma, abrir parágrafos, espaçar as linhas, etc. Entram em jogo todos os recursos gráficos, ortográficos, tipológicos, topológicos, cromáticos e eidéticos utilizados pelos poetas para criar efeitos de sentido vários na história da poesia.

O objetivo é, uma vez admitido que o significante gráfico é gerador de sentido, inseri-lo no quadro teórico dos estudos linguísticos e discursivos. Para isso, é preciso, primeiramente, definir linguística e semioticamente e estatuto da escrita. Sabe-se que há uma longa tradição de estudos destinada à escrita, mesmo tendo ela sido totalmente desconsiderada no *Cours de linguistique générale*, de Saussure, fundador da disciplina. Apesar do fato de que

o projeto saussuriano trazia outro enfoque e outros objetivos, trazemos essa problemática à discussão, pois acreditamos que a escrita poderia sim estar inserida no terreno da *linguística propriamente dita*, como querem diversos autores (cf. Catach, 1980; Anis, 1983; Harris, 1993; Klinkenberg, 2006; etc.) ocupando o seu lugar em uma teoria científica voltada para o estudo da linguagem. Daí a proposição de níveis de análise para a língua escrita e a construção de uma grafemática, na Parte II, que devem nortear a construção das figuras.

Ao mesmo tempo, devem-se buscar métodos recorrentes de exploração da visualidade empregados em poesia, a fim de enumerar alguns procedimentos que possam ser reconhecidos ao fim como figuras retóricas do plano da expressão gráfico, porém, sem perder de vista que estas devem fazer parte de uma Retórica Geral Verbivocovisual, ou seja, uma retórica que conjugue visualidade, sonoridade e conteúdo. Será necessário, assim, entender também o que é uma figura retórica, descrevê-la formalmente, para depois revê-la à luz dos estudos discursivos contemporâneos.

Dessa forma, faz-se necessário estabelecer, no plano teórico geral, as articulações entre a retórica, a linguística e a semiótica, as três disciplinas diretamente implicadas nessas questões. Por isso, propomos a seguir algumas considerações iniciais acerca das interrelações entre essas três grandes áreas, que se encontram particularmente reunidas na produção empreendida desde os anos 1970 pelo Grupo μ , de Liège, como veremos na Parte III.

Boa parte das proposições teóricas feitas a seguir têm por base a Retórica Geral formulada pelo Grupo μ (*Rhétorique générale*, 1970), e seus desdobramentos específicos para a poesia (*Rhétorique de la poésie*, 1977) e a visualidade (*Traité du signe visuel*, 1992). Em linhas gerais, nessas obras, o grupo de Liège aborda o poético e o visual sob a perspectiva das figuras retóricas, nossa questão central nesta tese.

Além disso, muito já foi dito sobre as interseções entre esses três campos do saber nos últimos tempos. Um dos exemplos mais recentes, e abrangentes, da aproximação entre a retórica, a linguística e a semiótica está no livro de Fiorin (*Figuras de retórica*, 2014), o que nos poupa um longo discurso histórico e qualquer justificativa. Por isso, partindo do que foi dito por Fiorin, vamos direto ao ponto:

Há, pois, duas direções da aproximação da linguística com a retórica: uma é a que considera que há uma retoricidade geral, que é a condição mesma da existência da produção discursiva; outra, que vê a retórica como um instrumento ainda válido de análise discursiva e que busca repensar a retórica antiga à luz das modernas descobertas da ciência da linguagem.

A direção seguida nesta tese é dupla. Acredita-se em uma retoricidade, como presente em qualquer produção discursiva, e em uma retórica, como instrumento válido para desvendá-la – hoje com o auxílio “das modernas descobertas da ciência da linguagem”. Dessa forma, de toda essa retórica histórica, a nossa retórica de figuras guarda mais a lembrança de um nome e a ideia de um modo de reflexão sobre linguagem, do que uma construção conceitual propriamente dita. Não temos mais a preocupação pedagógica dos rétores, nem instrucional dos gramáticos. Dissociamos o aprendizado técnico do aprendizado moral. Nossa retórica é aquela que virou poética. Que virou “procedimento” em uma teoria da literatura. Que virou linguística em Jakobson. Que virou semiologia em Barthes. Que virou semiótica em Greimas. Que virou teoria com o Grupo μ . É a Retórica que deixa o domínio da *arte* para erigir-se como *ciência*, e que pode ser descrita como a disciplina que estuda os procedimentos discursivos que possibilitam ao enunciador produzir efeitos de sentido que permitem fazer o enunciatário crer naquilo que se diz (Fiorin, 2007, p. 14); o que em poesia se estende à reificação do discurso.

Assim, nossas figuras não são de pensamento, nem de palavra, nem de construção, nem de linguagem. São, antes, metalinguagem para descrever construções particulares recorrentes na língua escrita, que provocam efeitos de sentido exclusivos. E se, na esteira dessa tradição, pensamos muito nesses procedimentos no nível do plano do conteúdo e da expressão fônica, pensamos pouco na expressão escrita. Eis com o que nos ocupamos aqui.

5. APRESENTAÇÃO DAS PARTES DA TESE

Desse modo constituída, esta tese se divide, portanto, em cinco partes:

Esta primeira, introdutória, fixa nossa proposição e a justifica, ao mesmo tempo em que já apresenta as bases teóricas sobre as quais se articulam as ideias aqui lançadas e os objetos que serão estudados.

A segunda, linguística, investiga o estatuto da escrita nos estudos linguísticos e busca propor um caminho para sua abordagem dentro desse quadro teórico. Analisam-se primeiramente as questões a esse respeito em dois autores fundamentais para a constituição da disciplina: Saussure e Hjelmslev. Depois, percorrem-se textos de seus seguidores para a

eleição dos teóricos que se destacam na constituição da nossa grafemática: Jacques Anis, Nina Catach e Jean-Marie Klinkenberg. A partir desse panorama, buscamos propor princípios que podem nortear o estudo da escrita, desde a sua definição até a constituição das unidades nas quais ela se divide.

A terceira, retórica, começa recuperando tradições antigas e possíveis figuras ligadas à escrita. Observamos os barbarismos *περὶ γραφῆν*, nos autores gregos, e *de scripta*, nos latinos, além do *citrakāvya*, figuras que constituem a poesia visual indiana. Em seguida, nos voltamos mais detidamente para as formulações do Grupo μ , precisamente a noção de metágrafos, para, em seguida, propor nossas próprias bases para o pensamento retórico. Definem-se aí as figuras retóricas; as operações retóricas; e, a partir das unidades da escrita (e da língua) destacadas na seção anterior, os níveis retóricos: diamerismos, metaplasmos, metataxes, tropos.

A quarta, gramática (em sentido amplo, de estudo dos elementos e processos que constituem e caracterizam um sistema), mais ou menos como os antigos, reúne em um catálogo diversas amostras de figuras gráficas, com uma breve descrição de cada uma e um exemplo. O que se encontra ali é a enumeração de recursos formais particulares da escrita, engendrados a partir da combinação das proposições teóricas feitas anteriormente.

A quinta, analítica, é aquela em que os mecanismos reunidos acima são utilizados no estudo de três poemas: “Amar-amaro”, de Drummond; “dias dias dias”, de Augusto de Campos; e “Com ela”, de Fabiano Calixto.

PARTE II

:

DA ESCRITA

1. SAUSSURE E HJELMSLEV:

DOIS PONTOS DE VISTA DISTINTOS SOBRE A ESCRITA

Veremos a seguir que dois dos mais importantes fundadores da linguística e da semiótica, Saussure e Hjelmslev – ainda que o último fosse seguidor do primeiro – divergiam completamente em relação ao assunto desta tese: a escrita. O ponto de vista de Saussure acerca desse tema é amplamente conhecido, tendo sido alvo de inúmeras críticas, como observaremos adiante. Já a posição de Hjelmslev, inovadora, é pouco difundida e passa quase despercebida dos estudiosos de sua obra.

Não é à toa que Derrida, que buscava justamente desconstruir a ideia que imperava já antes mesmo de Saussure, de que a escrita era representação da fala, foi o primeiro a esboçar a oposição entre os dois linguistas. Em sua *Gramatologia* (1967), o filósofo mostra as concepções antagônicas da escrita em dois polos, quais sejam, o dos fonologistas (sobretudo Jakobson e o Círculo Linguístico de Praga), e o dos algebristas (Hjelmslev e Uldall).

Assim, nos dois textos a seguir, primeiramente, veremos o que pode ser depreendido nos cursos de linguística geral acerca do ponto de vista de Saussure sobre a escrita. Não chegaremos a analisar os demais fonologistas (de Praga), como mencionados por Derrida, uma vez que se trata de uma corrente cujo pensamento se desenvolveu ancorado nos princípios saussurianos e, portanto, sem nenhuma relação com a escrita. Em seguida, veremos alguns trechos dos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1943) e do texto “A estratificação da linguagem” (1954), ambos de Hjelmslev. Nessas obras, a partir do modo como o autor aborda a escrita dentro da teoria glossemática, buscaremos inferir seu ponto de vista.

1.1. Saussure: a escrita nos cursos de linguística geral

a) Introdução

No *Cours de linguistique générale* (CLG)¹, destacamos dois importantes trechos em que é manifestado o (suposto) ponto de vista de Saussure em relação à escrita e ao seu papel em uma ciência linguística. Esses trechos são já célebres por conta da polêmica que se instaurou sobre o assunto anos mais tarde. Em linhas gerais, afirma-se lá que língua e escrita são dois sistemas diferentes de signos, e que o segundo tem a função apenas de representar o primeiro, sendo o único objeto verdadeiro da linguística a *langue*. Além disso, busca ainda afastar uma certa importância, imerecida, que foi atribuída à escrita até então, fruto apenas da “confusão” dos estudiosos entre língua e ortografia.

Tais afirmações presentes no CLG acerca desse assunto foram determinantes para o estudo do tema ao longo do século XX. Muitos se mantiveram em acordo com o CLG, deixando de lado a escrita, enquanto outros se colocaram em posição absolutamente contrária, desejando a inserção da escrita na ciência linguística ou ressaltando sua importância para a significação, como, por exemplo, Derrida (*De la grammatologie*, 1967), Harris (*Sémiologie de l'écriture*, 1993), Anis (*Pour une graphématique autonome*, 1983), entre diversos outros. Aparentemente, todos os estudiosos que se interessaram pela escrita nos séculos XX e XXI a partir de um viés linguístico – ou mesmo outro – não ousaram abordá-la sem antes dizer algumas palavras sobre a escrita para Saussure no CLG. Todos começam contra Saussure, atacando-o diretamente ou buscando corrigi-lo apresentando justificativas para amenizar a crítica.

Diante disso, não poderíamos fazer diferente. Começamos nossas especulações sobre a escrita com Saussure. Em vez de comentar seus leitores, resolvemos ir a fundo nos embriões do *Curso*, isto é, rever os trechos do CLG em que é abordada a questão da escrita e compará-los aos cadernos com as notas dos alunos do 1^{er}, 2^e e 3^e *Cours* que foram publicados.

Observaremos, portanto, se os textos dos cadernos são tão categóricos e taxativos quanto os do CLG, ou se há margem para hesitações e para a localização já em Saussure de um pensamento levantado a seguir, de que a escrita deve fazer parte da ciência linguística propriamente dita, que ela é sim parte da *langue*, admitindo-se aí a possibilidade de duas semioses (entre plano da expressão sonora e plano do conteúdo; ou entre plano da expressão gráfico e plano do conteúdo, tal como se defende nesta tese).

Desse modo, a seguir, procederemos de modo retrospectivo. Faremos, primeiramente, um levantamento e análise dos principais trechos do CLG que mencionam a escrita, a saber, o célebre capítulo VI da Introdução, “Representação da língua pela escrita” (p. 44), e o § 3 do

¹ Todas as citações do *Cours de linguistique générale* presentes neste trabalho referem-se à edição crítica de Tullio de Mauro, de 1967.

capítulo IV da Segunda Parte, “O valor linguístico considerado em seu aspecto material” (p.163). Em seguida, em três breves textos, apontaremos algumas semelhanças e diferenças que puderam ser percebidas entre o CLG e os cadernos dos alunos. Cada texto dirá respeito a um dos três cursos.

b) Análise

Cours de linguistique générale, 1967 (Ed. Tullio de Mauro)

Introduction

Chapitre VI – Représentation de la langue par l’écriture (p. 44-54)

§ 1. Nécessité d’étudier ce sujet

Nessa primeira parte do capítulo, no CLG, define-se o objeto de estudo da ciência linguística que está em criação, a *langue*:

L’objet concret de notre étude est donc le **produit social déposé dans le cerveau de chacun**, c’est-à-dire la **langue**. (p. 44)²

...E também o objetivo dessa ciência, o conhecimento do que há de universal nas línguas,

Le linguiste est obligé d’en connaître le plus grand nombre possible [de línguas], pour tirer de leur observation et de leur comparaison ce qu’il y a d’**universel en elles**. (p. 44)

É, pois, na definição do objeto e do objetivo da ciência linguística que aparece a primeira menção à escrita, como um problema. Aponta-se que esse objeto, a *langue*, normalmente seja conhecido apenas por intermédio da escrita,

Or, nous ne les connaissons [as línguas] généralement **que par l’écriture**. (p. 44)

² Obs.: Todos os grifos nas citações do CLG (1967) presentes nesta seção foram feitos por nós.

E, diante do reconhecimento dessa limitação, declara que a escrita de fato não pertence ao sistema interno da *langue*, porém, ressalta a impossibilidade de evitá-la, indicando portanto a necessidade de conhecer sua utilidade, seus defeitos e perigos.

Aussi bien que l'écriture soit en elle-même **étrangère au système interne**, il est **impossible** de faire abstraction d'un procédé par lequel la langue est sans cesse figurée ; il est **nécessaire d'en connaître l'utilité, les défauts et les dangers**. (p. 44)

Finalmente, tendo exposto o problema, inicia-se a sabatina da escrita.

§ 2. Prestige de l'écriture ; causes de son ascendant sur la forme parlée

Neste parágrafo aparece uma das proposições fundamentais acerca da escrita e da linguística. Define-se que *langue* e *écriture* são dois sistemas de signos distintos e que o segundo não tem função alguma senão a de representar o primeiro. Porém, ambas estão de tal modo misturadas que muitos acabam por atribuir à escrita o papel principal.

Langue et écriture sont **deux systèmes de signes distincts** ; l'unique raison d'être du second est de **représenter** le premier ; l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé³ ; ce dernier constitue à lui **seul** cet objet. Mais le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par **usurper** le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'importance à la représentation du signe vocal qu'à ce signe lui-même. C'est comme si l'on croyait que, pour connaître quelqu'un, il vaut mieux regarder sa photographie que son visage. (p. 45)

Defende, pois, que a língua é independente da escrita, mas a esta última atribui-se um prestígio tal, imerecido, que conduz normalmente à confusão,

La langue a donc une tradition orale indépendante de l'écriture, et bien autrement fixe ; mais le prestige de la forme écrite nous empêche de le voir. (p. 46)

³ *Observe-se que aqui *langue* já está equiparada a *mot parlé* (enquanto *écriture* a *mot écrit*), não é mais “le produit social déposé dans le cerveau de chacun” do início do texto. Essa alternância de sentidos permanece ao longo de todo o trecho analisado e, quicá, do livro inteiro, o que torna ainda mais difícil a compreensão do pensamento saussuriano.

E é nesse momento que enumera os célebres quatro motivos pelos quais se atribuiu tal prestígio elevado à escrita:

1° D’abord l’image graphique des mots nous frappe comme un objet permanent et solide, plus propre que le son à constituer l’unité de la langue à travers le temps. Ce lien a beau être superficiel et créer une unité purement factice : il est beaucoup plus facile à saisir que le lien naturel, le seul véritable, celui du son.

2° Chez la plupart des individus les impressions visuelles sont plus nettes et plus durables que les impressions acoustiques ; aussi s’attachent-ils de préférence aux premières. L’image graphique finit par s’imposer aux dépens du son. (p. 46-7)

Esses dois primeiros motivos apresentados comunicam praticamente a mesma ideia. Indicam a supremacia do visual em relação ao sonoro quanto ao impacto causado nas pessoas em geral. Sugerem a falsa ideia suscitada na maioria de que a “imagem gráfica” e as “impressões visuais” seriam objetos mais permanentes e sólidos, uma vez que são mais facilmente apreensíveis do que “**o único verdadeiro lien, o natural, o SOM (son)**” (guardemos essa definição que será retomada na análise do outro capítulo).

3° La langue littéraire accroît encore l’importance iméritee de l’écriture. Elle a ses dictionnaires, ses grammaires ; c’est d’après le livre et par le livre qu’on enseigne à l’école ; la langue apparaît réglée par un code ; or ce code est lui-même une règle écrite, soumise à un usage rigoureux : l’orthographe, et voilà ce qui confère à l’écriture une importance primordiale. On finit par oublier qu’on apprend à parler avant d’apprendre à écrire, et le rapport naturel est renversé. (p. 47)

O terceiro motivo é o de que a língua literária⁴ serviria para aumentar a importância da escrita, pois é a língua dos livros que é ensinada nas escolas. Além disso, ela traz consigo a questão da ortografia – ou seja, de uma gramática prescritiva –, “que confere à escrita uma importância primordial”.

E finalmente,

⁴ *Langue littéraire*, em Saussure, normalmente indica a “língua culta”, por oposição a dialetos locais e variantes regionais. O latim, por exemplo, possuía a sua *langue littéraire*, que coexistia com inúmeras variantes do latim vulgar.

4° Enfin, quand il y a désaccord entre la langue et l'orthographe, le débat est toujours difficile à trancher pour tout autre que le linguiste ; mais comme celui-ci n'a pas voix au chapitre, la forme écrite a presque fatalement le dessus, parce que toute solution qui se réclame d'elle est plus aisée ; l'écriture s'arroge de ce chef une importance à laquelle elle n'a pas droit. (p. 47)

Quando há desacordo entre a “língua” (agora, pronúncia?) e a ortografia, acaba sempre por prevalecer a escrita, sendo que o que deveria ocorrer é o contrário.

Hoje, ao ler essa enumeração de razões e conhecendo o contexto da época, pode-se talvez entender melhor a posição do autor. Os estudiosos da língua na época trabalhavam a partir unicamente de registros escritos, voltados para o passado, os quais deviam possuir um estatuto de *corpus* por excelência, numa prática que era mais filológica do que linguística. Daí a necessidade tão forte de Saussure se impor contra essa tradição e, por consequência, contra sua base de dados: os textos escritos.

§ 3. Les systèmes d'écriture

Descritos os motivos pelos quais se deve evitar a escrita, como vimos, compreensíveis hoje segundo o contexto da época, o parágrafo seguinte do CLG aborda os sistemas de escrita de um modo que conduz a uma contradição aparentemente sem saída. Define-se aqui que existem dois sistemas de escrita, o ideográfico e o fonético, descrevendo-se cada um.

O ideográfico é, pois, conceituado como um sistema único, em que cada signo designa o “conjunto da palavra” e a ideia que ele exprime, tornando, portanto, língua e escrita inseparáveis. E o fonético, por sua vez, é o que se baseia “nos elementos irredutíveis da fala” (p. 47).

O problema aparece quando essa diferenciação entre os sistemas serve para delimitar, mais uma vez, o campo de investigação da linguística que está sendo construída:

Nous avons dit que le mot écrit tend à se substituer dans notre esprit au mot parlé : cela est vrai pour les deux systèmes d'écriture, mais cette tendance est plus forte dans le premier [o ideográfico]. **Pour le Chinois, l'idéogramme et le mot parlé sont au même titre des signes de l'idée ; pour lui l'écriture est une seconde langue, et dans la conversation, quand deux mots parlés ont le même son, il lui arrive de recourir au mot écrit pour expliquer sa pensée.** Mais cette substitution, par le fait qu'elle peut être absolue, n'a pas les mêmes conséquences fâcheuses que dans **notre**

écriture ; les mots chinois des différents dialectes qui correspondent à une même idée s’incorporent également bien au même signe graphique. (p. 48)

Admite-se que para os chineses a escrita é uma segunda língua, à qual se pode recorrer inclusive em uma conversa, e, diante disso, o CLG restringe o estudo ao sistema fonético, “especialmente ao que está em uso hoje e cujo protótipo é o alfabeto grego”:

Nous **bornerons** notre étude au système phonétique, et tout spécialement à celui qui est **en usage aujourd’hui** et dont le prototype est l’alphabet grec. (p. 48)

Ora, para quem começou o capítulo dizendo que está em busca de universais linguísticos (“pour tirer de leur observation et de leur comparaison (des langues) **ce qu’il y a d’universel en elles**.”), não parece razoável duas páginas depois excluir um sistema completo de escrita apenas por ser diferente do “nosso” – e, principalmente, este sim é o motivo, pelo fato de que ele significa algo para a *langue* (a falada).

A contradição no trecho citado está, portanto, em reconhecer que o sistema ideográfico é parte indissociável da língua, mostrando-se até mesmo como um suporte necessário às vezes à comunicação verbal, sem, no entanto, contemplá-lo nas bases teóricas da ciência da língua que se quer propor. Mesmo reconhecendo que o projeto de Saussure possuía outro enfoque e outros objetivos, a partir dos quais a observação da escrita podia (no sistema fonético) não ser pertinente, esse argumento simplório para a exclusão não pode ser admitido quando se trata do projeto de erigir uma ciência geral.

§ 4. Causes du désaccord entre la graphie et la prononciation

Enumerados os motivos, diferenciados os sistemas, retomamos neste parágrafo algo do que foi mencionado no 4º motivo acima, acerca da discordância entre a grafia e a pronúncia. Diz-se que nos sistemas fonéticos é comum ocorrer esse descompasso, pois, enquanto a língua/pronúncia muda constantemente, a escrita tende a manter-se imóvel e acaba por não mais corresponder àquilo que ela devia representar (p. 48). Após essas afirmações, alguns exemplos são dados no CLG.

Estamos aqui ainda impregnados da noção de representação, sem nos dar conta de que a língua falada é também representação – como será discutido no capítulo sobre a noção de valor, que comentaremos adiante. Além disso, não se questiona o fato de que mesmo que a

grafia não mais corresponda ao que deveria representar, ainda assim ela continua sendo compartilhada e compreendida por um conjunto de pessoas; o que levaria de imediato a pensar que ela possui certa autonomia. Ou seja: que ela não apenas representa, mas já se constitui como língua/*langue* (ou parte dela) de forma independente.

§ 5. Effets de ce désaccord

Continuação do parágrafo anterior, em que são levantadas as causas do problema, passa às suas infinitas consequências. Esta última seção trata de tentar afastar definitivamente qualquer importância que uma vez já tenha sido atribuída à escrita.

Fala de seus efeitos deploráveis, entre eles, o pior que é a multiplicidade de *signes* (sinais) utilizados para *representar* um mesmo som:

Il serait trop long de classer les inconséquences de l'écriture. Une des plus malheureuses est la **multiplicité des signes pour le même son**. (p. 50)

...de seu caráter hesitante, que faz com que a ortografia varie constantemente suas tentativas de meramente *figurar* os sons,

Il arrive aussi que, n'étant pas fixée et cherchant sa règle, l'écriture hésite ; de là ces orthographes fluctuantes qui représentent les essais faits à diverses époques pour **figurer les sons**. (p. 51)

...de seu resultado: a escrita encobre o conhecimento da *langue*, pois mascara sua verdadeira essência,

Le résultat évident de tout cela, c'est que l'écriture **voile** la vue de la langue : elle n'est pas un vêtement, mais un **travestissement**. (p. 51)

...além de produzir a inversão de valores advinda da ideia de “pronúncia”, como já mencionada acima; Ex. não é o *oi* francês que se pronuncia *wa*, mas o *wa* que se escreve *oi*,

Un autre résultat, c'est que moins l'écriture représente ce qu'elle doit représenter, plus se renforce la tendance à la prendre pour base ; les grammairiens s'acharnent à attirer l'attention sur la forme écrite. (p. 52)

E “la tyrannie de la lettre va plus loin encore” (p. 53)...

Todas as consequências “deploráveis” da “tirania” da escrita aqui mencionadas giram em torno unicamente da ideia de representação. Mais uma vez, em vez de se pensar em “dois sistemas de signos distintos”, estamos considerando que existe apenas um sistema, falado, e que este é apenas mal, muito mal, representado pelo outro, o qual chega até mesmo a mascarar o verdadeiro.

Passaremos agora à análise do outro capítulo central sobre a escrita no CLG, e veremos que algumas posições tão rígidas começam a mudar.

*

Deuxième partie

Chapitre IV. La valeur linguistique (p. 163-166)

§ 3. La valeur linguistique considérée dans son aspect matériel

Ao longo do CLG, diversas são as menções feitas à escrita. O capítulo que acabamos de ver, “Representação da língua pela escrita” coloca-se contra a “tirania da letra” e o prestígio elevado que se atribuía à escrita até então nos estudos da língua. Agora, neste outro capítulo em que trata do “valor linguístico”, a definição é totalmente contrária à primeira.

Veremos que isso, talvez, aparentemente, não queria dizer que, na teoria, se privilegiasse a **fala** em detrimento da **escrita** – embora esteja assim manifestado em alguns trechos do primeiro capítulo visto – mas sim a *langue*, enquanto “produto social depositado no cérebro de cada um”. É a *langue* que normalmente se estuda apenas enquanto representada pela escrita, mas que nesse momento Saussure defende que seja estudada (provavelmente) também a partir da fala. Por isso o combate à escrita. Essa é a ideia que conseguimos formular com a ajuda do conhecimento do projeto saussuriano e do contexto da época em que se insere, considerando a contradição explícita entre esses dois capítulos.

No que veremos a partir de agora, o CLG iguala as noções de **som** [“le lien naturel, le seul véritable, celui du son”, p. 46, lembrem?] e **escrita** [aquela que tinha uma importância absolutamente imerecida, “ce lien a beau être superficiel et créer une unité purement factice”,

p. 46]. Agora, o verdadeiro e o falso, o som e a letra são ambos irrelevantes e não passam de mera representação da *langue* (a do *cerveau*):

Ce qui importe dans le mot, ce n'est pas le son lui-même, mais les **différences** phoniques qui permettent de distinguer ce mot de tous les autres, car ce sont elles qui **portent la signification**. (p. 163)

Estamos já falando de valor. O que importa são as diferenças. Aquele que era “le lien naturel, le seul véritable”, o som, não pode pertencer à *langue*, passa agora a “chose secondaire” assim como era a escrita:

D'ailleurs il est impossible que le son, élément matériel, appartienne par lui-même à la langue. Il n'est pour elle qu'une chose secondaire, une matière qu'elle met en oeuvre. (p. 164)

É nesse contexto que aparece a célebre formulação, de que os fonemas são “des entités oppositives, relatives et négatives” (p. 164). Logo, os sons/elementos-materiais/fonemas não pertencem, por si mesmos, à *langue*. São entidades opositivas, relativas e negativas que só ganham sentido uns em relação aos outros, no sistema, de acordo com sua “posição relativa”. A esses elementos sonoros será equiparada a *écriture*, que possui um estado de coisas idêntico ao dos fonemas, e é inclusive (supreendentemente, para quem havia lido o Capítulo VI) a escolhida para ilustrar o fato!

Comme **on constate un état de choses identique dans cet autre système de signes qu'est l'écriture**, nous le prendrons comme terme de comparaison pour éclairer toute cette question. (p. 165)

A isso se seguem os quatro mais comentados princípios da escrita (que também deviam valer para o sistema fonético), e que tanto foram citados por diversos teóricos (Harris 1993; Anis 1983a; etc.) que buscaram se opor a Saussure (CLG, p. 165). Apresentamos a nosso modo cada um deles a seguir:

1º les signes de l'écriture sont arbitraires ; aucun rapport, par exemple, entre la lettre / et le son qu'elle désigne ;

Os signos da escrita são arbitrários? Essa afirmação é válida se o recorte é o nosso alfabeto latino nos dias de hoje (ou no tempo de Saussure). Não convém aqui neste momento discutir a história da escrita e a motivação ou não dos primeiros caracteres de que se tem notícia, ou os hieróglifos, assim como retomar os ideogramas chineses, mas é evidente que esta é uma afirmação rasa para uma *teoria linguística da escrita*, que deve ser relativizada a fim de criar tipologias de diferentes de signos da escrita – arbitrários ou motivados; simples (letras) ou complexos (ideogramas); etc. – que possam dar conta de diversas línguas, em diversos tempos.

2º la valeur des lettres est purement négative et différentielle ; ainsi une même personne peut écrire *t* avec des variantes telles que :

La seule chose essentielle est que ce signe ne se confonde pas sous sa plume avec celui de *l*, de *d*, etc. ;

Este é o embrião de uma teoria dos traços distintivos da escrita. O valor das letras é puramente negativo e diferencial, assim como o dos fonemas, já o sabemos. Essas afirmações valem para uma ciência linguística tal qual a que está em questão, mas não para a semiologia geral.

3º les valeurs de l'écriture n'agissent que par leur opposition réciproque au sein d'un système défini, composé d'un nombre déterminé de lettres. Ce caractère, sans être identique au second, est étroitement lié avec lui, parce que tous deux dépendent du premier. Le signe graphique étant arbitraire, sa forme importe peu, ou plutôt n'a d'importance que dans les limites imposées par le système ;

Esse terceiro parece, sim, idêntico ao segundo.

4° le moyen de production du signe est totalement indifférent, car il n'intéresse pas le système (cela découle aussi du premier caractère). Que j'écrive les lettres en blanc ou en noir, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour leur signification.

Essa última definição também não passa de uma variação da segunda, pois que contém a mesma ideia. São as três questões que dizem respeito à substância do plano da expressão gráfico, como veremos adiante, e faz sentido que não sejam levadas em conta em um pensamento que quer estudar a língua e para quem essa *língua é forma e não substância*.

Diante disso, podemos dizer que as afirmações são coerentes com a ideia de uma ciência linguística voltada à *langue* (do *cerveau*), mas insuficientes para o projeto da linguística geral e, mais ainda, da semiologia, traçados por Saussure. De nossa parte, nesta tese, a fim de contemplar uma semiolinguística geral, que se escreva em preto ou branco, redondo ou itálico, pode ser sim absolutamente importante para a significação.

c) Comparação do CLG com os três cursos

i. PREMIER COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE (1907)

No *1er Cours*, as ideias presentes no capítulo VI do CLG (“Représentation de la langue par l’écriture”) aparecem em um item chamado “Erreurs provenant de l’écriture” (*Cahier I*, 1996, p. 4-11), os quais são ali divididos em dois grupos: “a) erreurs d’un caractère plus général” e “b) erreurs d’un caractère plus particulier”.

Não encontramos grandes diferenças conceituais entre o que está registrado nas notas de Riedlinger no *1er Cours* e o que aparecerá depois no CLG em relação a esse tópico, porém, a ordem em que as ideias se apresentam é completamente diferente, e é claro que há afirmações presentes em um e ausentes no outro (e vice-versa).

O *Cahier I* começa pelos erros de caráter mais geral (1996, p. 4-6), afirmando que costumamos “tout naturellement” dar ao signo escrito preeminência em relação ao signo falado, seja porque o visual costuma afetar-nos mais do que o sonoro (tal como no CLG), seja porque consideramos que a língua é regida por um código e que esse código é uma regra escrita, cujo indício está na significação que atribuímos erroneamente à palavra *prononciation*

(de realização oral de uma letra escrita, quando deveria ser o inverso, de representação escrita de um som, segundo o pensamento saussuriano).

Em seguida, passa aos erros de caráter mais particular (1996, p. 6-10), os quais consistem em geral de problemas de ortografia; ou seja, de quando há desacordo entre a pronúncia e a grafia de uma palavra. A isso se seguem inúmeros exemplos. Boa parte deles, e dos conceitos ali manifestados, estão presentes no CLG no § 5 (Effets de ce désaccord) do cap. VI.

A diferenciação entre sistemas de escrita – que constitui o § 3 no CLG (Systèmes d'écriture), para o qual apresentamos uma ressalva acima – não passa de um parêntese no *1er Cours*: “Il n'y a pas deux sortes de mots (au moins dans toute écriture phonétique et non purement idéologique comme le chinois)...” (1996, p. 5).

Nessas primeiras páginas do Cahier I que abordam a escrita, também se encontram trechos que lembram o outro capítulo de que falamos: “§ 3. La valeur linguistique considérée dans son aspect matériel”. Um esboço do que aparecerá lá pode ser visto já aqui (1996, p. 9):

Le signe écrit en effet est: 1) extérieur à la langue, 2) arbitraire; donc si un mot faussement écrit est ensuite faussement prononcé il y a vraiment falsification.

Ao que se segue o célebre exemplo, também presente no CLG (mas no cap. VI), de confusão de grafias do nome da família Lefèvre. Tal fato nos leva a supor, num primeiro momento, que inicialmente os dois capítulos que aparecem separados no CLG pudessem compor uma mesma parte dos *Cours*. Veremos como essa questão se manifestará nos Cursos 2 e 3.

Pode-se dizer que, de modo geral, ao longo de todo o texto do *1er Cours* encontramos ecos do que foi finalmente inserido no CLG. Esses “ecos” parecem constituir esboços primeiros daquelas ideias, porém, não há correspondência exata entre eles. Um único trecho nos pareceu mais significativo no *1er Cours*, por não o termos encontrado no CLG, pois dá a impressão de que poderia amenizar as críticas à escrita, delimitando-se mais ponderadamente os limites entre os objetos de estudo:

Telles sont donc les diverses erreurs linguistiques provenant de l'écriture. La contrepartie positive de l'exposé de ces erreurs n'est pas d'examiner s'il y a lieu de réformer les orthographes et quels sont les meilleurs moyens d'y arriver; **ce serait une étude graphologique et non glossologique**. Une différence entre l'écriture et l'orthographe, <c>est que cette dernière a un caractère officiel, est

reconnue par l'usage commun; **l'étude de l'orthographe serait donc une étude sociale en même temps que sémiologique. Cette étude serait évidemment très intéressante, mais <à condition d'> être séparée de la sémiologie parlée** <qu'on ne peut réunir avec elle> en une unité imaginaire. Nous nous confinerons donc résolument dans la langue parlée. (1996, p. 11)

Nesse trecho, dá-se a entender que o estudo da escrita é relativizado e lhe é garantido um lugar: “**un étude sociale en même temps que sémiologique**”. Chega-se mesmo a falar em uma “grafologia” (prenúncio da “grafemática” que Anís irá propor anos mais tarde?), sem desmerecê-la, “cette étude serait **évidemment très intéressante**, mais à condition d'être séparée de la sémiologie parlée”.

ii. *DEUXIÈME COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE (1908-1909)*

Riedlinger Cahier I

No *2e Cours*, em Riedlinger, reencontramos as mesmas ideias gerais presentes no capítulo VI do CLG (“Représentation de la langue par l'écriture”), porém, essas ideias assumem outro tom. Lembra-se o tempo todo de que, embora a *langue parlée* seja o único objeto da linguística, ela **não deve recusar a importância da escrita**, mas apenas compreender que a confusão entre fala e escrita foi a causa de incontáveis erros no início, ressalva fundamental que desapareceu completamente no CLG.

Vejamos as notas (1997, p. 6),

On ne peut donc refuser toute importance à l'écriture mais la confusion entre la langue écrite et la langue parlée a été la cause d'innombrables <et enfantines> erreurs au début. (...) **Il ne faut donc pas négliger les rapports de l'écriture et de la langue.** cependant il ne faut pas oublier que la langue parlée <seule> est l'objet de la linguistique. (...) Mais les influences de la langue écrite sur la langue parlée sont multiples (...). Elles peuvent être envisagées comme un côté pathologique <de la langue> **mais ne peuvent être ignorées.** La langue écrite et la langue parlée, <voilà encore> une des correspondances de la langue, un de doubles côtés : on a dualité des systèmes de signes...

Em seguida, faz a distinção, importantíssima, entre os sistemas de escrita. Porém ela aparece aqui de modo diferente do CLG, sobre o qual já fizemos uma crítica acima:

...Un exemple frappant de la difficulté à séparer les deux choses c'est que pour le Chinois <l'écriture est devenue une seconde langue,> le mot écrit est devenu un mot à part et qu'il intervient même dans la conversation pour expliquer le mot parlé. <Quand il y a des mots parlés semblables, le Chinois écrit les signes!> (p. 6)

Esse texto parece mais adequado e contextualizado do que o que aparece no § 3 do cap. VI ("Systèmes d'écriture"), que, simplesmente, ao identificar que existem dois sistemas diferentes de escrita (fonético e ideográfico), limita o campo de investigação a apenas um (fonético). Aqui, o sistema ideográfico é lembrado justamente para dizer que a escrita não pode ser totalmente separada do estudo da língua, uma vez que há sistemas em que ela é de fato indissociável, como o chinês – premissa que parece mais válida para a constituição da disciplina em questão.

Na sequência (1997, p. 6),

<Ce ne sont que les langues écrites qui sont devenues littéraires.> L'importance de l'écriture pour la langue ne peut être ignorée. Elle est telle qu'on se demande si la linguistique n'est pas une science philologique. (...) Dans chaque groupe de langue se crée un type de langue, <une langue> écrite <qui devient la norme,> **qui ne peut être ignorée à côté des dialectes locaux.** Dès qu'elle est écrite il se mêle tout de suite quelque chose d'artificiel <mais> **qu'on ne peut distinguer de la langue ele-même. (...) Par l'union de l'écriture avec le développement artistique littéraire, nous sommes <encore> obligés de tenir compte de la langue littéraire, écrite.**

Vemos que são recorrentes exortações do tipo “l'importance de l'écriture ne peut être ignorée” e a obrigação de se levar em conta a língua escrita. Nada disso aparece no CLG (e nem nos Cursos 1 e 3).

Em seguida, encontramos um trecho que remete novamente à seção § 3. “La valeur linguistique considérée dans son aspect matériel”, o que reforça a ideia que tivemos no *1er Cours*, de que ambos os capítulos estavam juntos nos *Cours*, e foram separados depois no CLG (1997, p. 7):

Dans l'écriture nous sommes bien dans un système de signes similaire à celui de la langue. Les principaux caractères en sont:

- 1) le caractère arbitraire du signe <(il n'y a pas de rapport entre le signe et la chose à désigner);>
- 2) valeur purement négative et différentielle du signe. <Il n'emprunte sa valeur qu'aux différences.> (Pour *t* par exemple chez une même personne:

T t ı t

mais ce qu'on lui demande c'est qu'il ne soit pas tout à fait identique à un *l* ou *n*!)

3) les valeurs de l'écriture n'agissent que comme grandeurs opposées <dans un système défini;> elles sont oppositives, ne sont des valeurs <que> par opposition. <Il y a une limite dans le nombre des valeurs.> (N'est pas tout à fait la même chose que 2 mais se résout bien finalement en la valeur négative. Exemple: ce qui est *p* pour un Russe sera *r* pour Grec, etc.)

2) et 3) sont une conséquence nécessaire de 1).

4) Indifférence totale du moyen de production du signe – découle également de 1) – que je les écrive en blanc, noir, creux, relief, etc., <c'est indifférent>.

Nous retrouverons tous ces caractères dans la langue.

Esses quatro princípios da escrita, que seriam similares à *langue*, são encontrados mais ou menos dessa mesma forma no CLG (1967, p. 166-167), mas não no cap. VI, e sim na Segunda Parte, quando se trata da questão do valor.

Patois Cahier I

Os cadernos de Patois parecem um tanto diferentes dos de Riedlinger citados acima. São bem mais concisos e o tom para tratar a escrita se modifica novamente. O aspecto mais relevante é que aqui não aparecem os alertas recorrentes de que a escrita não pode ser ignorada, vistos ainda agora.

A fim, portanto, de avaliar as diferenças entre os dois, reproduzimos abaixo o que parece um mesmo trecho anotado por ambos:

Riedlinger (p. 5-6)

<N'y a-t-il pas d'autres faits qui nous permettent de situer, de classer la langue ?> Le classement <de la langue> dans le temps n'est possible que parce que la langue s'écrit. On ne peut donc refuser toute importance à l'écriture mais la confusion entre la langue écrite et la langue parlée a été la cause d'innombrables <et d'enfantines> erreurs au début. De plus, ceux qui sont atteints d'aphasie†† ne peuvent écrire et réciproquement. <Ces deux facultés ont donc en tout cas deux cases voisines dans le cerveau.> il ne faut donc pas négliger les rapports de l'écriture et de la langue. Cependant il ne faut pas oublier que la langue parlée <seule> est l'objet de la linguistique :

<nous ne remarquons rien dans l'histoire des langues non écrites qui soit anormal, au contraire :> une langue qui n'a jamais été écrite constitue la norme.

Patois (p. 112)

La langue s'écrit; <l'écriture> est un nouveau fait à considérer : langue écrite et langue parlée dont la confusion a causé beaucoup d'erreurs. Les aphasiques sont souvent aussi incapables d'écrire ou de lire. On est forcé de conclure qu'on doit soigneusement distinguer le mot écrit du mot parlé et que seul le mot parlé est l'objet véritable de la linguistique.

Beaucoup d'idiomes ne s'écrivent pas encore. La langue écrite réagit sur la langue parlée, faisant dire par exemple *sett cent* au lieu de *sè-cent*. On a encore une « correspondance » entre système parlé et système écrit et ces systèmes varient beaucoup suivant les écritures. Cette dualité dans la correspondance a eu beaucoup d'effets. Chez les Chinois le système écrit est tel qu'il semble que quand on parle on pense continuellement aux signes écrits. Les langues écrites seules sont devenues littéraires. (M. L. Havet, littérateur et philologue).

Il y a un type de langue qu'on ne peut ignorer à côté des parlers locaux. En étudiant le grec on trouve des dialectes artificiels ; en latin la langue officielle n'est pas la même que les autres formes du latin. On est forcé de tenir compte de la langue littéraire. †

Então, ao colocar uns ao lado dos outros os trechos que parecem idênticos, encontramos:

Riedlinger	Patois
Le classement <de la langue> dans le temps n'est possible que parce que la langue <u>s'écrit</u> .	La langue s'écrit.
Il ne faut donc pas négliger les rapports de l'écriture et de la langue. Cependant il ne faut pas oublier que la langue parlée <seule> est l'objet de la linguistique.	On est forcé de conclure qu'on doit soigneusement distinguer le mot écrit du mot parlé et que <u>seul le mot parlé est l'objet véritable de la linguistique</u> .

Diante de anotações tão semelhantes, no geral, e tão diferentes, nos detalhes, não podemos senão questionar: qual delas deveria ter sido levada em conta? Vemos que o privilégio à ideia geral, ao que parece, acabou conferindo ao tema um tratamento mais superficial e taxativo, o que deu margem a tantas reações contrárias anos mais tarde.

iii. *TROISIÈME COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE (1910-1911)*

No *3e Cours*, as notas de Riedlinger começam a abordar a questão da escrita com trechos que já lembram de imediato o CLG (1967, p. 44). Lê-se na p. 40 (Cahier II. 1993):

- *il faut s'occuper d'un intermédiaire entre elles et nous: l'écriture*
- *nous ne pouvons pas faire abstraction d'écriture*
- *qu'est-ce que cet instrument de l'écriture dont nous usons, en quoi est-il utile ou dangereux par les pièges qu'il peut tendre, par les erreurs qu'il peut susciter [?]*

Em seguida, diante dessas indagações, conclui: “Il faut donc consacrer un chapitre à la représentation de la langue par l'écriture.” Capítulo que de fato fará parte do CLG e nesse *3e Cours* já ganha um estatuto mais ou menos completo e autônomo, aparecendo já com esse mesmo subtítulo:

[6 décembre 1910]

< Chapitre IV. Représentation de la langue par l'écriture. >

Com uma estrutura um pouco diferente, e alguns acréscimos ou reduções, o texto do *3e Cours* parece de fato ter sido o que inspirou o CLG, como indica até Tullio de Mauro em nota na sua edição crítica. Ainda não há a separação das partes, mas a sequência de apresentação dos conceitos é semelhante em ambos, no *3e Cours* e no CLG:

1. Apresentação do problema da escrita.
2. As quatro causas que atribuíram à escrita um prestígio imerecido.
3. Os sistemas de escrita (ideográfico e fonético)⁵.

⁵ Aqui a questão da limitação do estudo ao sistema fonético, um dos pontos mais problemáticos que levantamos acima, é expressa de forma indireta e, aparentemente, falta uma continuação ao trecho para que seja possível formular alguma hipótese:

En s'en tenant <(Tenons-nous en)> aux écritures phonétiques et en admettant comme type le système grec <que nous avons aujourd'hui où l'on distingue éléments irréductibles du son>.

Au moment où s'est créé un alphabet... (1993, p. 42)

4. Exemplos (nem todos os do 3e Cours estão presentes no CLG).
5. Imobilidade da escrita x mobilidade da língua.
6. Causas do desacordo entre grafia e pronúncia.
7. Consequências do desacordo entre grafia e pronúncia.
8. Mais exemplos (há muito mais no 3e Cours do que no CLG).

d) Interpretação

A primeira impressão que os textos selecionados suscitam é a de que são todos bem diferentes uns dos outros, assemelhando-se em algumas questões e tendo somente o tema em comum: a abordagem da escrita na linguística saussuriana. Aos poucos, conseguimos organizar minimamente o terreno e ver recorrências entre eles, assim como algumas discordâncias.

No *1er Cours*, nota-se um esboço das ideias que aparecerão no CLG. A estrutura do texto é bastante diferente, existem informações a mais ou a menos, mas os conceitos ali expostos se assemelham aos que se perpetuarão. Destacamos apenas um parágrafo que parece que foi deixado de lado, e de alguma forma poderia talvez ter contribuído para que a exclusão da escrita ficasse um pouco mais atenuada no CLG.

A grande dissonância aparece no *2e Cours*, nos cadernos de Riedlinger. Lá se vê um tratamento da escrita bastante distinto do que conhecemos. Ressalta-se a todo instante a impossibilidade de evitar a escrita nos estudos linguísticos, e sua pertinência, atentando apenas para a importância de evitar a confusão entre fala e escrita que se fazia até então. Nesse texto, pode-se pensar que a preocupação de Saussure não estava em excluir a escrita, mas somente em não tomá-la no lugar da língua falada, nem como seu modelo. Esse posicionamento fica claro quando compreendido o que se fazia no terreno que viria a ser ocupado pelos estudos linguísticos naquele momento.

No entanto, essas impressões dos cadernos de Riedlinger não se confirmam nos de Patois, no mesmo *2e Cours*. Todavia, a concisão encontrada em Patois quando comparada à escrita de Riedlinger mostra que há lacunas no texto que impossibilitam de imediato uma tomada de opinião a partir de seus cadernos.

Finalmente, no *3e Cours*, estamos já diante do capítulo IV da Introdução do CLG: “Représentation de la langue par l’écriture”, tendo inclusive já esse mesmo nome nos cadernos. Aqui já não encontramos também alusões às características da escrita que irão

compor depois o § 3 “La valeur linguistique considérée dans son aspect matériel”, tal como ainda se via nos Cursos 1 e 2.

Desse modo, podemos supor que o capítulo “Représentation de la langue par l’écriture” e o § “La valeur linguistique considérée dans son aspect matériel”, segundo os cadernos dos alunos, pareciam originalmente pertencer a uma mesma parte dos cursos, em que se falava sobre a escrita, e foram separados no *3e Cours* e no CLG. De outro lado, para a elaboração do capítulo IV da Introdução do CLG, alguns fatores levam a pensar que principalmente (ou apenas!) o *3e Cours* foi levado em consideração, pois estrutural e conceitualmente, eles são muito semelhantes; é o único em que não aparece o trecho sobre as características da escrita; além de já ter sido apontado por Tullio de Mauro de fato como a fonte do capítulo.

*

Em linhas gerais, pode-se dizer da construção do ponto de vista saussuriano sobre a escrita no CLG que o *Primeiro Curso* esboça, o *Segundo* (Riedlinger) destoa e o *Terceiro* é quase o capítulo pronto do CLG.

Diante disso, se tentássemos responder a uma pergunta como – *Será que a escrita do CLG é de fato a escrita para a linguística geral de Saussure?* – teríamos uma resposta diferente de acordo com o Curso que fosse tomado como base. Para o primeiro, talvez; para o segundo, provavelmente não; e para o terceiro, certamente sim. Se quéríamos desfazer algumas supostas contradições do CLG em relação ao assunto, parece que somente as multiplicamos.

Entretanto, nenhum dos textos dos cadernos parece ser tão taxativo quanto é o do CLG. A expressão “tirania da escrita”, por exemplo, não se lê em nenhum deles a não ser no CLG. Nos cadernos, a importância de se evitar a escrita aparentemente figura de modo mais sutil ou, ao menos, relativizada e bem mais exemplificada.

*

A título de uma breve conclusão acerca das análises dos Cursos, o que pensamos é que, para Saussure,

1. O objeto da linguística é a *langue* (a do *cerveau*), e é isso o que ele tentava definir com toda a discussão. E a *langue* às vezes acaba sendo confundida com o *mot parlé*.

2. Até então, ali, no começo do século XX, estudava-se essa *langue* **apenas** a partir da escrita (por todas aquelas razões que ele menciona ali). E ele quer que se estude a partir da fala. Porém, não se pode afirmar plenamente se ele queria que fosse **também** a partir da fala, ou **apenas** a partir da fala. Entretanto, o que se diz nos Cursos é sim que devia ser **apenas** a partir da fala (a não ser no *2e Cours*, Riedlinger, que diz jamais poder afastar a escrita).

3. Por outro lado, segundo o que se lê na parte “La valeur linguistique dans son aspect matériel” (CLG), Saussure sabia que língua falada e língua escrita são ambos secundários em relação à *langue*. Como de fato são. E igualou-os, pois merecem, de fato, o mesmo estatuto.

Estes seriam os dois modos possíveis de relação com a língua, a fala e a escrita. Isso nos leva a crer que toda aquela sabatina da escrita se deu apenas para distanciar-se dos estudos da língua que se fazia até então. E acabou gerando toda essa balbúrdia depois em torno da escrita. E contra Saussure. Para nós, enfim, a ideia do *2e Cours* é a que parece mais condizente com a da formulação de um ponto de vista para a construção de uma ciência geral. Não se deve, nem se pode evitar a escrita, mas sim a confusão entre fala e escrita. Essa ideia deve ser complementada pela do CLG (p. 163), de que nem a fala nem a escrita talvez interessem à *langue* (a do *cerveau*), ressaltando-se que, entretanto, ambas interessam completamente à **significação**, e sejam igualmente o meio de se chegar à própria *langue* (a do *cerveau*).

Assim, portanto, do nosso ponto de vista, está previsto de alguma forma ali nos cursos – embora não formulado – que há dois modos possíveis de manifestação da língua, um pela fala, outro pela escrita. Tal princípio leva à afirmação de que a escrita bem poderia fazer parte da *linguística propriamente dita*, a partir do que se obtém uma dupla concepção para o signo linguístico, tal como será defendido mais adiante nesta tese:

Desse modo, conclui-se, em primeiro lugar, que a escrita foi afastada da linguística de Saussure por uma questão pontual – a necessidade, naquele momento histórico, de distanciar-se de uma tradição filológica na qual o privilégio da escrita era esmagador. E Saussure já havia sido formado, desde a juventude em Leipzig, na convicção de que era preciso compreender as línguas (e sua evolução) na sua modalidade falada (cf. as leis da mudança fônica, etc. – linguística do século XIX). Em segundo lugar, a partir dos variados Cursos, podemos afirmar que fala e escrita são secundárias em relação à *langue*, mas são os dois meios de se chegar até ela. E, por fim, acrescentamos, se temos a Fonética e a Fonologia; precisamos da Grafética e da Grafemática.

1.2. Hjelmslev e a substância gráfica

A posição de Louis Hjelmslev em relação à escrita é bem diferente da de Saussure que acabamos de ver. Embora tenha o autor se inspirado na nova linguística que acabava de nascer com Saussure, considerando mesmo as noções de significado e significante, assim como forma e substância, centrais para as ciências humanas em geral no século XX, o tratamento que Hjelmslev dá a elas é bastante diverso do de Saussure. A teoria glossemática, apesar de partir das línguas naturais, como a linguística de Saussure, pretende ser uma teoria com princípios suficientemente gerais e abstratos para dar conta de todas as linguagens (ou semióticas).

Analisaremos abaixo alguns trechos da obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1943) que, junto ao *Résumé of a theory of language* (1975), consolida a teoria glossemática; e também algumas concepções expostas no artigo “A estratificação da linguagem” (1954), publicado na coletânea de ensaios organizados pelo autor (*Essais linguistiques*, 1971).

a) *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*

O capítulo “Linguagem e não-linguagem” (2003, p. 109) é justamente o que propõe a abertura do espectro da teoria para além das línguas “*naturais*” (o itálico e as aspas acompanham a hesitação sobre o termo presente na tradução em português do texto de Hjelmslev, 2003), sendo este o trecho que parece ter impulsionado a criação da teoria

semiótica, por Greimas, anos mais tarde. Hjelmslev reafirma a necessidade de sustentação do princípio do empirismo na teoria da linguagem, que pressupõe como necessidade lógica a distinção saussuriana entre forma e substância. E com base nesse princípio, o autor critica o efeito maléfico que “o longo império da fonética tradicional” teve para a concepção de língua “natural” para os linguistas, acreditando-se que “a substância da expressão da linguagem falada devia consistir exclusivamente de sons”, deixando de lado o gesto e a mímica, que acompanham a fala.

A crítica se estende ainda para a ideia de que essa substância sonora (e, para Hjelmslev, gesticulatória) pode ser trocada por qualquer outra apropriada, quando as “circunstâncias modificadas se prestarem a isso”. Desse modo, nas palavras do autor,

A mesma forma linguística pode manifestar-se por escrito, como acontece na notação fonética ou fonemática e nas ortografias ditas “fonéticas”, como a do finlandês. Trata-se, aqui, de uma “substância” gráfica que se dirige apenas ao olho e que não precisa ser transposta em “substância” sonora a fim de ser percebida ou compreendida. Do ponto de vista da substância, justamente, esta “substância” gráfica pode ser de natureza diversa. Pode haver também outras “substâncias”: basta pensar nos códigos de bandeiras das frotas de guerra que podem muito bem ser empregados como manifestação de uma língua “natural”, como o inglês, por exemplo, ou no alfabeto dos surdos-mudos. (2003, p. 111, grifo nosso)

Aqui nesse trecho já podemos ver o tratamento que Hjelmslev concede à escrita. Não se trata mais de representação da fala, significante de significante, travestimento da (verdadeira!) língua ou objeto secundário. A escrita aqui é, pois, dotada de uma substância que pode ser substituída pela substância fônica e, ainda, é independente desta, uma vez que “não precisa ser transposta em substância sonora a fim de ser percebida ou compreendida”.

Conhecendo as objeções que se costumava fazer a esse pensamento até então, o autor já apresenta em seguida a sua defesa. A primeira objeção vai ao encontro do que vimos no CLG, que todas as demais substâncias (linguísticas) eram sempre derivadas da substância fonética (ou “sonoro-gesticulatória”, na proposta de Hjelmslev) e, por isso, artificiais. Para o autor, tal objeção não tem o menor valor; primeiro porque o fato de uma manifestação ser derivada de outra não deve ter a menor importância, uma vez que se constitui ela mesma em um modo de manifestação da forma linguística considerada. Ademais, tal qual já levantamos aqui, Hjelmslev lembra o fato de que nada se pode afirmar acerca da anterioridade da fala ou da escrita, citando em nota B. Russell, que já havia insistido na ideia de que não dispomos de

nenhum critério válido para apontar qual o meio mais antigo de expressão do homem, se a fala ou a escrita.

A segunda objeção configura um ponto nebuloso na teoria glossemática; demonstraremos em seguida o porquê. Hjelmslev diz que se poderia questionar o fato de que se não há derivação, e cada uma dessas é uma substância independente, cada mudança na substância acarretaria uma mudança na forma linguística,

deste modo, nem todas as ortografias são “fonéticas” e levariam a análise a estabelecer um inventário de taxemas diferentes, e talvez a reconhecer categorias diferentes das da língua falada. (2003, p. 111)

Isto é exatamente o que se propõe nesta tese, mas vamos antes analisar o que aparece nos textos de Hjelmslev em relação a esse ponto. Aqui, o assunto surge como uma objeção ao fato de que há outras substâncias linguísticas, e a ela o autor responde:

A segunda objeção não é mais pertinente que a primeira, pois ela em nada altera a constatação do fato geral segundo o qual uma forma linguística é manifestada na substância dada. Não obstante, essa objeção tem o interesse de mostrar que a um mesmo sistema de conteúdo podem corresponder sistemas de expressão diferentes. A tarefa do linguista é, a partir daí, não apenas descrever o sistema de expressão efetivamente constatado, como também calcular quais são os sistemas de expressão possíveis de um determinado sistema de conteúdo, e vice-versa. É fato que se pode com facilidade demonstrar experimentalmente que **um sistema qualquer de expressão linguística pode manifestar-se através de substâncias de expressão extremamente diferentes.**

Deste modo, vários usos fonéticos e vários usos escritos podem ser relacionados com um único sistema de expressão de seu esquema linguístico. Uma língua pode sofrer uma mudança de natureza puramente fonética sem que o sistema de expressão de seu esquema linguístico seja com isso afetado, assim como ela pode sofrer uma mudança de natureza semântica sem que o sistema de conteúdo de seu esquema linguístico seja de modo algum afetado. É somente assim que é possível distinguir entre as *mudanças fonéticas* e as *mudanças semânticas* de um lado, e as *mudanças formais* do outro. (2003, p. 112)

Essa resposta termina ainda com uma nota, em que Hjelmslev elenca diversos teóricos que abordaram a questão da escrita, concluindo que **“Ainda não foi feita uma análise da escrita que faça abstração dos sons”** (2003, p. 112). O rol de estudos indicados na nota,

assim como essa conclusão, nos permite inferir o quanto o assunto parecia relevante e, mais que isso, o quanto era desejável para Hjelmslev que se avançassem as pesquisas nessa área.

b) *A estratificação da linguagem*

No texto “A estratificação da linguagem”, de 1954, Hjelmslev reafirma a importância, para as ciências humanas em geral, das dicotomias saussurianas “significante e significado” e “forma e substância”, a fim de desenvolver essas noções e aprofundá-las no quadro da teoria glossemática já estabelecida nos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*.

Nesse texto, deve-se admitir como pressuposto que há uma relação análoga entre a substância do conteúdo, a forma do conteúdo, a forma da expressão e a substância da expressão, e que é possível prever leis que dirigem as relações entre essas quatro grandezas e que são válidas sempre para qualquer que seja o par formado entre elas. Daí, a necessidade de dispor de um nome comum para designá-los. O autor constata que, apesar de dispormos do termo *plan* para a expressão e o conteúdo, não dispomos de um termo comum para todos os seus componentes, quais sejam: forma da expressão, substância da expressão, forma do conteúdo, substância do conteúdo. Para colocar todas essas *grandezas* sob uma mesma denominação, propõe o uso do termo *strata* e também, em seguida, a introdução de designações únicas para cada um dos *strata*.

Entre os componentes dos *strata*, portanto, encontramos:

Forma semiótica	Substância semiótica
Forma do conteúdo	Substância do conteúdo
Forma da expressão	Substância da expressão

A substância da expressão, por sua vez, constitui-se em:

- Grandeza fônica que manifesta um glossema da expressão (ou cenematema);
- Fonomatema (grandeza fônica que manifesta um taxema da expressão);
- Substância fônica (fonemática);
- Grandeza gráfica que manifesta um glossema da expressão (cenematema);
- Grafematema (grandeza gráfica que manifesta um taxema da expressão);
- Substância gráfica.

Não vem ao caso aqui nos aprofundarmos neste momento nessa nomenclatura. Mencionamos esse sistema apenas porque ele permite, mais uma vez, inferir o papel concedido à escrita na glossemática – totalmente diferente do que vimos ocorrer no CLG. Ao longo de todo o texto, a questão da escrita ser ou não pertinente não é sequer colocada. Hjelmslev concede igual tratamento à fonética e à grafemática, atribuindo à escrita o mesmo estatuto da fala.

Admite-se como pressuposto a existência de uma substância gráfica, que possui o mesmo estatuto de uma substância fônica. Na teoria glossemática, não há secundaridade da manifestação gráfica de uma língua em comparação à sua manifestação fônica. Nesse caso, em uma língua natural, a análise fonemática e a análise grafemática do plano da expressão devem produzir, cada uma, sua própria forma semiótica; e não uma única forma manifestada por substâncias diferentes.

Dans le cas normal d'une langue telle que le français ou l'anglais, l'analyse phonématique et l'analyse graphématique du plan de l'expression ne feraient que fournir deux formes sémiotiques différentes, et non une seule et même forme sémiotique manifestée par des substances différentes. (1971, p. 57)

Não se deve confundir, com isso, outra ideia difundida nesse artigo, de que diversas substâncias podem estar ligadas a uma mesma forma linguística, como se lê, por exemplo, na mesma página da afirmação acima (o que muitas vezes pode levar à confusão):

Un de ces faits, et peut-être le plus saillant, est la multiplicité de substances. C'est un fait bien connu, par exemple, qu'une seule et même forme d'expression peut être manifestée par des substances diverses : phonique, graphique, signaux par pavillons, etc. On hésite souvent devant ce fait ; on l'explique de façons diverses. On peut le discuter, mais on ne peut pas l'écarter. Le fait reste. (1971, p. 57)

Ao dizer isso, e mesmo na afirmação feita mais adiante, Hjelmslev diferencia um tipo de substância gráfica (que ele chama “notação fonológica”) que poderia ser manifestada igualmente por uma substância fonemática (a pronúncia). Daí são duas substâncias distintas e uma mesma forma linguística. O que não ocorre, por exemplo, com a escrita que não é mera *notação fonológica*, que possui a sua própria forma e substância.

2. PAIDEUMA TEÓRICO: TEORIAS DA ESCRITA NA LINGUÍSTICA PÓS SAUSSURE E HJELMSLEV

A escrita foi sempre objeto de fascínio e pesquisa em várias disciplinas. É possível encontrar longos tratados de historiadores, antropólogos, filósofos e linguistas que a abordaram, sobretudo do ponto de vista diacrônico. No entanto, sincronicamente, poucos se arriscaram a descrevê-la, sobretudo sem ter em vista objetivos pedagógicos (leitura/escrita) ou psicológicos (dislexia/afasia).

A pequena história dos estudos da escrita sincrônica, ao menos na tradição pós-saussuriana, que estamos investigando, encontra algumas tentativas de formulação em estudos sobre a pontuação, desde os anos 1930, e atingiu seu ápice nos anos 1980, dividindo-se mais ou menos entre a abordagem considerada *autonomista*, de Jacques Anis, e a abordagem *fonografista*, defendida por Nina Catach. A diferença entre ambas, como veremos, é a diferença mesma entre as duas possibilidades de se pensar a escrita e que marcou todos os estudos realizados nesse domínio: seja tomando-a como representação da fala, tal como sentenciou o CLG; seja como um sistema independente e autônomo.

Mais recentemente, um breve artigo de Jean-Louis Chiss e Christian Puech (2009) reporta um momento importante da discussão sobre o assunto, que foi o colóquio internacional interdisciplinar “Propriétés de l’écriture”, realizado em Pau, em novembro de 1997, organizado por Jean-Gérard Lapacherie. O artigo resume não apenas o encontro, mas os principais pontos de vista acerca da escrita desenvolvidos até então, quais sejam:

- a) Catach/Anis (grafemática/semiologia da escrita). Refere-se à distinção feita acima acerca dos *fonocentristas* x *autonomistas*. Ambos propõem a integração da perspectiva semiológica acerca da escrita ao cerne da análise linguística, a fim de definir a função linguística do signo escrito. Nessas perspectivas, as relações entre escrita e língua são mantidas, porém, de maneiras diferentes segundo cada uma das abordagens, como veremos a seguir.
- b) Roy Harris e a semiologia da escrita. Distancia-se de um ponto de vista que busca fundamentalmente relacionar a língua à escrita – abrindo-se também para aspectos cognitivos, sociais, culturais, etc. –, apesar de gastar páginas e páginas contestando radicalmente os princípios saussurianos. Mesmo sendo um crítico feroz do

pensamento saussuriano, a definição dada por Harris para a sua semiologia da escrita parafraseia o CLG: *l'étude de la vie des signes écrits au sein de la vie sociale* (1993, p. 20).

- c) Anne-Marie Christin. Distancia-se ainda mais das questões linguísticas e trata a escrita a partir da noção de inscrição, buscando refazer a ligação entre grafia e imagem. Acaba por dar à escrita um caráter demasiadamente amplo, em que qualquer inscrição pode se tornar um sistema.
- d) Psicologia do processo. Segundo Chiss e Puech, esta seria a quarta corrente dominante dos estudos da escrita. A psicologia do processo estuda a formação da competência leitora e escritora, em uma perspectiva genética (2009, p. 4).
- e) Ponto de vista da literatura anglo-saxã: *litteracy*. Esse termo aparece em todas as pesquisas realizadas sobre escrita no domínio anglo-saxão, seja teórica, pedagógica, antropológica, psicológica ou estética.

Enfin la littérature anglo-saxonne, ayant introduit, pour désigner l'ensemble des travaux, des disciplines et des perspectives impliquées dans toute recherche sur l'écriture (théorique, pédagogique, anthropologique, psychologique, esthétique...) le terme de literacy, dans quelle mesure la consécration de ce vocable marquait-elle la reconnaissance d'un champ de recherches à la fois unifié et autonome ? Ne s'agissait-il que d'une version superficiellement modernisée de « l'horizon de projection » sémiologique des linguistiques structurales ? Quelle sorte d'autonomie s'y trouve implicitement revendiquée ? (2009, p. 4)

Apontamos brevemente esses cinco pontos de vista mencionados por Chiss e Puech, presentes no colóquio de 1997, a fim de situar mais ou menos as principais discussões existentes sobre a escrita no âmbito linguístico e semiótico. A estes se deve acrescentar, ainda, o trabalho sobre a escrita que vem sendo realizado por Jean-Marie Klinkenberg, num domínio semiótico.

Além disso, não se devem esquecer também as pesquisas do alemão Florian Coulmas, professor de estudos japoneses, mas que publicou obras relevantes sobre a escrita. Em seu livro *Writing systems* (2003), descreve diversos sistemas de escrita buscando compreendê-los a partir de teorias linguísticas, numa perspectiva ampla. Coulmas vai desde Aristóteles e a

ideia de representação⁶ até o presente, tanto no Ocidente como no Oriente, passando por Liu Hsieh, Platão, a tradição egípcia, o zen, etc. Para Coulmas, fala e escrita são sistemas distintos, mas que se relacionam em diversos caminhos. Seu estudo da escrita se fundamenta em três princípios: *autonomy of the graphic system; interpretation; e historicity*. (2003, p. 34)

*

Dessa forma, com a longa discussão empreendida em torno das noções de escrita para Saussure anteriormente, fica evidente que o nosso ponto de vista está próximo daquele que vê na escrita uma relação estreita com a língua, buscando criar uma abordagem ancorada em pressupostos semiolinguísticos. Sob essa perspectiva, nas partes que se seguem, avaliaremos mais de perto as proposições de Jacques Anis, Nina Catach e Jean-Marie Klinkenberg, os três principais teóricos cujas propostas embasam as noções da grafemática que propomos no capítulo II.3.

Neste momento, nosso objetivo é, pois, reunir autores que podem fornecer uma conceptualização mais formal acerca da escrita, pensada segundo níveis linguísticos e, portanto, mais adequada para uma descrição dos fenômenos neste domínio, de acordo com classes e categorias hierárquicas, permitindo a composição de uma metalinguagem mais sólida.

2.1. Grafemática autônoma: Jacques Anis

Jacques Anis foi um linguista francês cujo auge da produção se deu nos anos 1980 e 1990. Dedicou-se ao estudo da escrita em diversas vertentes, desde a sistematização teórica no âmbito linguístico, até a visualidade (ou *vilisibilité*, como ele mesmo chamou) do texto poético, a escrita web e a sociolinguística da escrita. Faz parte do grupo de autores que propõem reintegrar o significante visual da palavra escrita ao seio da teoria linguística (1983a, 1983b, 1988). O autor propunha a construção do que ele chamou uma “grafemática autônoma”, ou seja, a construção de uma teoria que fosse capaz de descrever fenômenos

⁶ “Aquilo que está na voz é símbolo das afeições da alma, e os caracteres da escrita são símbolos dos sons da fala” (*Da interpretação*, 1 16 a, 3-4).

restritos à dimensão da escrita, dentro do campo de investigação da *linguística propriamente dita* (cf. 1983a), e sem que fosse necessário obrigatoriamente referir-se ao plano fônico.

Esta perspectiva é a que Anis chama de *autonomista*, que trata a língua escrita como um sistema específico em interação relativa com a língua falada; por oposição ao *fonocentrismo*, que levou o CLG ao pé da letra e para quem a escrita não é senão uma representação deformada da fala, e ao *fonografismo*, representado principalmente por Catach, que aborda a língua escrita como uma representação estrutural da língua falada (1988, p. 77).

As ideias deixadas por Anis para a formulação de uma grafemática estão esparsas em algumas publicações e no livro *L'écriture: théories et descriptions* (1988), este feito com a colaboração de Chiss e Puech. O modelo autônomo proposto por Anis é, portanto, de certa forma, um modelo novo, que, segundo o autor, até então tinha sido apenas rascunhado em algumas publicações variadas (Vachek, Stetson, Pulgram), sobretudo no domínio anglo-saxão, sem ter sido aplicado a um sistema gráfico em particular. E é isto o que ele irá fazer: desenvolver o modelo e aplicá-lo à língua francesa.

Um dos primeiros artigos em que propõe a grafemática autônoma (“Pour une graphématique autonome”, 1983a) é bastante peculiar e cheio de hesitações, mas nos dá as bases para pensar sobre o assunto. O próprio autor alerta já de início que seu artigo pode parecer “dogmático” ou “pretensioso”, como de fato é trabalhar esse tema nos domínios da linguística, já que vai de encontro ao que havia sido estabelecido pela tradição saussuriana. Algum tempo depois, reencontramos as mesmas ideias do artigo desenvolvidas no livro (1988), sem, contudo, constituir ainda um modelo completo e aplicável a outras línguas além da francesa.

A grafemática de Anis, da qual nos servimos largamente para a construção de nosso próprio modelo mais adiante, é uma teoria inacabada que vai sendo reformulada a cada artigo e teria ainda sido aprofundada não fosse a morte precoce do autor.

*

No artigo (1983a), Anis enumera primeiro uma série de argumentos contrários à formulação da grafemática autônoma, que estão de modo geral ligados à ideia de que a escrita é secundária em relação à fala e dela depende, por isso, a linguística só poderia se interessar por questões da escrita quando estas estão em relação com a língua falada. Tais argumentos

aparecem no artigo de Anis como uma coleção de citações de Alarcos Llorach (1968) e Catach (1978), seguidores do modelo *fonografista* (1983a, p. 31-32)

1. “La linguistique ne s’intéresse aux systèmes graphiques que dans la mesure où ceux-ci sont en relation avec le système de la langue parlée.” (E. Alarcos Llorach, 1968, p. 519).
2. “...le système graphique est un système second par rapport à la langue, tout comme le Morse, l’alphabet Braille et tous les autres codes de substitution au langage.” (N. Catach, 1978, note de la p. 54)
3. “...il nous semble impossible de prendre globalement en compte, sans discernement, tous les éléments de l’écrit, comme on ferait pour la langue orale. Il y a une différence entre les deux, c’est que l’un est dépendant de l’autre...” (N. Catach, 1980a, p. 27)

O primeiro argumento contrário apóia-se, portanto, na ideia de escrita presente no CLG, de que ela só tem interesse desde que em relação com a língua falada. O segundo, por sua vez, está ligado às noções de dependência e representação de um sistema em relação ao outro com base na ideia da anterioridade da fala em relação à escrita. Se pensarmos que a escrita foi criada posteriormente, com a finalidade única de representar a fala, ela não poderia mesmo ser considerada senão enquanto totalmente dependente desta última. Porém, esse argumento é infundado uma vez que pouco se sabe sobre a questão da precedência entre a fala e a escrita, como bem apontava Hjelmslev, citando Russel, no trecho que mencionamos no capítulo anterior. Hoje em dia, é comum encontrar estudiosos que afirmam que a escrita teria sido anterior à fala, e até mesmo que inscrições nas paredes pudessem ter motivado esta última. Ademais, a questão da antecedência importa bem menos do que o valor que a escrita adquiriu com o passar dos séculos. O terceiro, igualmente, aponta a inviabilidade do estudo da escrita por conta de sua dependência da oralidade.

A lista continua com uma nova coleção de citações de autores que propõem um estudo da escrita, porém, da mesma forma, sem serem capazes de desvinculá-la da fala, como Gak (1976), para quem os grafemas não passariam de meios para se produzir os fonemas; ou, mais uma vez, Catach, que pretende que os grafemas correspondam perfeitamente aos fonemas e para quem a nossa ortografia seria uma ortografia fonológica em mais de 80%. Essas duas perspectivas são incompatíveis com a ideia de uma grafemática autônoma, como quer Anis (1983a, p. 32):

1. “La graphématique étudie les moyens que possède une langue pour exprimer les sons (parfois, comme en français, d’autres fonctions, par exemple certaines marques grammaticales). Elle dresse l’inventaire des graphèmes, c’est-à-dire des correspondances abstraites entre les sons et les signes.” (V. G. GAK, 1976, p. 54)
2. “...notre ‘code graphique’ proprement dit, c’est-à-dire le stock des graphèmes correspondant directement à nos phonèmes, appelés par nous *phonogrammes*...” (N.C., 1978, p. 54)
3. “...notre orthographe est une orthographe phonologique (à plus de 80%)...” (*ibid.*, p. 65)

Em um terceiro grupo de citações, Anis busca definições para o grafema. Aí a confusão se torna total quando se vê que já se chegou a considerar o fonema (significante por excelência) como **significado** de um signo gráfico. Tal derivação advém também do fato de se considerar a escrita como mera representação da fala; daí que o significado de um grafema é o de ser um fonema. Entre outras citações de Anis em que se vê que qualquer reflexão sobre a escrita permanece estreitamente ligada à língua falada (1983a, p. 32):

1. “La plus petite unité de la forme écrite que l’on ne peut subdiviser en unités plus petites en tant que pendants d’unités de la forme parlée.” (W. HOŘEJŠI, 1971, p. 196)
2. “L’union de la graphie (signifiant) et du phonème qu’elle transcrit (signifié) forme le signe graphique, le graphème, unité minimale constitutive du système graphique.” (V.G. GAK, 1976, p. 24)
3. “La plus petite unité distinctive et/ou significative de la chaîne écrite, composée d’une lettre, d’un groupe de lettres (digramme, trigramme), d’une lettre accentuée ou pourvue d’un signe auxiliaire, ayant une référence phonique et/ou sémique dans la chaîne parlée.” (N. Catach, 1980a, p. 16)

Todo o elenco de citações no artigo quer evidenciar, portanto, a necessidade em se falar de uma teoria sincrônica da escrita que seja de fato autônoma, uma vez que qualquer estudo que se tenha realizado nesse campo fez sempre questão de colocá-la em segundo plano, como secundária em relação à fala, além de totalmente dependente desta, reafirmando sempre sua função como de mera representação, tal como no *Curso de linguística geral*.

Dessa forma, então, depois de apresentar essa série de citações com afirmações contra a teoria que ele quer construir, Anis reúne motivos a seu favor. Nesse contexto, cita os estudos

sobre a escrita de F. Richaudeau (1969), J. Foucambert (1976-1980), L. Lentin (1979) e Charmeux (1975, 1979 e 1982) como teorias modernas sobre a leitura, porém, sem comentá-las, deixando apenas a ideia central do que defende:

Dans le cadre d'une évolution historique ou dans le processus de maturation de l'individu, la maîtrise de la lecture implique la mise en relation directe des unités graphiques aux signifiés, sans oralisation. Ce *stade* de la communication linguistique – qui tend à se généraliser – se caractérise donc par **l'alternance institutionnalisée entre un plan de l'expression phonique et un plan de l'expression graphique**. (1983a, p. 32, grifo nosso)

A partir dessa premissa, levanta, então, as seguintes proposições para a construção de um quadro teórico da escrita (1983a, p. 33):

- (i) o significante é fônico, na língua falada; e gráfico, na língua escrita;
- (ii) de acordo com Hjelmslev, uma semiótica natural é constituída pela correlação entre a *forma do conteúdo* e duas *formas de expressão* alternantes: a *forma fônica da expressão* e a *forma gráfica da expressão*;
- (iii) chamaremos *grafema* a unidade mínima da forma gráfica da expressão;
- (iv) distinguiremos entre *grafemas segmentais*, unidades que compõem as palavras e cuja análise deverá utilizar os mesmos princípios estruturais clássicos (ou seja: os da fonologia); e *grafemas suprasegmentais*, unidades que organizam o enunciado, cuja análise deverá integrar os dados sintático-sintagmáticos a partir do “campo pragmático-enunciativo” e, assim, fazer parte da semiótica do texto e da imagem.

Estabelecidos esses propósitos, Anis desenvolve sua grafemática criando um inventário de todas as letras e sinais (trema, cedilha, pontuação, etc.) do alfabeto latino, especialmente daqueles utilizados na língua francesa, a fim de reunir elementos que sirvam ao estudo da escrita a partir de qualquer tipo de texto.

Dessa forma, a inserção da escrita na análise levou Anis a propor, em outro artigo (1983b), o conceito de *vi-lisibilité* (“visilegibilidade”, na tradução de Mário Laranjeira, 1993, p. 101) do texto. Para o autor, a leitura de um poema pressupõe dedicar-se em primeiro lugar à sua visualidade, ver como se organiza na página e constrói o discurso (1983b, p. 89):

Quand nous parlons de *vi-lisibilité*, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles. Le calligramme n'est pas un texte *plus* un dessin ; ni le vers une séquence phonique *plus* une ligne de letters.

São, portanto, essas formulações de Anis que orientam o pensamento que será desenvolvido a seguir, de que o signo linguístico pode ser composto pela relação entre um plano da expressão alternante (ora fônico, ora gráfico) e um plano do conteúdo. A língua pode se manifestar tanto pela fala como pela escrita. Retomaremos alguns princípios da grafemática de Anis no capítulo 3 desta Segunda Parte, a fim de estabelecer nossas proposições acerca do tema.

2.2. Teorias da pontuação: círculo de Nina Catach

a) História das ideias sobre a pontuação

Num artigo sobre a história das ideias da pontuação – que, por consequência, é um pouco da história dos estudos sobre a escrita –, Tournier (1980) aponta que o primeiro autor a abordar a pontuação foi Jean Heylin, em 1471, em seu *Compendius dialogus de arte ponctuandi*. Nesse compêndio, são descritos a vírgula (ou *subdistinctio*), o *colon* (ponto a meia-altura), o *periodus* (espécie de ponto-e-vírgula), a *comma* (ou *distinctio*) e o ponto de interrogação; além de falar também em parênteses e utilizar a barra simples (/) ou dupla (//) para os cortes de palavra em fim de linha.

Esses sinais reaparecem descritos por alguns autores posteriores, de modo que ao final do século XVI já temos fixado um sistema mais ou menos tal qual o que conhecemos hoje, assim como as duas principais teorias que os embasam: uma lógica, de que a pontuação serve para dar clareza aos períodos; e outra oral, de que está associada à respiração. Daí até o século XIX, alguns sinais variam um pouco entre os autores, acentua-se mais uma ou outra vertente de pensamento, mas, de modo geral, as ideias permanecem as mesmas.

É no século XX que vemos surgir correntes distintas, que se voltam para o estudo da pontuação de maneira científica, a partir de princípios da linguística. Dois levantes de estudos se destacam, um nos anos 1930 e outro nos anos 1970. O primeiro foi marcado pelo

Congresso Internacional de Linguística Romana, em Nice, em 1937, e pelo V Congresso Internacional de Linguistas, em Bruxelas, em 1939. Essa corrente era bastante influenciada pela linguística comparatista e não teve sequência. Já a segunda, dos anos 1970, consiste em uma virada no pensamento sobre a pontuação, em particular, e sobre a língua escrita, de modo geral. Esse movimento tem início principalmente a partir da “Table ronde internationale sur la structure de l’orthographe”, e foi encabeçado por Nina Catach.

b) Definição de pontuação

Nesse mesmo artigo, portanto, Tournier menciona diversos autores que se ocuparam do caráter lógico ou respiratório da pontuação, porém, termina por afirmar que todo o trabalho feito nesse campo acaba por consistir em proposições mais ou menos contraditórias (1980, p. 32). Em parte alguma encontramos critérios que delimitem ortografia e pontuação e que permitam classificar diferentes signos gráficos (letras, símbolos, sinais de pontuação, etc.) e organizá-los.

Isso porque nenhum autor chega a propor uma definição precisa do que entende por pontuação. Mesmo que desde o início da imprensa no século XV até os dias de hoje não tenham faltado ideias, nenhuma teoria da pontuação foi construída, nenhuma definição satisfatória foi proposta, nem houve uma classificação que explicitasse seus critérios (1980, p. 34). Tal fato até o momento de escrita do artigo, em 1980, justamente quando surgem os primeiros artigos propositivos sobre o assunto, com Catach e os demais integrantes do grupo encabeçado por ela.

Diante desse quadro, Tournier propõe algumas definições com base nas propostas de Catach, que veremos a seguir.

c) Teorias da pontuação

As teorias da pontuação de que trataremos brevemente aqui são aquelas surgidas do grupo HESO (Histoire et Structure du Système Orthographique), fundado por Nina Catach em 1962 e no seio do qual foram realizados eventos e pesquisas para discutir questões de pontuação e ortografia. Em geral, embora não se intitulassem como tal, as teorias da pontuação desenvolvidas ali eram um tipo de teoria geral da escrita.

Nunca tendo chegado a uma definição comum de o que era a pontuação, o domínio de fatos da escrita coberto por esse termo, entre os pesquisadores, era bastante amplo. A pontuação é normalmente considerada ali como um sistema de signos não alfabéticos, que vai desde os sinais que conhecemos desde o ensino básico enquanto “sinais de pontuação”, até o branco da página ou questões mais gerais de tipografia e *mise en page*.

Numa primeira definição de Catach (1980, p. 17), a pontuação compreende uma dezena de elementos gráficos adicionados ao texto (vírgula, ponto e vírgula, ponto – final, de exclamação e de interrogação) e o que chama de sinais de enunciação (dois pontos, aspas, travessões, parênteses e colchetes). Segundo a autora, desse conjunto de sinais podem-se tirar três tipos de funções da pontuação:

- (i) Sintática: função de separar e organizar as partes do discurso, em todos os níveis, da qual fazem parte o branco, a vírgula, o ponto, etc.;
- (ii) Suprasegmental: a função suprasegmental indica a correspondência da pontuação com a língua falada: indicação de pausas, do ritmo, da linha melódica, da entonação; tudo o que diz respeito ao nível suprasegmental em geral;
- (iii) Suplemento semântico: os sinais de pontuação colaboram igualmente para reforçar ideias do plano do conteúdo; enquanto símbolo para representar elementos não repetidos, substituto de morfemas, etc.

Além desses, Catach ressalta igualmente o caráter estilístico que a pontuação pode assumir, bem servindo aos efeitos literários, como na ausência de pontuação ou de maiúsculas. Por outro lado, nota-se aí também o porquê da denominação *fonografista* do sistema de Catach. Ela não desvincula a pontuação da língua falada, uma vez que está presente, entre suas funções, a de fazer a relação entre fala e escrita, como marca da entonação, das pausas e curvas melódicas.

Na continuidade do artigo, a autora já considera tal definição insuficiente e começa a abordar igualmente a *mise en page*. Nesse sentido é que consideramos essas teorias da pontuação já como teorias da escrita. Seu ponto fraco é que, não se assumindo enquanto tal, tornam a teoria da pontuação demasiado ampla, com conceitos frouxos, de um lado; e, de outro, não desenvolvem suficientemente as demais questões da escrita mencionadas, motivo pelo qual não podem ser consideradas uma teoria da escrita a não ser em estado embrionário.

Em todo caso, vale descrever um pouco esse sistema, pois nos utilizaremos dele também na constituição de nossa grafemática autônoma. Catach passa então ao domínio do “espaço gráfico”; conceito importante para a língua escrita, tomada aqui até a totalidade da página. O espaço gráfico, portanto, divide-se em três ordens de grandeza: nível das palavras, nível das frases e nível do texto⁷. Nessa definição, o branco já é também um signo, porém, um “signo negativo”, nas palavras da autora. Há ainda os caracteres especiais: 1) separadores; 2) símbolos: logogramas/ideogramas (1980, p. 19). A lista se multiplica de tal forma que Catach logo abandona o termo pontuação para propor um novo nome para o objeto de seus estudos: *orthotypographique*.

Assim, no que diz respeito à terminologia, chama os sinais de pontuação de *ponctèmes* e define os *grafemas* dividindo-os em dois tipos, a seu modo, utilizando conceitos de Hjelmslev. Estes seriam, portanto: *cenemas*, signos vazios de significado, significante de significante; e *pleremas*, signos cheios de significado, dotados de um significante e um significado. Os primeiros seriam os sinais dos alfabetos fonéticos; enquanto os segundos, dos ideogramáticos. Nesse quadro, os *ponctemas* são, pois, tipos especiais de grafemas derivados da língua falada⁸.

O sistema gráfico de Catach se divide da seguinte forma (1980, p. 26-27):

- (i) Fonogramas: são sinais da escrita que correspondem a fonemas; podem ser cenemas (quando remetem diretamente ao fonema correspondente) ou pleremas (portadores de uma significação ou função, por ex. /ai/ gráfico > /ε/ fônico ou plenamente pleremas (que não são jamais pronunciados, por ex. o /t/ de *enfant*).
- (ii) Morfogramas: signos alfabéticos utilizados em duas direções diferentes, de acordo com o fato de serem ou não pronunciados;

⁷ Au niveau des mots, les espaces interlittéraux s'opposent aux espaces (plus grands) inter-mots; l'absence d'espace pour l'apostrophe et le trait d'union (lexicaux) s'oppose à l'espace ménagé après les signes de ponctuation syntaxiques. Le trait de division marque que le mot n'est pas terminé.

Au niveau des phrases, la majuscule marque le début de la phrase (à elle seule au début du paragraphe), comme le point en marque la « fin », mais une fin provisoire, puisqu'il s'oppose au passage à la ligne de l'alinéa, au passage à la page pour un nouveau chapitre, etc.

Où s'arrêter, et comment considérer les uns et rejeter les autres? (1980, p. 18)

⁸ Il est aisé à présent de voir où se situent les *ponctèmes*, en tant que classe particulière des graphèmes : si l'on reconnaît aux pauses et à l'intonation le caractère d'une troisième articulation de l'oral, il faudra peut-être trouver encore un mot pour indiquer cette fonction, qui n'est ni vraiment cénémique ni vraiment plérémique, qui est en tout cas « dérivée » de l'oral, et la chose méritera d'être reprise ailleurs plus à fond.

En attendant, nous classerons les signes de ponctuation comme étant essentiellement des *plérèmes*, directement chargés d'un sens et d'une fonction. (1980, p. 26)

- (iii) Logogramas: formados de grafemas, unidades ainda menores, em parte pronunciadas, elas mesmas divisíveis em letras;
- (iv) Ideogramas: os signos de pontuação são nossos grafemas mais plerêmicos: são pura e simplesmente ideogramas.

Numa tentativa de sistematizar as propostas de Catach, podemos entender, portanto, que seu sistema gráfico é composto de grafemas e pontemas; estes, por sua vez, podem ser cenemas (vazios) ou pleremas (cheios); e dividem-se em quatro tipos: fonogramas, morfogramas, logogramas e ideogramas.

O sistema de Catach oscila, portanto, entre um sistema geral da escrita e um sistema específico da pontuação, sem chegar a uma sistematização rigorosa de nenhum dos dois. Embora admita que a escrita não possa mais ser considerada como uma simples imagem da voz, seu sistema está fortemente ancorado na língua falada. O próprio sistema de pontuação, por exemplo, considerado “plerêmico”, encontra como significado as pausas e entonações da oralidade. Para nós, como veremos adiante, a simples ideia de ver a escrita como “significante de significante” deve ser abolida, pois não é senão um espelho da ideia de que a escrita é representação (significante) da fala (do significante).

Por outro lado, Catach lança, talvez pela primeira vez na história das ideias linguísticas, algumas ideias organizadoras do espaço gráfico, como, por exemplo, a dos três níveis da pontuação (que, na verdade, não são exatamente da pontuação, mas da língua escrita em geral) (1980, p. 18-19):

- (i) Pontuação de palavra: no nível das palavras, os espaços interletras se opõem aos espaços (maiores) entre-palavras; a ausência de espaço para o apóstrofo e o hífen (lexicais) se opõem ao espaço ordenado pelos signos de pontuação sintática. O hífen indica que a palavra não acabou.
- (ii) Pontuação de frase: no nível das frases, a maiúscula marca o início da frase, assim como o ponto marca o fim, mas este é um fim provisório, uma vez que ele se opõe à mudança de linha e à alínea, etc.
- (iii) Pontuação do texto: este terceiro nível envolve e ultrapassa o texto e, em geral, escapa ao autor – quando fica a cargo do editor. Trata-se da organização geral do

livro e dos capítulos, da justificação, margens, títulos e intertítulos, disposição das entrelinhas, notas, etc.

Essa divisão da pontuação em três níveis será adotada por quase todos os autores que integravam o círculo de Catach (cf. *Langue française* 45, 1980), ao mesmo tempo em que tentam definir a pontuação, cada um a sua maneira, em geral contradizendo-se uns aos outros. Outra característica geral desse grupo é a de tratar a língua escrita como representação, total ou parcial, da língua falada – daí *fonografistas*.

Dos anos 1980 pra cá, quem quer que queira abordar a pontuação deve antes se colocar a *questão crucial do (não) recobrimento daquilo que pertence à pontuação e daquilo que pertence à tipografia*, ou seja, questão que implica uma definição restrita ou extensiva da pontuação (Dahlet, 2006, p. 35). Nesse contexto, no domínio restrito, encontramos uma das principais teóricas da pontuação após as atividades do grupo HESO: Véronique Dahlet.

*

Dahlet vem empreendendo um vasto estudo buscando sistematizar os sistemas de pontuação tal como se apresentam nas línguas latinas, especialmente em francês e português. Suas proposições têm como base algumas das propostas de Anis e, principalmente, de Catach.

A teoria proposta pela autora baseia-se em uma concepção restrita da pontuação (que para nós já é demasiado ampla), indo da maiúscula intravocabular à alínea, e está voltada para a prosa e a normatização. Sua referência principal são gramáticos e os usos da pontuação tal qual prescritos pela norma. Nesse sentido, muitas vezes, ela acaba por fornecer a normatização necessária para a sistematização dos usos retóricos que se pode fazer da pontuação no âmbito poético.

Para Dahlet (2006), assim como Catach, a pontuação se manifesta em três níveis: da palavra, da frase e do texto, a partir do que define a pontuação de palavra, a pontuação de frase e a pontuação textual. Nesses níveis, a pontuação pode se manifestar de três maneiras possíveis: (i) através do branco: a alínea; (ii) de maneira não ligada, quando a ocorrência prescinde do sistema alfabético; e (iii) de maneira ligada, quando os sinais precisam do suporte alfabético para se manifestar.

Ainda, em relação à estrutura de seu sistema, para Dahlet a pontuação possui um plano da expressão e um plano do conteúdo (2006, p. 40). O plano da expressão comporta a

substância da expressão (“a tinta, a cadeia gráfica”) e a forma da expressão (“o grafema”); enquanto o plano do conteúdo compreende a forma do conteúdo (“correspondente a uma unidade significativa”) e a sustância do conteúdo (“que corresponde às significações, ao semântico”). A autora fornece uma sistematização:

substância da expressão: tinta

forma da expressão: grafema: M

forma do conteúdo: unidade significativa: operação

substância do conteúdo: início de frase, nome próprio, destaque, etc.

Apesar de discordar com algumas categorizações – como o fato de se considerar a tinta a substância da expressão –, em nossas proposições acerca de uma possível grafemática, aparecem algumas das ideias de Dahlet. Além disso, o estudo detalhado que faz de cada um dos sinais de pontuação utilizados seja no nível da palavra ou da frase, nos serve muitas vezes de base para deduzir os procedimentos retóricos que se formam a partir deles.

2.3. Tipologia geral de funções da escrita: Klinkenberg

No artigo “Vers une typologie générale des fonctions de l’écriture”, Jean-Marie Klinkenberg (2006) expõe seu projeto, todavia em curso, de elaborar uma teoria geral da escrita como sistema semiótico. Afirma no início que sua proposta ali é pensar a escrita como fenômeno espacial, logo, como *imagem*, no entanto, não é bem isso o que se lê no artigo, em que a concepção de escrita flutua entre a de mera representante da língua falada e a de um sistema multifacetado dotado de funções genéricas vagas e objetáveis, como veremos a seguir.

Klinkenberg, a fim de descrever as funções semióticas da escrita, parte do princípio de reunir dois pontos de vista que estiveram – desde Saussure, como vimos – separados: o da linguística e o da semiótica (a partir de um especialista em semiótica visual (sic), ele mesmo). A junção das duas disciplinas é crucial para o autor dada a especificidade do objeto, uma vez que, além de estar articulada à língua – logo, linear –, a escrita apresenta ainda um caráter espacial – logo, não linear.

Como dissemos anteriormente, para situar epistemologicamente sua proposta, Klinkenberg recupera brevemente alguns autores que pensaram a escrita e separa as concepções de até então em dois tipos: 1) estrita, de que a escrita é mera representação da fala, de Saussure (incluindo Buyssens e Martinet); e 2) ampla, que incorpora à escrita todas as semióticas espaciais (formas não glóssicas), citando como exemplo Derrida e Harris.

Diante dessas noções, Klinkenberg defende uma concepção de escrita a meio caminho das duas, que ele chama “concepção dialética”, na qual estejam garantidos: 1) o caráter glóssico da escrita; e 2) sua relativa autonomia em relação à língua oral. Assim, define a escrita de tal forma:

Pour cela, avançons une définition provisoire de l'écriture : l'écriture est un code sémiotique dont le plan de l'expression⁹ est constitué d'unités discrètes combinables et ordonnées dans un espace perceptible, et dont le plan de l'expression comprend des unités linguistiques combinables. (2006, p. 87)

Duas ressalvas devem ser feitas aqui. Quando fala em autonomia da escrita em relação à fala, Klinkenberg aparentemente alinha-se à perspectiva de Anis, embora sem mencioná-la. No entanto, sempre que fala dessa autonomia, ela vem acompanhada do paradoxal qualificador “*relativa*”: é uma autonomia *relativa*. Há, portanto, uma restrição ao estatuto autônomo da escrita, não comentada pelo autor no texto. Ademais, a perspectiva de Klinkenberg difere da de Anis no sentido que o primeiro está mais preocupado em definir funções variadas para a escrita enquanto um sistema semiótico geral, enquanto o segundo mantém-se fortemente ligado à criação de um verdadeiro sistema linguístico da escrita.

A segunda ressalva é que, na definição que vimos acima, ressalta-se que o plano da expressão da escrita *comprend des unités linguistiques*, e não que ele seja *constituído por unidades linguísticas*. Segundo o autor, a distinção é para garantir a autonomia da escrita e a possibilidade de que ela desempenhe outras funções que vêm se justapor à função de notação linguística. Ora, que outras unidades poderiam ser as da escrita senão linguísticas, mesmo tendo ela outras funções?

O terceiro ponto no qual Klinkenberg insiste para definir a escrita é o da espacialidade. Que ela se desenvolve no espaço é sabido de todos; mas o autor acrescenta a isso uma distinção entre espacialidade e visualidade. Para ele, seguindo a ideia de Harris, é a dimensão

⁹ Acreditamos que aqui há um erro no texto original, e devia-se ler « plan du contenu ».

espacial que importa para a escrita, não seu caráter visual (a visualidade não é senão a origem da espacialidade).

A espacialidade para Klinkenberg é mais do que visual, pois pode se manifestar igualmente por meio de outros canais, como o tátil. Nesse caso, a escritura Braille, por exemplo, poderia substituir a escrita e se define, ela também, por uma disposição espacial, agora em três dimensões. Graças à espacialização, portanto, o enunciado escrito deixa o espaço unidimensional (onde só são possíveis relações lineares, como na fala, que se desenvolve no tempo) e passa a ocupar um espaço de duas ou três dimensões, o que leva ao estabelecimento de relações tabulares.

La particularité de l'espace écrit réside dans cette dialectique : il est le champ où se déploient à la fois des relations tabulaires et des relations linéaires. L'énoncé langagier devient image, au sens de Bertin [definição de "image", de Bertin: La forme *significative* perceptible dans l'instant minimum de la vision.]. (Klinkenberg, 2009, p. 65-66)

A característica capital da escrita para Klinkenberg, portanto, é que “[l’écriture] fait passer la parole du canal oral sur le canal visuel”. Para o autor, as semióticas que transitam entre dois canais são fortemente afetadas por eles e nos obrigam a levar em consideração o “canal”, o que a semiótica sempre se recusou a fazer¹⁰.

Essa distinção é fundamental, segundo Klinkenberg, pois ao passar de um canal a outro, as mensagens constituídas a partir de um código perdem uma parte de suas características, mas ganham outras em troca. Assim, passando do ouvido para o olho, os enunciados linguísticos conservam seu caráter linear, mas adquirem o caráter espacial. Disso resulta a particularidade do espaço da escrita: ele é o campo em que se desenvolvem ao mesmo tempo relações lineares e relações tabulares. Daí a possibilidade de a escrita assumir funções não linguísticas.

Ainsi, en passant par la modalité sensorielle qu'est la vision, les énoncés linguistiques conservent-ils leur caractère linéaire, tout en acquérant un caractère de tabularité que leur confère leur spacialité. (2006, p. 90)

¹⁰ Canal: 1) ensemble des *stimuli* des signes qui dépendent du support matériel permettant leur transmission ; e 2) e 3) les caractéristiques des appareils émetteurs et récepteurs, qui ont chacun leurs potentialités propres. Para mais, ver *Précis de sémiotique générale*, Klinkenberg (2000).

Dessa forma, estabelecido enfim o estatuto da escrita, o autor passa a enumerar suas funções, começando por dividi-las em dois grandes grupos: 1) o das funções glóssicas, ou seja, mais próximas das funções linguísticas já conhecidas da escrita; e 2) o das funções não glóssicas, em que os signos da escrita não remetem a funções do sistema linguístico, mas assumem outra função semiótica graças ao caráter de “inscrição” da escrita no espaço. Essa divisão também é inspirada na proposta de Harris em *Sémiologie de l’écriture*, utilizando até a mesma terminologia. Segundo Klinkenberg, não há nenhum sistema de escrita (no sentido em que ele foi definido acima pelo autor) que não mobilize os dois grandes tipos de função ao mesmo tempo. Toda escrita apresenta por definição funções glóssicas e funções gramatológicas (2006, p. 92).

As funções glóssicas (ou “grafemológicas”), por sua vez, dividem-se ainda em outras duas: autônomas e heterônomas. Nessa função, a escrita é uma semiótica que tem como plano do conteúdo funções ou dados do código linguístico.

São funções glóssicas autônomas:

(1) Funções fonemográficas e (2) funções ideográficas. A escrita é considerada uma semiótica cujo plano do conteúdo é formado por funções ou dados do código linguístico. Funda-se assim em dois princípios, um fonográfico (ou fonético) e outro semiográfico. Grosso modo, o primeiro corresponde basicamente à escrita “fonética”, cujas letras servem para notar os fonemas; e o segundo aos sistemas ideográficos.

...As heterônomas – que dependem das anteriores para existir – são seis:

(3) Funções morfológicas ou morfossintáticas. São signos da escrita que têm por significado uma função sintática ou uma regra morfológica (por ex. “s” como marca de plural em português e francês e os sinais de pontuação).

(4) Funções temáticas. Visam à notação de categorias semânticas ou de isotopias. Normalmente correspondem a marcas específicas indicando um determinado significado em diversos ideogramas. Em línguas indoeuropeias, podem ser associados, por exemplo, à maiúscula no início de uma palavra no interior de um texto a fim de dar-lhe um significado de nome próprio, como “État”, em francês (exemplo do autor), significando “instituição”.

(5) Funções distintivas. Têm o propósito de dissolver homofonias.

(6) Funções demarcativas. São os signos que delimitam unidades do enunciado, como a letra maiúscula (marcando início de frase); o ponto final (marca o fim), assim como espaços entre letras, palavras ou parágrafos. Articulam-se uns com os outros de modo que podem criar uma hierarquia entre as unidades determinadas: a palavra na frase, a frase no parágrafo, o parágrafo na página, etc.

(7) Funções entonativas. Marcam fatores suprasegmentais, por exemplo, o ponto de exclamação ou de interrogação marcam a *melodia* que caracteriza a frase exclamativa ou interrogativa.

(8) Funções regulativas ou devolutivas. Como as funções da escrita são múltiplas e, às vezes, concomitantes, estas são as regras que indicam a qual sistema pertence uma unidade ou um grupo de unidades encontrado. Ou seja, permitem identificar a família de funções em questão.

As funções não glóssicas, também chamadas gramatológicas, são cinco:

- (1) Simbólicas. Marcas gráficas que trazem significados precisos, como maiúsculas indicando “nome próprio” em referências bibliográficas, itálico para títulos de obras, etc.
- (2) Indiciais. Quando as características do plano da expressão são causalmente motivadas.
- (3) Icônicas. Signos ou conjunto de signos gráficos que remetem iconicamente a um objeto ou a outro signo. É o caso, por exemplo, dos caligramas de Apollinaire.
- (4) Indexicais. O index é um signo que tem por função chamar a atenção para um objeto determinado e por função particular dar um certo estatuto a esse objeto.

- (5) Taxonômicas ou topológicas. Quando os signos são dispostos em uma ordem diferente daquela que prevalece nas funções fonemográficas (que são lineares).

Não é possível falar da perspectiva de Klinkenberg sem mencionar todas as funções criadas por ele, como fizemos. Como se pode perceber, apesar de dar conta das muitas características da escrita, a lista é exaustiva e pouco econômica, o que torna difícil sua utilização quando da análise da escrita. Trata-se mais de uma descrição dos sistemas e a que eles servem, do que de um modelo que possa ser colocado em prática no estudo de um sistema particular.

Além disso, o conjunto de funções de Klinkenberg mistura noções de linguística saussuriana e de semiótica peirciana, oscilando entre uma perspectiva autônoma da escrita e sua relação com a língua falada. Também não distingue unidades, pois quando aborda as funções gramatológicas, por exemplo, está já falando do texto na totalidade da página – o que, é claro, resultará em algo diferente.

3. PROPOSIÇÕES PARA UMA GRAFEMÁTICA AUTÔNOMA

3.1. Alinhamento teórico

A grafemática, ou teoria da escrita, proposta aqui se inscreve nos limites elásticos entre a teoria linguística propriamente dita, tal qual fundada com o *Curso de linguística geral*, e uma teoria semiológica geral, que dela decorre (Hjelmslev, Greimas, etc.) e ao mesmo tempo a engloba. Embora se pretenda fundar sobre os fundamentos da linguística saussuriana, tomando-a enquanto marco, no que diz respeito especialmente a seu objeto, a escrita, dela discorda radicalmente, seguindo, por sua vez, as proposições de outro continuador saussuriano: Hjelmslev. Dessa forma, esta grafemática também se assenta diretamente nos seguidores, ao longo do século XX, de ambos os pensadores fundadores da disciplina já mencionados. De um lado, bem fortemente, busca dar continuidade às propostas de Jacques Anis e sua grafemática autônoma. De outro, procura juntar a ela reflexões trazidas pelos demais teóricos vistos, que, embora divergindo aqui e ali em determinados princípios epistemológicos, ocuparam-se igualmente da língua escrita e lançaram propostas para sua descrição, como Nina Catach e Jean-Marie Klinkenberg.

3.2. Definição de escrita

Assim concebido o pano de fundo epistemológico que sustenta nossa proposição, deve-se definir com ele o objeto de que se ocupa: a escrita. Se partirmos de uma definição dos dicionários atuais, em diversas línguas, selecionados aleatoriamente, temos o seguinte:

Houaiss. *escrita*. n. substantivo feminino.

1. Representação da linguagem falada por meio de signos gráficos.
2. Conjunto de signos num sistema de escrita. Exs.: e. cuneiforme, e. chinesa.

Litttré. *écriture*. nf.

1. Ce qui est écrit. Toutes ces écritures ont passé sous vos yeux.
2. L'art d'écrire ; reproduction de la parole par des lettres.

American Heritage Dictionary. *writing*.

1. a. The act or process of producing and recording words in a form that can be read and understood. b. The occupation or style of someone who writes, especially for publication.
2. Written form.

Destacamos apenas as acepções principais do termo. O que importa mais é a ideia de que em todos os dicionários consultados, a definição de escrita está diretamente ligada à fala, retomando a noção de representação lançada pelo CLG e já discutida aqui anteriormente. Por outro lado, se voltamos para acepções do termo em línguas antigas, encontramos:

Liddell and Scott (grego). *γραφή*.

1. representation by means of lines : hence – drawing, delineation.

Monier-Williams (sânscrito). *likh*.

1. to scratch , scrape , furrow , tear up (the ground).
2. to produce by scratching &c , draw a line (with or scil. lekhām) , engrave , inscribe , write , copy , trace , sketch , delineate , paint.

Lewis and Short (latim). *scribo*.

1. v. a. root skrabh-, to dig; whence, Gr. *γράφω*; Lat. *scrobis*, *scrofa*; cf. Germ. *schreiben*, prop., to scratch, grave, engrave with a sharp point; hence...
2. to write, draw, or otherwise make lines, letters, figures, etc. (cf. *scalpo*).

Nesses casos – sem se prender ao fato de que os dicionários são modernos em relação a essas línguas, e que já se trata aí de uma tradução entre línguas e épocas – vemos que as definições para os termos equivalentes à “escrita” em grego, sânscrito e latim guardam a mesma ideia de representação, porém, esta não é a de uma representação da fala, mas sim de representação por linhas, próxima do desenho.

Diante de todas essas definições, concluímos que, em relação ao léxico, o passado não ajuda, tampouco o presente. A ideia antiga por ser muito ampla; a moderna, muito restrita. Falta ainda uma visada teórica para definir a escrita. Porém, quando passamos a esta, a impressão deixada pelos dicionários se reforça. Já vimos a classificação feita por Klinkenberg (2006) das definições da escrita numa perspectiva das teorias da linguagem. Ele aponta a concepção estrita, de Saussure, Martinet, Buyssens, de que a escrita é mera representação da fala; e a concepção ampla, que costuma englobar na escrita todas as semióticas espaciais, tal como a de Derrida (escrita é toda “*inscription durable d’un signe*”), e que tem como

seguidores, por exemplo, Harris e Christin, para quem qualquer inscrição é escrita. Para Klinkenberg, nenhuma dessas concepções é adequada, opinião da qual partilhamos.

Assim constituído esse panorama, vemos a necessidade de buscar um meio caminho que represente a escrita tal como ela se apresenta no mundo, pelo menos ocidental e letrado, nos dias de hoje. A concepção defendida aqui é a de que ela é um sistema semiótico pertencente ao domínio linguístico (demais tipos de escrita – musical, matemática, química, etc. – configuram outros sistemas particulares distintos da escrita linguística e devem ter também suas gramáticas próprias, mas que não serão levadas em conta aqui), tal como a língua falada, e que com esta se alterna na semiose.

Veja-se: Ler um texto é diferente de ouvi-lo. Grosso modo, a ideia que se aponta aqui é a de que a leitura silenciosa deve produzir um tipo de semiose; enquanto a escuta de uma mesma frase que foi lida produzirá outro tipo de semiose. Tal fato pode ser comprovado facilmente, por exemplo, com pessoas estudando línguas estrangeiras. Aquele que está aprendendo uma nova língua pode muitas vezes ler um texto nesta língua e entendê-lo; porém, se o mesmo for lido por outra pessoa em voz alta, terá dificuldades de entendimento. Nos dois casos se trata de um fenômeno linguístico; e cada caso é um tipo de semiose.

Essa ideia que defendemos aqui se ancora nos princípios defendidos pelos linguistas da escola de Copenhague. Uldall, por exemplo, afirmava:

De la manifestation graphique d'une langue nous pouvons extraire de la même façon que pour la manifestation phonique un inventaire de formes définies par leurs relations mutuelles, formes qui pourraient également être représentées phoniquement. [...] il est absurde de présenter le système graphique de l'anglais, par exemple, comme « inadéquat ». On pourrait aussi bien dire que c'est le système phonique qui est inadéquat. (1944, p. 149-151)

No quadro da Glossemática, as línguas naturais podem se manifestar em diversas substâncias diferentes, resultando em formas distintas, sem hierarquia entre elas. Ao contrário do que vimos em Saussure, para Hjelmslev não há secundaridade da manifestação gráfica da língua em relação à sua manifestação fônica¹¹.

¹¹ **Uldall:** Les formes dérivées d'une analyse de la manifestation phonique diffèrent des formes dérivées d'une analyse de la manifestation graphique de ce qui est connu comme la même langue. (1944, p. 14)

Hjelmslev: Dans le cas normal d'une langue telle que le français et l'anglais, l'analyse phonématique et l'analyse graphématique du plan de l'expression ne feraient que fournir deux formes sémiotiques différentes, et non une seule et même forme sémiotique manifestée par des substances différentes. (1954, p. 57)

Dessa forma, com base nessas premissas, propomos uma primeira sistematização.

§ A escrita é um sistema semiótico, dotado de um plano de expressão e um plano de conteúdo, com suas respectivas forma e substância. A Grafemática deve se ocupar do estudo da forma da expressão gráfica; enquanto a Grafética seria a disciplina que se encarregaria da substância.

* O termo grafética foi proposto por Jacques Anis em 1983.

Quando tomada dessa forma, enquanto sistema, ela adquire o estatuto de ser independente da fala – e passível de produzir semiose por si mesma – embora com esta última coexista enquanto plano de expressão de uma única e mesma língua (a *langue*, do *cerveau*).
Donde obtemos o segundo esquema:

3.3. Plástico vs. Linguístico

Deve-se mencionar ainda outro falso antagonismo que se pode criar na definição da escrita, que é o de dividi-la entre duas semióticas distintas: uma visual (plástica) e outra verbal (linguística). É evidente que a escrita partilha de características dessas duas semióticas, no entanto, é justamente por não ser nenhuma delas, ou ser um combinado de ambas, que se deve tomá-la independentemente. Para resolver essa questão, Klinkenberg, por exemplo, propõe que a escrita seja uma semiótica *espacial*, por oposição a uma semiótica *visual*. Assim, para ele, o traço pertinente da escrita seria a espacialidade, não a visualidade.

Em nossa perspectiva, as duas características, *linguística* e *plástica* (*visual* e *espacial*), não são excludentes. Manifestando-se enquanto objeto *visual*, a escrita pode dispor de certas características das semióticas plásticas, ao mesmo tempo em que, configurando um sistema fechado e coerente (variável segundo cada língua, mas sempre coerente consigo mesmo), também tem suas regras estritamente linguísticas. Desse modo, ela é percebida pela visão, mas não é uma semiótica (apenas) visual. Ela é linguística, mas não é (apenas) verbal. Ela é um sistema próprio, dotado de leis internas próprias que são criadas e recriadas segundo a evolução da própria língua. Uma linguagem. Uma semiótica autônoma, como queria Anís.

Diante disso, nossa proposta é a de que:

§ A escrita é um objeto que conjuga as três ordens, *linguística*, *espacial* e *visual*. A componente linguística dita sua estrutura interna (leis gráficas¹²); a espacial, sua sintaxe geral (disposição/direção); e a visual, sua composição material (traço/dimensão). Veremos mais sobre esses três aspectos a seguir, desdobrados nas três características universais da escrita.

3.4. Características universais da escrita

Dessa forma, das três ordens convocadas pela escrita, descritas acima, definem-se suas características universais:

¹² Segundo Hjelmslev: “Il y a sans doute des lois graphiques (pas dégagées encore, peut être) qui ne s’expliquent que par la substance graphique ; il serait faux de vouloir expliquer de tels faits génétiques par une autre substance que par celle dont ils relèvent.” (Em: Arrivé, 1981, p. 348)

§ Organização. Em todo sistema de escrita se encontram presentes leis (orto)gráficas internas próprias (uma **grafotaxe** a ser descrita, que é mais do que uma **ortografia**, tal como faz Anis para a língua francesa), possibilitando que se apresente de fato como um sistema. Nesse aspecto, ela pode relacionar-se com o sistema fônico, mas não deixa de ter suas características particulares, que nada têm a ver com a fala; por ex. obrigatoriedade de *m* antes de *p* ou *b*. Esta característica, portanto, ressalta da ordem *linguística* da escrita.

§ Orientação. A escrita ocupa o espaço (papel, parede, tecido, etc.), sem o que não pode existir. O modo como ocupa esse espaço é variável segundo cada língua, porém, o princípio de orientação que, mais geral, substitui aqui a ideia da linearidade, é indispensável para sua compreensão: esquerda > direita; alto > baixo; etc. Esta característica é de ordem sintática, conjuga posição e direção, e procede da ordem *espacial* da escrita.

§ Dimensão. Todos os caracteres da escrita (e mesmo o branco) possuem um conjunto de traços com formas e dimensões particulares que nos permitem reconhecê-los. Estes traços são os que formam as letras, os ideogramas e todos os caracteres gráficos, variando segundo cada língua, mas podendo ser descritos a partir de princípios de caligrafia e tipografia, logo, de ordem *visual*. Esta característica é de ordem morfológica.

3.5. Pressupostos da grafemática

Das definições anteriores decorre, portanto, que a escrita, sendo um sistema semiótico dotado de alguns princípios gerais, porém, variável a cada língua, a grafemática deve ser:

§ Autônoma. Este pressuposto decorre do que foi estabelecido acima, de que a língua escrita é um sistema autônomo de signos, logo, seu estudo também deve ser independente da língua falada. Lembramos apenas que isso não quer dizer que o estudo da língua escrita não possa estar vinculado à fala, mas apenas que ele não precisa dela. Aliás, no quadro teórico amplo de uma linguística geral, há de haver um ponto de encontro entre as duas formas da expressão, no qual se encontram a grafemática e a fonologia (e a grafética e a fonética).

§ Sincrônica. A necessidade de um estudo sincrônico da escrita tem o mesmo sentido da dicotomia saussuriana sincronia vs. diacronia. Muito já foi falado sobre a escrita do ponto de vista histórico e mesmo comparativo, porém, pouquíssimos arriscaram estudá-la de um ponto de vista descritivo.

§ Geral. Não sabemos até que ponto uma grafemática pode valer universalmente para qualquer sistema de escrita. Até o momento, o mais próximo que se chegou da realização de um modelo foi com Anis, cuja grafemática autônoma restringe-se ao sistema da língua francesa. Por enquanto, reservamos para ela o caráter de “geral”, tal como proposto por Hjelmslev, que não é nem universal, nem particular, *quando uma operação pode ser efetuada em qualquer objeto sob algumas condições, mas não sob todas as condições*.

3.6. Unidades operatórias da escrita

Como vimos no capítulo anterior, as definições de grafema já formuladas cobrem um largo e variado campo de unidades diversificadas que pertencem à língua escrita: grafemas alfabéticos, grafemas não alfabéticos, grafemas de coalescência, grafema zero, etc., de modo que uma única letra, uma combinação de letras (formando um único fonema), uma vírgula, o branco entre palavras, o branco da página, a letra maiúscula, uma variação de fonte, os diacríticos: tudo é grafema, segundo um ou outro autor.

Se na ciência linguística o instrumento de que dispomos para observação e análise é a metalinguagem, não é de espantar que com definições tão variadas e tão dispersas nenhuma teoria da escrita tenha emplacado até o momento. Aqui, longe de propor uma metalinguagem definitiva, o que faremos a seguir será tentar antes encontrar um modo de distinguir o que poderiam ser as unidades, menores ou maiores, morfológicas ou sintáticas, da língua escrita.

Para isso, em primeiro lugar, é preciso ter em mente sempre as três características enunciadas acima. Qual a menor unidade composta por traços perceptíveis visualmente e que ocupa uma posição significativa na organização espacial da escrita? Seria a palavra uma unidade pertinente? Como classificar um diacrítico? As questões são muitas e critérios que satisfaçam a diferentes sistemas de escrita são difíceis de encontrar.

Vejamos o exemplo da palavra enquanto unidade. Alguns teóricos da escrita a definem como unidade pertinente uma vez que cada palavra aparece num texto sempre isolada por um espaço branco à direita e outro à esquerda. Neste texto, essa proposição é verdadeira, mas basta mudar de língua e esse critério deixa de ser eficaz. Os espaços entre as palavras não são uma característica universal da escrita. Mesmo historicamente, como se sabe, línguas antigas, como grego e latim, não utilizavam a separação entre palavras.

Se tomarmos unicamente o critério da “dimensão” (do traço, da visualidade), por outro lado, a letra pode ser e pode não ser uma unidade mínima. Na escritura manuscrita (e mesmo mecânica, por ex. “æ”), como se sabe, muitas são as ligaduras que às vezes não permitem estipular uma fronteira visual que delimite as unidades da escrita. Definir o grafema a partir do fonema também não é satisfatório, uma vez que já determinamos os dois sistemas como independentes. O que define, portanto, algo como uma unidade mínima da escrita, logo, um grafema? Quais são as unidades maiores e menores que o grafema?

Diante desses problemas, constata-se que não é possível querer sistematizar a escrita levando em consideração apenas seu caráter visual ou linguístico. É preciso que as categorizações sejam estabelecidas a partir da conjugação das três ordens (linguística, espacial e visual) enunciadas acima; ainda que por vezes seja necessário colocar em evidência mais uma do que outra, todas devem ser contempladas no sistema geral da escrita.

Dessa forma, propomos a seguir uma primeira sistematização, inspirando-nos ainda nos níveis de análise propostos por Benveniste em “Les niveaux d’analyse linguistique” (1966), para quem o fonema é a menor unidade em que é possível operar segmentações e substituições – as duas operações fundamentais da análise linguística. O fonema pode ser segmentado em seus **traços distintivos**, nível mais geral, em que são possíveis apenas operações de substituição. Acima do fonema temos o morfema/palavra, para então chegar à frase, que não pode ser ultrapassada.

a) *Traços distintivos*

Qualquer forma alfabética pode ser reduzida a um simples esqueleto que mostre sua construção básica e a proporção básica de cada letra em relação às demais, em termos de altura e largura. O caráter de uma letra depende de seus traços, de seu percurso e de sua

angulação. Esse conjunto de características constitui a “forma essencial” dos alfabetos, no qual cada letra é diferente das demais devido a sua construção básica (Bomeny, 2010, p. 51). O instrumento de registro e o suporte também influenciam na determinação desses traços: desde o estilete afiado que talhava a argila, na escrita suméria (cuneiforme), o cálamo de bambu e as penas de ave até a caneta bic. Eis a definição da tipografia para o que, linguisticamente, podemos considerar os traços distintivos da escrita.

Assim, a substância gráfica define-se por esses traços distintivos, que podemos chamar *grafos*, e compõem os grafemas. Podem variar segundo cada estilo tipográfico ou caligráfico e, principalmente, cada sistema de escrita; no entanto, uma vez estabelecido um padrão obedecem ao mesmo princípio fundamental: constituir-se enquanto traço significativo para a formação de um grafema, sem o qual não é possível identificá-lo. Definir o que são os grafos não é tarefa fácil, por isso Anis (1983a), por exemplo, afirma que esta questão deve ser colocada em colaboração com especialistas da substância gráfica, como Philippe Coueignoux (1983), que se dedicou ao estudo da problemática do reconhecimento de caracteres.

b) *Morfologia.*

§ Grafemas.

O grafema é o menor traço ou conjunto de traços (*grafos*) da ordem da **dimensão** (visual), significativo do ponto de vista **organizacional** das leis internas (orto)gráficas e que ocupa uma **posição orientada** no espaço de manifestação da escrita. É, portanto, a menor unidade morfológica da escrita na cadeia sintagmática e varia conforme cada língua: pode ser a letra (nos sistemas alfabéticos, de origem *cuneiforme*), o ideograma (da *caligrafia chinesa*) ou o hieróglifo (desenvolvido pelos *egípcios*) – sendo estes os três principais tipos originários dos variados sistemas de escrita.

Ao contrário do que acontece em fonologia, em que se pode utilizar o alfabeto fonético internacional, válido para a descrição de (quase?) todas as línguas; neste primeiro momento consideramos que na escrita é preciso que cada língua apresente seu inventário de grafemas antes da análise. Porém, esse princípio de unidade mínima prevalece idêntico para

todos e ainda, segundo Anis (1983a), sua descrição pode sempre se valer dos métodos estruturais clássicos, já consolidados na fonologia.

A título de exemplo reunimos abaixo os grafemas da língua portuguesa, tal como Anis fez para a língua francesa:

Grafemas alfabéticos:

a b c ç d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

*Grafemas diacríticos*¹³:

ˆ ˘ ˆ ˜ ˝

Grafemas simbólicos:

@ # \$ % & §

Enquanto parte do sistema, os grafemas alfabéticos podem ser de dois tipos: *núcleos* (*node*) ou *satélites* (*sate*). Em relação a isso, reproduzimos aqui, tal qual, a proposta de Anis, inspirada no conceito de Hjelmslev para o plano fônico, delimitando as partes *centrais* e *marginais* da sílaba, como Malmberg (1971, p. 57).

Vogal gráfica = é a parte suscetível de formar o núcleo de uma sílaba (*node*).

Consoante gráfica = é a parte que forma o seu satélite (*sate*).

Resultam da combinação de grafemas (*núcleos* ou *satélites*) as sílabas gráficas. Essa combinação é variável em cada língua e segue justamente o princípio da organização linguística (*grafotaxe*) enunciado acima.

§ Sílabas gráficas.

A formação das sílabas é possível graças às leis gráficas e à distinção entre núcleo e satélite. Por exemplo, e este é um fator exclusivamente gráfico, em língua portuguesa, pelo menos, quando uma linha termina sem ter terminado a palavra, há uma sobredeterminação da

¹³ Anis, em sua lista dos grafemas da língua francesa, traz os diacríticos como sinais pertencentes a um único grafema (formando um “arqui-grafema”), uma vez que eles não poderiam existir senão acoplados às letras.

(orto)grafia de como se pode separar a palavra em unidades maiores que o grafema, menores que a palavra ela mesma. Da combinação de sílabas gráficas resultam *palavras*.

§ Palavras.

São unidades que necessitam mais do princípio de **organização** linguística enunciado acima do que dos demais, uma vez que sua dimensão (visual) pode variar conforme a língua. Em português, por exemplo, são as maiores unidades delimitadas por espaços brancos à esquerda e à direita, porém, apenas esse critério não é suficiente para defini-las.

Assim como na língua falada, cujas ligações não permitem uma segmentação clara da palavra, baseada em critérios unicamente fonéticos, na escrita não se pode defini-la unicamente pela sua posição ou dimensão. Uma palavra é, sim, uma unidade linguística, de origem arbitrária, que encontra em cada língua seu modo de representação visual. Como estamos aqui colocando em evidência a nossa língua, portuguesa, esse modo de representação visual são os brancos à direita e à esquerda que a delimitam. E, nesse caso, é justamente esta a característica que permite às vezes a formação de palavras-valise (por supressão do branco ou adição de um hífen – traços pertinentes apenas à língua escrita –, por exemplo).

§ Frases.

O nível superior à palavra é talvez o mais difícil de ser definido em qualquer aspecto linguístico. Para nós, a frase precisa da língua escrita para existir, e é delimitada pela maiúscula inicial e pelo ponto final; do contrário, se perde no fluxo do discurso oral.

Em “Les niveaux d’analyse linguistique” (1966), por exemplo, Benveniste diz que o nível superior à palavra seria o da frase. No entanto, ele mesmo não chega a propor uma definição clara do que seria a frase¹⁴. E a nossa pergunta é se existe frase fora da língua escrita? Em seu sistema, Benveniste não considera em nenhum momento a língua escrita e o grafema em seus níveis de análise; a não ser para ilustrar o que é a frase. Assim como esta não tem nenhum valor sem seus constituintes (as palavras); os grafemas de uma palavra tomados

¹⁴ Les relations sont moins aisées à définir dans la situation inverse, entre le mot et l’unité de niveau supérieur. Car cette unité n’est pas un mot plus long ou plus complexe : elle relève d’un autre ordre de notions, c’est une phrase. La phrase se réalise en mots, mais les mots n’en sont pas simplement les segments. Une phrase constitue un tout, qui ne se réduit pas à la somme de ses parties ; le sens inhérent à ce tout est réparti sur l’ensemble des constituants. (Benveniste, 1966, p. 123)

individualmente também não seriam nem mesmo uma fração qualquer da palavra enquanto tal (1966, p. 126).

Este nível é tão controverso e de difícil definição que Dahlet (2006), por exemplo, ao criar seu sistema para a pontuação, começa definindo três níveis: pontuação de palavra; pontuação de frase; pontuação textual. Ao longo do livro, a pontuação textual desaparece e é a pontuação de frase que engloba todos os sinais de sequencialização ou de enunciação – para nós, discursivos, do texto.

Por isso, buscando uma definição que contemple todos os aspectos linguísticos que pode apresentar, definimos a frase enquanto unidade que deve satisfazer tanto critérios internos da linguística (o de ser um predicado, constituir-se enquanto parte/todo do discurso), como critérios formais, o modo como se apresenta na página, delimitada por sinais de pontuação sem correspondência com a língua oral. Daí que para defini-la é preciso contar com as definições gerais sintáticas, que delimitam a escrita (sinais de pontuação, espaço branco, letra maiúscula, etc.); ou seja, o que chamaremos *grafotaxemas*, que serão descritos a seguir, entrando assim no terreno limítrofe entre a morfologia e a sintaxe.

No caso particular desta tese, à necessidade de se definir a frase se soma a necessidade de definição da noção de verso. Por isso, buscamos definir ambos segundo suas características sintáticas – de posição, pontuação e organização –, a fim de enumerar critérios que podem abarcar os dois domínios no âmbito da língua escrita. O verso poderá coincidir, como veremos, ora com a frase, ora com a linha, definida abaixo.

§ Linhas.

Traço contínuo, real ou imaginário, representativo de uma extensão que se considera hipoteticamente como não tendo largura nem altura, apenas comprimento. A linha se forma pelo conjunto de caracteres dispostos sequencialmente, uns ao lado dos outros, com intervalos brancos, da esquerda para a direita (em português), na extensão de uma superfície qualquer. Unidade de cunho estritamente visual/espacial, organizada, dotada de direção e dimensão específica, qual seja, a de uma reta formada pelos caracteres da escrita sobre um espaço qualquer; ou do branco delimitado pelos caracteres da escrita. Pode conter uma ou mais frases ou partes de frase.

É uma unidade muito importante para o estudo da escrita, uma vez que determina sua direção e organiza o espaço que ocupa. Além disso, é passível de diversas intervenções, como

o alongamento ou condensação em relação ao suporte; o aumento ou diminuição do intervalo entre cada uma; além de ser a unidade gráfica aparentemente mais proveitosa para o estudo do verso (que não é a frase); sobretudo do **verso livre**, do qual, além do ritmo, nem sempre evidente, parece ser a única medida (*verso gráfico*).

Categoria neutra na prosa e neste texto, por exemplo, a linha é o que amarra a linearidade da escrita, o fato de os grafemas se sucederem uns após os outros na leitura. Por exemplo, se

distribuímos
as
palav
ras
assim
,

perdemos um tanto da noção de linha. Eis, portanto, um conceito essencial da escrita para o estudo da poesia, sobretudo, desde o final do século XIX até os dias de hoje. Grande parte dos poemas escritos desde então não contam senão com a linha (ou com a supressão da linha) enquanto separador de partes, do verso livre à poesia concreta.

§ Blocos.

Os blocos, por sua vez, são um ajuntamento de linhas e correspondem, geralmente, aos parágrafos ou às estrofes. São a massa em cores (dos grafemas) ou branca (da página) que se forma na página por oposição uma à outra. Os blocos podem compor-se na horizontal (com a inserção de uma linha branca para isolá-los, o procedimento mais comum) ou na vertical, em colunas, por exemplo. Na prosa, é marcado em geral pela alínea e em poesia, normalmente, correspondem às estrofes, quando separadas na página por uma linha branca; mas sua constituição vai muito além desta.

§ Páginas.

O nível mais geral que se pode obter é o máximo que se pode apreender num só golpe visual (normalmente, a página, mas que não se restringe ao suporte do livro), numa estrutura

segundo a qual blocos e linhas se organizam conforme uma dada disposição e direção. Fazem parte do que chamamos grosseiramente “página” todas as questões da “arquitetura gráfica” (termo de Gropius).

c) *Sintaxe*.

Do grafema à página, a organização da matéria escrita está submetida a leis sintáticas próprias de cada sistema. De modo geral, a organização sintática da língua escrita se dá pela combinação (ou alternância) de suas características principais: de um lado, os princípios de organização linguística (elementos necessários para constituição da frase, por exemplo); de outro, a posição que os elementos ocupam na página e a direção segundo a qual se desenvolvem – ou seja, sua orientação.

Essa organização é regida pelo que chamaremos grafotaxemas, que podem ser de três tipos: posicionais (auxiliam na organização dos elementos na página) – a que chamamos *topogramas*; linguísticos (regulam o desenvolvimento do texto), que foram chamados *punctogramas*; e morfológicos, que alteram a forma dos grafemas, os *morfogramas*. Dá-se a definição.

§ Grafotaxemas.

Unidades gráficas dotadas de uma dimensão (visual) com função sintática na cadeia sintagmática da escrita e que orienta a disposição dos elementos gráficos na página. Dividem-se nos três tipos abaixo, que podem se manifestar concomitante ou alternadamente, do grafema à página:

Topograma. Responsável pela orientação dos grafemas alfabéticos, organiza o encadeamento das palavras e colabora para a delimitação de unidades linguísticas gerais maiores ou maiores (palavra-linha/verso/frase-discurso/página). São eles, na língua portuguesa¹⁵:

¹⁵ Outros sistemas de escrita, em outras línguas, podem contar com recursos diferentes de grafotaxemas. Como dissemos anteriormente, o princípio grafotático é geral, porém, suas unidades devem ser redefinidas em cada língua particular.

- Branco: no interior das letras, entre as letras, entre as palavras e entre as linhas.
- Direção: de cima para baixo; da esquerda para a direita; etc.
- Alinhamento: à esquerda, à direita, ao centro, justificado.
- Sinais de ritmização: () [] { } < > *** / \ | - —

Punctograma. É a categoria que corresponde aos sinais de pontuação clássicos. São exclusivos da língua escrita e servem para ordenar os grafemas, as palavras ou as frases, garantindo o fluxo do texto.

- Sinais de pontuação clássicos: , ; . ! ? : “ ” ‘ ’ ...

Morfograma. Diz respeito a alterações nos grafemas alfabéticos, sem os quais não existe, a fim de corroborar a organização sintática. Esta categoria pode ser descrita mais ou menos como os “grafemas de coalescência” (Catach, Dahlet) de que falamos anteriormente; ou seja, aqueles que só podem ser descritos por meio do suporte alfabético e não existem sem ele.

- Maiúsculas.
- Itálico.
- Negrito.
- Sublinhado.
- Riscado.

Finalmente, é preciso ter em mente que topogramas, punctogramas e morfogramas têm função sintática e, também, estilística. É principalmente sobre essas unidades que as figuras retóricas incidirão, como veremos adiante.

d) *Elementos plásticos*

Aos caracteres acima, podem-se aplicar traços exclusivamente plásticos, com função sintática e/ou estilística. Assim, a escrita é passível de receber:

- Cor.
- Tamanho.
- Forma.
- Textura.

De certa forma, todas essas questões remetem à tipografia em seu amplo espectro. Se observarmos os manuais de caligrafia no século XV, já havia a preocupação em criar uma divisão precisa e sequencial dos procedimentos manuais, a fim de que estes se tornassem mecânicos. O objetivo era evitar as questões individuais da escrita, que poderiam causar dificuldades na leitura. O ideal era que quem copiasse um texto tentasse alcançar a neutralidade e a impessoalidade na letra, a partir de um tipo padrão (Bomeny, 2010, p. 89). A tipografia podia, pois, provocar os seguintes efeitos, ligados a questões enunciativas:

mecânico/padrão	manual/variação
neutralidade/impessoalidade	personalidade
distanciamento	aproximação
objetividade	subjetividade

Logo, percebemos que todos esses são traços enunciativos que se tornaram o objetivo e a característica principal da tipografia no século XVI, por exemplo. Daí que todos os textos técnicos, jornalísticos, etc., incluindo-se esta tese, empregam tipos correntes considerados neutros; enquanto a poesia, como veremos, poderá empregar os mais variados tipos, carregados, por si só, de efeitos de sentido diversos; além de poder acrescentar a eles características exclusivamente de ordem plástica, como variações de cor, tamanho ou textura.

*

Finalmente, podemos propor o seguinte esquema para organizar as unidades elementares da escrita.

Como pudemos ver, da combinação de grafemas surgem as *sílabas* e *palavras*. Estas, combinadas com os grafotaxemas, formam *frases* que se dispõem em *linhas*, *blocos* e *páginas*. Um quadro com todos os cruzamentos possíveis entre essas unidades encontra-se na página seguinte. Além disso, é preciso não se esquecer de que todos esses elementos são passíveis de receber investimentos de ordem plástica (cor, forma, tamanho e textura), cujo efeito pode ser tanto sintático quanto estilístico. Eis, portanto, as principais unidades da escrita, a partir das quais se configurarão as figuras retóricas da escrita, cujas amostras recolhidas estão catalogadas na Parte IV deste trabalho.

3.7. Quadro geral de organização das unidades da escrita

Forma da expressão gráfica		GRAFEMAS			SÍLABAS	PALAVRAS	FRASES	LINHAS	BLOCOS	PÁGINAS
		alfabéticos	diacríticos	simbólicos						
TOPOGRAMAS	direção	+	+	+	+	+	+	+	+	+
	branco	+	+	+	+	+	+	+	+	
	alínea					+	+	+		
	alinhamento	+		+	+	+	+	+	+	+
	apóstrofo				+	+				
	travessão	+		+	+	+	+	+	+	+
	hífen	+		+	+	+				
	parênteses	+	+	+	+	+	+	+	+	+
	colchetes	+	+	+	+	+	+	+	+	+
	chaves	+	+	+	+	+	+	+	+	+
	asterisco						+	+	+	
	barras	+		+	+	+	+	+	+	
PUNCTOGRAMAS	ponto	+			+	+	+			
	vírgula	+				+	+			
	ponto-e-vírgula	+				+	+			
	reticências	+			+	+	+			
	ponto de exclamação						+			
	ponto de interrogação						+			
	dois pontos						+			
	aspas	+			+	+	+			
	aspas simples	+			+	+	+			
MORFOGRAMAS	maiúsculas	+			+	+	+			
	itálico	+	+	+	+	+	+			
	negrito	+	+	+	+	+	+			
	sublinhado	+	+	+	+	+	+			
	riscado	+	+	+	+	+	+

PARTE III

:

DA RETÓRICA

1. BREVE HISTÓRIA DA RETÓRICA E DAS FIGURAS DA ESCRITA

A Retórica é a disciplina que deu início aos estudos do discurso no mundo ocidental. Considera-se que teve início em Atenas, por volta do século V a.C., por conta de processos relacionados à reivindicação de propriedades, quando os sicilianos queriam ocupar Siracusa. Ela surge, pois, com Empédocles de Agriento, Córax e Tísias, pela necessidade dos envolvidos nesses processos de serem loquazes, e está estreitamente relacionada ao exercício da democracia.

O que ocorre nesse momento é o início da sistematização dos recursos da eloquência, que se tornam objeto de uma arte. Contudo, essa retórica estava ainda distante daquela das figuras, voltando-se para a argumentação e a organização do discurso – segundo Barthes, era uma retórica do sintagma, do discurso e não do traço, da figura (1970, p. 175). Portanto, no que diz respeito particularmente às figuras, podemos afirmar que elas não nascem com a retórica, sua incorporação é posterior e, para Barthes, tem início com Górgias,

Nous avons vu que Corax avait lancé une rhétorique purement syntagmatique. Gorgias en demandant que l'on travaille les “figures”, lui donne une perspective paradigmatique : il ouvre la prose à la rhétorique, et la rhétorique à la “stylistique”. (Barthes, 1970, p. 176)

Entretanto, as figuras em Górgias aparecem na construção de seu próprio texto. Essa incorporação se deve ao fato de que Górgias é o criador de um estilo de prosa literária, cujo texto era repleto de inovações na estrutura e na ornamentação. Não havia ali uma preocupação didática nem tampouco uma lista de figuras com exemplos para uso, mas apenas as próprias sendo usadas na composição do texto.

Depois, Aristóteles dedica o Livro III de sua Arte Retórica à *elocutio*, parte da retórica que se ocupa das figuras. Constam ali algumas figuras e, principalmente, orientações sobre como e quando usá-las. A forma como elas aparecem também não é ainda a de um catálogo, como se multiplicará algum tempo depois nos tratados de gramática e retórica, mas sim a de um manual de adequação do texto, considerado enquanto secundário.

Ainda segundo Barthes (1970), a retórica de Cícero, no século I a.C. anuncia um desenvolvimento da *elocutio*¹⁶. E depois, Quintiliano, por sua vez, no final do século I d.C. é quem aborda o tema de maneira mais sistemática nos livros VIII e IX da *Institutio Oratoria*, enquanto parte de um plano completo de formação pedagógica. A partir daí e ainda durante alguns séculos, as figuras passam a compor listas com inumeráveis nomes esdrúxulos, na maioria das vezes, seguidos por descrições vagas e exemplos nem sempre claros. Assim, o que se forma séculos mais tarde como um segmento quase independente, a Retórica das Figuras, localiza-se nesse momento na arte retórica como parte da *elocutio*, complementar à *inventio* e à *dispositio*.

Além disso, é preciso ter em mente também que desde a antiguidade o estudo das figuras retóricas oscila entre o campo da retórica e o da gramática. Desta última, advém a noção, combatida hoje em dia, de vício e virtude, que veremos em seguida. Assim, em forma de longos catálogos, é mais comum de serem encontradas nos gramáticos, em meio à prescrição dos vícios e virtudes da linguagem. Já nos tratados de retórica, costumam aparecer com discussões sobre a eficácia ou não do discurso figurado quando utilizado pelo orador. Donato, por exemplo, no séc. IV, em sua *Arte maior*, chega a afirmar, sobre as figuras, que existem as de pensamento e as de palavra, “mas as de pensamento competem aos oradores, as de palavra aos gramáticos” (Trad. Dezzoti, 2011, p. 168).

Em geral, nesses autores, a ideia é a de que as figuras constituíssem desvios da língua que, quando cometidos pelas pessoas comuns eram vícios, quando cometidos por poetas eram virtudes. Tinham até mesmo nomes diferentes e, para cada vício, correspondia uma virtude: barbarismo/metaplasmo, quando acontece na palavra; solecismo/figura, quando acontece na relação entre palavras; acirolologia/tropo, quando apresenta uma impropriedade semântica. De inúmeros exemplos desses desvios eram compostos os tratados de gramática e também de retórica a fim de repertoriá-los.

Os exemplos usados para caracterizar vícios e virtudes nesses compêndios são geralmente idênticos e sempre retirados de poetas. Daí que Quintiliano chega até mesmo a

¹⁶ Embora ainda não desenvolva a temática plenamente, já tem em vista a ideia de reificação presente na figura retórica: [20] Distinta torna-se a elocução quando se usam palavras escolhidas pelo seu valor, metáforas, hipérboles, epítetos, reduplicações, palavras geminadas e sinónimas, contanto não se afastem da matéria em discussão e da própria realidade. De facto, é esta qualidade do discurso que permite representar o assunto como que diante dos nossos olhos, pois é, sobretudo, este sentido que é afectado, embora os demais, e até o próprio entendimento, também possam ser impressionados. Mas tudo o que ficou dito acerca da clareza do discurso aplica-se igualmente à distinção, ainda que distinção seja algo mais do que simples clareza: se esta permite entender um assunto, aquela parece colocá-lo diante dos nossos olhos. [Cícero, *As divisões da arte oratória/Partitiones Oratoriae*. Trad. Nídia Emanuel Magalhães Pinheiro. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.]

pedir para que o leitor “finja que Virgílio errou” (*cum sit Vergilius auctor, fingamus non recte dictum*, I.5.35), a fim de exemplificar os vícios.

O tempo vai passando e vamos assistindo às figuras sendo cada vez mais destacadas desse conjunto, enquanto parte de uma arte oratória, como se argumentação fosse uma coisa, e os recursos para argumentar, fossem outra. A escola de Ramus, no século XVI, foi uma das primeiras a promover a ruptura entre retórica argumentativa (*inventio*) e retórica de figuras (*elocutio*), fortemente reafirmada por Locke¹⁷.

Nesse estado de coisas, as figuras acabam por ser isoladas em um segmento único, da *tropologia*, com Dumarsais e Fontanier, nos séculos XVIII e XIX. Com isso, costuma-se dizer que assistimos ao fim da retórica (Barthes, 1970, p. 194), que encontrará seu renascimento apenas no século XX, revista por diversas correntes distintas de pensamento, como, por exemplo, o Formalismo Russo e a Linguística moderna nascente. Os primeiros estavam interessados na “língua poética” e propunham uma renovação da teoria literária, considerando-a não mais um reflexo da vida, mas uma “soma de procedimentos” (Chklovski). Essa ideia é retomada na linguística de Jakobson, que chega a declarar: “O procedimento é o verdadeiro herói da literatura”, e ainda quer mostrar que a linguagem é retórica estudando a afasia.

Com Jakobson acontece ainda uma importante expansão da retórica para além dos domínios da linguagem verbal. Para o autor, todos os processos simbólicos humanos, sejam eles sociais ou individuais, organizam-se metafórica ou metonimicamente (1969, p. 65-66).

¹⁷ Since wit and fancy find easier entertainment in the world than dry truth and real knowledge, figurative speeches and allusion in language will hardly be admitted as an imperfection or abuse of it. I confess, in discourses where we seek rather pleasure and delight than information and improvement, such ornaments as are borrowed from them can scarce pass for faults. But yet if we would speak of things as they are, we must allow that all the art of rhetoric, besides order and clearness; all the artificial and figurative application of words eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong ideas, move the passions, and thereby mislead the judgment; and so indeed are perfect cheats: and therefore, however laudable or allowable oratory may render them in harangues and popular addresses, they are certainly, in all discourses that pretend to inform or instruct, wholly to be avoided; and where truth and knowledge are concerned, cannot but be thought a great fault, either of the language or person that makes use of them. What and how various they are will be superfluous here to take notice; the books of rhetoric which abound in the world, will instruct those who want to be informed: only I cannot but observe how little the preservation and improvement of truth and knowledge is the care and concern of mankind; since the arts of fallacy are endowed and preferred. It is evident how much men love to deceive and be deceived, since rhetoric, that powerful instrument of error and deceit, has its established professors, is publicly taught, and has always been in great reputation: and I doubt not but it will be thought great boldness, if not brutality, in me to have said thus much against it. Eloquence, like the fair sex, has too prevailing beauties in it to suffer itself ever to be spoken against. And it is in vain to find fault with those arts of deceiving, wherein men find pleasure to be deceived. [Locke, 1690. Book III, ch. X, sect. 34]

Depois, com Barthes, acontece a primeira reflexão sobre a linguagem visual nos termos da retórica. Barthes entende o termo retórica, a propósito da imagem, em duas acepções: como modo de persuasão e argumentação (como *inventio*), de um lado, e em termos de figuras (estilo e *elocutio*), de outro. Jacques Durand, por sua vez, tornou-se célebre por demonstrar que a publicidade, tanto verbal como visualmente, utilizava uma vasta gama de figuras de retórica.

Assim, estes são os primeiros passos para a construção, pouco depois, de uma Retórica Geral, que fosse capaz de abarcar todas as linguagens, proposta pelo Grupo μ nos anos 1970; e também, para a Retórica da Poesia e a Retórica Visual, do mesmo grupo. Em linhas gerais, nessas obras, o grupo de Liège aborda a visualidade sob a perspectiva da Retórica e das figuras retóricas já existentes e propõe uma sistematização dessas figuras com base em princípios linguísticos.

De outro lado, outro rétor moderno foi Chaïm Perelman, polonês, mas que passou a maior parte da vida na Bélgica, onde desenvolveu seus estudos. Sua obra principal é o *Traité de l'argumentation – la nouvelle rhétorique*, cuja primeira publicação data de 1958. Influenciada pela Lógica e pela filosofia do Direito, o autor é o criador da chamada Nova Retórica, desenvolvida sob a perspectiva da retórica da argumentação; ao contrário do Grupo μ , também na Bélgica, que poucos anos mais tarde, ocupou-se das figuras.

Dessa forma, esta brevíssima introdução tem o propósito não de recontar a história da retórica, mas apenas de situar o leitor nas principais linhas de força da disciplina ao longo dos tempos e serve de abertura para o assunto que pretendemos desenvolver a seguir, acerca da história das figuras exclusivas da escrita.

Assim, nas próximas quatro seções, buscaremos traçar a história das possíveis figuras retóricas concernentes unicamente à escrita. Veremos então a tradição gramatical greco-latina, assim como a poética indiana e, finalmente, a abordagem moderna do Grupo μ .

1.1. περὶ γραφήν: retórica, poética e gramática grega

Nos textos gramaticais e retóricos gregos é comum encontrarmos os barbarismos divididos em grandes tipos, como περὶ τόνον (segundo o tom), περὶ χρόνον (a duração) e περὶ πνεῦμα (a aspiração), que dizem respeito a questões de pronúncia; περὶ κλίσιν, de morfologia;

e περὶ γραφῆν, que remetem à escrita. Estes últimos podem ser, talvez, os primeiros exemplos de procedimentos retóricos concernentes diretamente à escrita na retórica ocidental.

Dizemos “talvez” porque não é possível compreender com certeza o que queriam os gramáticos gregos quando indicavam esse barbarismo, supostamente separando questões da escrita das de pronúncia. A linguística, como se sabe, é uma disciplina recente, e o pensamento acerca dessas questões nessa época era orientado ora pela gramática, ora pela filosofia, não havendo uma distinção clara entre som e letra, uma vez que a primeira deveria preferencialmente conduzir à última. Logo, numa tradição segundo a qual não se sabe exatamente quais os limites entre a letra e o som que ela produz, como é possível identificar um fenômeno que ocorra exclusivamente na letra escrita e que não implique igualmente numa questão de pronúncia? Assim como o contrário: quando se fala de modo inadequado, isso não se refletir numa escrita imprópria? Por esse motivo, o fato de aparecerem esses barbarismos, cujo nome remete exclusivamente à escrita, parece relevante.

É importante lembrar que περὶ γραφῆν aparece apenas nas listas de barbarismos, não encontrando seu correspondente virtuoso, o metaplasmo. Nas gramáticas, a definição de barbarismo¹⁸ pode variar um pouco, ser mais concisa ou mais extensa segundo um ou outro autor, porém, a ideia essencial é sempre a mesma: barbarismo é o erro produzido na linguagem comum que incide em uma única palavra [= λέξις]. Os metaplasmos, que se distinguiriam dos barbarismos apenas por ocorrerem em textos literários e não na linguagem comum, geralmente são descritos pelos gramáticos segundo outros critérios, como posón/poión (quantidade/qualidade), e normalmente, em vez de categorias (tom, duração, aspiração), aparecem nomes para classificá-los (prótese, aférese, epanadiplose, etc.), de acordo com as quatro operações (adição, subtração, permutação e substituição). Em nenhuma das listas de metaplasmos consultadas aparece indicação de metaplasmos que pertençam exclusivamente à escrita, como o περὶ γραφῆν.

Já os barbarismos de escrita aparecem nas listas de Jorge Querobosco, Miguel de Sincelo, Dionísio da Trácia, Políbio de Sardes, etc. Em cada uma delas é possível interpretá-los de uma forma diferente.

Um dos exemplos que aparece nas listas é uma alternância entre η/ι/ει. Em suma, após a análise dos exemplos – os quais não vem ao caso reproduzir aqui, uma vez que abordam questões demasiado técnicas –, poderíamos entender que a pronúncia do η é semelhante à do ει que é semelhante à do ι, e, se temos homofonia entre três grafias diferentes, ficaria fácil

¹⁸ Retomaremos essa definição adiante, no capítulo 2.3 (Níveis retóricos de incidência das figuras de escrita) desta Parte III.

entender o alerta do gramático para o barbarismo, pois, desse modo, não haveria distinção de pronúncia entre $\eta/i/\epsilon i$, mas apenas de ortografia. Pronuncia-se sempre /i/, porém, é preciso estar atento às regras de ortografia, pois cada palavra se escreveria com uma letra diferente. Tal ocorrência está identificada com o fenômeno do *iotacismo*, que foi aos poucos alterando a pronúncia de algumas vogais e ditongos do grego, e acabou com isso confundindo a ortografia.

Daí que um barbarismo exclusivo da escrita para esses gramáticos pudesse ser comparado, em português, a erros de ortografia do tipo “ância” por “ânsia”, “paralizado” por “paralisado”, “excessão” por “exceção”, entre outras substituições envolvendo grafemas homófonos s/z, ss/ç, x/ch, etc. Dessa forma, podemos supor que barbarismos de escrita seriam, portanto, problemas recorrentes de ortografia para os quais os gramáticos querem chamar a atenção.

1.2. De scripta: retórica, poética e gramática latina

Nos gramáticos e rétores latinos, as listas de vícios e virtudes são muito semelhantes umas às outras, ao contrário do que acontece nos autores gregos. De modo geral, também, apresentam-se mais ordenadas, com os exemplos sempre arranjados segundo as quatro operações elementares. Tal fato pode ser atribuído ao conteúdo já formulado de que dispunham, herdado dos gregos, e também a uma maior circulação dos textos, pois notamos que os exemplos fornecidos por cada gramático são muitas vezes idênticos, o que atesta o diálogo entre eles e um maior detalhamento a cada sistematização.

Nessa tradição, o domínio em que as menções à escrita costuma aparecer é também o do barbarismo. Há, como sempre, polêmicas em relação à definição de barbarismo e metaplasmo. No entanto, prevalece a mesma ideia dos gregos, de vício e virtude, dos falantes comuns e dos poetas, respectivamente. Quintiliano trata a diferença do ponto de vista da dificuldade em se ensinar às crianças que os erros que elas não podem cometer sejam desculpáveis nos poetas, e muitas vezes até objeto de beleza¹⁹. Assim, recomenda que se busquem exemplos mais vulgares para os barbarismos, em vez de tirá-los dos poetas.

¹⁹ Sed quidam fere in jactationem eruditionis sumere illa ex poetis solent, et autores, quos praelegunt, criminantur. Scire autem debet puer, haec apud scriptores carminum aut venia digna, aut etiam laudi duci: potiusque illa docendi erunt minus vulgata. [Quintiliano, I, 5, 11]

Assim como nos gregos, as listas de barbarismos em geral aparecem apenas uma série de procedimentos organizados segundo a operação em causa (barbarismo por adição, por subtração, etc.), ao contrário dos metaplasmos, que possuem cada um seu nome (prótese, epêntese, etc.). Nessas listas, também já parece um tanto consensual a ideia de que os barbarismos possam acontecer na fala e na escrita. Em quase todos os autores há uma explicação, tal como em Donato, na *Arte Maior* (III,1)

Barbarismo é uma parte da oração viciosa na linguagem comum. No poema se chama metaplasmo. [...] Faz-se barbarismo de dois modos: pela pronúncia e pela escrita. A esta bipartição se aplicam quatro espécies: adição, subtração, substituição e transposição de letra, de sílaba, de tempo, de tom e de aspiração. (Trad. Dezotti, 2011)

É a partir desse pensamento, repetido em quase todos os gramáticos da época (por volta do século IV d.C.), que se organizam os barbarismos. Logo, é comum que apareçam nos tratados já divididos em *scripta* (escrita) e *pronuntiatione* (pronúncia), tal como os encontramos. Vejamos como o mesmo assunto havia já sido abordado também por Quintiliano,

Quem é que não sabe que há barbarismos que se produzem *escrevendo* e outros que se produzem *falando*? Pois, aquilo que é mal escrito será necessariamente mal dito; e o que é mal dito pode não ser mal escrito? Destes, os primeiros vêm da *adição, subtração, troca* ou *transposição*; e os segundos pelo modo de *separar ou reunir as sílabas, de aspirar ou de acentuar*? (I, 5, 6)²⁰

Se, por um lado, essa diferenciação demonstra consciência dos gramáticos da diferença entre fala e escrita, por outro, não é possível descartar que a preocupação deles, mesmo quando demonstrada em relação à escrita, fosse apenas visando esclarecer questões de pronúncia. O próprio Quintiliano já alertava que era preciso sagacidade para distinguir os erros produzidos na fala, porque deles só temos exemplos escritos, uma vez que fazem parte do verso²¹. Não iremos nos aprofundar nesse assunto, que demandaria um estudo detalhado do conjunto da *Gramatici latini*, mas apenas guardar daqui esta noção principal: nos primeiros

²⁰ aut quis hoc nescit, alios barbarismos *scribendo* fieri, alios *loquendo*? quia, quod male scribitur, male etiam dici necesse est; qui vitiose dixerit, non utique et scripto peccat. Illud prius *adjectione, detractio, immutatione, transmutatione*; hoc secundum, *divisione, complexione, aspiratione, sono* contineri? (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, I, 5, 6)

²¹ Plus exigunt subtilitatis quae accidunt *in dicendo* vitia, quia exempla eorum tradi scripto non possunt, nisi quum in versus inciderunt. [Quintiliano, *Institutio Oratoria*, I, 5, 17]

gramáticos e rétores latinos, há consciência da diferença entre fala e escrita, e uma preocupação em distinguir fenômenos dessas duas ordens nos textos.

Dessa forma, tal como fizemos para a retórica grega, analisaremos rapidamente apenas um tipo de barbarismo que foi muito debatido, sobre o qual há sempre hesitações entre a fala e a escrita, apesar de vir normalmente indicado como um *barbarismus de scripta*. Este barbarismo se dá *por aspiração* e envolve a letra “h”, a qual se questiona igualmente se seria uma letra ou um sinal diacrítico – origem de toda a confusão.

Vejamos como ele aparece em Quintiliano (I, 5, 19-21):

Os erros que vêm da fala são percebidos pelo ouvido, de modo que podemos nos perguntar se em nossa língua a adição ou supressão mal feita de uma aspiração não conduz a um erro de ortografia, admitindo que o H seja uma letra e não uma nota (um símbolo de notação de acento), que foi submetido em nossa língua a diversas variações com o tempo. Os antigos o usavam com parcimônia, mesmo diante de vogais, porque eles diziam *aedos* e *ircos* em vez de *haedus* e *hircus*; em seguida, vemos que durante muito tempo não havia consoantes aspiradas, e dizíamos *Graccis* e *trumpis* em vez de *Gracchis* e *trumphis*. De repente, o uso se torna de tal forma excessivo que encontramos ainda hoje em algumas velhas inscrições *choronae*, *chenturiones*, *praecones*. Catulo, por exemplo, chegou a fazer um epigrama muito conhecido sobre esse assunto. É dessa forma que chegaram até nós palavras que conservaram o H, como *vehementer*, *comprehendere*, *mihi*. Encontra-se nos livros antigos, sobretudo nos velhos poetas trágicos, *mehe* por *me*.²² (I, 5 19-21)

Como se pode perceber, o assunto estava bastante em voga e rendeu até mesmo um poema de Catulo. A base da discussão envolve uma questão importante sobre o “h”, indicando o seu duplo estatuto no sistema latino – estatuto que, aliás, guarda de modo ambíguo até hoje nas línguas latinas. Questiona-se se o “h” seria uma *litera*, ou seja, uma letra com valor apenas gráfico; ou uma *nota*, um sinal com valor fonético. Essa hesitação entre um e outro esteve presente na língua durante muito tempo. Segundo Quintiliano, os antigos quase não usavam o “h”, sua propagação era um fator recente na língua; não se sabe se por assimilação da fala ou por embelezamento da escrita.

²² Illa vero nonnisi aure exiguntur, quae fiunt per sonos; quanquam per adspirationem, sive adjicitur vitiose, sive detrahitur, apud nos potest quaeri, na in scripto sit vitium, si H littera est, non nota? Cujus quidem ratio mutata cum temporibus est saepius. Parcissime ea veteres usi etiam in vocalibus, quum *aedos* *ircosque* dicebant. Diu deinde servatum, ne consonantibus adspiraretur, ut in *Graccis* et *trumpis*. Erupit brevi tempore nimius usus, ut *choronae*, *chenturiones*, *praecones* adhuc quibusdam inscriptionibus maneant : qua de re Catulli nobile epigramma est. Inde durat ad nos usque *vehementer*, et *comprehendere*, et *mihi*: et *mehe* quoque pro *me* apud antiquos, tragoediarum praecipue scriptores, in veteribus libris invenimus. [Quintiliano, *Institutio Oratoria*, I, 5 19-21]

A mesma questão também está presente na *Arte Maior*, de Donato,

De todos esses modos também por aspiração se reconhece um barbarismo, que alguns julgam que deve ser atribuído à escrita, outros à pronúncia, obviamente por causa do h, que uns consideram letra, outros sinal de aspiração. [Trad. Dezotti, 2011]

Lucas Dezotti, em nota à tradução, afirma que não é preciso tratar fala e escrita como excludentes na questão que envolve o “h”. É possível tanto encontrar uma palavra mal escrita (pela adição ou subtração do “h” considerado letra), quanto uma palavra mal pronunciada (pela adição ou subtração da aspiração, que tem como marca o “h”) (2011).

Reproduzimos agora o epigrama 84, de Catulo, no qual o poeta adiciona o “h” às palavras que não o contêm, a fim de zombar desse uso exagerado que se fazia na época:

Chommoda dicebat, si quando commoda uellet
dicere, et insidias Arrius hinsidias,
et tum mirifice sperabat se esse locutum,
cum quantum poterat dixerat hinsidias.
Credo, sic mater, sic liber auunculus eius,
sic maternus auus dixerat atque avia.
Hoc misso in Syriam requierant omnibus aures:
audibant eadem haec leniter et leuiter,
nec sibi postilla metuebant talia verba,
cum subito affertur nuntius horribilis,
Ionios fluctus, postquam illuc Arrius isset,
iam non Ionios esse sed Hionios.

João Ângelo Oliva Neto (1996, p. 244) interpreta a zombaria de Catulo como uma crítica a um procedimento de hipercorreção; quando o falante altera a pronúncia de uma forma por tê-la julgado como incorreta, buscando substituí-la por outra mais culta na visão dele, esta sim, incorreta. Assim, na tradução, busca reproduzir o fenômeno em português (1996, p. 150):

Árrio dizia “rúbrica” em vez de rubrica
e por pudico “púdico” dizia
e achava que falava tão incrivelmente
que, se podia, “púdico” dizia.
Creio que assim a mãe, assim o tio liberto,
assim o avô materno e a avó falavam.

Foi à Hispânia e os ouvidos descansaram todos;
as palavras soavam leves, lindas
e tais palavras nunca mais ninguém temeu.
Súbito chega a horrída notícia:
os Iberos, depois que Árrio foi para lá,
Iberos já não eram, eram “Íberos”.

A interpretação de João Ângelo é possível, mas, como vimos, a questão é mais complexa e o poema de Catulo pode bem ser um exemplo do tipo de metaplasmo que ocorre apenas na grafia, como no poema “Humanos”, de Arnaldo Antunes (cf. p. 134).

1.3. *Citrakāvya*: retórica e poética indiana²³

A Índia possui uma longa tradição em retórica e poética, que rendeu muitas e muitas páginas ao longo dos tempos. Para nós, isso significa um vasto conjunto de textos que resiste a categorizações, inúmeros que são os tratados e escolas, cada um com seus próprios princípios e definições, no mais das vezes divergentes uns dos outros. Por isso, a seguir, nos concentraremos em algumas características dos estudos poéticos indianos, buscando sobretudo o ponto em que podem corresponder às figuras retóricas no ocidente.

Numa primeira abordagem, mais geral, é possível identificar ao menos duas diferentes correntes principais, separadas pelo tempo, cada qual reivindicando um estilo de composição enquanto “alma” da poesia. A primeira, mais antiga, é a escola dos *alaṃkārika*, isto é, dos autores afeitos aos *alaṃkāra* (ornamentos), que podem bem corresponder, à sua maneira, às figuras retóricas (*ornatus*) que conhecemos. Essa linha é representada por autores como Bhāmaha, Daṇḍin, Udbhaṭa, Rudraṭa, entre outros que dedicaram tratados inteiros somente ao estudo desses ornamentos-figuras, e para quem eles são a condição e o elemento mais importante do texto poético. Em seguida, formulada por Ānandavardhana no século IX, está a escola *dhvani*, representada por Mammaṭa, Hemaṇḍa, entre outros, e para quem a finalidade da poesia é atingir o *rasa* (gosto, sentimento), e a única razão de existir dos *alaṃkāra* – agora relegados a um segundo plano – é enquanto meio para desenvolvê-lo.

²³ O texto a seguir é baseado no que foi apresentado em nossa dissertação de mestrado (2011), na qual podem se encontrar informações mais detalhadas sobre a poesia e poética sânscrita, assim como numerosos exemplos de poemas indianos que exploram a visualidade gráfica, traduzidos do sânscrito para o português.

Eis as duas grandes linhas clássicas de orientação da poesia (e também da prosa, ou da mistura de ambos, como é comum se encontrar) indiana, que constituem principalmente o estilo *kāvya*. Esse estilo costuma ser caracterizado pelo uso abundante dos *alamkāra*, em busca de maximizar o poder de significação das palavras no texto, conjugando significante e significado. Na concepção indiana de poesia, a relação entre o plano do conteúdo (polissêmico) e o plano da expressão do texto é tida como orgânica e fundamental. Ao contrário do que às vezes acontece na tradição ocidental, que separa os dois termos, para os estetas indianos não deve haver nenhuma polarização entre expressão e conteúdo, significado e palavra, pois na verdadeira expressão poética eles estão indissociavelmente unidos. Daí que o vasto número de ornamentos, os *alamkāra*, se aplicam indistintamente e contemplam tanto a escrita, como a fala e o sentido.

Dessa forma, o que interessa particularmente para nós neste momento é o fato de que a escrita – e poemas produzidos pela escrita, para o olho – já eram contemplados nas poéticas sânscritas. O catálogo tal qual tentamos formular no capítulo seguinte (Parte IV) encontra assim, de certa forma, uma formulação primeira. Embora não se autodenominem enquanto *figuras de escrita*, evidentemente, a poética indiana possui um refinado sistema de catalogação de procedimentos gráficos explorados pelos poetas. E, mais que isso, estes estão deliberadamente no âmbito da literatura, não dos vícios do discurso, como os barbarismos gregos e latinos que aludem à escrita.

Nesse contexto, há entre os *alamkāra* um tipo chamado *citra*, que compreende uma série de recursos, gráficos e sonoros, e englobam desde poemas que se apresentavam como figuras geométricas, propondo jogos variados, até as aliteraões, assonâncias, paronomásias e uma série de engenhosos palíndromos, anagramas, jogos de composição de palavras por meio da permutação de morfemas, além ainda de poemas visuais, que se assemelham ao que nós conhecemos como caligramas, com Apollinaire²⁴. Às vezes é comum reduzir o *citra* – que significa normalmente “desenho, pintura” em sânscrito – a estes últimos, porém, como afirma Lienhard (1992), o termo *citra*, no âmbito literário, não devia significar apenas “desenho” ou “figura”, mas, sim, “aquilo que é impressionante”, “estranho” ou “surpreendente” – acepção também presente nos dicionários, contemplando igualmente todos os procedimentos que enumeramos. Além disso, esse significado vai ao encontro dos outros nomes que costumamos encontrar para esse gênero de prática poética: *duṣkara*, “difícil”, e *krīḍā*, “jogo”.

²⁴ Apollinaire é o criador da palavra *caligrama*, e às vezes tido como o inventor desse estilo, porém, como se sabe, a tradição greco-latina já continha poemas que se apresentavam na forma de desenhos figurativos, a partir do arranjo das letras, como o *technopaignion*, grego, e o *carmen figuratum*, latino. (cf. PONDIAN, 2011)

Dentre os poemas que fazem parte do gênero *citra*, portanto, encontramos variedades como o *anuprasā* (verso feito de aliterações); o *gomūtrikā* (“xixi de vaca”) – composto por sílabas dispostas em um quadro que podem formar diferentes palavras, criando versos tanto em ziguezague quanto na direção linear –; o *sarvatobhadra*, palíndromo perfeito que pode ser lido em todas as direções; o *anuloma* (movimento para a frente); ou o *pratiloma* (movimento para trás); entre outros. Esses recursos podiam aparecer no meio de obras literárias indianas consagradas, assim como eram praticados também de improviso, em torneios poéticos que aconteciam na corte, a pedido dos reis.

Os poemas visuais propriamente ditos, cujos contornos desenham um objeto, são posteriores a esses e são chamados *ākāracitra* (“poemas com forma de desenho”) ou *bandhacitra* (“poemas geométricos”) – alguns autores utilizam um nome pelo outro, sem distinção. A principal característica desses poemas é a de se apresentarem como poemas metrificados, tradicionais, mas nos quais o texto aparece em uma forma, um desenho. Suas manifestações preenchem toda a trajetória literária indiana, até os dias de hoje, embora não seja possível identificar com exatidão suas origens primeiras. Alguns estudiosos apontam para traços desde os *Veda*, mas não nos restaram textos do período e as informações são escassas. A popularidade dos poemas visuais é atestada a partir do século V d.C., após o célebre poeta Kālidāsa, quando a poesia visual já estava de tal modo disseminada que, na “grande lírica” (*mahākāvya*), os poemas deviam conter ao menos um canto inteiro (um *sarga*) escrito no estilo *citra*, em versos figurados, como nas obras de Māgha (*Çiçupālavadha*, canto 19), Bhāravi (*Kirātārjunīya*, canto 15) ou Kumāradāsa (*Jānakīharaṇa*, canto 18).

Há uma grande variedade de tipos recorrentes nesse estilo de poesia, que foram experimentados por diferentes poetas, como o *cakra* (“roda”), *khadga* (“espada”), *çula* (“bastão”), *çakti* (“lança”), *çara* (“flecha”), *hala* (“arado”), *musala* (“pilão”), *muraja* (“tambor”), *padma* (“flor de lótus”), entre outros. Todos esses são poemas escritos para compor as respectivas figuras, ou inscritos em alguma imagem pré-estabelecida, tal como se pode ver no exemplo a seguir, da flor de lótus²⁵.

²⁵ Exemplo tirado do livro de Jhā (1975). Não temos conhecimento sobre seu autor. Infelizmente, o acesso direto aos poemas sânscritos é muito difícil. Todos os exemplos que conhecemos são tirados dos tratados de poética clássicos, que mencionavam os poemas para criar o repertório de exemplos das figuras, normalmente sem indicar os autores.

Em português, numa tradução que busca recriar o jogo e preservar a forma²⁶:

²⁶ Esse exemplo é o da flor de oito pétalas, cujas 17 sílabas, lidas num movimento de vai-e-vem, formam dois versos de 16 sílabas cada, compondo, portanto, um *çloka* (principal medida do verso sânscrito) perfeito. O lótus é talvez o símbolo indiano mais importante e recorrente tanto na cultura hinduísta como na budista. Está associado a inúmeras divindades e figura sempre em suas imagens.

No poema, fica claro que o lótus está relacionado a uma divindade feminina, devido à referência recorrente do pronome relativo *yā* (“ela”), posicionado no centro da flor, e servindo como eixo de sustentação para formar quase todas as palavras dos versos. Ou seja: é “ela” o centro em volta do qual todos os outros elementos gravitam.

Portanto, como vínhamos dizendo, esta e outras diversas formas vêm catalogadas nos tratados de poética, enquanto procedimentos retóricos, configurando os *citrālaṃkāra* (ornamentos do tipo *citra*), embora suas subdivisões e as quantidades de figuras elencadas se mostrem bastante divergentes entre os autores. Bhārata, por exemplo, aponta apenas 4 *alaṃkāra*, em Daṇḍin já aparecem 37, em Bhāmaha 38 figuras, Udbhaṭa 39, Vāmana 31, e ao final, somente entre esses autores, chegamos a 46 *alaṃkāra* diferentes, número que com o passar do tempo cresce cada vez mais. Dentre os teóricos antigos, Rudraṭa é o último e apresenta 66 *alaṃkāra*. Reproduzimos abaixo a organização por ele proposta:

Alaṃkāra								
ṣabdālaṃkāra					arthālaṃkāra			
<i>anuprāsa</i>	<i>yamaka</i>	<i>śleṣa</i>	<i>vakrokti</i>	<i>citra</i>	<i>vastava</i> + 23 tipos	<i>aupamya</i> + 21 tipos	<i>atiṣaya</i> + 12 tipos	<i>śleṣa</i> + 10 tipos

O quadro nos permite, portanto, localizar as figuras de ordem gráfica (e também sonora) no panorama de uma das escolas poéticas indianas. Destas, as principais subdivisões são, para Bhoja, conforme Jhā (1975, p. 42):

- 1- *svaracitra*: ornamento baseado nos sons vocálicos.
- 2- *vyañjanacitra*: ornamento baseado nos sons consonânticos.
- 3- *sthānacitra*: ornamento baseado nas assonâncias.
- 4- *ākāracitra*: ornamento baseado nas formas ou figuras.
- 5- *bandhacitra*: ornamento baseado em formas geométricas.
- 6- *gaticitra*: ornamento baseado em movimentos.

Já Lienhard (cf. 1992, p. 206) enumera outros cinco diferentes tipos de *citra*:

- 1- *anuprāsa*: ornamento de aliteração.
- 2- *niyama*: ornamento de limitação de consoantes.
- 3- *yamaka*: ornamento de repetição de sílabas.
- 4- *bandhacitra*: ornamento de figuras geométricas.
- 5- *ākāracitra*: ornamento de figuras com formas.

Assim, nota-se que, nos domínios da poética sânscrita, o número de figuras e a organização de sua classificação, bem como sua apreciação, podem mudar significativamente entre os autores, no entanto, é clara a preocupação com a escrita e as formas visuais, que se encontram sempre misturadas aos procedimentos sonoros, indistintamente. Esses procedimentos constituem, portanto, diversas questões que apresentamos em nossa descrição da escrita, como a direção da leitura (topograma), além da composição de imagens figurativas, que iremos abordar adiante, ao tratar dos tropos.

1.4. Nova retórica: Grupo μ , metágrafos

Em seus mais de 40 anos de existência enquanto grupo, inclusive reunindo-se mensalmente em reuniões até o ano de 2010 – fato notável, ultrapassando o tempo de vida dos melhores coletivos literários que já se formaram ao longo dos tempos (Badir, 2010) –, o Grupo μ foi o criador de uma das linhas teóricas que promoveram o renascimento da retórica, na segunda metade do século XX. Tamanha longevidade não foi gratuita. Os integrantes do Grupo²⁷ tinham, além de interesses e gostos comuns, um projeto.

As afinidades fizeram surgir nos integrantes a vontade de realização de um projeto conjunto, científico, e, apesar da formação diferenciada de cada um, baseado em um ponto em torno do qual, de alguma forma, todos convergiam: o estruturalismo. Entre, de um lado, a linguística estrutural (de Saussure) e a semiótica (de Greimas) e, de outro, a retórica clássica, as ambições do Grupo encontravam seu lugar. O trabalho coletivo dos autores tem início justamente com a leitura da célebre análise feita por Jakobson e Lévi-Strauss do poema “Les Chats”, de Baudelaire, que havia sido publicada um ano antes (Badir, 2010). É possível

²⁷ Qui sont-ils ces hommes qui se feront reconnaître, quelques années plus tard, comme le Groupe μ ? Il y a **Jacques Dubois**, à qui est attribuée l’initiative de la réunion et qui était alors chercheur au Fonds national de la recherche scientifique (FNRS), au Service de littérature française des ^{xix}e et ^{xx}e siècles ; **Philippe Minguet**, également chercheur au FNRS, mais au Service d’esthétique et qui, pour sa part, occupe le rôle de « grand planificateur » ; ensuite, **Francis Edeline**, ingénieur chimiste formé à la Faculté universitaire des sciences agronomiques de Gembloux, petite ville située entre Wavre et Namur, et presque loin de Liège ; enfin **Hadelin Trignon**, animateur d’un cinéclub dans l’agglomération liégeoise et qui se fera connaître l’année suivante par des entretiens avec Andrzej Wajda (1964). À ces quatre-là s’adjoindront donc, quelques années plus tard, **Francis Pire**, assistant au Service de psychologie, quand la psychologie n’était pas encore organisée en une faculté à part entière, mais constituait une simple discipline adjacente à la philosophie ; et **Jean-Marie Klinkenberg**, qui venait de finir sa licence en philologie romane, aussitôt enrôlé au Service de stylistique, et qui apparaît donc comme le benjamin de la bande (il a vingt-trois ans quand il rejoint le Groupe à la fin de l’année 1967). (Badir, 2010, p. 10)

observar desde aí como as linhas de força da nova retórica desenvolvida pelo Grupo se cruzam: a poesia e a literatura, a linguística, as figuras retóricas, tudo isso orquestrado por princípios do pensamento estruturalista, em voga na época. Como afirmou Badir, “avec Rhétorique générale, la nouvelle rhétorique des figures adopte la posture de la *tabula rasa* théorique afin d’appliquer à la rhétorique les concepts de la linguistique structurale.” (2010, p. 12)

Nesse contexto, o Grupo μ é o primeiro a incluir declaradamente a escrita no âmbito dos estudos da nova retórica. O primeiro livro publicado pelo grupo, *Retórica geral*, de 1970, é uma tentativa de reformulação da teoria das figuras, agora utilizando-se de princípios da linguística estrutural, desde o conceito de signo, de Saussure, à ideia da divisão em níveis, de Benveniste. A Retórica Geral, primeiro livro do grupo, publicado em 1970 e logo traduzido em não menos que uma vintena línguas, é o trabalho que comanda todo o pensamento posterior do Grupo: a Retórica da poesia, a Retórica da imagem e a que Badir (2010) chama “Retórica do conhecimento”, da qual a última publicação data de 2015, com o livro *Principia semiotica*.

Na *Retórica Geral*, os mecanismos retóricos são descritos formalmente, segundo princípios linguísticos. Como já dissemos, as figuras clássicas, divididas em vícios e virtudes, reuniam-se em três níveis distintos: barbarismos/metaplasmos, solecismos/figuras e aciologias/tropos. O que faz o Grupo μ com todo o conhecimento herdado da tradição é reinterpretá-lo com base nos princípios mais refinados que foram desenvolvidos pela linguística e pela semiótica em construção. Isso faz com que adquiram uma aplicação mais apurada e, ao mesmo tempo, uma nova metalinguagem.

Dessa forma, na formulação da nova retórica das figuras, em primeiro lugar, as noções de vício ou desvio são extintas, uma vez que eram já desde antes vistas com maus olhos. O pensamento retórico é orientado pela via poética, cujo efeito é da ordem da reificação; ou seja, enquanto mecanismos de criação da ilusão referencial, de que fala Greimas (2004). Em segundo lugar, para propor a sua teoria das figuras, recriam igualmente os seus níveis de análise.

O primeiro nível continua sendo o metaplasmo, dividido agora em três planos distintos: (i) o plano infralinguístico²⁸; (ii) o plano elementar²⁹; e (iii) o plano complexo³⁰. A primeira

²⁸ *Plan infralinguistique*: c’est le **niveau des traits distinctifs**, qui n’ont pas, dans la langue, d’expression comme tels. Au point de vue **phonétique**, ces traits distinctifs sont les **phèmes** (selon la terminologie la plus couramment adoptée) ou mérismes (selon la terminologie de Benveniste) : voisement/non-voisement, dentalité, labialité, etc., caractère occlusif, fricatif, etc. **Au point de vue graphique, ce sont les caractéristiques**

novidade nesse sistema é que o plano infralinguístico dos metaplasmos contempla o nível dos traços distintivos – relativamente novo na história da ciência, proposto por Benveniste no célebre texto “Niveaux d’analyse linguistique” poucos anos antes. Em segundo lugar, é no mesmo nível dos metaplasmos que se insere o grafema (portanto, a escrita) como sendo um de seus componentes naturais – reservando para ele até mesmo um nome próprio, de metágrafos, aos quais voltaremos em breve. E em terceiro lugar, esse mesmo grafema aparece ali, no plano teórico, descrito também em seus traços distintivos (cf. nota 28), dando a eles um estatuto sequer vislumbrado por Benveniste no artigo de base para a teoria dos níveis.

Dessa forma, mesmo carregado de novas concepções, o metaplasmo continua a limitar-se à palavra, assim como na tradição clássica, como não podia deixar de ser; enquanto o nível seguinte, o da metataxe, é aquele em que se produzem os efeitos de natureza sintática. Como se pode ler na *Retórica geral*, “C’est ici que la frontière entre métaplasmes et métataxes se ferme : la métataxe n’altère pas la substance des mots dont elle bouscule l’ordonnance.” (1970, p. 54, nota 6) Na retórica clássica a metataxe equivale, portanto, à figura.

Por fim, para fechar o sistema clássico, para o Grupo μ , os tropos correspondem aos metassememas e metalogismos. Os primeiros são as figuras que indicam mudanças de sentido, colocando-nos diante do problema da significação, ou seja, do plano do conteúdo. Uma das principais vias utilizadas na *Retórica geral* para abordar esse assunto é a *Semântica estrutural*, de Greimas, lançada poucos anos antes. A definição primeira dos metassememas é a de *figura que substitui um semema por outro*; ou, mais precisamente, quando se substituem elementos próprios de um dado discurso por elementos anormais (1970). Eis o que nos coloca diante da linguagem figurada.

Já os metalogismos podem acontecer “puros” ou associados a metassememas. O metalogismo exige o conhecimento do referente para contradizer a descrição fiel que dele se

formelles des graphèmes, que les analystes des grandes entreprises d’outillage électronique ont dû étudier pour mettre au point leurs photolecteurs automatiques : droites, courbes, boucles, inclinaisons, caractère fermé ou ouvert, etc. (1970, p. 53)

²⁹ *Plan élémentaire*: c’est celui des **phonèmes**, lesquels peuvent se regrouper en **morphèmes** et **monèmes** (selon qu’on se place dans une optique syntagmatique) ou en **syllabes** (si l’optique choisie est purement formelle), avant de se regrouper en mots.

³⁰ *Niveau complexe*: c’est celui des **syntagmes**, ou regroupements de mots dotés d’une certaine cohésion. Les syntagmes peuvent à leur tour se regrouper en phrases. La frontière entre le champ des métaplasmes et celui des métataxes n’est donc pas, comme bien on s’en doutait, complètement étanche. Nous considérons comme appartenant à ce niveau toute opération métaplastique, **c’est-à-dire altérant le mot tel que nous l’avons défini, ayant plus d’une unité lexicale comme point de départ ou comme résultat.**

poderia dar. Qualquer que seja sua forma, o metalogismo tem por critério a referência necessária a um dado extralinguístico.

Assim definido o panorama geral, voltemos aos metaplasmos para analisar sua via gráfica. Sua inserção na teoria se dá por oposição à tradição, a partir do argumento de que toda mensagem pode também ser percebida – apenas – pela escrita,

Jusqu'à présent, nous n'avons parlé du mot que comme un phénomène essentiellement phonétique. Mais le message est très souvent perçu par un autre médium : l'écriture. Il nous faut ici noter que l'orthographe, simple épiphénomène par rapport à l'idiome pour autant que l'on se place sur un plan strictement psychologique ou historique, participe bien de l'image que l'usager se fait de sa langue. (1970, p. 51)

Trecho para o qual há uma nota:

C'est sans doute ce que veut dire Georger Galichet, en termes assez imagés : "L'orthographe n'est donc pas, comme certains se l'imaginent, une pure formalité, une simple politesse de langage : c'est, dans une large mesure, une nécessité linguistique." Ferdinand de Saussure avait déjà noté le fait ("On finit par oublier qu'on apprend à parler avant d'écrire, et le rapport naturel est renversé"). (1970, p. 51, nota 2)

Nesses dois trechos, percebemos que a necessidade de incluir a escrita no sistema linguístico está nitidamente manifestada. No entanto, a nota de rodapé é um pouco estranha. Se lembrarmos do contexto em que aparece essa afirmação em Saussure, como vimos na Parte II, ambos parecem estar dizendo o inverso um do outro, mas são citados como que em concordância. Tal fato faz parte da ânsia de querer justificar linguisticamente a pertinência do sistema de escrita – por vezes ali chamado impropriamente de *ortografia* – porém, ainda sem a base linguística constituída, no campo da própria ciência, para tal.

Na busca de mais argumentos linguísticos, afirmam a possibilidade de a forma linguística se manifestar graficamente, destinando-se unicamente aos olhos, lembrando Hjelmslev,

Il faut tout de même noter que la forme linguistique peut être manifestée dans une substance graphique ne s'adressant qu'à l'oeil ; on peut connaître une langue qu'on ne parle pas. Hjelmslev a défendu le statut linguistique de la substance graphique en faisant remarquer qu'il "n'est pas toujours possible de décider entre ce qui est dérivé et ce qui ne l'est pas", et que

d'ailleurs "les conditions diachroniques ne sont pas pertinentes pour la description synchronique". (1970, p. 52)

Assim, com base nesse princípio linguístico, fazem uma distinção nos modos de produção dos metaplasmos, propondo uma divisão baseada nas fronteiras entre grafia e fonética, explicitada da seguinte forma: considerando p = substância fônica e q = substância gráfica, é possível que as figuras incidam em p ou q . Entretanto, os dois domínios não se opõem, mas possuem uma linha de intersecção, uma vez que, alterações ocorridas em p quase sempre acabam por provocar igualmente alterações em q . O que também não exclui a possibilidade de haver alterações unicamente em p , assim como unicamente em q (cf. 1970, p. 52-3).

Logo, dando sequência à discussão que vimos presente já em Quintiliano, reafirmam a ideia de que desvios na pronúncia acabam, no mais das vezes, por provocar desvios também na escrita da palavra; logo, estes não são exclusivamente da escrita. Assim, quase tudo o que é de p é também de q . A não ser casos de pequenas variações fonoestilísticas, normalmente de ordem dialetal, consideradas não significativas, e que não aparecem na escrita; isto é: fatos que pertencem a p , mas não a q . Assim como há fatos de q que não são de p , ou seja, desvios na língua escrita que não são produzidos na fala, como os hipotéticos casos de barbarismo gregos de escrita e – talvez – em português, casos de troca de consoantes com valor sonoro idêntico, por exemplo, "ância" por "ânsia" [s/z, x/ch, ss/ç, etc.], fator que é ainda mais comum na ortografia francesa.

L'orthographe française ne se veut pas, en effet, une transcription rigoureuse de la chaîne parlée: elle se réduit assez souvent à une série de *signaux*, indépendants de la substance phonique symbolisée. Cette caractéristique rend donc possibles certaines opérations sur les matériaux graphiques sans que, dans l'opération de décodage verbal, la réalisation phonétique des termes soit affectée d'un changement. On peut prononcer *New York* à la française, mais la relation unissant cette émission à son stimulus graphique n'est pas bi-univoque, puisque Céline a pu écrire *Nouilleyork* et que tel autre critique a proposé *Nouillorque*. (1970, p. 52)

É dessa forma que se chega à noção de metágrafos: "opérations modifiant l'aspect écrit du mot sans attenter à sa forme phonétique" (1970, p. 52). Porém, embora os reconheça, o Grupo μ acaba por considerá-los não mais que uma excrescência dos metaplasmos e desenvolve muito brevemente o assunto, em não mais que duas páginas e uma dezena de exemplos.

On ne devra considérer ce paragraphe [sobre os metágrafos] que comme une simple excroissance du domaine des métaplasmes. Il ne faudra point s'étonner s'il n'est pas toujours possible de remplir de façon symétrique les cases des tableaux métaplastique et métagraphique. Cela ne provient pas d'une inconséquence du découpage rhétorique, mais simplement de la représentation graphique anarchique de la langue française. (1970, p. 52-3)

Os exemplos de metágrafos presentes na *Retórica geral* são os seguintes:

Permutação:

- *caierh* (em lugar de *cahier*): possível apenas por causa do caráter diacrítico do *h* em francês.

Adição de grafemas sem alteração da pronúncia:

- *La ffine efflorescence de la cuisine ffransouène* (Queneau).
- *Nul guallant ne ha tenté pour vos beaulx yeulx de vous achepter la liberte* (Balzac).
- *Ung moyne qui ha ung nom vray de tout poinct, fict le clercq du chasteau* (Balzac).

Adição de diacríticos sem mudança da sílaba tônica:

- *boûquins* (Céline)
- *âmour* (Céline)
- *hamour* (Flaubert)

Adição de *signes non graphémiques*:

- *Hôtel****
- *Cré\$u\$*

Subtração:

- supressão do “h” mudo
- supressão do “u” que segue obrigatoriamente a letra “que”
- apócope gráficas: *encor* (em vez de *encore*), *sai*, *voi*, etc.

Substituição:

- *phynance* (Jerry)

- *hénaurme* (Flaubert)
- *gôche* (Céline)
- *taîchnique* (Céline)
- *tendraïsse* (Céline)
- *une femme, une femme, la PHAMME* (Balzac)
- (metágrafo arcaizante) *roy, demoyselle, avoyent, dyzant, saincture, pluz, mis, effarez*, etc. (Balzac, *Contes drolatiques*)

O pouco interesse que despertam para os metágrafos, excrescência dos metaplasmos, é evidente:

Mais les phénomènes métagraphiques ne nous intéressent pas au premier chef, puisqu'ils procèdent du hasard de graphies que l'on peut rencontrer dans une langue particulière, et non de caractéristiques propres à l'outil linguistique. (1970, p. 66)

Nesses exemplos, os traços distintivos dos grafemas que haviam sido mencionados no plano teórico enquanto passíveis de retorização, também não são desenvolvidos na prática. No momento da composição do acervo de figuras do Grupo μ , não há exemplos de metáboles desse tipo, muito embora o sistema gráfico reapareça sempre vez ou outra indicado por meio de algum recurso “destinado ao olho”.

Tal fato se deve fortemente à falta de uma sistematização do sistema da escrita até o momento em que se desenvolvia a teoria do grupo. Se houvesse para ela uma teorização mais bem fixada (mais ou menos à maneira da grafemática de Jacques Anis, 1988), certamente a *Retórica geral* disporia de uma coleção bem mais ampla dos procedimentos gráficos.

2. PROPOSIÇÕES ACERCA DE UMA RETÓRICA GERAL E DA ESCRITA

Neste capítulo, uma vez levantadas nossas bases, buscamos delimitar os princípios retóricos nos quais se ancora a retórica da escrita aqui proposta. Como já foi dito, nossa retórica é aquela próxima da poética, ou cujo aspecto que nos interessa é o que se volta para o texto poético – porém, sem descartar a possibilidade de que poderia igualmente bem ser utilizada para o estudo de outros tipos de texto, cuja base é gráfica, como o jornalismo impresso (jornais e revistas), a publicidade veiculada por meio impresso e mesmo a prosa literária.

A ideia não é a de compor uma disciplina isolada, destinada exclusivamente ao estudo da escrita, mas sim apenas criar recursos para que a lente retórica possa também dar conta da observação da realidade escrita. Estes recursos, portanto, devem estar em consonância com aqueles já existentes em uma Retórica Geral, aos quais se juntam, todos contribuindo mutuamente com ferramentas para a análise de qualquer tipo de texto.

Logo, epistemologicamente, como já se pôde antever até este momento, os princípios retóricos convocados aqui têm origem clara, são herdeiros da tradição clássica revista à maneira do Grupo μ . Ou seja, da retórica constituída a partir de princípios de natureza linguística e semiótica. Assim, nas próximas páginas, em primeiro lugar (2.1.), definiremos o conceito de figura retórica com o qual estamos trabalhando. Em seguida (2.2.), estabelecemos as operações elementares a partir das quais essas figuras se formam. Finalmente (2.3), a partir da Grafemática proposta no capítulo anterior, e também reinterpretando os modos de classificação das figuras desde a retórica clássica, estabeleceremos os níveis segundo os quais as figuras podem ser organizadas.

2.1. Definição de figura

Muitos foram os modos de se definir uma figura retórica ao longo de séculos de história. Não convém aqui neste momento repassá-los, nem rediscutir os conceitos de ornamento, desvio ou grau zero da linguagem – empregados por muito tempo e já bastante desgastados atualmente. Fixaremos apenas o conceito de figura com o qual estamos

trabalhando nesta tese, definido a partir de uma retórica vista da perspectiva de uma semiolinguística atual, ou de uma semiolinguística que busca herdar a retórica.

Logo, em primeiro lugar, é preciso ter em mente, tal como afirma Fiorin (2014), que a retórica é uma disciplina que tratava da linguagem verbal. Agora, se a semiótica, que se propõe uma teoria geral da significação, tem a intenção de voltar à retórica, é preciso ampliar seus horizontes para a linguagem em geral. Em nossa perspectiva, portanto, a definição de figura deve ser ampla o suficiente para contemplar todas as linguagens e, inclusive, todas as esferas linguísticas: gráfico-visual, fônico-sonora e semântico-discursiva. Como bem afirma o Grupo μ em seus mais de 40 anos de pesquisas em variados caminhos da retórica, não há nenhum inconveniente em o sistema de figuras ultrapassar o domínio linguístico tradicional (1970, p. 33).

Eis, portanto, uma definição possível de figura que propomos, com base na retórica de Liège e, ao mesmo tempo, na retórica-semiótica mais recente de Fiorin. O conceito enunciado abaixo é desdobrado na sequência.

Figuras retóricas ^[1] são mecanismos de discursivização ^[2] engendrados a partir de operações básicas de adição, subtração, substituição e permutação de elementos ^[3] na enunciação e/ou no enunciado ^[4], produzindo um efeito de intensificação ou atenuação do *sentido* ^[5] com o objetivo de dar corpo à argumentação ^[6] e aproximar-se ou afastar-se do enunciatário a fim de persuadi-lo ^[7] por meio da instauração de um efeito de surpresa ^[8].

Donde,

1. Figura retórica é o nome mais geral que estamos utilizando para discriminar todos os mecanismos retóricos. Diferencia-se, portanto, das “figuras”, em sentido estrito, (as que se opõem aos metaplasmos e aos tropos na retórica clássica e dizem respeito a alterações na relação entre as palavras). Há ainda quem as chame “figuras de linguagem”, “tropologia”, etc. Por conta dessas variações, o Grupo μ , por exemplo, propõe que se utilize o termo “metábole” para indicar o conjunto dos procedimentos retóricos. Nesta tese, optamos por continuar utilizando o termo “figuras”, por estar assim já consolidado em língua portuguesa, nessa acepção geral. A mais recente

publicação brasileira sobre o assunto, por exemplo, chama-se *Figuras de retórica* (Fiorin, 2014).

2. São “mecanismos de discursivização”, pois que são anteriores à textualização. Por isso, independem de seu meio de manifestação, não estando, assim, restritas à linguagem verbal. Nisso, é a visada semiótica mencionada acima que nos permite alargar o campo.
3. Descreveremos as operações a seguir. Por enquanto, elas são apenas um desdobramento da ideia anterior, consistem nos próprios mecanismos abstratos de discursivização (virtuais), anteriores à textualização (real).
4. As noções de enunciação e enunciado contemplam, de certa forma, todas as linguagens, desde a verbal até a visual (cf. Ribeiro, 2006) ou musical (cf. Carmo Junior, 2009), ou gestual (cf. Moreira, 2007), etc. Assim, não podem ser deixadas de lado na escrita, manifestando-se através do tipo de letra e da disposição do texto na página.
5. Intensificação e atenuação é o efeito mais geral que as figuras podem produzir, segundo a proposta-síntese de Fiorin (2014), inspirado em uma gramática tensiva.
6. Figuras retóricas estão ligadas à dimensão argumentativa. Essa ressalva justifica-se apenas pela necessidade de distanciar-se de uma tradição que costumou dividir a retórica em duas vertentes (figuras x argumentação); divisão esta, por sua vez, inexistente na retórica clássica e combatida já desde algum tempo.
7. No caso da retórica-poética vislumbrada aqui, a dimensão persuasiva está identificada à função de reificação da linguagem.
8. Em lugar de vício/virtude ou desvio pressupondo um *grau zero* da linguagem, preferimos abordar os mecanismos retóricos a partir do conceito de *surpresa* (cf. Zilberberg, 2006). Ocorrem, portanto, quando, no desenvolvimento de um enunciado, espera-se uma coisa e encontra-se outra.

2.2. Operações retóricas

Já os gramáticos antigos haviam constatado que as figuras retóricas em geral se formam sempre a partir de operações lógico-matemáticas elementares. Para a maior parte dos

gramáticos e rétores gregos e latinos, por exemplo, as operações eram quatro: adição, subtração, substituição e permutação. Por princípio, todos os procedimentos retóricos poderiam ser reduzidos a essas quatro operações (que para alguns podiam ser três ou cinco) e, normalmente, eram por eles organizados a partir delas. Na Retórica Geral do Grupo μ , essas operações são divididas ainda em dois grandes grupos, o das **operações substanciais**, que alteram a essência das unidades sobre as quais incidem (cf. 1970, p. 45):

- a) a **adjunção** ou repetição com o consequente aumento do enunciado;
- b) a **supressão** com a natural diminuição do enunciado;
- c) a **substituição** ou troca de elementos (supressão-adjunção) – que consiste em uma combinação das duas operações anteriores: primeiro suprime-se um elemento e em seguida se insere outro em seu lugar;

e o das **operações relacionais** (id.), que se limitam a modificar a ordem das unidades sobre as quais incidem, sem, no entanto, modificar sua natureza:

- d) a **transposição** ou permutação de elementos, ou seja, a troca de seu lugar no enunciado – quando a ordem esperada das unidades na cadeia fônica ou escrita é simplesmente invertida.

É preciso aqui lembrar que essas operações nunca foram plenamente suficientes. As listas clássicas as utilizavam quando era conveniente, sobretudo para as descrições de barbarismos. Nos latinos, por exemplo, não se conhecem nomes para cada um dos barbarismos, mas apenas a operação envolvida:

1. adiectione: [litterae] reliquiae por reliquiaie; [syllabae] prandidi por prandi; [temporis] Diiiana por; [adspirationis] chorona por corona. 2. Detractione... 3. Transmutatione... 4. Inmutatione.... (Marcio Vitorino).

Enquanto os metaplasmos ganhavam cada um seu nome: prótese, epêntese, paragoge. Para o mesmo procedimento, até com o mesmo exemplo. No entanto, quando chegavam aos tropos, por exemplo – o nível das impropriedades lógicas, já no plano do conteúdo – normalmente esqueciam-se completamente das operações.

Em nosso inventário a seguir, pode-se observar que nem sempre é possível reduzir todos os procedimentos retóricos a essas operações clássicas; ao menos não sem que a categorização pareça por vezes um tanto forçada. Por esse motivo, alguns exemplos foram agrupados em uma quinta categoria, genérica, para a qual não foi possível estabelecer uma operação comum, enquanto outros permaneceram sem a indicação da operação envolvida (diagramas e tropos). Estes, apenas o tempo e o uso poderão assentar.

2.3. Níveis retóricos

Uma vez definido o conceito de partida de figura retórica e as operações que a compõem, passamos à sua classificação. A organização das figuras em classes já, desde a antiguidade, de certa forma, segue uma hierarquia segundo níveis linguísticos. Como vimos, não sem divergências, encontram-se, nos retóricos e gramáticos antigos, vícios e virtudes divididos em:

- **Barbarismo/metaplasmo:** vício/virtude que incide na unidade da palavra, que normalmente corresponde a trocas fonéticas ou ortográficas e questões morfológicas (Ex. “problema x pobrema”).
- **Solecismo/figura:** vício/virtude que incide nas relações entre as palavras, envolvendo questões de sintaxe, concordância, regência, etc. (Ex. “ele assistiu o jogo”).
- **Acirologia/tropo:** vício/virtude que incide no conteúdo da frase, quando este apresenta uma impropriedade semântica (Ex. “o homem relincha”).

A catalogação das figuras retóricas não é uniforme e até hoje gera divergências e confusões no modo de organização dos procedimentos. Nas gramáticas escolares atuais, por exemplo, costumamos encontrar *figuras de pensamento* (conteúdo) e *figuras de palavra* (expressão); outros dividem em *figuras de construção*, *figuras de pensamento*, *figuras de sintaxe*; a lista varia indiscriminadamente. Fiorin (2014) propõe uma divisão em tropos gramaticais, tropos lexicais e figuras não trópicas.

Dessa forma, inúmeros são os nomes e as tentativas de catalogação, mas, em geral, os mecanismos retóricos quando abordados em manuais gerais são resumidos a “figuras” (sintáticas) e “tropos” (semânticos), quando não se reduzem a “figuras de linguagem” em geral, tendo ido os metaplasmos se acomodar principalmente no campo dos estudos de fonética ou filologia.

Já vimos um pouco da organização da *Retórica geral* do Grupo μ anteriormente. Para eles, *todas* as figuras retóricas, as “metáboles”, devem ser organizadas segundo unidades cada vez menores, que se distribuem segundo o quadro abaixo (1970, p.)³¹:

³¹ Que ce soit sur le plan du signifiant (phonique ou graphique) ou sur le plan du signifié (sens), la chaîne manifestée peut être considérée comme une hiérarchie de plans, où s’articulent des unités discrètes. Plusieurs unités de même niveau sont emboîtées (ou “intégrées” dans la terminologie de Benveniste) dans une unité d’ordre supérieur et chacune d’elles emboîte des unités d’ordre inférieur.

La décomposition se poursuit, sur chacun des deux plans, jusqu’à un niveau atomique ou insécable. Sur le plan du signifié, on atteindra le niveau des sèmes. Il est remarquable que toujours le dernier état de décomposition soit infralinguistique : ni les traits distinctifs, ni les sèmes n’ont dans le langage d’existence explicite et indépendante. Les unités de signification telles qu’elles se manifestent dans le discours, commencent au niveau immédiatement supérieur. (1970, p. 30)

A partir desse quadro, cada nível da tabela deverá compor um tipo de figura, os quais correspondem, segundo o Grupo μ , como vimos em III,1.4:

	EXPRESSÃO	CONTEÚDO
PALAVRAS (e <)	METAPLASMOS: agem sobre o aspecto sonoro ou gráfico das palavras e das unidades inferiores à palavra	METASSEMEMAS: substituem um semema por outro
FRASES (e >)	METATAXES: agem sobre a estrutura da frase: sintagmas e frases	METALOGISMOS: modificam o valor lógico de uma frase

Tal ordem mantém mais ou menos a hierarquização clássica que vimos no início; conservam a ideia dos metaplasmos, incluindo neles os traços distintivos recém-propostos por Benveniste; das figuras, agora “metataxes”; e dos tropos, que passam a “metassememas” e “metalogismos”. Como se pode ver, essa organização mantém a intuição antiga dos níveis linguísticos, porém, de uma forma atualizada segundo a evolução do pensamento linguístico, dando aos níveis novos nomes e um maior detalhamento, mais próximos das teorias do discurso contemporâneas.

Todavia, hoje, essa clássica distribuição das figuras retóricas parece insuficiente, ainda que reformulada pelo Grupo μ com outra nomenclatura. O nível dos metaplasmos, por exemplo, sendo o nível cujo limite é a *palavra*, não pode contemplar em si os traços distintivos (até porque estes fazem parte da substância da língua escrita, e ali estamos tratando da forma); os traços distintivos são anteriores à palavra, e mesmo aos grafemas e fonemas. Daí a necessidade de buscar outros critérios, ou melhor, outro sistema hierárquico para organizar as figuras; um sistema que acompanhe os desdobramentos do refinamento da descrição do sistema linguístico hoje. Se os antigos dividiam suas figuras em metaplasmos (palavras), figuras (relações entre palavras) e tropos (conteúdo), era porque estes eram os níveis linguísticos estabelecidos na época. Hoje, dividimos a língua em forma e substância; e na escrita podemos ir dos traços distintivos à página inteira, o que exige um novo sistema organizacional que dê conta de todas as instâncias e ainda esteja diretamente relacionado a uma hierarquia linguística geral, de níveis de articulação.

A partir desses estudos, portanto, propomos aqui uma categorização em quatro níveis linguísticos: 1) dos **diamerismos**, concernentes aos traços distintivos; 2) dos **metaplasmos**,

concernentes às unidades inferiores às palavras; 3) das **metataxes**, concernentes às relações entre as palavras; e 4) dos **tropos**, concernentes às questões de ordem semântica. Cada um deles será explicitado a seguir, inclusive no que diz respeito às escolhas terminológicas, que por ora soam estranhas, uma vez que se inspiram em referências diversas, como se pode perceber.

Nesta tese, portanto, nossa proposição para os níveis retóricos recupera a tradição retórica, antiga e nova, a sua maneira. Por um lado, tendo como base o quadro acima, da *Retórica geral*, busca desenvolver o nível dos grafemas (1a) e encontrar as figuras da escrita correspondentes a cada um dos planos estabelecidos. Por outro lado, busca ao mesmo tempo reinterpretá-la, criando uma posição nova para o traço distintivo, por exemplo. Por esse motivo, no capítulo anterior, trabalhamos sob a inspiração de Anís, também pensando em Benveniste, a fim de estabelecer os níveis linguísticos de articulação que seriam próprios da escrita.

Dessa forma, de acordo com a grafemática, o grafema (alfabético, diacrítico e simbólico), que se divide em núcleos e satélites, formando as palavras, é a unidade mínima do texto escrito e compõe, sobretudo, os *metaplasmos*. Esses grafemas, por sua vez, são decomponíveis em traços distintivos cujas alterações substanciais são chamadas *diamerismos*. Já enquanto elementos que regem a organização dos grafemas e das palavras, temos os grafotaxemas (topogramas, punctogramas e morfogramas), estes, responsáveis pela maior parte das *metataxes*. Finalmente, por contiguidade, quando os grafemas se organizam figurativamente, ressaltando seu caráter visual e criando signos icônicos, constituem-se os *tropos* gráficos. Assim, cada uma das unidades é responsável por um conjunto distinto de figuras.

Ao fim e ao cabo – à parte o nível dos traços distintivos, constitutivo do sistema gráfico ou fonético –, cada um dos níveis fixados, além de ressaltar as mesmas características da língua, *morfologia*, *sintaxe*, *semântica*, também se relaciona às três principais dimensões da escrita, quais sejam *linguística*, *espacial*, *visual*, respectivamente. Como será demonstrado a seguir, os metaplasmos, cuja principal característica é morfológica, colocam em evidência o caráter *linguístico* da escrita. As metataxes, por sua vez, de natureza sintática, acabam por convocar sobretudo suas propriedades *espaciais*. E, finalmente, o tropo, de ordem semântica, só é possível graças ao caráter *visual* da escrita. Dessa forma, descreveremos cada um desses níveis retóricos nas próximas páginas, os quais serão completados de seus exemplos no catálogo da Parte IV.

2.3.1. Diamerismos

Nível novo em relação à retórica clássica e mesmo ao Grupo μ . Embora sejam levados em conta pelo grupo de Liège, os mecanismos deste tipo são inseridos na *Retórica geral* na categoria dos metaplasmos, desmembrados no nível infralinguístico. Ali, teoricamente, devem incidir nas características formais dos grafemas, sobre as quais a tecnologia precisou debruçar-se para desenvolver, por exemplo, os leitores gráficos (“photolecteurs automatiques”), pois que correspondem aos traços da tipografia: “droites, courbes, boucles, inclinaisons, caractère fermé ou ouvert, etc.” (1970, p. 53). Apesar de descritos no plano teórico, a *Retórica geral* não chega a mencionar nenhuma figura gráfica a partir da exploração dos traços distintivos.

Preferimos aqui considerá-lo um nível retórico anterior, a fim de colocarmos-nos em consonância com o sistema linguístico no qual ele se encontra. Além disso, ao observarmos suas ocorrências na escrita, nota-se que são bem diferentes dos metaplasmos, fazendo parte deste nível todas as manipulações em relação à desestabilização dos traços de distintividade dos grafemas ou grafotaxemas; ou seja, tudo o que perturba o reconhecimento de um grafema ou grafotaxema enquanto tal.

O nome “diamerismo” foi proposto nesta tese, a fim de distingui-los, portanto, dos metaplasmos e fazer deste um nível independente. Forma-se a partir do prefixo grego διά (“através de, entre, no meio de”) reunido ao substantivo μέρος (“parte, pedaço, porção”, do verbo μερίζω), este último o mesmo utilizado por Benveniste ao definir os traços distintivos, também chamados “merismas”.

2.3.2. Metaplasmos

Este corresponde ao nível clássico dos metaplasmos, também explorado e ampliado pelo Grupo μ . Para nós, tem seu limite na unidade da palavra, ou, por vezes, na relação *local* entre duas palavras, como a criação de palavras-valise. Sua natureza é morfológica, e, por essa razão, costuma colocar em evidência a dimensão *linguística* da escrita, embora não exclusivamente.

O termo metaplasmos, portanto, é o mesmo utilizado na retórica clássica e empregado pelo Grupo μ . Ao propor os metaplasmos da escrita, não vemos a necessidade de chamá-los metágrafos, como na *Retórica Geral* – terminologia, a partir desta, reproduzida em Fiorin (2014). O termo clássico *πλάσμα* (“objeto moldado”), mais amplo, abarca tanto o nível fônico quanto o gráfico. Assim, tendo em vista a uniformidade terminológica desejada numa retórica geral, separamos os metaplasmos em fônicos e gráficos, cuja distinção muitas vezes é limítrofe.

Dessa forma, conhecidos que são já os metaplasmos fonéticos, e pensando unicamente nos metaplasmos gráficos a serem constituídos a partir das unidades da grafemática, temos que fazem parte deste nível:

- Grafemas (alfabéticos, diacríticos e simbólicos), segundo o inventário particular da língua em questão na análise e sua reunião na formação das palavras.
- Grafotaxemas topográficos que incidem na palavra, como o branco entre letras; os parênteses de palavra (o,a); e o hífen.
- Grafotaxemas punctográficos que incidem na palavra, como o ponto (abreviativo); as reticências (que marcam a supressão de grafema ou sílaba, por ex.); o apóstrofo intravocabular; etc.
- Grafotaxemas morfográficos que incidem até o limite da palavra, como a maiúscula (de substantivo próprio); os enfatizadores (itálico, negrito, sublinhado, riscado) utilizados localmente.
- Elementos plásticos, como tamanho, forma, cor e textura, que podem ser aplicados no grafema até a palavra, desde que com valor também *local*.

2.3.3. Metataxes

Metataxe é o nome sugerido pelo Grupo μ para o tipo de desvio que corresponde às figuras (a contraparte dos solecismos nas gramáticas antigas), também chamadas posteriormente de figuras não trópicas ou figuras de construção ou figuras sintáticas, entre outros nomes que podem ter ganhado ao longo dos tempos. Todavia, seu fator comum é o fato de que incidem na relação entre as palavras em um sintagma ou uma frase ou, no nosso caso,

também em um conjunto de frases/versos. Dizem respeito a questões sintáticas, de ordenação e disposição de palavras, e também de regência ou concordância verbal e nominal. Para nomear essas figuras, portanto, preferimos este a todos os outros nomes que já foram dados à categoria, justamente por estes serem muitos e pouco específicos. Além disso, há a necessidade de guardar o termo “figura” para o conjunto dos mecanismos retóricos, tal como se consolidou na língua.

Para descrever as metataxes formalmente, o Grupo μ começa por especular sobre o que poderia corresponder a um grau zero sintático, mas não chega a consolidar uma solução teórica: “la [forme] plus commune sera aussi la plus normale et s’approchera le plus du degré zero. **Telle pourrait être la solution théorique.**” (1970, p. 68) Também não chegam a propor para esta categoria uma hierarquia de níveis tal como vimos para os metaplasmos (planos infralinguístico, elementar e complexo), mas apontam quatro traços como os principais e mais suscetíveis de sofrer alterações retóricas (1970, p. 69):

1. **l’intégrité de la phrase et des syntagmes**, c’est-à-dire la présence de leurs constituants minimaux ;
2. **l’appartenance des morphèmes à des classes** (substantif, article, verbe, adverbe, etc.) qui se définissent d’abord par la capacité de leurs éléments à occuper telle position dans tel syntagme ;
3. les **marques** complémentaires qui unissent entre eux les morphèmes et les syntagmes et qui sont les signes représentatifs d’au moins quatre grandes catégories, **le genre, le nombre, la personne et le temps** ;
4. **l’ordre** relatif des syntagmes dans la phrase et des morphèmes au sein du syntagme, y compris la **distribution linéaire du texte**.

Guardemos essas definições. No que diz respeito particularmente à expressão gráfica, ocorre que a distribuição espacial das palavras na página (ou na estrofe, ou no verso) – o item 4 da lista acima – passa a ser o elemento determinante da sintaxe geral do poema.

Du point de vue rhétorique comme du point de vue grammatical, **l’ordre des mots est l’aspect capital de la syntaxe**. Un poète tel quel Mallarmé, qui dérègle la phrase ordinaire puis la refaçonne de cent manières, donne une juste idée des possibilités indéfinies de variation qu’offre la distribution des syntagmes et de leurs éléments. (1970, p. 70)

O Grupo μ destaca a importância visual das metataxes³², porém, não chega a desenvolver o tema e tampouco a sistematizá-lo em figuras exclusivas da escrita. Para nós, as metataxes assumem essas mesmas características elencadas pelo Grupo μ . Estas podem ser, assim, resumidas no fato de que engendram modificações sintáticas em relação à frase, à linha, ao bloco e à totalidade da página, e nas tensões provocadas entre essas instâncias, na constituição do texto. São procedimentos que vão de enjambements até as dispersões vocabulares e os desvios no direcionamento do texto, que nos obrigam a reconduzir o olhar por sentidos inusitados na leitura. Além disso, nesse ponto, entram em jogo também questões de pontuação frasal, orientando a leitura. De seu uso tal como prescrito aos abusos e à supressão total dos sinais de pontuação surgem diversos efeitos de sentido gerados por operações particulares. Assim, de modo geral, ainda que não exclusivo, evidentemente, as metataxes gráficas enfatizam a dimensão *espacial* da escrita.

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

2.3.4. Tropos

O domínio dos tropos; ou metassememas e metalogismos, na terminologia do Grupo μ ; tropos lexicais e tropos gramaticais, para Fiorin; ou figuras de linguagem; pertence ao plano do conteúdo: metáforas, metonímias, oximoros, ironias, etc. Desde a antiguidade é comum haver hesitação entre a definição deste e do nível anterior, sintático. Sobre isso, Quintiliano, por exemplo, já apontava para a confusão que muitos autores, *mesmo ilustres*, fazia entre os dois termos. Assim, busca desfazer o equívoco e propõe para ambos a sua definição:

³² Les permutations pratiquées sur les segments de la phrase recèlent, dans la littérature écrite, une valeur pour l'œil. Elles attirent le regard sur le texte en tant qu'ordre spatial et non seulement causal et temporel. (...) Mais les figures de permutation ne sont pas les seules en cause. Symétries et chiasmes, répétitions et mètres, énumérations et parenthèses, autant de procédés qui relèvent eux-aussi, de l'ordre et de la disposition des mots, visent à aménager un espace et font voir le langage. C'est sous cet angle que les métataxes sont saisies dans leurs manifestations les plus formelles, pour ne pas dire les plus formalistes. Au bout de la voie qu'elles ouvrent, il y a les expériences "topographiques" de Mallarmé et d'Apollinaire, de Butor et des Spatialistes. (1970, p. 85-86, grifo nosso)

O *tropo* é um discurso transferido da sua significação natural, e principal, para outra, a fim de ornar a oração ou como definem quase todos os gramáticos “uma expressão transferida do lugar em que é própria para outro, em que não é”. A *figura*, porém, como o mesmo nome está mostrando, é uma forma de oração apartada do modo ordinário de falar, e que primeiro se oferece ao espírito.³³ [IX, 1, 1]

Tropo é o discurso transferido de sua significação natural, e principal, para outra. Assim, guardaremos para o tropo esta definição, mais simples e geral que a do Grupo μ , por exemplo, e diante da qual se coloca a questão: poderia haver também nesta categoria procedimentos advindos da escrita, sendo esta, primariamente, um plano da expressão? Segundo nossa proposição, em caráter (ainda mais) experimental (que as outras), seriam possíveis tropos da escrita desde que pensássemos nela, nesse caso, a partir de seu caráter *visual*. Logo, quando há representação figurativa por meio da dimensão visual da escrita. Assim, para dar seguimento a essa hipótese, devemos adentrar questões específicas de retórica visual, ainda com o Grupo μ , desta vez, da Retórica da imagem.

Para refletir sobre esse assunto, portanto, é preciso primeiramente destacar o traço *visual* da escrita e abordar o texto enquanto mancha na página. O Grupo μ , no *Traité du signe visuel* (1992), estabelece os conceitos da chamada Retórica da imagem, distinguindo primeiramente dois tipos de signos visuais: os plásticos e os icônicos; os quais constituem, cada um, sistemas autônomos. Os primeiros seriam todos os traços e manchas (especificamente: cores, formas e texturas) que pertencem à semiótica visual e que podem desempenhar funções mesmo que não remetam à realidade referencial; enquanto os outros, grosso modo – para não entrar na complexa questão da iconicidade (Grupo μ , 1992, p. 124-183) – seriam aqueles cujos traços já reunidos constituem representações do mundo natural. Uma vez definido o signo, passam às questões de retórica da comunicação visual.

Como já vimos, para a retórica geral do Grupo, a primeira tarefa ao adentrar uma linguagem em particular é delimitar as unidades às quais se podem aplicar as operações retóricas. Daí a necessidade da distinção, na semiótica visual, entre o signo icônico e o signo plástico (este dividido em cor, forma e textura). São essas unidades que possibilitarão a construção dos mecanismos retóricos; isto é, dos tropos visuais.

³³ Est igitur tropus, sermo a naturali et principali significatione translatus ad aliam, ornandae orationis gratia : vel, ut plerique grammatici finiunt, dictio ab eo loco, in quo propria est, translata in eum, in quo propria non est: figura, sicut nomine ipso patet, est conformatio quaedam orationis, remota a communi et primum se offerente ratione. [IX, 1, 1]

Portanto, na retórica visual, é possível haver tropos icônicos, tropos plásticos e, da conjugação de ambos, tropos *iconoplásticos*. São estes últimos que nos interessam particularmente para abordar a escrita e a possibilidade da existência de figuras neste nível.

Os tropos plásticos e icônicos funcionam em um único plano. Como exemplo do primeiro, é citado no *Traité* um círculo-quadrado (de Vasarely), no qual é a redundância plástica que nos faz conceber um quadrado em meio a uma série de círculos; já para o tropo icônico o exemplo dado é o de um quadro com olhos-garrafas, em que um signo icônico, a garrafa, nos leva até o que deve ser concebido, outro ícone, os olhos. Nos dois casos, considera-se que há uma retórica homogênea em um único plano. No entanto, há casos de figuras que necessitam dos dois planos simultaneamente, são as figuras iconoplásticas (1992, p. 279).

Tal fato é possível porque os signos icônicos não podem se manifestar de maneira autônoma – eles precisam se atualizar em signos plásticos e essa coexistência tende a seguir uma lei chamada concomitância (quando os dois signos aparecem ao mesmo tempo). Logo, teremos um tropo iconoplástico em todos os casos em que uma relação retórica for estabelecida entre dois elementos de um mesmo plano, mas a redundância é obtida em outro plano.

Os tropos que podemos obter pela escrita vêm desse princípio iconoplástico. Como sabemos, o nível do tropo é o nível retórico que diz respeito às questões semânticas. Logo, o paralelo que fazemos entre este e a escrita é justamente quando ela, por si só, constitui-se enquanto signos plásticos que servem à construção de signos icônicos; como no caso do caligrama. Essa variedade poética utiliza os traços plásticos da escrita para criar signos icônicos, estes que carregam, na e pela escrita, um *conteúdo* pictórico. E isso tudo sem que os traços plásticos deixem de ser significantes, constituindo ao mesmo tempo a matéria verbal. É a lei da concomitância.

Dessa forma, o que se propõe aqui é que, na escrita, os tropos se dariam por meio desse conceito, enquanto tropos iconoplásticos; ou seja, aqueles que se manifestam em poemas nos quais se pode ver, na expressão, a construção de um signo icônico – logo, dotado de características que permitem imediatamente o reconhecimento de seu referente. Se voltarmos à definição de Quintiliano, o tropo é quando um discurso é transferido de sua significação natural e principal para outra. No caso da escrita, a transferência se opera em relação ao “discurso” estritamente *visual* da escrita, conjugando plasticidade e iconicidade. A

transformação do elemento plástico em icônico, assim, pode acometer de um único grafema até a página toda.

Pode-se dizer ainda que, dos traços plásticos, aquele que é pertinente para a construção do tropo gráfico é a forma. É o contorno e a linha que o definem. Nesse aspecto, podemos fazer um breve paralelo com as metataxes; enquanto estas últimas têm origem topológica (sintaxe, posição e disposição das palavras), os tropos gráficos são aqueles de natureza eidética (formas pictóricas, desenhos figurativos). Isso do ponto de vista do caráter *visual* da escrita.

Nesses casos, como o signo plástico da escrita serve também à dimensão *verbal*, compondo palavras e textos dotados eles também de significados; é desejável que, na análise, esse tipo de fenômeno seja considerado também em relação ao conteúdo veiculado verbalmente. Desse modo, distinguimos três instâncias principais a partir das quais os poemas podem ser observados a fim de compor um tropo. A primeira diz respeito unicamente ao modo de apresentação do poema na página, como distribui as palavras e forma as imagens: ou seja, como a *escrita* se faz pertinente (signos plásticos) e se organiza para criar figuras (signos icônicos), no nível do significante plástico/gráfico. A segunda refere-se às relações entre esse plano de expressão e o plano do conteúdo: é o nível da coerção semântica que a forma desenhada exerce no conteúdo verbal. E a terceira, finalmente, diz respeito às estratégias enunciativas presentes nos poemas a fim de aproximar ou afastar enunciador e enunciatário tornando a ilusão referencial mais ou menos eficaz.

Assim, o caligrama seria um tropo gráfico por excelência. No entanto, para que possamos alargar a reflexão, propomos também a hipótese de que, sendo este o terreno limítrofe entre o plástico e o linguístico, é nele que podemos pensar também o caso da adição de um signo icônico, tal qual, ao texto. A questão que deve ser colocada nesses casos é a dos modos de inter-relação entre texto e imagem na poesia. Essas proposições devem ficar (um pouco) menos obscuras quando relacionadas aos exemplos propostos no catálogo a seguir.

PARTE IV

:

INVENTÁRIO DE FIGURAS RETÓRICAS DA ESCRITA

A fim de facilitar a leitura do inventário a seguir, inserimos aqui primeiramente um índice dos exemplos que serão encontrados a seguir.

1. DIAMERISMOS

- 1.1. Deformação parcial dos grafos
- 1.2. Deformação total dos grafos
- 1.3. Supressão de distinção entre dois grafemas distintos
- 1.4. Partição da letra

2. METAPLASMOS

2.1. POR ADIÇÃO

- 2.1.1. De grafema alfabético
- 2.1.2. De grafema diacrítico
- 2.1.3. De grafema simbólico
- 2.1.4. De topograma /branco interletras/
- 2.1.5. De topograma /branco interpalavras/
- 2.1.6. De topograma /apóstrofo intravocabular/
- 2.1.7. De topograma /hífen/
- 2.1.8. De topograma /parênteses/
- 2.1.9. De topograma /barra/
- 2.1.10. De punctograma /ponto/
- 2.1.11. De punctograma /ponto de exclamação/
- 2.1.12. De morfograma /maiúscula/ (de palavra)
- 2.1.13. De morfograma /sublinhado/

2.2. POR SUBTRAÇÃO

- 2.2.1. De grafema alfabético
- 2.2.2. De sílaba ou palavra
- 2.2.3. De grafema diacrítico
- 2.2.4. De topograma /branco interpalavra/
- 2.2.5. De morfograma /maiúscula/

2.3. POR SUBSTITUIÇÃO

- 2.3.1. De grafema alfabético por grafema alfabético
- 2.3.2. De grafema alfabético por topograma /hífen/
- 2.3.3. De grafema alfabético por topograma /apóstrofo intravocabular/
- 2.3.4. De grafema alfabético por topograma /branco/

- 2.3.5. De grafema alfabético por punctograma /reticências/
- 2.3.6. De grafema alfabético por elemento não linguístico
- 2.3.7. De palavra por grafema simbólico
- 2.3.8. De palavra (ou frase) por elemento não linguístico
- 2.3.9. De /alinhamento/

2.4. POR PERMUTAÇÃO

- 2.4.1. De grafema alfabético, por recombinação
- 2.4.2. De grafema alfabético, Anagrama

2.5. POR OUTROS PROCEDIMENTOS

- 2.5.1. Grafemas diacríticos autônomos
- 2.5.2. Punctogramas autônomos
- 2.5.3. Mistura de sistemas de escrita
- 2.5.4. Tensão escrita vs. fala, Alógrafos

3. METATAXES

3.1. POR ADIÇÃO

- 3.1.1. De grafema simbólico
- 3.1.2. De topograma /travessão/
- 3.1.3. De topograma /parênteses/
- 3.1.4. De topograma /asterisco/
- 3.1.5. De topograma /barra/
- 3.1.6. De punctograma /vírgula/
- 3.1.7. De punctograma /ponto/
- 3.1.8. De morfograma /maiúscula/ (contínua)
- 3.1.9. De morfograma /itálico/
- 3.1.10. De morfograma /negrito/
- 3.1.11. De morfograma /riscado/
- 3.1.12. De elemento plástico /forma/ (tipo)
- 3.1.13. De elemento plástico /cor/
- 3.1.14. De elemento plástico /tamanho/

3.2. POR SUBTRAÇÃO

- 3.2.1. De topograma /branco interpalavra/
- 3.2.2. De topograma /alinhamento/
- 3.2.3. De punctograma /vírgula/

- 3.2.4. De punctograma /ponto/
- 3.2.5. De morfograma /maiúscula/ (início de frase)
- 3.2.6. De linha, por uma nova ordem relacional
- 3.2.7. De linha, por sobreposição
- 3.2.8. De título

3.3. POR SUBSTITUIÇÃO

- 3.3.1. De palavra por branco
- 3.3.2. De linha por barra
- 3.3.3. De linha reta por linha curva
- 3.3.4. De linha reta por linha de ponta-cabeça (inversão)

3.4. POR PERMUTAÇÃO

- 3.4.1. Da direção da linha: horizontal vs. vertical, ou Acróstico
- 3.4.2. Da direção da linha: esquerda vs. direita, ou Palíndromo

3.5. POR OUTROS PROCEDIMENTOS

- 3.5.1. Tensão palavra vs. linha
 - a) Por extrapolação
 - b) Por condensação
- 3.5.2. Tensão verso vs. linha
 - a) Por fragmentação
 - b) Por dispersão

4. TROPOS

- 4.1. Tropo iconoplástico, ou caligrama (mistura homogênea)
- 4.2. Adição de signo icônico ao texto verbal (mistura heterogênea)
- 4.3. Justaposição de texto e signo icônico
- 4.4. Substituição de grafema por signo icônico
- 4.5. Substituição de palavra por signo icônico

1. DIAMERISMOS

Como já foi definido no capítulo anterior, *diamerismos* são figuras retóricas que incidem nos traços distintivos da língua, falada ou escrita. Assim, quando concernentes aos traços distintivos da língua escrita são as alterações que ocorrem no nível mais geral do sistema, quando a escrita ainda é apenas um conjunto de traços (grafos) de ordem plástica, que podem (quando pertinentes, “distintivos”) se transformar em letra. Para se ter uma ideia do que poderia ser a adição de um traço distintivo, na *Retórica Geral*, o Grupo μ descreve esse tipo de operação na fonética, quando se acrescenta um **fema** a um **fonema** já existente. O exemplo dado é o que ocorre em *le goeur* [g] por *le coeur* [k] (1970, p. 55), em que a sonora /k/ passa a surda /g/.

A maior quantidade de exemplos que temos desse tipo ocorre por substituição de traços fonéticos. O Grupo μ menciona “*cintième*” *étage* (dental no lugar de gutural) e *collidor/célébral* (dissimilação). É possível também encontrar subtrações, por exemplo, quando se tira de um fonema um de seus femas e essa subtração não impede a realização da unidade da palavra, alterando apenas a sua qualidade articulatória. Na *Retórica Geral*, é dada como exemplo a frase “*Fous n’avez pas te feine*” (em lugar de *Vous n’avez pas de peine*), cuja eliminação dos fonemas sonoros permitiria obter o pastiche da pronúncia germânica. Esses que foram enumerados, portanto, são fenômenos da fala que normalmente reverberam na escrita, devendo-se alterar a grafia para atingir a pronúncia diversificada.

Agora, quando nos voltamos unicamente para a escrita, é preciso estabelecer primeiro quais seriam esses traços, ou seja, verificar que tipo de operação poderia perturbar a *distintividade* da letra. Para isso, é preciso delimitar um sistema de escrita em particular e descrever os traços mínimos que o compõem, quais sejam, princípios básicos de caligrafia e tipografia.

Como já dito anteriormente, privilegiamos aqui o trabalho com os caracteres do alfabeto latino, os quais possuem como elementos formadores básicos, de modo bem geral: haste (linhas verticais), barras (linhas horizontais) e curvas (linhas curvas). Consideraremos estes os traços distintivos elementares da língua escrita que tem como base o alfabeto latino, sabendo que o grau de detalhamento dos elementos pode variar de acordo com a especificidade da análise tipográfica; e, ainda, deveriam ser descritos

em colaboração com o especialista da substância gráfica, como vimos anteriormente, com Anis (1983a).

(Higawa, 2014)

No universo poético, esta deve ser a categoria que nos ajuda a pensar, por exemplo, os logogramas de Christian Dotremont, por exemplo. O poeta belga, membro do grupo CoBrA, desenvolveu um sistema de escrita particular que vai em direção à pintura, o que lhe conferiu a alcunha de “pintor da escrita”. Sua técnica consiste em “pintar” seus poemas de modo a deformar as letras do alfabeto latino, acentuando a plasticidade dos signos da escrita. Esse processo de “deformação” não é mais do que a distorção de traços distintivos das letras, que torna difícil a leitura (mas não impossível, dizem, no caso dele, com a ajuda do texto transcrito que sempre é colocado no pé da página) e faz do poema uma obra plástica, colocando em primeiro plano o caráter visual da escrita.

Transcrição: *C'est écrit c'est écrit mais ça n'était pas écrit.*

(Imagem de: <http://l.pastelegram.org/reviews/76>)

Enumeraremos, portanto, a seguir, alguns procedimentos que podem configurar efeitos retóricos a partir de traços distintivos da escrita.

1.1. Deformação parcial dos grafos

Procedimento semelhante ao de Dotremont, e mais próximo de nós, é o que faz Arnaldo Antunes, por exemplo, em sua série *Caligrafias*. Ocorrem aqui sucessivas intervenções nos traços distintivos dos grafemas, por meio de recursos como contração, expansão ou distorção dos grafos, provocando a dificuldade na leitura; porém, sem impedir o reconhecimento dos grafemas.

Arnaldo Antunes, “Instanto 3”, 2003.

1.2. Deformação total dos grafos

Este é um procedimento semelhante ao anterior e, muitas vezes, é difícil distinguir os limites entre um e outro. Porém, pensamos que neste caso a perturbação dos grafos é tamanha que não se pode mais reconhecer os grafemas. Ocorre, portanto, o apagamento do traço linguístico em favor do traço plástico.

No poema de Augusto de Campos a seguir, por exemplo, supõe-se que está escrito “ninguém”, nos pigmentos em verde-claro. Tal leitura só é possível graças ao título do poema οὔτις, em grego, que em português quer dizer “ninguém”.

Augusto de Campos, “οὔτις”. Em: *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 13.

1.3. Supressão de distinção entre dois grafemas distintos

No poema de Augusto de Campos abaixo, os traços distintivos entre duas letras diferentes, o *u* e o *v*, são suprimidos. O procedimento, nesse caso, gera um efeito arcaizante, recuperando um traço da língua latina.

Augusto de Campos, “nuvem-espelho para sinisgalli” (1981). Em: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 41.

1.4. Partição da letra

É neste mesmo nível que devemos ainda pensar em procedimentos como a fragmentação do grafema, como nas experiências de Joan Brossa, por exemplo.

2. METAPLASMOS

Os metaplasmos são os mecanismos retóricos que incidem na palavra. Tradicionalmente, conhecemos apenas metaplasmos fonéticos. Assim, para primeiro situar no quadro da Retórica geral os novos procedimentos que serão aglomerados a seguir, lembraremos abaixo alguns metaplasmos fonéticos, assim como algumas figuras classificadas pelo Grupo μ enquanto metaplasmos, segundo as quatro operações fundamentais.

Porém, na sequência, no inventário, a fim de limitar nosso estudo às questões da língua escrita, restringiremos nosso repertório aos metaplasmos exclusivamente gráficos; ou seja, aqueles nos quais as alterações gráficas não repercutem mudanças na realização sonora do grafema/palavra em questão. Para distinguir e organizar esses metaplasmos, partiremos, portanto, das unidades operatórias da escrita que foram definidas anteriormente.

a) Por adição.

São os metaplasmos caracterizados pelo aumento de um som no início (*prótese*), no meio (*epêntese*, *suarabácti*) ou no fim (*paragoge*) de uma palavra. Como dissemos, todos esses desvios fonéticos, quando registrados, seja em verso ou em prosa, acarretam também alterações na grafia das palavras, que não serão descritos a seguir. A essa lista clássica das ocorrências fonéticas, o Grupo μ , junta os metaplasmos por adjunção de traços distintivos (por nós discutidos anteriormente, em outro nível) e também a composição de palavras-valise e rimas (algumas consideradas rimas “pour l’oeil”, das quais fazem parte os anagramas, por exemplo).

b) Por subtração.

Os metaplasmos fonéticos por subtração que conhecemos compreendem a queda de um som no início (*aférese*), no meio (síncope fonema; *haplologia*, *sílaba*) ou no fim (*apócope*) de uma palavra ou na junção de dois sons (*crase*).

c) Por substituição.

Fiorin enumera os seguintes metaplasmos clássicos por substituição fonética (embora inapropriadamente na categoria da permuta, 2014, p. 192): *assimilação* (identificação de dois fonemas, *alamão* por *alemão*); *dissimilação* (diferenciação de dois fonemas, *pírolas* por *pílulas*); *ensurdecimento* (já visto acima, *pom* por *bom*). *vocalização* (conversão de fonema consonantal por vocálico, *baruio* por *barulho*); *desnasalação* (conversão de nasal em oral, *orfe* por *órfão*); e *nasalação* (conversão de oral em nasal, *inté* por *até*); *rotacismo* (troca de *l* por *r*); e *lambdacismo* (troca do *r* pelo *l*).

d) Por permutação.

São conhecidos os metaplasmos por permutações fonéticas, como a *metátese* (alteração na ordem de dois elementos fônicos, ex. *frumiga*), a *hipértese* (a transposição de um fonema de uma sílaba para outra, ex. *desvariar* por *desvairar*) ou o *hiperbibasmo* (troca na sílaba tônica de uma palavra, com ou sem adição de acento diacrítico, ex. *r(ú)brica*). Segundo o Grupo μ , um metaplasmo desse tipo só pode ocorrer na escrita na língua francesa, pelo caráter diacrítico que possui o *h* em francês. O exemplo é único: *caierh* por *cahier*. Por outro lado, inserem nesta categoria procedimentos como o anagrama e o palíndromo.

2.1. METAPLASMOS GRÁFICOS POR ADIÇÃO

2.1.1. De grafema alfabético

Estes correspondem aos casos de adição de grafemas alfabéticos a uma palavra sem implicar alteração em sua pronúncia. A adição pode ser simples (de um único grafema) ou repetitiva (de vários), e pode ocorrer no início, no meio ou no fim da palavra, assim como nos metaplasmos fonéticos. Vejamos um exemplo de uma adição simples de grafema no início da palavra:

Transcrição: *hentre hos hanimalis hestranhos heu hescolho hos humanos*, em vez de “entre os animais estranhos eu escolho os humanos”.

Arnaldo Antunes, “Humanos”, Em: *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

E outro exemplo com diversos procedimentos, inclusive a adição de grafema no meio da palavra:

AUTÓPSIA ABSTRATA

Tel ùrico symbiose papyrus agregados photosphéras elégia
philosopho morcêgo roêl-os ancia rachitica pôdre elephantiasis
monturos anonymo rhapsôdo paes baptismo brasileira scismas
vitellus bocca suggestionador cráneo árdega hottentótes noctur-
no esbordôa aquelle budhismo córte gutturalidade facas gelati-
na polygamo amor rhum muito frio sombrio ethereo symboliso
trilhos lianas cahiam bilis corda damninha reapparece enxota
morphéa soffriam cidade nirvana aza archaica palavra terremo-
to cháos objecto sina accêda pyramide juxtaposição desillusão
paralyse céu azeite ultima calma fôres estrelas pôdre alfaia jun-
quilho phónico corrupção nervos ar diástoles scéptico cathedraes
chimera hyenas aziagas zigzags sycomoros amarellous perfume
praga cháos luctas supplanta immerso arco aclarare encéphalo ro-
er-nos exhortas amorphia aguarda

Transcrição: *agregados*, em vez de “agregados”; *suggestionador*, em vez de “sugestiomador”; *aquelle*, em vez de “aquele”; *budhismo*, em vez de “budismo”; *gutturalidade* em vez de “guturalidade”; etc.

Fabiano Calixto, “Autópsia abstrata”, Em: *nominata morfina*, São Paulo: Corsário-Satã, 2014, p. 73.

2.1.2. De grafema diacrítico

Quando se adiciona um diacrítico a um grafema alfabético sem que se altere a pronúncia da palavra (como ocorre no hiperbibasmo, em que há alteração na sílaba tônica), seja para criar um efeito arcaizante (de escrita arcaica), seja para intensificar a tonicidade da sílaba. O poema de Calixto na página anterior já oferecia alguns exemplos (*morcêgo*, *pôdre*), senão, vejamos:

IX.

o dia seguinte
na tua cama
de lençóis
zêlo com
circunflexo,
a dôr com
circunflexo,
porque é
antiga,
como o café pelé
todos a conhecem.

X.

não devias te casar
com alguém que não te
leva a pescar
ou a ver o pôr do sol
no ralo do banheiro
ou no cume de um morro
há poucos lagos
na dinamarca, ela disse,
e me ofereceu um
caramelo
mastigável
coberto de chocolate
meio-amargo,
a montanha mais
alta da dinamarca
tem 173 metros,
cem vezes você,

Transcrição: *dôr*, em vez de “dor” e *zêlo*, em vez de “zelo”.

Angélica Freitas, “O livro rosa do coração dos trouxas”. Em: *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.89.

2.1.3. De grafema simbólico

Quando são utilizados grafemas simbólicos para concorrer com a função do grafema alfabético, como no exemplo abaixo, em que ao valor do /s/ se junta o valor do /\$/ . Por isso também que esta é considerada uma operação de adição e não de troca.

Emily Dickinson – 2

Pedi um artigo apenas,
Só ele estava em falta.
Propus pagá-lo em \$er:
Sorryu-me o caixa-alta.

Brasil? Botãotorcendo,
Cerrou, sem ver-me, o cenho:
— A minha cara senhora
Não quer mais nada, por ora?

Transcrição: *Propus pagá-lo em \$er*, em vez de “ser”.

Décio Pignatari. “Pedi um artigo apenas” [Trad. de um poema de Emily Dickinson].

Em: *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 73.

2.1.4. De topograma /branco interletras/

Quando os espaços brancos entre os grafemas alfabéticos em uma palavra são maiores que o esperado. Por exemplo, as palavras *ar*, *esvoaçante*, *volátil* e *vibrátil*, no poema abaixo:

azurjungfer

a donzela blau
convola núpcias no
a r :
um falo-macho em estilete
mantém-
na presa (sur-
presa) em
plena boda e s v o a ç a n t e :
como uma borboleta que se deixasse
atravessar por um — de
prata cintilante — cioso
(exasperado) alfinete
e parasse na brisa — v o l á t i l
v i b r á t i l —
pasma de (pré - mortal)
orgasmo

Haroldo de Campos, “azurjungfer”. Em: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 24.

2.1.5. De topograma /branco interpalavra/

Há um espaçamento esperado entre as palavras em um texto (em tipografia, é o chamado *tracking*), sendo este inclusive o traço que para muitos autores permite definir a palavra enquanto unidade gráfica, como já foi discutido. No entanto, sobretudo em poesia, esse espaço pode ser aumentado (sem configurar uma alteração no alinhamento do texto) como no exemplo abaixo, linha 6:

LUZ

Em cima da cômoda
uma lata, dois jarros, alguns objetos
entre eles três antigas estampas
Na mesa duas toalhas dobradas
uma verde, outra azul
um lençol também dobrado livros chaveiro
Sob o braço esquerdo
um caderno de capa preta
Em frente uma cama
cuja cabeceira abriu-se numa grande fenda
Na parede alguns quadros

Um relógio, um copo

Francisco Alvim, “LUZ”. Em: *Poemas [1968-2000]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 243.

2.1.6. De topograma /apóstrofo intravocabular/

Quando ocorre a inserção de um apóstrofo no meio de uma palavra resultando (ou não) em outras duas palavras.

Transcrição: “*Liber'ação*” em vez de “*Liberação*”.

Murilo Mendes, “Murilograma a Hölderlin”. Em: *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 77.

2.1.7. De topograma /hífen/

O hífen é conhecido na gramática tradicional como o traço de divisão de palavra no fim da linha, o traço que une o verbo às suas formas enclíticas e mesoclíticas ou o que forma palavras compostas. Por essas características, é um elemento gráfico muito utilizado no processo de composição e decomposição de palavras. Os usos poéticos que ele pode proporcionar são vastíssimos, indo do desmembramento de uma palavra em suas unidades menores (sílabas/morfemas), fazendo ressoar significados múltiplos, ao ajuntamento de grafemas, sílabas ou outras palavras, como um dos meios para compor as palavras-valise. Analisaremos a seguir alguns exemplos dos múltiplos usos que pode se fazer do hífen.

- a) Hífen juntando grafema único a uma palavra: *p-preto; um-m; etc.*

máquina como se fôsse fazer costura
 nada mais fazer do que signos
) p-prêto o-prêto e-prêto
 um-m
 um-a
 tudo diferente de um coser qualquer
 que se fechasse em pontilhado branco

máquina como quem quer desfazer
 costura de coisas no papel branco
 entre um hífen ponte de meditação

dedos-dados dados em lanço de pontos prêtos
 um lenço um cachimbo
 em prêto-branco espaço
 remate do poema
 branco

Edgard Braga, “máquina como se fosse fazer costura”. Em: *Desbragada*. [Org. Régis Bonvicino] São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.

- b) Hífen juntando palavras (composição de palavra-valise) na mesma linha

XVII. AVENTURA DO CAVALO DE PAU

Corta-vento rompe-nuvem beira-céu
fura-sol espeta-lua apaga-estrela
vai
cavalo-estalo cavalo-abalo cavalo-bala

em demanda do Gigante Malambruno
vai voando vai chispando vai levando
a coragem com o medo na garupa
vai guerreiro vai certo vai
a lugar nenhum, vai na ilusão
da farsa no jardim, entre risadas.

Drummond, “XVII. Aventura do cavalo de pau” [De: *As impurezas do branco*, 1973]
Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.
433.

- c) Hífen juntando palavras com quebra de linha

II

Rio, nome sussurrante,
Rio que te vais passando
a mar de estórias e sonhos
e em teu constante janeiro
corres pela nossa vida
como sangue, como seiva
— não são imagens exangues
como perfume na fronha
... como a pupila do gato
risca o topázio no escuro.
Rio-tato-
-vista-gosto-risco-vertigem
Rio-antúrio.

Drummond, “Canto do Rio em sol” [De: *Lição de coisas*, 1962]. Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 348.

d) Hífen separando grafemas ou sílabas em uma palavra na mesma linha

Nestes casos, tem a função de isolar/destacar grafemas/sílabas alfabéticos. Em geral, nesses casos, pode estar ligado à pronúncia e convocar uma entonação diferente na realização oral da palavra ou simplesmente destacar visualmente unidades menores.

Entre grafemas alfabéticos,

manha manha
pata de aranha
quem manda nas entranhas
de mamãe

tiru tiru
lero lero
— a-b-o-r-t-o-u
eu não posso

Angélica Freitas “Um útero é do tamanho de um punho”. Em: *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 62.

Entre sílabas em uma palavra na mesma linha,

Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquele casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Drummond, “Explicação”. [De: *Alguma poesia*, 1930]. Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 38.

Entre partes da palavra, na mesma linha, criando dois elementos distintos,

IX

o remorso o cós
a noite o bis-coito
o sestércio o consórcio
o ético a ítica
a preguiça a trelça
o castiço o castigo
o arroz o horror
a nêspira a vêspera
o papa a joaninha
as endoenças os antibióticos

Drummond, “Palavra”. [De: *Lição de Coisas*, 1962]. Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 361.

e) Hífen separando fragmentos de palavras com quebra de linha.

Devido à quebra de linha, o hífen pode acabar por se posicionar na primeira ou na segunda linha ou em ambas. Vejamos três ocorrências diferentes de posicionamento do hífen, num mesmo autor e mesmo livro (Domeneck. *Sons:Arranjo:Garganta*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.)

ANTES: na primeira linha

i. Isolando um grafema [p. 25],

Autorretrato para agência de acasalamento

a-
pós
a noite
em claro com
Antonioni / Plath / Radiohead
você pergunta-me
pela vida humorosa?

ii. Isolando sílaba/afixo [p. 27, 39, 71]

ex-
ceto
in-
seminações

do artifício
à identidade

& a própria língua
carrega a gagueira
que, no mínimo, mina
as milícias da língua

iii. Decompondo palavras [p. 26, p. 55]

ah! amar é
inter-
ferir,
salvar
se de si

DEPOIS: na segunda linha

Esta ocorrência é ainda mais incomum, pois quando a palavra se separa em duas linhas, o hífen deve ser colocado na interrupção da palavra na primeira linha. Além disso, aqui também a separação dá existência autônoma aos dois termos (que só se ligam pela presença do sinal).

A dessemelhança entre corrente e teia

Comunicação, entrega
ao estar
contíguo; num mundo
com dimensões
pequenas, a alegria
percorre a extensão
de 1 metro e
83 centímetros, distribui
-se por 61 quilos; não
o sujeito
à análise,
vasilha ou continente
vazio, resistência
do líquido ou
parede e estresse,
como ninguém
espera da janela
de um ônibus no
interior de São
Paulo ver dezenas
de garças concentradas
em poucas árvores e
um lago, mas
às 17:56 de
24 de março
de 2004 é o
caso, fato, objeto
sem prévias
utilidades
e comunico
no ímpeto:

ANTES E DEPOIS: na primeira e na segunda linha

Quando além do hífen usual de separação de sílabas para mudança de linha, este é reafirmado na linha abaixo.

Separação de palavra composta, p. 21;

Seja explícito para pertencer
à realidade
do outro, mas o
mal-estar do ex,
o mal-
-estar do outro.
Interesse pelas partes
móveis e as necessárias
para mantê-las em suas
órbitas ou posições.
Ou é exclusivo.

Separação de pronome enclítico, p. 51, p. 71.

feche os olhos abra-os
feche-os
abra-
-os
exercite
o desaparecimento do mundo
tal qual

2.1.8. De topograma /parênteses/

Nesse nível em que estamos da análise (até a palavra) é possível ainda a inserção de parênteses, mais ou menos com a mesma função do hífen acima: de compor ou decompor palavras. Segundo Dahlet (2006, p. 78), na pontuação de palavra, esse sinal pode ocorrer em qualquer posição (início, meio ou fim da palavra) e seu uso é cada vez mais crescente. Nesses casos, eles têm a função de, a partir da palavra que fornece a base, promover a possibilidade de existência de duas palavras, dois sentidos, de tal modo que se pode dizer que os parênteses de palavra se fundamentam na operação e/ou. Na língua corrente, são frequentes os casos indicando concomitância de gênero ou número, por exemplo: amigo(a), filho(s), etc.

- a) Desse tipo, no âmbito do grafema, mas fazendo dele uso particular, uma vez que a palavra-base também não chega a ser inteiramente realizada:

ah PORQUEAMOU
e se queimou
todo por dentro por fora nos cantos nos ecos
lúgubres de você mesm(o,a)
irm(ã,o) retrato espéculo por que amou ?

se era para
ou era por
como se entretanto todavia
tôda vida mas tôda vida
é indagação do achado e aguda espostejação
da carne do conhecimento, ora veja

permita cavalheir(o,a)
amig(o,a) me releve
êste malestar
cantarino escarninho piedoso
êste querer consolar sem muita convicção
o que é inconsolável de ofício
a morte é inconsolável consolatrix consoadíssima
a vida também
tudo também
mas o amor car(o,a) colega êste não consola nunca de
[núncaras

Drummond, “Amar-amaro”. Em: *Lição de coisas*. São Paulo: José Olympio: 1962, p. 47.

- b) O poema abaixo de José Paulo Paes sintetiza diversas possibilidades de uso dos parênteses-poéticos no âmbito da palavra: destaque para palavras dentro de palavras; divisão de palavras; concomitância de significados diferentes; etc.

OR(APROVO)BIS

se de sub(missa)
cerviz (servis)
os humilhados
em um (ilhados)
ar(roubo) vão
pro céu do Pa(i)trão

José Paulo Paes, “OR(APROVO)BIS”, Em: *Poesia completa* [de Anatomias, 1967].
São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 182.

c) E também, podem ser preenchidos pelo branco:

Minha voz	não faz	mais	sentido
ninguém	nem nada	nem nada	que digo
o sangue	que me foge	não	te molha
aos poucos	já me foge	a	memória
“um último	cigarro	permita-me	que fume”
sim	estou	morrendo	de ()

Carlito Azevedo, “()”. Em: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991, p. 26.

- d) Ou mais inesperado ainda, quando ocorrem em um grafema diacrítico:

S O^(/) i s

Transcrição: sois/sóis

Arnaldo Antunes, “sois/sóis”. Em: *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 85.

2.1.9. De topograma /barra/

A barra em geral pode ter a mesma função dos parênteses acima, de introduzir a partir do núcleo de uma palavra uma possibilidade dupla de leitura, normalmente, do tipo e/ou.

a) Caso de alternância entre palavras (ideias):

Peço desculpa de ser
o sobrevivente.
Não por longo tempo, é claro.
Tranquilizem-se.
Mas devo confessar, reconhecer
que sou sobrevivente.
Se é triste/cômico
ficar sentado na plateia
quando o espetáculo acabou
e fecha-se o teatro,
mais triste/grotesco é permanecer no palco,
ator único, sem papel,
quando o público já virou as costas
e somente baratas
circulam no farelo.

Drummond, “Declaração em juízo”. [De: *As impurezas do branco*, 1973]. Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 405.

b) Caso de alternância entre prefixos:

No nível da palavra, ela pode aparecer também como no poema de Haroldo de Campos abaixo. Em vez de mostrar a relação e/ou, que se daria em ob/abjeção, prefere justamente isolar o núcleo com a barra, enquanto as possibilidades de prefixo são divididas pela mudança de linha.

a revolta dos objetos

os objetos se revoltam
assaltam os postigos do ar
saltam dos encerros de
sólita (sólida) matéria

dão de cara conosco
furiosamente
irados de tanta ob
ab/jeção
de tanto estar ad-
jetivo apassivado
de tamanho coisear des-
conexo (dislético) de coisa in-
animada
coisifeita e ficada :

agora ganham garras
os objetos
soltos dos enclaves
surtos das amarras
coisas rebeladas
irritados
como ouriços caixeiros
agulhando suicidas
a morna região do baixo-ventre :

Haroldo de Campos, “a revolta dos objetos”. Em: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 42.

2.1.10. De punctograma /ponto/

Segundo Dahlet (2006), no nível da pontuação de palavras, no qual estamos trabalhando neste momento, o uso do ponto limita-se ao que ela chama “ponto abreviativo”; ou seja, é o ponto utilizado para as abreviaturas de palavras. Em poesia, ele pode ser utilizado conforme seu uso corrente, como no célebre “Poética”, de Manuel Bandeira (Estou farto do lirismo comedido/Do lirismo bem comportado/Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor), em abreviaturas já consagradas; ou construindo outras nem tão fixadas, como Fabiano Calixto,

CAFÉ EM COMPANHIA DO TÍMIDO FRANCISCO

Quando certa manhã G. S. acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num simpático rola-bosta.

Fabiano Calixto, “Café em companhia do tímido Francisco”. Em: *Nominata morfina*. São Paulo: Corsário-Satã, 2014, p. 61.

No primeiro caso (de Bandeira), o uso é já previsto pela língua, não tendo, portanto, efeito retórico. No segundo, pressupõe o conhecimento da citação de *A metamorfose*, de F. Kafka, mas, por outro lado, também abre a possibilidade de resolução da abreviatura de outro modo (com outro nome) – ao contrário do “Sr.”, no poema de Bandeira, que só admite “Senhor”. A epígrafe – poética – de Augusto de Campos em *Viva vaia* é um exemplo de uma abreviatura usada para criar indeterminação do nome a quem se atribui:

Reproduzimos a página do livro de Augusto de um site de relacionamentos da internet, com os comentários dos leitores ao lado. Vê-se que abreviatura fez com que a frase pudesse ser atribuída a diversos autores: de Jesus Cristo a John Coltrane. Na verdade, trata-se de uma frase de Jean Cocteau em relação a Erik Satie, mas desde a publicação do livro suscita a dúvida de que seria de autoria de John Cage.

2.1.11. De punctograma /ponto de exclamação/

Quando um ponto de exclamação é inserido dentro de uma palavra.

AMAR-AMARO

por que amou por que al mou
se sabia
p r o i b i d o p a s s e a r s e n t i m e n t o s
ternos ou sopæ.ædsəsəp
nesse museu do pardo indiferente
me diga: mas por que
amar sofrer talvez como se morre
de variola voluntária vágula ev
idente ?

ah PORQUEAMOU
e se queimou
todo por dentro por fora nos cantos nos ecos
lúgubres de você mesm(o,a)
irm(ã,o) retrato espéculo por que amou ?

se era para
ou era por
como se entretanto todavia
tôda vida mas tôda vida
é indagação do achado e aguda espostejação
da carne do conhecimento, ora veja

permita cavalheir(o,a)
amig(o,a) me releve
êste malestar
cantarino escarninho piedoso
êste querer consolar sem muita convicção
o que é inconsolável de ofício
a morte é esconsolável consolatrix consoadíssima
a vida também
tudo também
mas o amor car(o,a) colega êste não consola nunca de
[núncaras

Drummond, “Amar Amaro”. Em: *Lição de coisas*. São Paulo: José Olympio, 1962, p. 47.

2.1.12. De morfograma /maiuscula/ (de palavra)

A maiúscula, no nível da palavra, serve para indicar nomes próprios ou títulos de obras, no entanto, pode ocorrer também inesperadamente, como, por exemplo:

- a) No início da palavra, mas meio do verso/frase, não se tratando de substantivo próprio (configurando um dos meios de criação da alegoria, por exemplo):

[...]

Fruta completa:
para todos os sentidos,
para cama e mesa.

És uma fruta múltipla,
mas simples, lógica;
nada tens de metafísica
ou metafórica.

Não és O Fruto
e nem para A Semente
te vejo muito.

[...]

João Cabral de Melo Neto “Jogos frutais” [De: *Quaderna*] Em: *Poesia completa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 265.

b) Em um ou mais grafemas no meio da palavra, a fim de destacá-los:

CARTILHA

a MATilha

contra a Ilha

Ilha recUSA?

Ilha reclUSA

USA e abUSA

América LATina

AméRICA ladina

LATe a MATilha

Ilha trILHA

cartILHA

José Paulo Paes, “Cartilha”, [De: *Anatomias*, 1967]. Em: *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 167.

c) Ou em uma palavra inteira,

DENTADURA perfeita, ouve-me bem:
não chegarás a lugar algum.
são tomates e cebolas que nos sustentam,
e ervilhas e cenouras, dentadura perfeita.
ah, sim, shakespeare é muito bom,
mas e beterrabas, chicória e agrião?
e arroz, couve e feijão?
dentinhas lindos, o boi que comes
ontem pastava no campo. e te queixaste
que a carne estava dura demais.
dura demais é a vida, dentadura perfeita.
mas come, come tudo que puderes,
e esquece este papo,
e me enfia os talheres.

Angélica Freitas, “dentadura perfeita ouve-me bem”. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7.

Nesse caso, no início do poema, parece assumir a função de título (procedimento muito comum nos livros de Angélica Freitas e Adília Lopes, por exemplo).

Ou no meio do verso, a fim de destacar a palavra do conjunto do texto, intensificando seu sentido,

Já te lembrei bastante sem que amasse
uma pedra sequer de tuas pedras
mas teu nome — A V E N I D A — caminhava
à frente de meu verso e era mais amplo

Drummond, “A um hotel em demolição” [De: *Fazendeiro do ar*, 1954] Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 320.

2.1.13. De morfograma /sublinhado/

Pode acontecer que apenas um grafema apareça sublinhado num poema,

Duda Machado, “aeiou”. Em: *Crescente*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 22-23.

2.2. METAPLASMOS GRÁFICOS POR SUBTRAÇÃO

2.2.1. De grafema alfabético

São raros os casos em que a supressão de um grafema em uma palavra não leva também a uma alteração em sua pronúncia. Um dos poucos exemplos encontrados é o do “q” sozinho, como em Cacaso:

FOTONOVELA

Quando você quis eu não quis
Qdo eu quis você ã quis
Pensando mal quase q fui
Feliz

Cacaso, “Fotonovela”. Em: *Lero lero* [1967-1985]. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 57.

2.2.2. De sílaba ou palavra

A parte suprimida da palavra pode ser maior do que um grafema. Esse recurso traz evidentemente uma alteração fonética junto com ele, no entanto, muitas vezes, esta não parece ser a causa da supressão. Por isso, acrescentamos este procedimento ao rol dos metaplasmos gráficos, uma vez que sua essência parece ser a de ir desaparecendo na página, matéria escrita. Vejamos,

autofocus

o remordimento é algo
muito difícil
você me disse
mordendo
o próprio rabo

eu te compreendi
enquanto você dava voltas
e baixei o volume do rádio

era um scherzo
um sei lá
um allegro andante
não era boa
trilha sonora

enquanto me ocupava
dessas tralhas
você já tinha se engolido
pela metade

o remordi é al
mui di

eu chamei a ambulância

Angélica Freitas, “autofocus”. Em: *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 9.

2.2.3. De grafema diacrítico

Trata-se da supressão do grafema diacrítico em uma palavra, porém, sem configurar alteração na realização da sílaba tônica quando da leitura em voz alta. Misturada a outros diversos metaplasmos gráficos, está presente neste poema abaixo, no qual todos os grafemas diacríticos foram suprimidos, com o efeito ainda de dificultar a recomposição das palavras.

Transcrição: Doi (*dói*) o dia doi (*dói*) a vida e tudo o que eu toco/Doi (*dói*) o ar e ate (*até*) o silencio (*silêncio*) como um soco/So (*só*) o vacuo (*vácuo*) o vazio o branco que invoco/E so (*só*) eu ressoo o som sem som que sufoco.

Augusto de Campos, “oco”. Em: *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 110-111.

2.2.4. De topograma /branco interpalavra/

A supressão do branco entre as palavras pode ocorrer em diferentes medidas. Novamente, por acabar resultando em um composto único, inserimos todas essas possibilidades primeiramente no domínio dos metaplasmos, embora este mesmo mecanismo possa culminar em questões de ordem sintática.

a) Entre duas palavras, como mecanismo de composição de palavras-valise:

GRAFITO NA PEDRA DE MEU PAI

Tu foste
Casa feita / paz / ternura
Aberta para o mundo.
Santo-e-senha distribuías
A pobre, amigo, ignoto.

Irônico / repentista / malincônico
Eis tua marca maior: hombridade.

Essa cabeça ovalbranca
De mineiro gentilhomem
(Belo)
Sinais emitia célere
De soaveforte comando
À tribo de songamongas.

Tu & Maria José
Montanhosa generosa
Repartiam entre os oito
O coração em fatias.

•

Teu filho pródigo
Polêmico giróvago
Giralivros
Anárquico alicaído
Insoferente do século
Acolhes preparando
Perdão virtualha & serenim.

Transcrição: *ovalbranca; gentilhomem.*

Murilo Mendes, “Grafito na pedra de meu pai”. Em: *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 15.

- b) Com repetição de palavra, criando novas palavras que resultam do encontro:

13 de outubro, morte de manuel bandeira (1956)

EPITÁFIO

poeta menormenormenormenor
menormenormenormenor enorme

José Paulo Paes, “Epitáfio”, [Calendário Perplexo, 1983]. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 271.

2.2.5. De morfograma /maiúscula/

É o caso da supressão da maiúscula de palavra, ou seja, da maiúscula empregada para indicar substantivos próprios.

III.

você comeria a joanna newsom?

sim mas não nestas condições:

um jornalista paulistano passa a noite pensando
que newsom é bem bonita mas se veste
excentricamente

é bem bonita

ou seja não é feia
é bonita mas não nestas condições

você comeria a joanna newsom?

você diria que ela parece uma menininha
que usa botinhas e que pelo rasgo do vestidinho
pode ver sua calcinha?

IV.

com base no texto publicado, pode-se dizer que joanna
[newsom:

a. () é um bom pedaço de bife

b. () é uma salada de agrião

Angélica Freitas, “Argentina”. Em: *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 77.

2.3. METAPLASMOS GRÁFICOS POR SUBSTITUIÇÃO

2.3.1. De grafema alfabético por grafema alfabético

Quando há substituição de um grafema alfabético por outro com o mesmo valor sonoro, portanto, sem alterar a pronúncia.

Se komuniko
que amorico
me centimultiplico
scotch no bico
paparico
rio rico
salpico
de prazer meu penico
em vosso honor, ó Deus komunicação.

Farto de komunikar
na pequenina taba
subo ao céu em foguete
até a prima solidão
levando o som
a cor, o pavilhão
da komunikânsia
interplanetária interpatetal.
Convoco os astros
para o coquetel
os mundos esparsos
para a convenção
a inocência das galáxias
para a notícia
a nivola
o show de bala

Transcrição: *komuniko* em vez de *comunico*; *komunicar* em vez de *comunicar*, etc.

Drummond, “Ao Deus Kom Unik Assão”. [De: *As impurezas do branco*, 1973] Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 392.

2.3.2. De grafema alfabético por topograma /hífen/

Caso semelhante aos anteriores, em que um grafema alfabético é suprimido de uma palavra e insere-se um hífen em seu lugar.

KOAN

em boca fechada não entra mosc-
-ugh!

José Paulo Paes, “Koan”, [De: A poesia está morta mas juro que não fui eu, 1988]. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 305.

2.3.3. De grafema alfabético por topograma /apóstrofo intravocabular/

Semelhante à apócope, a substituição do grafema pelo apóstrofo pode provocar também um efeito arcaizante na escrita.

As âncoras surgimos,
Senhor meu El-Rei.

E logo nos topamos
Com u'a estranha grei:
Pardos, todos nus, sem coisa alguma
Cobrindo-lhes o pêlo,
Senhor meu El-Rei.

Não houve fala deles,
Senão comércio: dei
Barrete e carapuça; mas ganhei
Penas de papagaio,
Senhor meu El-Rei.

A língua se me abraça.
Das donas falarei.
Ai vergonhas tão altas e cerradas,
Tão limpas, tão tosadas,
Senhor meu El-Rei!

Roubando-me a folguedos,
Na missa me ajoelhei,
Que altar bem corregido
Sob esperável armou-se,
Senhor meu El-Rei.

Chantada a cruz de Cristo
No chão, logo atentei
À gente destas partes
Saudar-vos a divisa,
Senhor meu El-Rei.

José Paulo Paes, “A carta” [De: *Novas cartas chilenas*, 1954]. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 76.

2.3.4. De grafema alfabético por topograma /branco/

Neste caso, o que permite a supressão do grafema é o universo de referência construído no conjunto do poema.

AO PÉ DA LETRA

● lho por ● lho
de te por de te

José Paulo Paes, “Ao pé da letra”, [De: *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, 1988].
Em: *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 306.

2.3.5. De grafema alfabético por punctograma /reticências/

Dahlet diz que as reticências podem pertencer à pontuação de palavra assim como à pontuação de frase. No nível da palavra, pode ocorrer como no exemplo abaixo, substituindo um grafema ou uma sílaba.

Camelôs

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõeszinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam box

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

– “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de
[banana para eu acender o charuto. Naturalmente
o menino pensará: Papai está malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos
[de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.

Manuel Bandeira, “Camelôs”, [De *Libertinagem*]. Em: *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993, p. 127.

2.3.6. De grafema alfabético por elemento não linguístico

A substituição de que tratamos aqui é de grafemas alfabéticos por demais símbolos não linguísticos, tampouco contemplados no sistema de escrita da língua (como os grafemas simbólicos). No exemplo abaixo, a substituição é apenas da letra pelo símbolo, visual, e este último passa a ter o valor da letra devido à sua repetição no poema.

Augusto de Campos, “O pulsar” [1975]. Em: *Viva vaia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 242.

2.3.7. De palavra por grafema simbólico

Quando ocorre a substituição de uma palavra por um grafema simbólico.

MURILOGRAMA A CAMÕES

Sim: lavrador da palavra =
Teto e pão da nossa língua =

Desde meninos mamamos
Nos rudes peitos da Lírica =

Livro central semovente
Que parte do particular

Até investir o alto cume
De onde o Todo se contempla.

•

Na tua página o movimento =
Rotação do substantivo

Sustentado pelo verbo.
Provocas a transformação

Da antiga cítara em órgão,
Mudando-se o eco em grito.

Levantam-se os versos = nervos
Ligando a estrutura sólida.

•

Homem de carne e sentidos
Teu elenco de femininos

Se enriqueceu a-vicenda
De Natércia a Dinamene

Transcrição: = (grafema simbólico) em vez de *igual*.

Murilo Mendes, “Murilograma a Camões”. Em: *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 92.

2.3.8. De palavra (ou frase) por elemento não linguístico

Quando a elipse é marcada, por exemplo, por um traço, como no último verso do poema de Murilo Mendes abaixo.

Múltiplas coisas grandes
Visíveis invisíveis.

•

À beira desta baía
Largoespacial
Desamei / amei
Deslouvei / louvei

Cedo desarme-me.

Senti crescer-me
Comunicante
O duplo fogo eternofísico
Pai de todos e meu.

•

Nesta baía cabem todas as esquadras
Não cabe nenhuma bomba.

•

Do cume desta colina
Contorno o BR acelerado
 retardado
 extrovertido
 coisificado

Meu olho circular navega o mundo
Que aceito
Malgrado mil —————

Murilo Mendes, “Grafito no pão de açúcar”. Em: *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 23.

2.3.9. De /alinhamento/

Quando apenas uma sílaba, uma palavra ou um sintagma estão alinhadas de modo diferente do resto do poema. Abaixo, temos na mesma página de um poema de Haroldo de Campos as três possibilidades desse desvio realizadas juntas: sílaba *Re-*; palavra *Ousar*; sintagma *Odisseu senescendo*. O que ocorre é a substituição do alinhamento à esquerda por alinhamento à direita, no meio do poema. Embora apareçam juntas aqui (o que facilita nossa exemplificação), podem ocorrer também isoladamente.

Haroldo de Campos, “finismundo: a última viagem”. Em: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 56.

2.4. METAPLASMOS GRÁFICOS POR PERMUTAÇÃO

2.4.1. De grafema alfabético, por recombinação

Quando um grafema pode ser colocado em várias posições diferentes, alternando-se com o branco e possibilitando muitas vezes diferentes leituras:

zul

pedr

vo

a

a

ve

fund

a

Arnaldo Antunes “azul”. Em: *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 20.

2.4.2. De grafema alfabético, Anagrama

O anagrama é talvez um dos procedimentos linguístico-poéticos mais antigos da história das línguas. Há relatos de séries anagramáticas encontradas em hinos hititas, os mais antigos textos poéticos indo-europeus conhecidos, e eles estão presentes largamente nos hinos védicos, assim como em textos de magia. O anagrama é um procedimento poético bastante disseminado na poesia em geral, a ponto de não se saber mais quando é intencional ou por acaso – questão que Saussure tentou obstinadamente responder em não menos do que 10.000 páginas de estudos (Arrivé, 2009, p. 3).

Normalmente, é descrito ao lado da aliteração, como um procedimento fônico do verso, no entanto, muitas vezes só pode ser percebido na escrita. Segundo o Grupo μ , boa parte dos anagramas é destinada aos olhos (“anagrammes pour l’oeil”), por isso o situam no domínio dos metágrafos, sendo definidos como a variedade mais ousada de permutação, configurando, portanto, um metaplasmo por permuta. (Exemplo: François Rabelais = Alcofribas Nasier, 1970, p. 63).

Ao que parece, apesar de fazer soar repetidamente certos fonemas, de modo diferente da rima, da aliteração e da assonância, por exemplo, os anagramas estão principalmente baseados na escrita, e muitas vezes necessitam dela para serem recuperados. A definição dada pelo grupo Oulipo, por exemplo, que fala em *letras* em vez de *fonemas*, evidencia esse caráter:

L’anagramme fait permuter les lettres d’un ou de plusieurs mots, de façon à former un ou plusieurs autres mots : « ami » est l’anagramme de « mai ». Un poème anagrammatique est un poème dont tous les vers successifs sont composés avec les mêmes lettres, mises chaque fois dans un ordre différent. (Em : <http://oulipo.net/fr/contraintes/anagramme>)

Nos *Amusemena Philologiques*, um dos grandes catálogos do século XIX que reúne variados procedimentos poéticos, os anagramas também são definidos do ponto de vista da escrita, como “la transposition des lettres d’un nom (...) lettres dont l’ordre est changé”.

Sobre os anagramas de Saussure, por exemplo, Michel Arrivé (2009) chega a apontar a forte ocorrência de termos terminados em -grama (anagrama, paragrama, hipograma, etc.) na terminologia saussuriana e a quase inexistência daqueles terminados em -fonia. Diante do que coloca a questão: “dans la pratique anagrammatique de Saussure est-ce le phonème ou le graphème qui est en cause ?” (2009, p. 5) No entanto, basta observar algumas poucas linhas

do mestre genebrino para que percebamos que, para ele, é apenas a questão fonética que interessa,

Le terme d'anagramme est remplacé à partir de ce cahier, par celui, plus juste, de paragramme. Ni anagramme ni paragramme ne veulent dire que la poésie se dirige pour ces figures d'après les signes écrits ; mais remplacer -gramme par -phonie dans l'un ou l'autre de ces mots aboutirait justement à faire croire qu'il s'agit d'une chose inouïe. Anagramme, par opposition à Paragramme, sera réservé aux cas où l'auteur se plaît à masser sur un petit espace, comme celui d'un mot ou deux, tous les éléments du mot-thème, à peu près comme l'« anagramme » selon la définition ; – figure qui n'a qu'une importance absolument restreinte au milieu des phénomènes offerts à l'étude, et ne représente en général qu'une partie ou un accident du Paragramme. (Starobinski, p. 31)

Cette versification [celle du vers saturnien] est tout entière dominée par une préoccupation phonique, tantôt interne et libre (correspondance des éléments entre eux, par couple, ou par rimes), tantôt externe, c'est-à-dire en s'inspirant de la composition phonique d'un nom comme Scipio, Jovei, etc... (Starobinski, p. 34)

Le poète doit donc, dans cette première opération, mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de fragments phoniques possibles qu'il peut tirer du thème ; par exemple, si le thème, ou un des mots du thème, est Hercolei, il dispose des fragments -lei-, ou -co- ; ou avec une autre coupe des mots, des fragments -ol- ou -er- ; d'autre par de -rc- ou de -cl-, etc. (Starobinski, p. 23-24)

Numa breve análise das duas perspectivas, de Saussure e do Grupo μ , não é preciso esforço para perceber qual pensamento é mais frutífero para o estudo dos anagramas. É evidente que ele se constrói na escrita, e muitas vezes a despeito do valor fonético que pode adquirir um ou outro grafema. Observemos um exemplo, portanto, deste metaplasmo por permutação de grafemas.

V

Remorso manso, sem dentes,
do já vivido e apagado.

Aquele instante, aquele quarto
de hora, aquele desejo indecifrável,
decifrado, é claro, quando já não mais nada.

As mãos esperam, mudas.
E o telefone, gordo como um rei.
A vida não quis esperar.

Memória,
mãe amorosa de todas as mortes.

Paulo Henriques Britto, “V”. Em: *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

No poema de Paulo Henriques Britto³⁴, a palavra “remorso”, tema do poema, reaparece anagramatizada no último verso:

“mãe amorosa de todas as mortes”

Assim como, no primeiro verso, encontra-se anagramatizada a palavra “mortes”:

“Remorso manso, sem dentes,”

³⁴ Para uma análise detalhada do poema e de suas relações anagramáticas, cf. ALMEIDA, 2009.

2.5. METAPLASMOS GRÁFICOS POR OUTROS PROCEDIMENTOS

2.5.1. Grafemas diacríticos autônomos

Assim como pode acontecer com os punctogramas (a seguir), alguns grafemas diacríticos podem aparecer sozinhos no texto poético, sem estarem aplicados a um grafema alfabético. Esse procedimento pode ser comparado, talvez, às figuras de personificação, por exemplo. Se esta consiste em atribuir característica humanas a seres inanimados; esta figura consiste em atribuir a um sinal diacrítico (normalmente preso a um grafema alfabético) o estatuto de um grafema independente.

O SILÊNCIO É DE OURO!

^ / !

José Paulo Paes, “O silêncio é de ouro!”, [De: *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, 1988]. Em: *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 302.

2.5.2. Punctogramas autônomos

Por vezes é possível encontrar sinais de pontuação – aparentemente – não ligados a nenhuma palavra e ocupando sozinhos uma linha inteira; que corresponderia a um verso, em poesia. Apesar de aparecerem isolados, estes sinais guardam muitas vezes a sua função sintática e o fato de aparecerem deslocados serve tão simplesmente para colocá-los em destaque.

Ricardo Domeneck, “Como desaparecer parcialmente”. Em: *Sons: Arranjo: Garganta*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 35.

2.5.3. Mistura de sistemas de escrita

Procedimento talvez semelhante ao barbarismo, em sua acepção posterior à de vício na retórica, que é a de inserção de palavra ou expressão estrangeira não incorporada ao léxico da língua receptora. Nesses casos, há a adição de sistemas de escrita distintos do sistema principal

a) Exemplo, do alfabeto russo:

Augusto de Campos, “fluz”. Em: *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 28-29.

- b) Exemplo, do alfabeto grego; uso de caracteres do alfabeto grego, porém, para escrever o texto em português.

ΠΣΕΥΔΟΠΑΠΥΡΟΣ

I

]ε κορασαιο
]δευεραις
]σπερο

]αντε δε μιμ
]μ σιντιλαντε
β]ελο ροστο

α[παρεσενδο
]μορ

Augusto de Campos, “pseudopapiros (safo)”, Em: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 58-59.

2.5.4. Tensão escrita vs. fala, ou Alógrafos

Este é o caso da palavra que só existe graficamente, quando a realização oral não permitiria a distinção.

*The contents
Of our ephemeral conjunction
In aloofness from much*

Te contêm
oval e fêmea cuja ânsia
inalo, ofensa, fronte

de contente,
orvalho, fome com unção
em halos finos, fronde

a fase, a pá,
lavra sem tensas
orações,
com tensão
de ego, nome, as
transações –

afasia, palavra,
sentenças ou frações,
contenção
de economias,
transições –

& o excesso
contamina
ações
na idêntica
idade físsil,

Transcrição: *a fase, a pá,/lavra sem tensas/orações,/com tensão/...*

Ricardo Domeneck, “[apor orquídea]”. Em: *Sons: Arranjo: Garganta*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.38.

Ou,

amei em cheio
meio amei-o
meio não amei-o

Paulo Leminski, “[amei em cheio]”. Em: *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 107.

3. METATAXES

Como já foi dito, o que consideramos metataxes (utilizando a terminologia do Grupo μ , 1970) aqui, se buscarmos recuperá-las na tradição, veremos que já foram catalogadas de diversos modos. Na retórica clássica, por exemplo, são os procedimentos equivalentes às figuras. Modernamente, Fiorin (2014), por sua vez, engloba esses procedimentos entre as *figuras não trópicas*, que reúnem tanto metaplasmos como metataxes.

Por isso, antes de propor as metataxes gráficas, vamos relembrar rapidamente algumas figuras clássicas já conhecidas a fim de compor o quadro de uma retórica geral no qual as novas figuras deveriam ser inseridas. Vale lembrar que a categorização das figuras proposta abaixo é bastante discutível, causa de incontáveis divergências entre estudiosos desde a antiguidade clássica; assim como deve acontecer com a classificação proposta por nós a seguir. O terreno é de fato ingrato para as tentativas de sistematização.

a) Por adição

No manual contemporâneo que tem nos auxiliado, Fiorin elenca as seguintes metataxes por adição, as quais chama figuras não trópicas de acumulação: *enumeração*, *gradação*, *concatenação*, *sorites*, *metábole*, *antítese* e *hipotipose*. Destas, constam na *Retórica Geral* do Grupo μ apenas os *parênteses*, a *concatenação* e a *enumeração*; as outras sendo consideradas metáboles do conteúdo (metassememas ou metalogismos ou tropos gramaticais/lexicais). Além da adição repetitiva, para ambos, o *polissíndeto*.

b) Por subtração

As metataxes clássicas por subtração são a *elipse*, o *zeugma*, o *assíndeto*, a *parataxe* e o *anacoluto* – este último, considerado pelo Grupo μ uma figura de substituição. A esses elementos, seja no plano gráfico ou em um plano sintático mais geral, o Grupo adiciona ainda a supressão de pontuação, a supressão da disposição linear e o enjambement (supressão de “forma”), de ordem gráfica.

c) Por substituição

No caso das figuras por substituição, Fiorin e o Grupo μ não coincidem em nenhum ponto. O primeiro as chama figuras não trópicas de troca: *retificação*, *retroação*, *exclamação* e *interrogação*. No segundo, elas são chamadas metataxes por supressão-adjunção e englobam: *anacoluto* (já mencionado por Fiorin na subtração), *silepse* (tropo gramatical por condensação semântica, para Fiorin), *quiasmo* e a poesia não pontuada (que já havia aparecido na *Retórica geral* também nas metataxes por supressão).

d) Por permutação

Em Fiorin, são chamadas figuras não trópicas por transposição: *anástrofe*, *hipérbato*, *sínquise*, *histerologia*, *parêntese*, *suspensão*. Para o Grupo μ : *tmese*, *hipérbato* e outras inversões na posição dos elementos sintáticos em geral. Encerrando as metataxes por permutação, a *Retórica geral* ressalta o valor que esses procedimentos têm para o olho, na literatura escrita, uma vez que as inversões chamam a atenção para a ordem espacial do texto, para além da ordem causal (sintática) e temporal (auditiva).

Como se pode ver, a interpretação sobre o que é mobilizado pela figura nunca é consonante entre os estudiosos, desde a operação envolvida até o fato de atribuí-la à sintaxe ou à semântica. Todas essas dificuldades estiveram presentes na tentativa de classificação dos procedimentos da escrita recolhidos por nós. Por isso, optamos por uma organização das figuras segundo as mesmas operações clássicas, mas tendo em vista os fatores gráficos (ora mais voltados para seu aspecto linguístico, ora para o plástico), levando em consideração a noção sintática de frase (linguística), assim como a questão posicional e direcional da linha, do bloco e da página. Dessa forma, as figuras a seguir vão desde aplicações localizadas na frase (como a supressão da maiúscula inicial de frase) àquelas que podem se estender indistintamente de um grafema à totalidade do texto (como a dispersão das palavras na página). O critério que as reúne, portanto, é o de que o procedimento tenha implicação estrutural na composição do texto, desde a frase até o conjunto da página.

3.1. METATAXES POR ADIÇÃO

3.1.1. De grafema simbólico

Quando se adicionam grafemas simbólicos ao texto a fim de estabelecer uma organização sintática. Em *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, ocorre a adição do símbolo /§/ a cada bloco, a fim de reafirmá-lo. Esse sinal, como se sabe, era usado na imprensa antes da alínea, a fim de marcar parágrafos. Seu uso no poema indica uma intensificação na marcação do bloco e um arcaísmo tipográfico inserido pelo poeta, assim como faz Angélica Freitas,

o que é um baibai?

baibai es un adiós.
un farewell sin pañuelos.
tem gente que escreve haikai,
três linhas à bashô.
baibais também seguem modelos.

quem escreve baibais sabe que acabou
-se o que era doce.

§

espancado na infância molha os pés no orinoco
embaixo d'água como soa a ocarina?
brbrlllbrrrr brbrlllbrrr

§

esnobada na festa molha os pés no rio das antas
debaixo d'água como faz seu coração?
'sai da chuva' 'já para casa'

§

sufragette sem rouge molha os pés no rio clyde
debaixo d'água como faz o seu cabelo?
esquerda.... direita.... esquerda..... direita....

§

feia nas fotografias molha os pés no rio reno
debaixo d'água como faz seu celular?
'depois do bipe lorelei depois do bipe'

Angélica Freitas, “o que é um baibai?”. Em: *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 41.

3.1.2. De topograma /travessão/

Os travessões em poesia têm, normalmente, o mesmo valor sintático de introduzir uma pausa para um excursão, uma explicação ou o desenvolvimento de uma ideia qualquer paralela à ideia principal da frase; além de indicar o diálogo, no discurso direto. Este sinal pode ocorrer também com usos retóricos diversos, como o do travessão isolado em uma linha branca, reforçando o sentido do branco de inserir um intervalo ou como elemento repetitivo. Vejamos.

a) Adição repetitiva de travessões isolando sintagmas:

Neste poema, faz-se uso repetitivo de travessões, aparentemente com a função de introduzir pausas na leitura, segmentar as partes do texto de um modo diferente do que o do branco. Logo, a função do travessão aqui é também a de reforçar o significado desse mesmo espaço branco, entre palavras ou grupos de palavras em um mesmo verso (e não entre blocos, como no poema de Adília Lopes acima).

vacilo da vocação

Precisaria trabalhar — afundar —
— como você — saudades loucas —
nesta arte — ininterrupta —
de pintar —

A poesia não — telegráfica — ocasional —
me deixa sola — solta —
à mercê do impossível —
— do real.

Ana Cristina César, “vacilo da vocação” [De: *A teus pés*, 1982]. Em: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 99.

- b) Travessão para marcar a separação entre blocos.

MICROBIOGRAFIAS

Henrique de Navarra
na manhã a seguir à noite em que sonhou
que era despedaçado por feras
mandou abater
todos os leões dos fossos do seu castelo
a tiros de arcabuz

—
Nathaniel Hawthorne
lavava sempre as mãos
antes de abrir as cartas de Sophia Peabody
sua noiva

—
Um quadro de Ensor
que tinha sido roubado
estava enterrado a 30 cm de profundidade
na praia belga de Mariakerke

—
Constant Troyon
pagava a um pintor menor
nunca o mesmo
para lhe pintar

Adília Lopes, “Microbiografias” [De: *A pão e água de colônia*, 1987]. Em: *Antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 68-69.

Nesse caso, a fim de precisar sua função, é preciso observar que após o travessão o poema recomeça com um verso cuja primeira palavra tem inicial maiúscula, como um re-começo, lembrando que a inicial maiúscula não costuma aparecer em Adília Lopes a não ser em no primeiro verso de cada poema ou em substantivos próprios.

- c) Adição repetitiva de travessões entre palavras, intensificando a separação já indicada pelo espaço branco entre elas.

E-MAIL PARA RICARDO DOMENECK

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

Fabiano Calixto, “E-mail para Ricardo Domeneck”. Em: *Sanguínea*. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 75-76.

3.1.3. De topograma /parênteses/

Sintaticamente, os parênteses têm em geral uma função semelhante ao do travessão na frase, a de isolar um período para introduzir uma informação distinta. Além disso, em poesia, é possível encontrar também um uso mais radical, como um sinal independente ou simples separador de partes na página. Nesses casos, eles podem ser também realizados apenas parcialmente (sem abertura ou fechamento) ou também repetidamente.

TRADUZIR

```
( d u a   s ( l i   n g ( u   a g e (
n s d )   i f ) e   r ) e n   ) t e s
( u m a   s ( o n   a n ( t   e & a (
O U T )   r a ) a   u ) s e   ) n t e
( l u a   m ( I N   g u ( a   n t e (
l u a )   c r ) e   s ) c e   ) n t e
```

Carlito Azevedo, “TRADUZIR”. Em: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991, p. 13.

3.1.4. De topograma /asterisco/

A adição de um asterisco à linha branca que separa o poema em blocos/estrofes, contribuindo para reforçar a separação entre as partes e até mesmo, dar maior independência aos blocos.

AS ESTAÇÕES

Uma chuva fina
caiu na toalha;
molhou as roupas,
encheu os copos;
esfriou os corações
enlaçados nas árvores
(do frio que espera
como os nomes).
O mundo cheio de rios,
lagos, recolhimentos
para nosso uso.

*

Num céu profundo,
máquinas de nuvens,
elefantes de nuvens
passam cantando.
Sob as mãos inertes
os móveis suam.
O ambiente doméstico
quer abrir as janelas:
sobre folhas secas,
sobre sonhos, fantasmas
mortos de sede.

*

Os homens podem
sonhar nos seus jardins
de matéria fantasma.
A terra não sonha,
floresce: na matéria
doce ao corpo: flor, [...]

João Cabral de Melo Neto, “As estações” [De: *O Engenheiro*, 1942-1945]. Em: *Obra completa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 72-73.

3.1.5. De topograma /barra/

Adição de barra a um único verso, em posição não usual.

Fabrizio Corsaletti, “meu avô morto”. [De: *Movediço*, 2001] Em: *Estudos para o seu corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 20.

3.1.6. De punctograma /vírgula/

Adição repetitiva de vírgulas entre palavras. No caso abaixo, entre todas as palavras, promovendo um atraso na leitura e uma sequência de pausas, além da intensificação da divisão das palavras:

Teleros

Pálpebras, luzidio, num, lento, asse
ntimento, do, roxo, ao, lilá, à, medi
da, que, se, fechavam, armaram, um
arco, de, carne, aberta, na, boca, av
inhada, que, ressequido, sentia, estic
arem-se-lhe, as, peles, de, tal, modo,
que, umas, insensibilizavam-se, ova
is, nos, internos, das, coxas, como,
cotoveleiras, de, contador, outras, re
puxavam-se, sob, os, pentelhos, com
o, a, escorrer, vagina, adentro, aque
las, perdiam, poros, esquentavam, p
escoço, acima, e, estas, gelavam, as,
campânulas, dos, seios, com, dois,
pontos, de, lamparina, em, beliscos,
de, fogo, me, apertando, rins, e, nu
ca, mucosas, nas, peles, e, peles, na

Décio Pignatari, “Erros”. Em: *Através 3*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 45.

3.1.7. De punctograma /ponto/

É possível a inserção de um ponto em lugares não esperados, como isolando uma palavra ou a adição repetitiva de ponto, em geral, marcando uma separação gráfica entre blocos o que faz até mesmo com que se transforme em um topograma. Vejamos os casos abaixo.

a) Antes da palavra.

Duda Machado, "night". Em: *Crescente*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 56.

Paisagem de bois —
os grossos pontos brancos
(não podem ser apenas
a carne nos mercados)
sobre o verde chapado das pastagens

(perdêramos a linguagem,
não tivêramos mais
que os arrepiados olhos
do delírio!)

sol
sol primitivo
esta manhã nascendo
a solidez desses bois
(seria preciso um soco
no olho do dia
o pus da pastagem
enfim rasgado
o vão — o mundo aberto — em que esses bois se
[movem
e o sol)

197

- c) Repetitivamente, como no clássico, “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, a sequência de linhas pretas introduz, de fato, uma pausa maior (mais intensa do que a da linha branca, portanto), representando ainda o silêncio da respiração do paciente,

Pneumotórax

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
- Respire.

.....

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.

Manuel Bandeira, “Pneumotórax” [De *Libertinagem*, 1930]. Em: *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993, p. 128.

- d) Repetitivamente, as linhas pretas podem se tornar um bloco de linhas e, além de promoverem a separação, também podem se transformar em ícone dos pontos mencionados textualmente,

Angélica Freitas, “Alcachofra”. Em: *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 24-27.

3.1.8. De morfograma /maiuscula/ (contínua)

Quando um conjunto de palavras é colocado em maiúsculas, como recurso para intensificar o sentido da proposição. Isso pode acontecer com uma palavra, um sintagma, um verso e até o poema inteiro. De acordo com Lupton (2013, p. 48), uma palavra composta em MAIÚSCULAS dentro de um texto pode parecer exagerada, e uma LONGA PASSAGEM COMPOSTA INTEIRAMENTE EM VERSAIS TERÁ UMA APARÊNCIA HISTÉRICA.

☼ XXXII ☼
As moças¹

Cinco ou seis...
E me senti mais só no meio delas.
Rostos de luas coloridas,
Conversas fiadas de mulheres...
5 Mas a cidade continua...
PALMA DE MÃO...
E li nas linhas ruas
O destino daquela mocidade.

— É fatal: deixai-me a rir
10 E sorrindo parti!
Ela se fechará pra vos prender.
Antes se rir.
Vamos! mais rouge riso pros lábios,
Os sapatinhos de verniz,
15 Sedas e coração!
E é aguentar o cinema quotidiano!
Cowboys predestinados
Raptos elétricos...
E tudo acaba mal.
20 Sofrei!
... A própria dor é uma felicidade.

Mario de Andrade, “As moças” [De: *Losango Cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, 1924]. Em: *Poesias completas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 178.

3.1.9. De morfograma /itálico/

Itálico (ou grifo, em Portugal) indica uma fonte levemente inclinada para a direita, ao contrário das romanas, que são eretas (90°). É assim chamado, pois foi desenvolvido na Itália entre o final do século XV e início do XVI. Nessa época, foi criado com base na escrita cursiva humanista para ser usado como fonte principal do texto, neutra, e não como um recurso auxiliar, como se faz hoje. Um dos motivos era o de economizar papel e baratear o custo de produção dos livros, pois os caracteres itálicos inclinados ocupavam menos espaço do que os romanos.

A primeira publicação nesse tipo foi feita por Aldo Manuzio, em uma edição de Virgílio de 1501. A partir de então, ao longo do século XVI o itálico era empregado em lugar do romano, ou vice-versa, sem que coexistissem em uma obra. Aos poucos com as renovações nas escolas tipográficas é que vai adquirindo o estatuto que tem hoje. No século XVII se estabiliza o costume de utilizar a romana como fonte principal e o itálico apenas para especificar ou destacar trechos.

Por isso, quando pensamos no seu efeito retórico, é preciso ter em mente a edição e a época da publicação do texto que estamos analisando. Dessa forma, levantaremos alguns de seus usos pensando na poesia praticada a partir do século XX até os dias de hoje, sobretudo após o advento dos computadores pessoais, em que são os próprios autores que italicizam aquilo que bem entendem. Antes desse período sabe-se que sua aparição se deve mais à pessoa responsável pela edição e impressão do texto [o *imprimeur*] do que à uma escolha do autor.

Nesse contexto, alguns linguistas estudiosos da escrita, sobretudo da escola de Catach (1980), incluem o itálico como parte do sistema de pontuação. Nesses casos, é considerado, por exemplo, segundo Dahlet (2006), um *grafema de coalescência* indissociável de um grafema alfabético. Embora não o consideremos como parte do sistema de pontuação, particular, mas sim do sistema da escrita, geral, estamos de acordo com a noção de coalescência, uma vez que o itálico é, pois, um traço adicionado a um grafema alfabético sem o qual não pode existir.

A inserção significativa do itálico enquanto recurso para criar efeitos diversos e orientar a organização sintática do texto, em poesia, tem início no final do século XIX, com *Un coup de dés*, de Mallarmé. Hoje, vemos que este se tornou um recurso amplamente difundido e com diversas funções. Podemos, então, destacar algumas

ocorrências do itálico: em uma única letra; em uma palavra; em um sintagma; em um verso/linha inteiro; em um bloco/estrofe; ou no texto inteiro.

O uso do itálico pode assumir diversas finalidades, desde as mais técnicas, como indicar o título de uma obra; a citação de um verso; ou o emprego de uma palavra estrangeira; até as retóricas, por assim dizer, como diferenciar vozes ou temas; destacar palavras ou expressões; etc.

Dessa forma, não esgotaremos aqui os exemplos de todos esses usos, pois que são já bastante conhecidos de todos nós, e ficamos apenas com um exemplo, de Carlito Azevedo, do itálico ao final.

Carlito Azevedo, “Por ela”. Em: *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 21.

3.1.10. De morfograma /negrito/

As “versões bold” dos tipos, como são chamadas as fontes em negrito na tipografia, foram criadas já no século XX para satisfazer à necessidade de formas enfáticas. Tipos bold (e semibold) são usados para criar ênfase em uma hierarquia. (Lupton, 2013, p. 44) Em poesia, portanto, além dessa função podem agregar outras, construídas em cada poema, tal como o itálico.

Um poema para si

um	poema	para	me
	salvar		
	dessa		
	miséria		
	completa		
	e densa		
um	poema	para	te
	salvar		
	nessa		
	miséria		
	completa		
	imensa		
um	poema	para	se
	salvar		
	essa		
	miséria		
	completa		
	intensa		
um	poema	para	si

Frederico Barbosa, “um poema para si”. Em: *A consciência do zero – antologia (1978-2003)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 28.

3.1.11. De morfograma /riscado/

Pode acontecer de uma palavra, um verso ou um poema inteiro (como abaixo) aparecerem riscados. O risco normalmente indica a intenção do apagamento do trecho ou uma correção ao texto, que será feita na sequência. Nos poemas, pode ganhar um significado particular a cada vez em que é utilizado.

Fabiano Calixto, “A noia de Aquiles”. Em: *Sanguínea*. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 56.

3.1.12. De elemento plástico /forma/ (variação tipográfica)

A escolha de um tipo de letra na impressão de um livro, texto, cartaz nunca foi feita ao acaso. Cada época tem o seu desenho preferido e o uso de uma determinada fonte vem sempre carregado de significados outros. No império de Carlos Magno, por exemplo, a escrita foi reformada por decreto. Foi ali instituída a diferença entre maiúsculas e minúsculas, definiu-se os espaços entre palavras e a organização da página com títulos e subtítulos. A “minúscula carolíngia”, estabelecida nessa reforma para ser usada na escrita corrente de livros, foi adotada em todo o Império Romano. (Bomeny, 2010, p. 30-31)

Alguns séculos mais tarde, na França, Luís XIV estabelece um comitê para a criação de um tipo de letra segundo princípios científicos, a fim de ser utilizada exclusivamente pela realeza. Criou-se assim a Romana do Rei, que afastou as fontes caligráficas e marcou os cem anos seguintes da tipografia. (id., p. 107-108)

Num salto, para ficar apenas com exemplos bastante representativos, no século XX, o Futura, por exemplo, projetada geometricamente, tornou-se a letra preferida pelos artistas de vanguarda. Como dizia Tschihold, todo modo de escrita – especialmente os tipos – é uma expressão suprema de seu tempo (2003, p. 83).

Assim, a análise poética deve contemplar a observação do tipo utilizado. Mas também pode acontecer de, além do significado embutido na história daquela letra, esse recurso ser explorado de outras formas, como, por exemplo, quando se combinam vários tipos em uma mesma página, fazendo surgir daí uma polifonia de estilos, épocas, vozes que acabam por assumir uma função sintática no poema, além de ornamental.

“coisa”, de Augusto de Campos, por exemplo, é um poema que mistura, além de línguas diversas, tipos diversos. A variação tipográfica, neste poema, tem a função de orientar a sintaxe geral, orientando a direção da leitura:

THIS FUNNY THING
coisa acaso i ching
lauzeta little wing
L'OLORS bernart CHE MOVE
O SOL CALA O SOL CHEVE
COLE DANTE jimi GUIDO ARRABAT
em que HUR' AER air ar talking about
IL SOLE qual a chave
o que for CALLED LOVE
CHIAMATO AMORE
doi
para que eu trove

Augusto de Campos, "coisa". Em: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 107.

3.1.13. De elemento plástico /cor/

Segundo Mallarmé, “On écrit noir sur blanc”. Tomando o preto como a cor padrão da letra na página branca, a adição de cores às letras em poesia não deixa de ser um fato retórico. A base é mesmo da tipografia, que sempre teve como orientação imprimir os caracteres em preto, garantindo o bom contraste com o branco do papel. Assim, reservava-se à cor o caráter de ornamento do texto.

Esse preceito tipográfico é alterado no século XX com a escola funcionalista. Segundo Bomeny (2010, p. 187), nesse momento, as cores são inseridas no corpo de base da tipografia, enquanto elemento estruturante da composição textual e não mais como mero ornamento. A cor deveria ser utilizada para ajudar a expressar melhor o propósito do trabalho.

Em poesia, Augusto de Campos utiliza cores na série *poetamenos*, de 1953, enquanto elemento estruturante da sintaxe do poema; ao mesmo tempo em que acaba por compor igualmente uma obra com apelo plástico – comparada, por exemplo, ao *Boogie-Woogie*, de Piet Mondrian.

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cima eu baixela
 e coraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumanoutro

3.1.14. De elemento plástico /tamanho/

Augusto de Campos, “7 bilhões não escreveram este poema”. Em: *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 105.

3.2. METATAXES POR SUBTRAÇÃO

3.2.1. Topograma /branco interpalavra/

Quando a supressão do branco entre palavras é total, ou acomete mais de duas palavras, passamos do domínio dos metaplasmos para as metataxes, uma vez que a supressão de espaço irá ter implicações no modo de leitura e segmentação do poema. Tentelerumalinhadetextosemespaçosparapercebersua importância (Lupton, 2013, p. 87).

atrocaduapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipubliapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade
city
citê

Augusto de Campos, “cidadecitycitê”. Em: *Viva vaia*. São Paulo: Ateliê, 2000.

3.2.2. De topograma /alinhamento/

Um dos modos pelos quais se costuma diferenciar a poesia da prosa é o fato daquela não utilizar o texto justificado à direita, com versos que começam na margem esquerda, normalmente em maiúsculas, e se estendem por linhas de comprimentos diferentes umas das outras. Verso, justamente, de *vertere* (voltar), é a “volta ao ponto de partida à esquerda da folha de papel” (Bandeira, 1958, p. 1282). Quando se pensa assim, pode-se dizer mesmo que formas clássicas, como o soneto e a balada, se caracterizam por formas visuais particulares (Anis, 1988, p. 204), alinhadas à esquerda e irregulares à direita.

Nota-se, entretanto, que sobretudo na poesia moderna e contemporânea apenas essa definição se mostra insuficiente, uma vez que podemos encontrar diferentes tipos de arranjos para a disposição dos versos, indo do fato de centralizá-lo na página até a dispersão completa pela página ou seu arranjo para formação de um desenho. Tal fato configura um fenômeno de ordem sintática, da disposição dos elementos na página.

Assim, pode acontecer de o poema ser “esquartejado em uma malha de quadrados desalinhados” (Lupton, 2003, p. 115), como no poema de Augusto de Campos abaixo:

```

FEJER      SPRET      CURAV
CHEGA      ASDEQ      AAFÓR
VACOM      UÍMIC      MULAD
ASMÃO      O (PRO    OOURO
      INDUS      IVER ) OMPUN
      TRIAL      EMPL E      HASUA
      PARAS      XIGLÁ      SMINI
      OBREV      SELEC      ESCUL
TURAS      LABIR      RANSP
COLMÉ      INTOS      ARENT
IASDE      DELÂM      ESQUE
CUBOS      INAST      MAISA
      DIANT      CONST      IASEO
      EDESM      RUIRO      UTROS
      ONTAV      UTRAS      LABIR
      A PARA      COLMÉ      INTOS
  
```

Augusto de Campos, “fejer”. Em: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 87.

3.2.3. Punctograma /vírgula/

A ausência de pontuação em um poema é um dos principais procedimentos de alteração sintática de origem gráfica. Sua ocorrência localizada, a supressão de vírgulas em enumerações, por exemplo, faz dela uma figura próxima do assíndeto – que é a omissão da conjunção entre elementos coordenados. Aqui, a omissão é marcada pela escrita através da ausência de elementos de ligação entre as palavras em um determinado verso:

Negra

A negra para tudo
a negra para todos
a negra para capinar plantar
regar
colher carregar empilhar no paiol
ensacar
lavar passar remendar costurar cozinhar
rachar lenha
limpar a bunda dos nhozinhos
tregar.

A negra para tudo
nada que não seja tudo tudo tudo
até o minuto de
(único trabalho para seu proveito exclusivo)
morrer.

Drummond, “Negra” [De: *Boitempo II (menino antigo)*, 1973], Em: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 560.

3.2.4. Punctograma /ponto/

O mesmo que ocorre acima com a vírgula pode acontecer com o ponto. Ele pode ser suprimido no fim de uma única frase, localmente, ou ainda, como uma figura complexa, quando a supressão da pontuação é total – tendência da poesia moderna, na esteira de Apollinaire.

Esse fator, segundo o Grupo μ , *consiste evidentemente em uma figura*, podendo perturbar a sintaxe a ponto de criar um campo semântico incerto (1970, p. 75). As *Galáxias*, de Haroldo de Campos, são um exemplo radical deste procedimento: são 50 páginas de um mesmo poema sem nenhum sinal de pontuação (nem vírgulas, nem maiúsculas, nem nada).

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não
 posso guiá eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me
 dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e
 uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para
 outros não existia aquela música não podia porque não podia popular
 aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não
 tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais
 megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um
 ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo
 tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol
 enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é
 magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco
 do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados
 rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para
 os patronos do povo mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila
 o povo é o inventalinguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha
 no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol
 pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice
 no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável
 no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol
 mas aquele fio aquele fio aquele gumefio azucrinado dentedoendo como
 um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa de uivo
 esfaima circuladô de fulô circuladô de fulô circuladô de fulôôô
 porque eu não posso guiá veja este livro material de consumo este aodeus
 aodemodarálivro que eu arrumo e desarrumo que eu uno e desuno vagagem
 de vagamundo na virada do mundo que deus que demo te guie então porque eu
 não posso não ousar não pouso não troço não toco não troço senão nos meus
 miúdos nos meus réis nos meus anéis nos meus dez nos meus menos nos meus
 nadas nas minhas penas nas antenas nas galenas nessas ninhas mais pequenas
 chamadas de ninharias como veremos verbenas açúcares açucenas ou
 circunstâncias somenas tudo isso eu sei não conta tudo isso desaponta não
 sei mas ouça como canta louve como conta prove como dança e não peça que
 eu te guie não peça despeça que eu te guie desguie que eu te peça promessa
 que eu te fie me deixe me esqueça me largue me desamargue que no fim eu
 acerto que no fim eu reverto que no fim eu conserto e para o fim me reservo
 e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está feito
 que pelo torto fiz direito que quem faz cesto faz cento se não guio
 não lamento pois o mestre que me ensinou já não dá ensinamento bagagem de
 miramundo na miragem do segundo que pelo avesso fui destro sendo avesso
 pelo sestro não guio porque não guio porque não posso guiá e não me peça
 memento mas more no meu momento desmande meu mandamento e não fie desafie
 e não confie desfie que pelo sim pelo não para mim prefiro o não
 no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não será tua demão

Haroldo de Campos, *Galáxias*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

Outro exemplo de poema que mantém a maiúscula inicial, emprega outros sinais no meio do poema quando julga necessário, mas nunca pontua o final encontra-se em todos os poemas de *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques, entre muitos outros autores.

Amor não feito

No centro do que me lembro ficou
o amor não feito:
o que não foi rói o que foi
como a maresia

casa onde não morei país invisitado
praia inacessível avistada do alto
o que fazer do desejo
que não se gastou?

alegria não sentida amor não feito
prazer adiado *sine die*
palavra recolhida como um cão
vadio gesto interrompido beijo a seco

como parece banal agora
o que o barrou
compromissos decência covardia
não foi nada disso que ficou

mas precioso aceso
e perfeito
restou o desejo do amor
não feito

Ana Martins Marques, “Amor não feito”. Em: *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.77.

3.2.5. Morfograma /maiúscula/ (de início de frase)

Assim como maiúsculas inesperadas podem aparecer no poema; maiúsculas esperadas podem não aparecer. É muito comum encontrar na poesia moderna e contemporânea a supressão total de letras maiúsculas, mesmo em início de frase e nomes próprios.

Este fator está ligado, de um lado, à supressão dos marcadores sintáticos, como os punctogramas frasais que acabamos de ver, promovendo uma sintaxe mais ligada à disposição dos elementos na página; e por outro lado, seu vasto uso desde a década de 1950 (quase absoluto nos poetas dos anos 2000) também pode ter a ver com as propostas do movimento da Nova Tipografia, no início do século XX.

Em um artigo intitulado “Tipografia Elementar” [Elementare Typographie], publicado em 1925, Jan Tschichold, um dos principais tipógrafos que promoveram a revolução nesse campo, aliado às vanguardas artísticas, propunha a eliminação de todas as maiúsculas e a utilização exclusiva da minúscula – considerada pelos inovadores a forma do futuro. Apenas em minúsculas, segundo ele, a escrita resultaria mais fácil de ler, poderia ser apreendida com mais facilidade e seria essencialmente mais econômica. (Bomeny, 2010, p. 181).

O mesmo poema de Haroldo de Campos citado acima serviria de exemplo aqui, pois também nas cinquenta páginas pelas quais se estende não emprega sequer uma letra maiúscula. Além deste, podemos tomar como exemplo,

GÊNESE

o mundo começa nos olhos,
se alastra pelo rosto, desce o peito
e o dorso, ocupa o ventre, invade
as pernas e os braços, e
termina na ponta dos dedos.

o mundo começa pelos olhos-
-d'água, se espalha entre as pedras,
é disperso pelo vento, sobe aos ares,
penetra as profundezas da terra, e se
consome no fogo.

o mundo começa como um olho
aberto, sem pálpebras nem cílios,
só íris e pupila, imerso
numa órbita profunda, onde resvala
e some num piscar de olhos.

Paulo Henriques Britto, “Liturgia da matéria”. Em: *Mínima lírica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 48.

3.2.6. De linha, por uma nova ordem relacional

O que chamamos aqui subtração da linha é na verdade a modificação da ideia de linha e está relacionada à supressão da linearidade, tanto na mudança de direção da leitura, quanto na interrupção da linha e sobreposição dos caracteres. Já é sabido de todos e fora repetido diversas vezes aqui, a leitura, em língua portuguesa, desenvolve-se de cima para baixo, da esquerda para a direita, seguindo o percurso de uma linha (real ou imaginária). A subversão a esse princípio consiste claramente em um fato retórico.

O Grupo μ , nas metataxes por supressão, por exemplo, adiciona o exemplo de uma “forma radical de supressão”, que tem o propósito de “révéler que la syntaxe normale d’une phrase ou d’un texte se définit aussi par une typologie linéaire.” Esta, pode ser suprimida pela proposição de um novo sistema relacional entre as palavras, sob a forma de um “mosaico”, no exemplo fornecido por eles, de Pierre Garnier (1970, p. 75).

Nosso exemplo é um dos vários que se poderia encontrar na obra de Augusto de Campos, ou de outros poetas contemporâneos, em que a leitura pode se desenvolver em diversas direções, uma vez que a ideia da linha foi suprimida.

Augusto de Campos, “pó do cosmos”. Em: *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 18-19.

3.2.7. De linha, por sobreposição

A linearidade da escrita está ligada ao fato de que, normalmente, não podemos sobrepor letras quando escrevemos um texto. Duas letras não podem ocupar o mesmo lugar no espaço gráfico, pois acabam se tornando ilegíveis. A direção da nossa leitura e o modo pelo qual apreendemos o texto escrito, pela visão, podem não ser estritamente lineares (pois que envolvem outros modos de percepção espacial); no entanto, ao escrever, letras, palavras, frases, ideogramas se dispõem uns ao lado dos outros, mas nunca simultaneamente. A não ser, por exemplo, para Augusto de Campos,

- a) Sobreposição de grafemas alfabéticos:

Augusto de Campos, “Código”. Em: *Viva vaia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.

b) Sobreposição de palavras:

Augusto de Campos, “desgrafite”. Em: *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 122/123.

- c) Ou também para Waly Salomão, quando alguns elementos de uma frase sobrepõem-se a outros,

Waly Salomão, “mosquito extraordinário”. Em: *Gigolô de Bibelôs*, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 8.

3.2.8. Subtração do título

Parte da arquitetura da página, o título e o intertítulo são incluídos, por exemplo, na teoria da pontuação de Tournier (1980) no nível metafrástico; ou seja, aquele que está além da frase e que diz respeito a questões gerais de *mise en page*. Em poesia, tradicionalmente, o título vem acima do poema, separado dele por uma (ou mais) linha branca, normalmente com a primeira palavra em maiúscula e, às vezes, reforçado em negrito.

Seu posicionamento destacado na página e seu uso corrente são tão fortes que levaram poetas contemporâneos a aboli-lo, como dizia Mallarmé, “para que nada falasse mais alto no poema”. Daí a sua importância, e ainda, a importância da sua ausência. Logo, a supressão de título acaba por configurar uma metataxe da página, no que diz respeito às questões de “arquitetura gráfica”, como dizia Gropius.

Augusto de Campos, “[lygia fingers]”. De *poetamenos*, 1953. Em: *Viva Vaia*. São Paulo: Ateliê, 2000.

3.3. METATAXES POR SUBSTITUIÇÃO

3.3.1. De palavra por branco

Como vimos, é possível que uma palavra seja substituída por um espaço branco, por reticências ou outro sinal gráfico para indicar a elipse. Esse procedimento pode ser levado às últimas consequências, em que todo o espaço do texto é substituído por um branco altamente significativo.

3.3.2. De linha por barra

O que chamamos “substituição da linha” aqui é na verdade a troca da quebra de linha para marcação da mudança de verso por outro recurso gráfico. Nesse caso, são as barras que vêm para substituir a quebra de linha esperada normalmente entre cada verso num poema. Com isso, tem-se ao mesmo tempo a ilusão da quebra de um dos princípios que, por exemplo, aparecem como definidores da poesia por oposição à prosa:

Le poème s’oppose à la prose par l’absence de justification à droite : les vers sont des lignes inégales, commençant, en règle générale, par des capitales. Les strophes sont signalées par des interlignes ; les vers courts sont marqués par des retraits. D’autre part, les genres particuliers appelés formes fixes comme le sonnet ou la balade se caractérisent par des formes visuelles particulières. (Anis, 1988, p. 204)

As barras têm seu sentido particular, enquanto elemento gráfico particular, mas fazem com que o texto seja igualmente justificado à direita e o comprimento das linhas seja como o de um texto em prosa.

r.c.

os grandes colecionadores de mantras pessoais não
saberão a metade/ do que aprendi nas canções/ é
verdade/ nem saberão/ descrever com tanta precisão/
aquela janela da bolha de sabão/meu bem eu li a barsa/
eu li a britannica/ e quando sobrou tempo eu ouvi/
a sinfônica/ eu cresci/ sobrevivi/ a privada de perto/
muitas vezes eu vi/ mas a verdade é que/quase tudo
aprendi/ ouvindo as canções do rádio/ as canções do
rádio/quando meu bem nem/ a verdadeira maionese/
puder me salvar/ você sabe onde me encontrar/e se
a luz faltar/ num cantinho do meu quarto/ eu vou
estar/com um panasonic quatro pilhas AAA/ ouvindo as
canções do rádio

Angélica Freitas “r.c.”. Em: *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 28.

3.3.3. De linha reta por linha curva (poema circular)

Quando a direção da leitura, da esquerda para a direita, no traço de uma linha reta, é substituída por um desvio no traço. É preciso observar que, nesses casos, a linearidade continua assegurada (diferente dos casos observados, nos quais ocorre a supressão da linha para imposição de uma nova sintaxe relacional), o que se modifica é apenas o caminho.

Arnaldo Antunes, "Que não é". *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

3.3.4. De linha reta por linha de ponta-cabeça (inversão)

Quando há inversão em algum grafema, palavra, verso ou estrofe no poema, fazendo com que precisemos inverter o sentido da leitura (em último caso, virar o suporte de ponta-cabeça) para que possamos ler.

a) Inversão de grafemas/palavra

Drummond, “Amar amaro”. Em: *Lição de coisas*. São Paulo: José Olympio, 1962, p. 47.

b) Ou de um bloco inteiro,

a velha esfíngice morde o lábio
e diz: quem te me fez nomear?
sou tua imagem, alma algêmea,
a luz a olhar do teu olhar.

·בַּחֲסֵד וּבְרַחֲמֵי
·בְּחֶסֶד וּבְרַחֲמֵי
בְּחֶסֶד וּבְרַחֲמֵי
·בַּחֲסֵד וּבְרַחֲמֵי

Augusto de Campos, “a esfinge (emerson)”. Em: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva: 1994, p. 38.

3.4. METATAXES POR PERMUTAÇÃO

3.4.1. Da direção da linha: horizontal vs. vertical, ou Acróstico

O acróstico é um procedimento praticado na poesia desde a antiguidade e que normalmente consta em listas de figuras retóricas ou artifícios poéticos. Sua definição mais corrente é a de um poema ou parte de poema cuja primeira letra de cada verso forma uma nova palavra/frase quando lida isoladamente na vertical, de cima para baixo. O acróstico só pode se formar em um bloco de texto, e precisa do suporte do papel para ser percebido, por isso, foi inserido aqui.

Dizemos “primeira” letra de cada verso, mas há variações. se essa nova palavra frase aparece no meio dos versos, chamamos *mesóstico*; no fim, *teléstico*; no início e no fim, *acroteleuto*; e se as letras iniciais formam o alfabeto chamamos de *acróstico alfabético ou abecedário*. Ainda, em vez de se utilizar as primeiras letras, também pode ocorrer de as primeiras palavras de cada verso comporem um novo verso vertical. Uma vez conhecidas as variantes, tentemos descrever o acróstico e por que ele se destaca na escrita:

- Acréscimo de “função” a uma letra; ou seja, a mesma letra serve à formação de duas palavras distintas, de acordo com a direção da leitura;
- Acréscimo de direção no percurso de leitura; porque o desenvolvimento global continua sendo da esquerda para a direita, de cima pra baixo, mas o acróstico demanda também uma leitura vertical de grafemas selecionados (iniciais, medianos ou finais).

O acréscimo de função ao grafema e de direção à leitura não é exclusivo, como na substituição. Ele coexiste com a forma esperada e com ela deve se alternar na realização do texto. Assim, por essa possibilidade de permutação entre dois sentidos (horizontal e vertical), consideramos este procedimento uma metataxe por permutação.

Vejamos um exemplo de mesóstico, de Augusto de Campos, em que nas quinze estrofes do poema se lê o nome JOHN CAGE.

8

proJetando
cOmo
melHorar
o muNdo
sem tornar as Coisas piores
e desfrutar A tecnologia
sem estraGar
a naturEza

9

viaJando
para o futurO
em meio à velHice do
preseNte
Com
o passAdo
na baGagem
dE mão

10

deseJando
a tOdos
HAPPY
NEW EARS
Curiosidade
mudAnça
e desape Go
ao sucEsso

11

no Jantar que nos fez
no estúdiO em NY
havia uísque, vinHo, cerveja e chá
só quaNdo perguntado
falou de sua músiCa
a cafeteirA emitia sons
ao sair vacilávamos no Gelo
enquanto dEslizava a nossa frente

Augusto de Campos, “Mesósticages”. Em: *Musica de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 167-170.

3.4.2. Da direção da linha: esquerda vs. direita, ou Palíndromo

Assim como o acróstico, cuja leitura forma uma nova palavra em uma linha vertical, se o jogo se desenvolver horizontalmente e uma palavra (ou frase, ou texto) puderem ser lidos da esquerda para a direita assim como da direita para a esquerda, tem-se um palíndromo. Estes podem ser de grafemas, em que o percurso se faz letra por letra (como na palavra “rever”, transformada em poema por Augusto de Campos, 2000); ou de sílabas (como em “sapo rima com mariposa”); ou mesmo de palavras.

O Grupo μ , também considera o palíndromo uma metábole por permutação, porém, o insere entre os metaplasmos, quando as unidades permutadas são unidades que eles consideram elementares. Em nossa perspectiva, mesmo que possa aplicar-se a apenas uma palavra, palíndromo possui outras duas características que o fazem se parecer mais com uma metataxe: a) o fato de poder se estender a um texto inteiro (cf. Perec, 1980); b) a operação em causa ser da ordem da direção da leitura, que é mais sintática do que morfológica.

a) Exemplo de um poema de Arnaldo Antunes,

rio: o ir

Arnaldo Antunes “rio”. Em: *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 44-45.

- b) Exemplo de uma espécie de palíndromo de palavras, que pode ser lido em todas as direções,

José Lino Grünwald, “vai e vem”. Em: *Noigandres* 5, 1962.

3.5. METATAXES POR OUTROS PROCEDIMENTOS

3.5.1. Tensão palavra vs. linha

Podem ocorrer dois movimentos distintos na constituição da linha que repercutem em uma tensão entre esta e a palavra que se inscreve nela. Os movimentos são os seguintes:

a) Por extrapolação

Quando a linha é expandida até a largura da página e acaba por ser extrapolada pelos grafemas na composição das palavras:

Augusto de Campos, “afazer”. Em: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 22-23.

b) Por condensação

Ou então, quando a extensão da linha é condensada e concentra-se no meio (ou em um canto) da página, também não respeitando a integridade das palavras nem o espaço entre elas. Um de muitos exemplos de Augusto de Campos:

e u
e v
o c
e u
ma
s ó
p e
s s
o a

Augusto de Campos, “ly”. Em: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 92-93.

3.5.2. Tensão verso vs. linha

Este é talvez um dos fenômenos poéticos mais complexos proporcionados pela sintaxe e pertencentes à língua escrita. Depois do advento do verso livre, na poesia moderna e contemporânea, o verso não existe senão na página escrita. Ao contrário da poesia metrificada, que permitia segmentar o poema inteiro em suas partes, segundo o verso metrificado e pelas rimas, o verso livre é muitas vezes um verso gráfico.

Como vem se demonstrando a cada estudo, o que chamamos hoje de verso livre é uma variedade de procedimentos diferentes ou, como diz Paulo Henriques Britto, um *repertório de recursos formais* (2014, p. 30). O que buscamos aqui é exatamente levantar esse “repertório de recursos formais” que já se tornaram convencionais na poesia e que não estão mais baseados unicamente na sonoridade (na métrica), mas sim no que Britto chama “verso gráfico”. Este parece o caminho para que possamos distinguir tipos de “verso livre”, uma vez que um dos principais traços que definem o “verso”, sobretudo na vertente *williamsiana*, é a sua disposição na página.

Segundo a classificação de Britto, um dos tipos de verso livre é herdeiro de Williams e Cummings e é chamado *novo verso livre*. É o verso tipicamente caracterizado por versos curtos com enjambements radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força) (Britto, 2011, p. 143).

É a partir dessa tensão que destacamos, neste primeiro momento, dois procedimentos simples.

a) Por fragmentação:

Este é um procedimento que compreende o enjambement simples ou radical. O que ocorre é uma tensão entre o verso gráfico e o verso sintático-sonoro. O Grupo μ já havia inserido o enjambement nas metataxes por supressão, considerando-as uma “supressão de forma”:

L'enjambement nie partiellement le mètre ; la phrase d'un vers empiétant sur le vers suivant, il y a rupture du parallélisme entre mesure syllabique et forme syntaxique. En ce sens, **l'enjambement est retour, par suppression de “forme”, à une sorte de prosaïsme.** (1970, p. 75)

Nós preferimos criar esta nova categoria em vez de considerar o enjambement uma simples supressão.

Angélica Freitas, “na banheira com gertrude stein”. Em: *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 32.

b) Por dispersão:

Pode ocorrer também que, além do enjambement, os versos se apresentem ainda dispersos na página, fazendo com que esta fique vazada por brancos graças aos deslocamentos. Este procedimento pode ou não coincidir com a fragmentação do verso (sintático) em duas linhas (gráficas).

G.W.B.R.

Vejo através da janela de meu trem
os domingos das cidadezinhas,
com meninas e moças,
e caixeiros engomados que vêm olhar
os passageiros empoeirados dos vagons.
Esta estrada de ferro Great Western
feita de encomenda pra o Nordeste
é a mais pitoresca do universo,
com suas balduínas sonolentas
e seus carrinhos de caixa de fósforos marca olho.
Houve um tempo em que os rebanhos se assustavam
aos apitos desses trens;
hoje os passarinhos olham das linhas ribeirinhas do
telégrafo,
o pitoresco que ela tem,
aos vaivéns, aos arreganhos,
rangendo e ringindo interminavelmente.

Devo fazer um poema em louvor dessa estrada,
com todos os bemóis de minha alma lírica,
porque ela, na minha inocência de menino,
foi a minha primeira mestra de paisagem.
Ah! a paisagem da linha: –
uma casinha branca, ›

Jorge de Lima, “G.W.B.R.”. Em: *Antologia poética Jorge de Lima*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 37.

4. TROPOS

Os tropos tradicionalmente consistem de figuras que apresentam alterações de sentido. Tal como fizemos nos outros capítulos deste catálogo, antes de propor nossas próprias figuras, lembraremos algumas clássicas tal como foram organizadas por Fiorin e o Grupo μ .

Para Fiorin (2014), dividem-se em tropos lexicais e gramaticais, porém, ambos têm em comum a característica de apresentarem alguma transformação do sentido; na interpretação do autor, já orientado pela teoria semiótica, as figuras operam uma concentração ou difusão semânticas. As figuras clássicas seriam, portanto, deste modo arranjadas:

Tropos lexicais

- a) Tropos por concentração semântica: *metáfora, prosopopeia, apóstrofe, oximoro, sinestesia, hipálage*.
- b) Tropos por expansão semântica: *metonímia, sinédoque, antonomásia, ironia (antífrase), lítotes, hipérbole, eufemismo, perífrase, adínaton, preterição, reticência ou aposiopese*.

Tropos gramaticais:

- a) Tropos por condensação semântica: *silepse*.
- b) Tropos por difusão semântica: *enálage, metalepse, hendíade*.

Já para o Grupo μ , os tropos em geral se dividem entre os metassememas e os metalogismos, sendo a característica principal dos primeiros a substituição de um semema por outro; enquanto os segundos devem apresentar em sua constituição alguma relação necessária a um dado extralinguístico, sem perturbar o léxico. São metassememas para o Grupo μ : *sinédoque, metáfora, comparação, metonímia, oximoro, antanáclase*. Todas elas destrinchadas em suas possibilidades lógicas e semânticas. Os metalogismos são organizados na *Retórica geral* segundo as quatro operações retóricas elementares: por subtração – *lítotes, reticências, suspensão*; por adição – *hipérbole, pleonismo, antítese*; por substituição – *eufemismo, alegoria, ironia, antífrase, epanortose, paradoxo*; por permutação – da qual “é difícil citar exemplos” (1970).

Logo, a transposição, ainda mais experimental que as anteriores, que fazemos aqui do conceito de tropo para pensar a escrita se baseia na ideia da comutação da forma. Esta é pensada a partir, principalmente, da característica *visual* da escrita, em detrimento das outras duas (*linguística* e *espacial*), necessitando assim da metalinguagem da retórica da imagem, a qual foi introduzida em III, 2.3 (*signo plástico* e *signo icônico*). Além disso, como veremos, ela é indissociável do conteúdo *linguístico* e por isso deverá ser analisada em conjunto com este, que pode levá-la a graus distintos de eficácia.

4.1. Tropo iconoplástico, ou Caligrama (mistura homogênea)

Enquanto o primeiro nome, *tropo iconoplástico*, vem do Grupo μ (1992), o segundo é emprestado de Guillaume Apollinaire, a quem é atribuída a sua invenção e o primeiro uso em 1918. Caligramas são poemas cujas linhas e/ou grafemas delineiam a forma de um objeto, de modo que ao olhar para um reconhecemos imediatamente, junto com um texto, uma imagem pictórica. Esses poemas podem apresentar um grau maior ou menor de figurativização/abstração na composição do desenho, mas o que os diferencia dos demais é o fato de podermos reconhecer neles, de antemão, uma forma.

Segundo a terminologia introduzida aqui, o que ocorre nesses textos é a transformação de um signo plástico em um signo icônico. Em seu aspecto *visual*, todos os caracteres da escrita podem ser considerados signos plásticos, uma vez que dotados de dimensão, forma e cor, e estes são passíveis de se transformar em signos icônicos, quando utilizados para compor uma imagem pictórica, como no caso dos caligramas.

Assim, o caligrama é o texto submetido a investimentos plásticos contínuo, promovendo sua transição que vai do texto à imagem, ao desenho. É importante observar que o que faz a intersecção entre os dois sistemas e que permite a transição é a linha é a linha, mais uma vez, como nos diversos tipos de mecanismos retóricos elencados até aqui.

Nesses textos, o plano do texto e o plano da imagem são significativas, ao mesmo tempo. Por esse motivo, na exemplificação que faremos deles, estendemos as variações de caligramas segundo as relações que estes entretêm com o plano semântico e enunciativo nos poemas. Para atingir o grau de detalhamento que gostaríamos nesta seção, portanto, utilizamos também alguns exemplos em outras línguas, antigas e modernas, de tipos de composição que não encontramos em português. Caligrama por excelência: “Coeur”, Apollinaire:

A imagem pode surgir ainda do meio do texto, como nos poemas quadrados tais como os *carmina figurata* latinos, cujas imagens surgem da ligação letra por letra dos *versus intexti*. No meio do vasto campo de letras que preenchem toda a página, aquelas que ganham destaque e formam novas palavras em sentidos inusitados da leitura são tomadas como pontos que vão se ligando uns aos outros para ao fim formar as imagens. Exemplo: “Poema XIX”³⁵, de Optaciano Porfírio:

³⁵ A tinta vermelha desvelará para o leitor os signos celestiais.
Ó, Constantino, glória do mundo, luz de ouro do século,
Com que novos votos poderia minha página exultante
cantar teus mistos troféus com admirável piedade,
(página), ó sumo líder, êmula do deus de Claros, pai de Calíope,
a qual compôs minha mente agora embebida em tal licor. 5
Que o Hélicon inunde de versos as águas para o nosso deleite,
e a partir de um coração clemente conduza o novo nume,
pois eu direi, ritmando-os no canto, os cetros do chefe magnânimo.
A Grécia nos dá presentes de Gaza, 10
E tu fortificas os séculos por meio da fronteira amiga com os blêmios,
Luz de Roma. Eu canto feitos resplandecentes dignos de novos votos,
escritos com um voto. Agora que essa extremidade está abrigada
Marte ganha o céu com autoridade semelhante
para que seja claro que o Rubicão puniu todos os cidadãos miseos pelas guerras. 15
Agora, ó Musa áspera, que exultas bondade,
conduze-me a notar pelos sinais tuas próprias visões da paz,
e o venturoso Febo agora traça pela minha mão alegrias sem igual;
canta os louros trançados com um novo plectro, também entrelaçado,
aplaudidos com alegria de séculos, uma arte colorida com letras. 20
Ó Pítia, conduze o teu poeta inspirado, que desbrava agora as marés
sob tua orientação segura, resistindo intrépido; que eu tenha força
o bastante para rasgar o mar Sigeu a remo, hasteando as velas ásperas,
carregando os tablados durante toda a Noite,
A Musa me deixa tecer o navio que vi, 25
junto à esperança ilustre em teu voto;
e que o meu elogio, fiel aos metros, com grande massa de ensinamentos,
não submeta, por uma fenda, a minha mente fatigada por causa do sinuoso.
Eu direi publicamente, nas águas sagradas que correm, os signos favoráveis,
com a mente aberta; a clemência os desprezará, quando, 30
terminada a guerra, rivalizar com os maiores votos que foram dedicados a ele?
Assim, tu, que nos multiplica os séculos áureos quando eleito,
logo darás, vencedor, outros vinte anos ao Lácio,
com os quais a (minha) piedade há de fazer poesia de (teu) admirável nome.
A página fecunda oferece o voto traçado com flor vária, 35
lembrando os destinos emblemáticos da linhagem de Augusto.
Os feitos felizes de teus pródigos, dignos de ti,
juiz ou testemunho piedoso, se unirão aos títulos de teu pai.

PRODENTVRMINIOCAELESTIASIGNALEGENTI
 CONSTANTINEDECVSVMVNDILVXAVREASAECLI
 QVISTVAMIXTACANATMIRAPIETATETROPAEA
 EXVLTANS DVXSVM**MENOV**ISMEAPAGINAVOTIS
 AEMVLAQVAMCLARIIGENITORISCALLIOPEAE
 COMPOSVITTALINVNC**MENS**PERFVSALIQVORE
 VERSIFICAS**HELICON**INGAVDIAPROLVATVNDAS
 CLEMENTIQVENOVVMNV**MENDE**PECTOREVERSET
 NAMQVEEGOMAGNANIMIDI**CAM**NVMEROSACANENDO
 SCEPTRADVCSGAZZA**ENOBIS**DATGRAECIADONA
 SAECCLAQVEBLEMMY**ICOSOCIAL**ILIMITEFIRMA
 ROMVLALVXCONDIGNANOV**ISFLORENTIAVOTIS**
 VOTOSCRIPTACAN**NO**ALIMARSCARDINETECTO
 IAMBELLISTOTV**MM**SEVMPERPLECTERECIVEM
 VTPATEATR**VBICON**PARILIPETITAETHERAIVRE
 NVNCFELIXPROPR**IOSPAKIS**MESCRVPEAVISVS
 IAMSTIMVLATSIGNISEXVLTANS**MVS**ANOTARE
 GAVDIALAETVSNVNC**PERMENOT**ATAVIAPHOEBVS
 RETITOQVOQVETEXTANOVOCANELAVREAPLECTRO
 ARTENOTISPIC**TA**FELICIASAE**CV**LAPLAVDENS
 SICAESTVSVATESFIDODVCEPY**THIE**CARPENS
 NVNCTVTV**S**CONTEMNAT**SVMME**PROCAXEGOVERO
 NVNCMARES**SIGAEVM**VALEAMBENEFRANGEREREMO
 CARBASANOCTIFERVMTOTV**MS**ISCRVPEATENDO
 PVLPI**TADE**PORTANS**VISAM**CONTEXERENAVEM
 MVSASINITCONIVNCTATV**OSPES**INCLITAVOTO
 MENTEMP**ERTORTVM**FESSAMNONFRANGATHIVLCO
 LAVSMEAFICTAPEDESTANS**MAGNA**MOLEDOCENDI
 SIGNAPALAMDI**CAM**LAETISSIMAFLVMINESANCTO
 MENTEBONA**CONTEMNAT****SVM**MI**SCVMS**IBIAGONEM
 VOTIS**POST**FRACTV**MM**MARTEM**CLEMENTI**AREDD**ET**
 SICNO**BIS**LECTOQVOCRESCVNTAVREASAECLA
 MOXLATIOVINCENS**IAMBIS**VICENNIAREDD**ES**
 CARMINEQVAEPIETASMIRODENOMINEFORMET
 FLORENOTANSVOTVMVARIODATPAGINAFELIX
 AVGVSTAESOBOLISMEMORANSINSIGNIAFATA
 IVDICETEVELTESTEPIOCONDIGNAPARENTIS
 IVNGENTVRTITVLISFELICIAFACTANEPOTVM

O mesmo poema, destacando a imagem do navio após a ligação das letras³⁶:

³⁶ Que o marinheiro, ó sumo líder, desbrave agora as tempestades em segurança!
 Que as negras tempestades, ó sumo líder, em segurança, ele agora desbrave!
 Que ele desbrave em segurança acumulando excelsos troféus!
 Que ele desbrave, ó sumo líder, as tempestades lançadas por espíritos maus!
 Que Roma também, com esperança boa, desbrave, ó sumo líder, as tempestades!

Como dissemos, este tipo de figura não pode ser dissociado de seu conteúdo também linguístico. Assim, elencaremos a seguir alguns subtipos deste tropo, levando em consideração os modos de inter-relação das figuras formadas com o significado do texto verbal. A divisão aqui diz respeito às coerções semânticas que a imagem impõe ao conteúdo verbal, assim como às estratégias enunciativas lançadas no texto.

Vejamos as diferentes possibilidades de inter-relação entre as imagens formadas e o conteúdo verbal dos poemas no caso dos caligramas.

a) Relação direta

Quando a figura manifestada se relaciona diretamente com o conteúdo principal do texto. Nesses poemas, há uma associação direta entre o plano de expressão visual e o plano do conteúdo do texto. Em alguns casos, costuma-se dizer que a forma tem a mesma função de um título descritivo, quando este leva o nome da figura (semântica) ou do tema que conduz à linha isotópica principal do poema. Exemplo: “Poema II.5a”³⁷ (Cruz), Venâncio Fortunato:

³⁷ A Cruz, certeza de minha salvação
A Cruz que eu sempre adoro

b) Relação indireta

Quando o texto desenha um objeto que não é o principal assunto do conteúdo, mas está ligado a ele de alguma forma que cabe ao leitor reconhecer. Ou seja: acontece uma associação indireta entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, cuja interpretação decorre de referências intertextuais ou associações metafóricas ou metonímicas. Exemplo: “Couronne”, Apollinaire.

Q
L R U M R
ES OIS I EU ENT
TOUR A TOUR
RENAISSENT AU CŒUR DES POÈTES

c) Relação construída

Quando não há correspondência direta nem indireta entre expressão e conteúdo, mas sim uma correlação pertinente, mas que demanda ao leitor a construção de uma interpretação entre o objeto e o texto que não estão diretamente relacionados. É evidente que as duas categorias que propomos acima também necessitam da construção e do reconhecimento (tanto das formas como dos conteúdos associados) do enunciatário. No entanto, nesses textos, essas relações estão plenamente ancoradas em suas culturas de origem, havendo um universo de referência por trás. Nos poemas que inserimos aqui, ao contrário, a relação encontra respaldo, intertextualmente, na cultura de origem, mas depende fortemente do enunciatário. Exemplo: “Loin du Pigeonnier”, Apollinaire:

Agora, vejamos outros três tipos de estratégias enunciativas mobilizadas neste tipo de poema que podem ou não corroborar o efeito de reificação no caligrama:

a) Autorreferencial

São poemas nos quais o objeto tem voz e se autoneomeia claramente no meio do texto. Seriam os mais fortes no procedimento de persuasão veridictória, pois, quando toma a voz, o objeto se faz coisa/pessoa dizendo “eu sou este objeto”. Exemplo: “Altar”, Dosíadas³⁸:

³⁸ Fez-me o esposo da mulher-vestida-de-homem, o mortal duas vezes jovem. Não o filho de Empusa, que está deitado sobre as cinzas e que foi morto pelo boiadeiro troiano, o filho da cadela; mas o bem-amado de Creúsa.

ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ

Εἰμάρσενός με στήτας
 πόσις, μέροψ δίσσας,
 τεθξ', αὖ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος
 Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
 Χρύσας δ' αἶτας, αἶμος ἐψάνδρα 5
 τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
 δν ἀπάτωρ δίσσενος
 μόγησε ματρώριπτος·
 ἔμδν δὲ τευγμ' ἀθρήσας
 Θεοκρίτοιο κτάντας 10
 τριεσπέροιο καύστας
 θώυξεν αἶν' ἰύξας·
 χάλειψε γάρ νιν ἰφ
 σύργαστρος ἐκδυγήρας·
 τὸν δ' αἰλινεοντ' ἐν ἀμφικλύστῳ 15
 Πανός τε ματρός εὐνέτας φῶρ
 δίλφος, ἴνις τ' ἀνδροβρώτος Ἰλιορραιστῶν
 ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθητον.

Quando a cozinheira-de-homens destruiu o guardião brônzeo, aquele que sofreu, sem pai, bígamo, arremessado pela mãe. Estava a me contemplar o assassino do juiz-dos-deuses, o que queimou o homem-que-vale-por-três-noites, quando berrou um grito agudo, atormentado pelo veneno daquela que rasteja e despoja a velhice. Agora aquele que lamenta na ilha foi conduzido para Tróia-três-vezes-destruída, pelo esposo-ladrão da mãe de Pan, o dupla-vida, e pelo filho do devora-homens, por causa dos dardos-destrói-Ílion.

b) Referencial

Quando há menção ao objeto expresso no poema, no entanto, a referência é feita em terceira pessoa: “este é o objeto”,

Dans **ce miroir** je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets.

c) Não referencial

Quando não há referência nem direta, nem indireta à forma do poema.

COMME L'ON
 S'AMUSE
 BI
 EN
 les heures la
 et le beau
 vers dantesque Mon cœur té
 luisant et de
 cadavérique la
 le bel les yeux vie
 inconnu — Et pas
 les Muses 5 se
 aux portes de en ra
 ton corps fin fi
 ni
 l'infini
 redressé
 par un fou
 de philosophe
 Agla leur
 de
 mou
 rir
 semaine la main
 Tircis

4.2. Adição de signo icônico ao texto verbal (mistura heterogênea)

É o caso primeiro que abordamos no exemplo acima, da coexistência texto-imagem. Neste tipo, ela não substitui o texto verbal, mas é utilizada junto a ele para reforçá-lo, por isso, ao contrário do caligrama, que se manifesta na própria palavra, neste caso o signo icônico mistura-se ao texto com se fosse um elemento da escrita. Essa mistura – ao contrário do caligrama, homogêneo, em que texto e imagem diluem-se um no outro – é heterogênea, pois nenhum dos elementos perde suas propriedades fundamentais.

2. Lírica

área de silêncio

Júlio Castañon Guimarães, “2. Lírica” [De: *17 peças*, 1983]. Em: *Poemas [1975-2005]*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 172.

4.3. Justaposição de texto e signo icônico

Semelhante ao procedimento anterior, porém, aqui, a imagem não parece fazer parte do fluxo textual, mas sim apenas figurar ao lado dele.

Arnaldo Antunes, "Terra". Em: *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997

4.4. Substituição de grafema por signo icônico

Neste caso, ocorre uma substituição parcial considerando a totalidade do poema. Apenas um grafema, componente de uma palavra, é substituído por um signo icônico.

Arnaldo Antunes, “Voo”. Em: *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

4.5. Substituição de palavra por signo icônico

Neste caso, ocorre a substituição completa de um enunciado linguístico por um enunciado plástico, com valor icônico. No exemplo abaixo, são inseridos signos icônicos no meio do texto, com o valor de palavras, substituindo-as, tal como num pictograma.

Haroldo de Campos, “satirália”. Em: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 159.

PARTE V

:

ANÁLISES

1. DIAS DIAS DIAS

Augusto de Campos

poetamenos

1953

dias

dias

dias

sem

uma

esperança

linha

deum só dia

expoeta expira:

minh

ahcartas

sphynx e

a

n ão p artas

gypt y g

mor

- E avião voas?

- Heli s sim sem ar

fim confirm sim

far par avante

L EMBRAS amemor

es DEMIMLYG

IA e

se

stertor

AR

rticula:

s e p a r a m a n t e

ohes

OH SE ME

tele

NÃO

se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt

segur

sos

se

só

segúramor

LEMBRA E QUANTO

1. “DIAS DIAS DIAS”, DE AUGUSTO DE CAMPOS [*POETAMENOS*, 1953]

a) Introdução

O poema “dias dias dias”, de Augusto de Campos (2000, p. 77), faz parte da série *poetamenos*, escrita pelo autor em 1953. A série é composta por seis poemas em cores precedidos por um texto introdutório, no qual se apresentam os princípios norteadores da composição. Nesse texto, Augusto faz um paralelo com a música contemporânea e manifesta a intenção de que as cores sejam como timbres, e o poema como a *klangfarbenmelodie* (“melodia de timbres”), de Webern, com palavras.

Embora esses poemas tenham sido publicados pela primeira vez apenas em 1955 na revista-livro *Noigandres* 2, os poetas concretos afirmam que antes já circulavam no círculo de artistas da época cópias datilografadas deles (datiloscritos), feitas com carbonos coloridos. O atraso na publicação deveu-se à dificuldade e ao alto custo de imprimir poemas em cores naquele momento. A insistência em fazer constar a data de 1953 como a da publicação de *poetamenos* se deve ao fato de querer atribuí-la ao evento primeiro da poesia concreta, em concorrência com a publicação das *Constelações* (1953), de Eugen Gomringer, na Alemanha.

A série tem forte apelo visual, mas para desmentir a afirmação que se fazia na época, de que só podiam ser vistos, os poemas foram inúmeras vezes objeto de audições públicas, com o acompanhamento de músicos da cena de vanguarda que se instaurava no Brasil. Já em 1954, por exemplo, “lygia fingers” fora apresentado em um curso ministrado por Décio Pignatari em Teresópolis, que fazia parte de um evento maior organizado pelo admirável Hans-Joachim Koellreuter (Campos, 1978, p. 58). Ademais, foi em uma das leituras de *poetamenos*, em 1955, no Teatro de Arena, que Augusto anuncia, pela primeira vez publicamente, o termo **poesia concreta**. Dessas audições nos restaram alguns registros em áudio que constam nos CDs que acompanham os livros mais modernos dos concretos e até mesmo uma versão de Caetano Veloso, feita vinte anos mais tarde, deste poema que iremos analisar.

O modo como os poemas foram publicados nas primeiras vezes também é relevante. Seu primeiro meio de difusão foram as cópias datilografadas feitas com carbonos coloridos (datiloscritos), das quais algumas cópias fac-similares são hoje reproduzidas aqui e ali. Dois

anos mais tarde, foi feita a primeira edição de fato, de 100 exemplares, em *Noigandres* 2. A produção da revista-livro exigiu um trabalho acurado do tipógrafo, que utilizou uma técnica complicada de máscaras para isolar cada uma das cores, já que ainda não havia offset. Depois, a próxima edição aparece apenas em 1973, graças a Erthos Albino de Souza, mas ainda em tiragem de apenas 500 exemplares. Esta traz os textos em folhas avulsas, na forma de pequenos poemas-cartazes.

Foi preciso tempo e tecnologia para que finalmente pudessem ser difundidos da forma que os conhecemos hoje. Assim, podemos dizer que todos esses fatores apontavam, pois, para a necessidade da revolução que acontecia na tipografia e na tecnologia; ao mesmo tempo em que introduziam sistematicamente procedimentos específicos da escrita, estes que são reunidos nesta tese. Daí um dos motivos pelo qual o poema foi escolhido para análise.

b) Características gerais da série

A série emprega procedimentos gráficos, metaplasmos e metataxes, abundantemente. No nível da página, por exemplo, nenhum poema possui título – justamente para que “nada fale mais alto”, como queria Mallarmé, como vimos, e agora também Augusto. Também a noção da linha é implodida, fazendo com que o poema se organize em ilhas de sentido, segundo uma distribuição espacial particular dos caracteres, e cuja ligação sintática permite múltiplas direções para a leitura. Sintaticamente, a matriz sujeito-predicado, unidade mínima no discurso, é substituída por uma “sintaxe-gráfico-espacial” (para usar a terminologia dos concretos) (1975) na qual os termos se associam segundo operações semânticas, por meio da formação de blocos de significação que exigem do leitor um esforço em concatená-los. No caso do *poetamenos*, essa sintaxe espacial é orientada, também, mas não apenas, por um elemento plástico adicionado ao texto: a cor.

Augusto utiliza em sua composição as três cores primárias (vermelho, azul e amarelo) e três cores secundárias (verde, laranja e roxo). É frequente o comentário de que as cores devem organizar a leitura do poema em temas e subtemas, além de diferenciar vozes-timbres na realização oral. Isso é em parte verdade, pois, em cada poema a utilização da cor assumirá uma função, ora mais, ora menos importante na condução da leitura.

A fonte em que se apresentam³⁹, Futura Bold, também não é gratuita. Como se sabe, Futura é uma fonte não serifada criada pelos tipógrafos saídos da Bauhaus, segundo os princípios do funcionalismo, em busca da elegância, da simplicidade e, sobretudo, da impessoalidade. Foi desenvolvida em 1927 por Paul Renner e desde então é considerada a fonte-símbolo do modernismo e das vanguardas do século XX. Dessa forma, a escolha da fonte é mais um elemento plástico (da ordem da forma) que deve ser levado em conta e contribui para a significação do poema.

A composição e a decomposição de palavras – utilizando toda sorte de procedimentos metaplásmicos que descrevemos no catálogo – são comuns na série. Por meio de mecanismos de adição, subtração, trocas e permutas entre radicais, afixos, brancos, etc., esses jogos vão compondo e recompondo palavras e significados, à maneira de e.e. cummings, e também formando palavras-valise, à maneira de Joyce.

Outra característica importante da série é o plurilinguismo, que, de certa forma, faz parte desse processo de composição vocabular. Encontramos nos poemas vocábulos em inglês, francês, italiano, alemão, espanhol, latim, grego, etc. Além do significado próprio da palavra em sua língua, esta acaba por produzir igualmente ecos em outras línguas (falsos ou verdadeiros cognatos), por meio de analogias fônicas que serão descritas a seguir. Haroldo de Campos (2002, p. 120), no prefácio de sua tradução para *Un coup de dés*, de Mallarmé, nomeou essa característica como “efeito de etimologia”.

Como está se vendo, além do aspecto visual, a sonoridade também é importante em *poetamenos*. Destacamos aqui dois procedimentos básicos utilizados em “dias dias dias”, assim como no conjunto da série: as tais analogias fônicas e as isotopias sonoras. Analogias fônicas consistem em uma total exploração da estrutura fônica da palavra, que se torna capaz de evocar (por analogia) sentidos díspares, que nada têm a ver com sua etimologia real. Esse mecanismo está muitas vezes associado ao plurilinguismo evocado acima, embora não se restrinja a ele. Já o que chamamos isotopias sonoras são os recursos retóricos próprios da linguagem poética que dizem respeito à fonia: aliterações, assonâncias, paronomásias, entre outros. Tais recursos vão tecendo, ao longo dos textos, uma certa redundância sonora que tem papel de destaque na produção da identidade dos blocos de cores nos poemas e também da série como um todo.

³⁹ Conhecemos apenas a fonte utilizada na publicação dos poemas em *Viva Vaia*. Certamente os primeiros datiloscritos não dispunham senão do tipo da máquina de escrever do poeta e as edições seguintes também podem ter empregado outras fontes.

Sobre o conteúdo dos poemas, predomina a temática amorosa, mesclada ao fazer poético e à vida na cidade-metrópole – todos temas caros ao poeta. A linguagem empregada, como veremos, é minimalista e enigmática. O controverso eu lírico concreto aparece aqui de forma muito mais marcada, em verbos e pronomes reflexivos, do que acontecerá posteriormente na fase mais rigorosa da poesia concreta.

É preciso dizer ainda algo acerca do texto introdutório que abre a série. Dotado de um caráter teórico, que assume por vezes um tom de manifesto, distribui-se na página quase tal qual um dos poemas. Porém, diferente destes, vem impresso em preto e branco. A caixa-alta aparece apenas como elemento enfático, destacando o nome do procedimento que quer reproduzir, a *klangfarbenmelodie* (melodia-de-timbres), que conta ainda com um espaçamento maior entre cada uma das letras, e o nome do compositor homenageado ao fim, Webern; ambos em maiúscula contínua. No mais, faz uso corrente de punctogramas, além de empregar barras para sinalizar abreviações e negrito para destacar trechos.

Na definição no texto introdutório de Augusto, a *klangfarbenmelodie* é explicada assim: “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor”. Esta melodia de timbres que orienta a criação da série é um método de composição musical desenvolvido por Arnold Schoenberg, que consiste em aplicar variações contínuas de timbres a uma mesma nota, um mesmo acorde ou frase musical. Porém, embora sua idealização seja creditada a Schoenberg, Anton Webern é considerado o primeiro e mais radical praticante dessa nova espécie de composição melódica. Webern foi discípulo de Schoenberg, com o qual compôs, junto de Alban Berg, a Segunda Escola de Viena.

A obra de Webern tem larga influência em todo o trabalho do poeta. Dessa forma, a série, tal como é anunciado ali, acaba sendo também uma tentativa de reproduzir na escrita um fenômeno sonoro. Na esteira de Mallarmé⁴⁰, de certo modo, Augusto compõe seu *poetamenos* como uma partitura, uma obra visual, ao mesmo tempo em que inscreve sua prática poética em analogia com a história da música de vanguarda do século XX.

c) Análise do poema

⁴⁰ Cf. Prefácio de *Un coup de dés*, em que Mallarmé tece as analogias de sua poesia com a música.

“dias dias dias” é um poema de amor. É o último poema de *poetamenos* e o único que utiliza ao mesmo tempo as seis cores empregadas na série. O tema é a separação dos amantes e a espera do reencontro. A linguagem é ao mesmo tempo enigma e carta, telegráfica.

Assim como dissemos sobre as características gerais da série, notamos aqui a ausência de título destacado na página e a falta de alinhamento. As palavras se espalham no branco do papel e não há uma única direção de leitura. A sintaxe é de fato aquela espacial; às vezes orientada pela linha, às vezes pela cor. Diversos fragmentos de palavras e grafemas soltos permitem a permutação entre diversos radicais, compondo e decompondo palavras e temas distintos.

Tamanha fragmentação da linguagem faz de cada palavra, muitas vezes, um enigma a ser resolvido. Além disso, deve-se observar que não há emprego de maiúsculas iniciais, dificultando ainda mais a organização do texto em partes (frases, versos, estrofes), além da supressão quase completa da pontuação. Todos esses fatores fazem com que, ao final, tenhamos diversos blocos de palavras organizados segundo as cores, mais condensados ou mais espalhados na página, estes sim formando unidades semânticas, que por vezes se relacionam entre si. Dessa forma, a análise a seguir será realizada segundo os blocos de cores.

VERDE

O bloco verde corresponde ao início do poema e ocupa cinco linhas com palavras escritas, além das duas vermelhas que se inserem no meio, totalizando assim sete linhas ao todo espalhadas à esquerda, ao centro e à direita da página. Na primeira linha, que acaba servindo de título, temos a palavra *dias* repetida três vezes com um longo espaço branco entre

cada termo. É a primeira indicação da passagem do tempo. Nesse caso, como veremos que será reafirmado no conjunto do poema, a repetição e o longo espaçamento são indicadores, no plano da expressão, dos dias que se arrastam lentos, do tempo que custa a passar. Não sabemos quantos são os dias, tampouco se são três dias (como na leitura de Miranda, 1996), mas sabemos que estão demorando mais do que o esperado.

Sim, existe a espera, como diz a continuidade do bloco: *dias dias dias esperança deum só dia*. Tantos dias à espera de um só dia, que colocam o poema em relação direta com a lírica de Camões, numa referência clara ao soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”, em cuja segunda estrofe se lê:

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-la;
Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

O soneto de Camões retoma a história bíblica de Raquel e Lia. Com isso, a relação entre os dois poemas se resume à citação do verso, pois a temática de Augusto será completamente diferente desta. A citação aqui, portanto, tem a função principal de trazer a presença da lírica a partir de seu maior mestre.

Na continuidade da leitura, encontramos, pois, outro metaplasmo gráfico: a supressão do espaço branco entre dois termos – *deum* < de um. Deve-se observar ainda que o trecho é intercalado por um fragmento do bloco vermelho: *linha* (que, por sua vez, já tem elementos de *lygia*, que será evocada adiante).

Ora, nesse contexto, só se pode afirmar que quem espera, espera por. O estado de falta é deflagrado e tem-se aí o mote do poema, que será desenvolvido em seguida: a separação dos amantes e a espera por uma palavra, uma carta, o reencontro. A separação nos é informada por um enunciador que se faz presente no poema, e que irá reclamar a ausência da amada.

É este enunciador-poeta que entra no texto adiante, ele é o sujeito que espera: *expoeta expira*. O neologismo, criado pela adição do prefixo *ex-* à palavra poeta, é recorrente na obra de Augusto e deve ser entendido nesse conjunto. O poeta concreto quer diferenciar-se na tradição: enquanto o poeta se inspira; o expoeta expira. *Não ser poeta, poder ser poeta* (Campos, 2015); é o poetamenos.

Por outro lado, o termo *expirar* traz também como que um suspiro para o texto, que, de fato, se realizará em outros blocos por meio de interjeições. Além disso, a repetição do prefixo nas duas palavras também possibilita a leitura desconsiderando-o: o *poeta pira*:

sphinx e/gypt y g. Temos aqui um processo refinado de implosão, quebra e reconstrução de palavras, orientado pela tensão entre a escrita e a fala. Vejamos todas as palavras evocadas por esta proposição – enigmática – de Augusto,

sphinx e > esfinge > finge

egypt > egito > egípcia

y g > **lygia**

A implosão do nome Lygia por meio da supressão de parte dos grafemas pode ser recuperada graças ao contexto da série. Celebrada em toda a obra de Augusto, sua musa já está presente em poemas anteriores a *poetamenos*, assim como em todas as peças da série. Seu nome pode aparecer anagramatizado, fragmentado ou inteiro. O terceiro poema de *poetamenos*, “lygia fingers”, por exemplo, é inteiro dedicado a ela. E é desse mesmo poema que ecoam agora alguns atributos de Lygia, que nos permitem reafirmar a sua presença:

Donde,

lygia finge.../ lynx lynx ~ sphinx e gypt y g

Então,
 finge ~ esfinge
 lynx, grypho ~ sphynx
 [*esfinge egípcia (lygia)*]

Além do diálogo com o outro poema e da sonoridade do *s* > /es/, a construção da esfinge conta ainda com a assimilação do *ex* da linha anterior (sphynx > ex-phynx > ex-finge > *esfinge*). Os jogos não param por aí, encontramos ainda um quase-palíndromo (*gypt y g*), um dos motivos pelo qual o *e* de *egypt* fica deslocado da palavra, na linha de cima, sem contar na aliteração em /e/ (*esperança expoeta expira esfinge egípcia*) e /d/ (*dias dias dias deum só dia*).

Logo, o traço comum entre as imagens e os morfemas, além da identidade gráfica e sonora construída no texto não deixam dúvidas sobre o resultado do enigma da esfinge. O (ex)poeta escreve, expira, respira, transpira: Lygia. E assim nos é dado a conhecer o objeto da espera.

VERMELHO

O bloco vermelho organiza-se na forma de uma coluna vertical (*vertebral?*) centralizada no poema. Sua importância é ressaltada quando observamos o destaque da cor vermelha em outros poemas da série, sendo a mais presente, além de ser a cor que indica a presença de Lygia em “lygia fingers”. Este bloco ainda é o que mais dialoga com os demais, permitindo interpenetrações entre as cores, como veremos.

Já de início pode ser lido a partir da primeira linha, verde: *dias dias dias sem uma linha*. A frase sintetiza o cruzamento entre os dois blocos-cores: o sujeito que espera e o desejo da comunicação desse sujeito com o objeto da espera. Além disso, introduz outra referência intertextual, agora com Plínio, o Velho, a quem é atribuída a frase: *Nulla dies sine linea*, “Nenhum dia sem linha”, dirigindo-se ao pintor Apeles, que não passava um dia sem dedicar-se à pintura. Assim, uma vez que o (ex)poeta está ali presente, pode referir-se também ao fazer poético: há dias que não escreve.

Algumas linhas abaixo notamos um espaço branco maior entre *mor* e *amemor*, o que nos permite dividir o trecho em duas partes para análise. Assim, a primeira parte, por conta da fragmentação da palavra por meio da quebra de linha (*minh/ a/ mor*) permite algumas leituras, dada a possibilidade de permutação do grafema *a* entre as três linhas que ele abrange:

sem uma linha, minhamor (amor meu)

sem uma linha minha, amor (sem que eu escreva)

sem uma linha minha, a(h), amor (ambos, com a interjeição)

A imagem metonímica da *linha* manifestada aqui é confirmada na relação deste trecho com o bloco roxo na linha 5: o sujeito espera, também, por uma carta da amada.

sem

uma

linha

minh ahcartas

Nessa interseção entre os blocos, a supressão do espaço branco entre *ah* e *cartas* aumenta as possibilidades combinatórias entre essas duas palavras ao mesmo tempo em que convoca o bloco verde (*expira*), fazendo vibrar, na repetição da interjeição, o suspiro que ecoa no poema e se ensaiava no *a* (vermelho) solitário. Como se pode perceber, a permutação de grafemas e as quebras de linha acabam por fazer do leitor um coautor da obra, que pode

construir e reconstruir o poema a sua maneira. E todas as possibilidades que se apresentam fazem parte do texto, desde que sem perder a coerência semântica do tema dominante. Daí que o mesmo *a* destacado, em relação com a linha seguinte, pode se transformar num acróstico-palíndromo [*ama*], reverberando o amor, repetido duas vezes [*amor amor*] e a conjugação do amor [*ame*] [*ama-me*], *aroma amora*:

Esse jogo ocupa posição central na página. É a medula do poema. Ponto para onde tudo converge e de onde tudo se espalha na *lógica* augustiana. Na continuação da segunda parte do bloco, portanto, após a pausa do branco, o mesmo procedimento implosivo continua, com o acréscimo de um recurso, que é novamente a supressão do espaço branco entre o artigo e o primeiro fragmento de palavra, como acabamos de ver:

amemor/ *IA e/ stertorAR/ rticula:/ NÃO.*

Um verso se forma de imediato: A memória estertora, articula: não. Esses poucos estilhaços de palavras distribuídos nas linhas também reverberam inúmeras combinações de letras-sons-ideias. Dentro da frase, já reencontramos o amor – **a(me)mor** –, graças também à supressão do grafema diacrítico de *memória*, e uma parte de Lygia (*IA*), desta vez em maiúscula contínua.

Agora a relação é com o bloco amarelo. Na linha 9, que evoca a memória, tem-se à esquerda o verbo *lembrar*, conjugado na segunda pessoa (logo, dirigindo-se ao enunciatário-objeto): L EMBRAS. Ocorre aqui a inserção de um espaço branco entre a primeira e a segunda letra da palavra, o que faz com que a primeira se destaque do conjunto, por uma razão evidente: é o **L** de Lygia. A seguir, ainda na relação com o amarelo, o pedaço vermelho (*IA*) se completa e ganha pleno sentido: *LYGIA*. Nesse momento, o sujeito questiona sua memória, dirige-se ao enunciatário para perguntar se se lembra dele, ao que o próprio vai responder em seguida.

Façamos aqui uma breve pausa para observar a maiúscula contínua, nessa sua primeira aparição na análise. Esse procedimento já foi consagrado como retórico, constituindo um metaplasmo gráfico que normalmente busca intensificar o sentido de um grafema ou palavra,

podendo estender-se à frase. Em “dias dias dias” seu uso é ainda mais significativo. Como visto acima, em um poema – ou melhor, em uma série de seis poemas – que aboliu (quase) completamente todas as maiúsculas iniciais de frase, a minúscula acaba constituindo-se como padrão e qualquer uso da maiúscula torna-se necessariamente retórico. Logo, sua função aqui é redobrada, além de indicar a múltipla possibilidade combinatória dos estilhaços de palavra, ainda faz com que estas falem mais alto.

Dessa forma, de volta à questão, a dúvida traz de volta o suspiro, agora, *estertor*, de agonia. O ar que falta é intensificado pelas maiúsculas e perambula, permutando-se entre vários pedaços de palavra: (com vermelho) *estertorAR*, *ARrticulaAR*; (com amarelo) *LYGAR* (telefonar?) ou, retomando o diálogo com “lygia fingers”: *lygia lynx lynx* (lynx ~ lince e **links**) > *lygia lygar*, de união, ligação.

O que parece indicado aqui é o querer ligar-se a alguém distante, e a dúvida se esse alguém também o quer. A leitura *minimamente* linear do trecho, no fim das contas, pede uma nova relação com o bloco roxo e a inserção da interrogação: *A memória estertor articula: s e p a r a m a n t e? NÃO*.

Temos, pois, a descrição do estado de espera, ofegante-suspirante, e a dúvida do reencontro, o medo da separação: [dias dias dias] [sem uma linha/carta] [a memória articula] (estertor) [separação dos amantes]. Ao que o próprio enunciador responde imediatamente em maiúsculas garrafais: NÃO. O afastamento não separa os amantes.

Dois procedimentos gráficos são relevantes nesta palavra: *s e p a r a m a n t e*. Primeiro, ocorre a junção de duas palavras (separa/amante) aproveitando-se da vogal comum em ambas. Logo, por meio da crase, cria-se uma palavra única, amalgamada, para, no entanto, falar em separação. Oxímoro entre expressão (união) e conteúdo (separação). Por outro lado, a adição de espaços entre as letras é o recurso que materializa o peso semântico da separação. O paradoxo manifesta-se em todo o poema e está em consonância com a mensagem global do texto; mas que ao fim se resolve da melhor forma: a separação não desfaz o amalgama; assim como a distância não separa os amantes. A certeza se reafirma ainda na relação com o bloco laranja ao fim, na palavra que encerra esta coluna, à direita: *segúramor* (segurança, amor).

Esse trecho, portanto, confirma a impressão que vinha sendo levantada desde o início da leitura: a espera é saudade; a separação é apenas espacial. E o poema é a própria carta, embutida de todo o processo de escrevê-la e da espera da resposta. A memória⁴¹ se baseia no que já aconteceu. A espera, portanto, não é por algo novo, mas pela continuação do que foi

⁴¹ Houaiss: aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; lembrança, reminiscência.

interrompido. O sujeito anseia pelo reencontro com a amante e sabe que ele é possível. No entanto, luta contra a *distância*, que vai aparecer de diferentes formas no texto, veremos, nos blocos roxo e azul. Eis, portanto, a definição da saudade; ou, segundo Tatit (1997): conjugação no tempo, disjunção no espaço, ao mesmo tempo.

Por fim, vale observar mais uma característica do bloco vermelho: as isotopias sonoras. Há uma coerência tendo o “a” como sua marca vocálica, assim como a nasalidade como a marca consonantal: *sem uma linha minha amor amemoria*.

ROXO

ahcartas
n ão p artas
- E avião voas ?
- Heli s sim sem ar
fim confim sim
far par avante
AR
separamante

O bloco roxo está concentrado no canto direito, no meio da página, formando uma coluna que corresponde aproximadamente à área de um retângulo. É a cor que menos se espalha pelo poema, e o único elemento não roxo na área que domina é o *AR* vermelho, na penúltima linha, podendo assim ser considerado como o bloco mais homogêneo na página. O mesmo pode ser verificado em relação à sonoridade. São constantes aqui rimas e assonâncias, sibilantes e nasais, compondo isotopias sonoras que dão ainda mais unidade ao trecho.

Como já vinha sendo indicado anteriormente, o bloco roxo ressalta a separação dos amantes. Os temas da comunicação à distância e da separação são aqui textualizados, à maneira enigmática da série. Já vimos o primeiro fragmento deste trecho, em que há uma supressão do branco entre palavras: *ahcartas*. O suspiro é indissociável agora da espera por uma carta.

Em seguida, aparece o tema da partida: *n ão p artas*. O pequeno trecho se apresenta igualmente com um metaplasmo gráfico. Porém, a adição do espaço branco, desta vez, é entre as letras em uma única palavra, provocando um efeito de separação em vez de junção. Nessa linha, a metábole gera ainda um atraso e um atrapalhamento na leitura, fazendo soar quase como um gaguejo.

Apesar de o diálogo ser introduzido apenas na linha seguinte, este trecho apresenta já um verbo na segunda pessoa, no modo imperativo. O enunciador se dirige ao enunciatário expressando seu desejo: (que tu) não partas. Além disso, se relacionarmos nesta linha roxo e vermelho, encontramos o *a* isolado à esquerda, reverberando a interjeição anterior: *ah, cartas, ah, não partas*. A recorrência de interjeições confere ao texto mais uma marca do efeito de subjetividade, característica da função emotiva, de acordo com Jakobson (1969).

Então, no fragmento seguinte tem-se, de fato, o diálogo. Pelo menos na forma. Este é o único trecho que, introduzido por travessões de diálogo, emprega maiúscula inicial de frase tanto na (suposta) pergunta quanto na (suposta) resposta. A hesitação aqui se deve ao fato de que, como se pode ler, se este é o trecho com maior uniformidade e consonância na expressão, o mesmo não ocorre no conteúdo, sendo difícil estabelecer qualquer unidade lógico-narrativa: um diálogo-devaneio?

O conflito entre o substantivo e o verbo na pergunta constitui uma silepse, que dá um efeito nonsense à questão. Na frase que começa com – *E avião*, espera-se na sequência um verbo na terceira pessoa. No entanto, é a segunda que aparece, pressupondo um enunciatário (tu voas, no presente do indicativo), que provavelmente não corresponde ao avião.

A resposta não é menos enigmática. A repetição de sons /i/ e /m/ e dos respectivos grafemas dá coerência sonora a um trecho de difícil compreensão. Não sabemos se as duas linhas seguintes são a continuação da resposta ou não. Aliás, os travessões estão bem no meio deste bloco roxo de seis linhas. Não é impossível que o primeiro travessão compreenda também as duas primeiras linhas (como vimos, em que o enunciatário já é convocado e a pergunta se ensaia), assim como o segundo, as duas últimas.

Vamos tentar decifrá-la: *Heli s sim sem ar*. No início desta linha, temos um conjunto de grafemas que não formam nenhuma palavra conhecida do léxico. Além disso, há a adição de um espaço branco, isolando o grafema /s/ que, fazendo ou não parte da palavra anterior, nada pode significar sozinho no sistema da língua portuguesa, uma vez que é um grafema satélite e necessita de um núcleo. Por assimilação, portanto, aparece *hélix* – no dicionário,

m.q. hélice. E o espaço branco acaba por destacar o *s* para a repetição gráfica e sonora a seguir: *sim sem*.

Associamos o fragmento à hélice por conta da figura do avião introduzida acima. No entanto, a seguir temos a expressão *sem ar*, que é justamente contrária à ideia da hélice, cujas pás não fazem senão produzir vento. Por outro lado, a expressão reforça o tom suspirante, ofegante do poema, que estertora, sem ar.

Pode-se ainda, numa conjugação de metaplasmos gráficos e fonéticos, pensarmos no *Heli* como “ele” (adição do grafema *h* e troca de *e* por *i*), que resultaria em: *ele sim sem ar*, ressaltando o estado de angústia do sujeito.

E o sim? Verticalmente alinhado com o NÃO, vermelho, algumas linhas abaixo, em primeiro lugar dá uma resposta afirmativa à questão enunciada acima: E tu, avião, voas?/ A hélice sim/ Ele sim. A afirmação é reiterada na linha seguinte, junto da redundância sonora: *fim confim sim*. Ele voa sim, até o fim dos confins.

Este é o outro elemento que ecoa nesse trecho, repetido duas vezes: *fim*. É o universo da separação (ou do medo da separação), fim da relação, que fala mais alto aqui. Todos os termos parecem indicadores dessa temática em algum grau do seu campo semântico: cartas, partas, avião, voas, hélice, far (longe), avante. O que se confirma na palavra-valise localizada mais abaixo, que já analisamos anteriormente: *s e p a r a m a n t e*.

Mas, como já vimos, todos os elementos possuem um duplo sentido, de separação e conjugação, ao mesmo tempo; assim como também a ideia expressa na linha anterior: *far par avante*. De saída há duas possibilidades de leitura,

- *far*, do inglês, longe; *par*, de dois, casal.
- *farpar*, do verbo, “colocar farpas em”, considerando-se aí a inserção de um espaço branco, como ocorre em diversos outros pontos do poema.

Na primeira interpretação, o fragmento pode ser traduzido como: mesmo distante (*far*), o casal (*par*), segue adiante (*avante*). Ao mesmo tempo em que a distância espalha farpas, que fazem com que os amantes se questionem e temam o fim.

AMARELO

O bloco amarelo é o que apresenta a menor concentração espacial, espalhando-se pela página e misturando-se aos outros blocos-cores. É todo escrito em maiúsculas contínuas.

Já falamos da adição de espaço branco em L EMBRAS, destacando o L, mas ainda não analisamos a correspondência que esse grafema solto estabelece ainda com a linha abaixo, verticalmente, perfeitamente alinhado ao I, mais do mesmo: LI.

Ademais, num poema que preza pela máxima economia, encontramos mais uma repetição e ainda em maiúsculas: LEMBRAS e LEMBRA, repetição do mesmo verbo. A redundância é marca da forte presença da amante, permeada por suspiros (*OH*), na memória do poeta.

Nesse trecho também está presente mais uma referência intertextual. É lembrado agora o soneto “Visita à casa paterna”, do parnasiano Guimarães Júnior, no primeiro terceto:

Era esta a sala... (Oh! se me lembro! e quanto!)
Em que, da luz noturna à claridade,
Minhas irmãs e minha Mãe... O pranto

Considera-se este o poema mais célebre deste autor, que serviu ainda de modelo para algumas paródias, como a dos pseudônimos abaixo (provavelmente de Bilac ou Alberto de Oliveira):

Visita ao tesouro (Acácio de Xexas)

Aqui, outrora... (Oh! se me lembro e quanto!)
Houve muito dinheiro acumulado!
E hoje, Papai, nem um vintém... O pranto

Ou

Visita à casa da sogra (Itamar Siqueira)

Era este quarto, oh! se me lembro, e quanto...
Em que, à luz da lua que brilhava,
O pau roncava forte, tanto e tanto,

Assim, o refrão parnasiano encontra mais uma nova forma agora com Augusto. Sem nenhuma pontuação, em maiúsculas contínuas, quebrado na página e com a mudança de “lembro” para “lembra”, gerando uma incompatibilidade entre o verbo e o complemento pronominal.

A falta de pontuação também não nos permite saber se o enunciador se dirige ao enunciatário para fazer uma pergunta; ou se faz uma afirmação:

Lembras de mim, Lygia? Oh! Se me lembra e quanto.

(Sim, tu te) lembras de mim, Lygia, oh, se me lembra, e quanto.

Se entendido como pergunta colocada ao enunciatário (*lembras?*); sabemos que é próprio enunciador que responde: *oh se me lembra*; empregando o complemento direto (me) em vez do indireto (de mim) que pede a regência do verbo.

Relações podem ser estabelecidas com o bloco laranja, à esquerda. Considerando a falta de acentuação em algumas palavras, podemos ligar laranja e amarelo na linha 10: **és de mim, Lyg(ia)*. Espécie de pertença marcada também na supressão dos espaços brancos em DEMIMLYG, como uma única palavra no genitivo, se se tratasse de uma língua com declinações. Também, na linha 13, laranja e amarelo constroem uma repetição espelhada: *ohes OH SE*.

Se repararmos bem, este é o segundo composto que suprime o branco após “de”, permitindo a associação de ambos: *deum ~ demimlyg*, em que *mimlyg = um*. Outro tema

recorrente na obra de Augusto, que costuma fundir seu nome ao da amada *augulygia* (poema?) para ressaltar a fusão dos amantes, ou como nas fórmulas de “eis os amantes”, poema anterior na série que será resumido mais tarde, em *Despoesia*:

e u
e v
o c
e u
ma
s ó
p e
s s
o a

LARANJA

es	DEMIMLYG	IA e	far par ava
se		stertor	AR
		rticula:	s e p a r a n
ohes	OH SE ME	tele	NÃO
se	- Urge t g b sds vg filhazeredo pt		
segur	sos	se	só
segúramor			

No pequeno bloco laranja a fragmentação das palavras é tamanha que quase não encontramos uma palavra inteira. O espaço que ocupa equivale a duas linhas, uma vertical e outra horizontal, no canto inferior esquerdo da página. Sua unidade é bastante marcada também pela sonoridade, dada a repetição da sibilante [*esse oh esse segur sos se só segúramor*].

Junto ao *s*, o *es* (*ex*, do bloco verde) também reverbera nesse trecho por toda parte. A reunião dos fragmentos leva à repetição do pronome demonstrativo – *esse*, *oh*, *esse* – com mais um suspiro, também reiterado em contiguidade com o bloco amarelo, como já vimos. Observa-se aqui também que a palavra é um palíndromo: *esse*. A relação com o bloco vermelho, nesta linha, também pode sugerir mais uma palavra, que fica bastante evidente na

leitura de Caetano Veloso: *se-ster-tor*, que ecoa /si-ster/ [irmã], relacionando mais uma vez este poema ao outro, “lygia fingers”, onde se lê, como um dos atributos de Lygia: *sorella* (ali, ela é mãe, irmã e filha).

A quebra da palavra em duas linhas na página faz, por outro lado, ressurgir a dúvida, o medo que acompanha o afastamento. Com a fragmentação, a conjunção *se*⁴² aparece sete vezes aqui no bloco laranja, incluindo-se aí as formas invertidas (es). O amor está seguro, mas, e se?

Vamos analisar mais detidamente cada um dos metaplasmos gráficos:

ohes. Supressão de espaço branco entre palavras.

segur. Supressão de grafemas. Seguro, mas nem tanto.

sos. Supressão de maiúscula da sigla e do ponto abreviativo (tal como aparece no dicionário: S.O.S.). Dessa forma, a grafia faz eco com *só*, tornando-se também *sós*, considerando-se aí a omissão do grafema diacrítico que aparece em outras partes do poema.

segúramor. Adição de grafema diacrítico. Supressão de espaço entre duas palavras. Crase da vogal comum, ou seja, mais uma palavra amálgama. *Segura amor*, que eu tô voltando.

Há nesse trecho a mesma ideia dos anteriores, a segurança e a confiança no amor, mas sem descartar a ameaça da distância, o medo do esquecimento e o estado de solidão (*só*), que, ao mesmo tempo, agora pede socorro (*sos*). Deve-se observar a presença de mais um acróstico aqui, na primeira linha à esquerda, na vertical, onde se lê: e-sos-s.

E, *se quisermos radicalizar*, a junção da linha vertical com a horizontal faz um **L**. A letra se forma nessa posição a partir das outras letras nas quais, em sequência, se lê: *e sossegur* ~ sossego, seguro = Lygia.

⁴² Houaiss: introduz oração subordinada substantiva e expressa dúvida, incerteza ou interrogação indireta; se acaso, se por acaso, se porventura.

es	
se	
ohes	
se	
segur	sos

AZUL

OH SE ME	tele
----------	------

- Urge t g b sds vg filhazeredo pt

Concentrado no centro da terceira última linha do poema, com apenas uma palavra deslocada na linha acima, este é o bloco azul. O termo sozinho, ao lado o trecho amarelo, anuncia o que vem a seguir: *tele*, de telegrama. E também, ao mesmo tempo, traz a ideia do prefixo grego *τελε* [longe; ao longe; longe de], que assim isolado não é preciso dizer que será mais um relâmpago que acende o tema principal do poema: a distância, a separação, a saudade.

Na outra linha, então, temos mais uma frase introduzida por um travessão e começada com letra maiúscula. O tipo de frase e as abreviaturas não escondem: trata-se da reprodução de um telegrama. Aí temos a materialização de uma espécie de procedimento que vinha sendo utilizado desde o primeiro poema da série: a linguagem telegráfica, que tem como características a máxima economia textual, concisa e lacônica, codificada, o que também quer dizer, *poetamenos*.

Agora temos de verdade uma frase que poderia estar em um telegrama:

- Urge t g b sds vg filhazeredo pt

Punctogramas como a vírgula e o ponto (que não aparecem sequer uma vez em toda a série, e muito raramente em toda a obra de Augusto) surgem aqui em sua forma na escrita

telegráfica: *vg* (vírgula) e *pt* (ponto). Outro elemento que faz parte da linguagem abreviada do telegrama é o *sds* = saudações. As letras soltas são de difícil codificação e para elas só podemos lançar algumas hipóteses:

A mais plausível: - Urge t(ele)g(rama) b(?) s(au)d(ação)s, filhazeredo.

Ou,

- Urge t(e) g(osto) b(astante) s(au)d(ação)s, filhazeredo.

- Urge(n)t(e) g(rande) b(eijo) s(au)d(ade)s, filhazeredo.

De qualquer forma, o que fica evidente aqui é mais uma vez a comunicação à distância entre os amantes, a carta em forma de telegrama, a urgência do reencontro e/ou da comunicação – a saudade.

Nesse momento, fica impossível separar o poema de elementos biográficos de Augusto, uma vez que agora à amada já identificada pelo nome é dado o sobrenome: Azeredo. Ela é a filha da família Azeredo, cuja presença do sobrenome no texto, convoca também outro poeta concreto, Ronaldo Azeredo, irmão de Lygia (por oposição à filha).

Sujeito poético e sujeito empírico se fundem, como em Dante e o “dolce stil novo”, com o que se consolida a combinação, prenunciada pelos trovadores provençais – tanto um como o outro, largamente admirados e traduzidos por Augusto –, entre a reivindicação de uma coincidência entre poesia e vida e a reivindicação de uma crescente autonomia do texto poético (Sterzi, 2004, p. 97). Assim, Augusto de Campos, lírico mallarmaico, filia-se a essa tradição dantesca construindo Lygia, tal como um dia, guardadas as enormes proporções, houve Beatriz.

A leitura de Caetano Veloso do poema acrescenta ao final um trecho de “Volta”, de Lupicínio Rodrigues, compositor admirado por Augusto – e que traduz perfeitamente o espírito de “dias dias dias”:

Volta,

Vem viver outra vez ao meu lado

Não consigo dormir sem teu braço

Pois meu corpo está acostumado.

2. AMAR-AMARO

Carlos Drummond de Andrade

Lição de coisas

1962

AMAR-AMARO

por que amou por que a!mou
se sabia
p r o i b i d o p a s s e a r s e n t i m e n t o s
ternos ou sopæædsəsəp
nesse museu do pardo indiferente
me diga: mas por que
amar sofrer talvez como se morre
de varíola voluntária vígula ev
idente ?

ah PORQUEAMOU
e se queimou
todo por dentro por fora nos cantos nos ecos
lúgubres de você mesm(o,a)
irm(ã,o) retrato espéculo por que amou ?

se era para
ou era por
como se entretanto todavia
tôda vida mas tôda vida
é indagação do achado e aguda espostejação
da carne do conhecimento, ora veja

permita cavalheir(o,a)
amig(o,a) me releve
êste malestar
cantarino escarninho piedoso
êste querer consolar sem muita convicção
o que é inconsolável de ofício
a morte é esconsolável consolatrix consoadíssima
a vida também
tudo também
mas o amor car(o,a) colega êste não consola nunca de
[núncaras

2. “AMAR-AMARO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE [*LIÇÃO DE COISAS*, 1962]

“Amar-amaro” é um poema de Drummond do livro *Lição de coisas*, publicado pela primeira vez em 1962. Este é um dos livros mais experimentais do poeta, apresentando suas experiências formais mais ousadas, mas que ao mesmo tempo também recupera algo do humorismo inicial de seus primeiros livros. Na época da publicação, não é à toa que Haroldo de Campos é quem publica um comentário sobre o livro, dizendo, “Aqui, o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando ou desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida”; “a consideração do poema como objeto de palavras, a resolução última de tudo – emoção, paisagem, ser, revolta – na suprema instância da coisa-palavra”. O texto tem como título “Drummond, mestre de coisas” e foi publicado inicialmente em um jornal da época, depois inserido no livro *Metalinguagem e outras metas* (1992).

Ainda sobre *Lição de coisas* conta-se uma anedota interessante. As orelhas do livro tiveram de ser escritas pelo próprio poeta, sem que ele pudesse assiná-las. Então, é ele mesmo quem escreve sobre seu livro, em terceira pessoa: “O autor participante de *Rosa do povo*, a quem os acontecimentos acabaram entediando, sente-se de novo ofendido por eles e, sem motivos para *esperanças*, usa, entretanto, essa extraordinária palavra, talvez para que ela não seja de toda abolida de um texto de nossa época”. A descrição de Drummond vai ao encontro daquela de Haroldo, num jogo com a palavra *esperança*, transformada em *coisa-palavra*.

Além das orelhas, em outra ocasião, Drummond-cronista também escreveu sobre *Lição de coisas* do Drummond-poeta, bem-humorado, “A circunstância de tratar-se de homônimo deste cronista não inibe de lavrar o registro de tais obras”. Assim, deixamos que o próprio apresente o livro em que é publicado o poema que iremos analisar a seguir: “Não sei se o poeta perdeu a força de irritar, que o distinguia; sei que abre de novo o baú de lembranças, reage contra o excesso de bomba do nosso tempo, narra dramas amorosos e psicológicos do próximo, trata galantemente da cidade do Rio, ex-capital sempre capitalíssima, fala de pombos-correios, fazendas, mulandeiros, santas, rende preito a Portinari, a Chaplin, ao pintor colonial Ataíde e a Mário de Andrade, explora palavras como som e como signo, em aproximações, contrastes, esfoliações, distorções e interpenetrações endiabradas. Os senhores julgarão por si.” A crônica foi publicada no jornal *Correio da*

Manhã, na época da publicação de *Lição de coisas* e da *Antologia poética*, organizada pelo poeta, que saiu no mesmo ano.

A partir desses temas, pois, o livro se divide em nove seções: origem; memória; ato; lavra; companhia; cidade; ser; mundo; e palavra. O poema “Amar-amaro” faz parte de “lavra”, seção em que o poeta reflete sobre o amor, junto com os poemas “Destruição” e “Mineração do outro”. Para a análise do poema, foi preciso comparar diversas edições, até chegarmos à primeira, de 1962, que é das poucas que mantém todas as especificidades gráficas originais, desde a distribuição das estrofes até os metaplasmos de escrita que vamos encontrar.

Assim, “Amar-amaro” é um poema, pessimista, sobre o amor. Ao caracterizar o objeto de seu canto, já no título, *amaro*, alinha-se diretamente a um *topos* clássico sobre o amor, do qual um dos primeiros registros está em um fragmento de Safo:

Ερος δαῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

[SAFO, Fr. 40]

bittersweet symphony

eros
quebrapernas
bittersweet
– me vira
e revira,
de novo –
bichobravio

Todos os epítetos de Eros da lírica sáfica são desenvolvidos no poema de Drummond: *doceamargo* (*bittersweet*), embora a ênfase seja aqui para o aspecto amargo; aquele que revolve o sujeito, *quebrapernas*, e que, indomável, levará a aguda espostejação do indivíduo envolvido, culminando em outro *topos*: o amor-morte.

No entanto, ao mesmo tempo em que o uso do adjetivo *amargo* insere Drummond na tradição, ele se descola dela ao percebermos que o lado *doce*, paradoxal, do amor não aparecerá aqui. Ao paradoxo o poeta prefere o pessimismo e não veremos em “Amar-amaro” senão o aspecto amargo do amar.

O poema apresenta o título no alto da página, centralizado, em maiúsculas – assim como em todo o livro – e se divide em quatro blocos (gráficos) que integram 30 versos com 3 linhas brancas separando cada bloco. A divisão dos blocos é irregular (9, 5, 6 e 10 versos) e varia bastante a cada edição, assim como a composição de cada verso, livre, cujo limite se conhece unicamente pelo aspecto gráfico: a quebra de linha. Ainda que não possa ser considerado um poema visual, o uso de recursos visuais, metaplasmos e metataxes gráficos são amplamente explorados pelo poeta.

Nesse aspecto, distingue-se fortemente dos outros dois poemas com os quais integra a seção “lavra” em *Lição de coisas*. Embora todos versem sobre o amor, igualmente pessimistas, “Destruição” é um soneto italiano em decassílabos; enquanto “Mineração do outro” mistura decassílabos e versos livres, em estrofes mais ou menos regulares, porém, sem experimentações gráficas nem vocabulares.

A caracterização expressa já no título comporta de saída dois metaplasmos gráficos: a adição de hífen, provocando a criação de uma única palavra composta, AMAR-AMARO, por sua vez, conferindo ao amor a condição inescapável do amargor; e o uso de maiúscula contínua, que lhe destaca na página, *suspense como um lustre num teatro*. Ainda, o título tem também outra função. Além de evocar as referências intertextuais mencionadas acima, propõe também um diálogo com a própria obra do poeta, que alguns anos antes havia publicado “Amar”, sem o *amaro*, em *Claro enigma* [1951].

Veremos agora cada um dos blocos gráficos separadamente, no desenvolvimento da análise a seguir.

1º bloco, inquisitivo

O primeiro bloco é todo uma pergunta. Sabemos isso pelo “por que” separado no início, uma vez que o sinal de interrogação aparecerá apenas no último verso do bloco. A questão que conduz o poema é, pois, colocada logo de saída: Por que amou? O questionamento começa particular, pressupondo um enunciatório (*por que – você – amou?*), e alguns versos depois se generaliza (*mas por que/ amar?*).

A ênfase no questionamento é dada já pela forma repetida como aparece no primeiro verso. E aí, é preciso observar sua segunda ocorrência, que apresenta uma variação em relação

à primeira: um metaplasmo gráfico. Na segunda vez em que aparece, a palavra *amou* tem a adição de um sinal de exclamação entre os dois primeiros grafemas (*a!mou*), provocando dois efeitos: de um lado, gera uma divisão na palavra e o aparecimento de uma possível interjeição “a(h)!”; como um suspiro ecoando no poema; de outro lado, a posição do sinal entre as letras e sua anatomia podem nos fazer pensar na letra “l”, que permitiria uma leitura em *trompe l’oeil*, “almou” (fazendo surgir um neologismo reverberando o sentido amor/alma, temática tão presente na obra de Drummond).

Em seguida, tem-se o alerta: *proibido passear sentimentos* – ao mesmo tempo denunciando a culpa da “vítima” que tinha ciência do risco que corria (*se sabia*). O verso com a exortação aparece inteiro com a adição de espaços entre as letras de cada palavra. Eis a ocorrência de mais um metaplasmo gráfico, ampliado aqui da palavra ao verso inteiro. Nesse poema, o recurso intensifica e reafirma a interdição. O termo da proibição também se constitui a partir de um estranhamento no conteúdo: os sentimentos surgem como complemento do verbo “passear”, o que indica a linguagem figurada.

Os qualificativos desses sentimentos aparecem na sequência e já não mais apresentam o espaçamento interletras do verso acima – apesar de, sintaticamente, serem um complemento da frase que começa ali. Por outro lado, surge já uma nova figura gráfica: a inversão, em que uma palavra aparece de ponta-cabeça: *desesperados*.

A inversão aqui também serve como um intensificador do sentido do termo. Ela torna o desespero tal que tudo, e ele mesmo, se apresenta de cabeça para baixo, em um mundo indiferente (*nesse museu do pardo indiferente*). No verso seguinte temos um indício de localização espacial, o complemento de lugar (*nesse museu*), caracterizado com uma expressão metonímica em que o “pardo” parece querer significar o mestiço, ou aquele que está entre o branco e o negro, logo – possivelmente (também levando em conta o termo *museu*, que pressupõe coleção/multiplicidade e impossibilita a referência a um indivíduo em particular) – o povo, brasileiro, ou de qualquer lugar. Como veremos adiante, essa interpretação baseia-se no enunciatório construído no poema, e a quem o texto se refere, que pode ser qualquer pessoa, homem ou mulher, de onde quer que seja. Além disso, a palavra também carrega uma brincadeira por meio da permutação dos grafemas: em vez de “Museu do Prado”, que saltaria aos olhos numa leitura rápida, por se tratar de um nome conhecido, de um dos museus mais importantes do mundo, o poeta escreve “museu do pardo”.

Pois é. Quem mandou ostentar sentimentos num território de indiferença. Você já sabia. O que acontece em seguida é a reiteração (acumulativa) da pergunta, com a convocação

imperativa do enunciatário: *me diga*. E a posterior generalização para o questionamento acerca do próprio ato de amar, este, agora, equiparado à morte. A enumeração é gradativa: amor – sofrimento – morte:

amar

sofrer talvez

como se **morre**

Os três aspectos comparados aparecem no mesmo verso, porém, são separados por espaços maiores entre as palavras na página. O espaçamento aqui, de um lado, indica a supressão da vírgula, que se esperaria na introdução do aposto (*amar, sofrer talvez, como se morre*); de outro, marca uma pausa maior entre cada termo ressaltando seu caráter acumulativo.

Isso para depois dizer de que se morre, nesse caso: *de varíola voluntária* *vágula ev/idente*. A varíola é uma doença contagiosa causada por vírus, que para ser contraída voluntariamente é preciso que o indivíduo se coloque propositalmente em contato direto com o vírus. Daí a comparação com o amor, na lógica construída no poema: o sujeito já sabe que é *proibido passear sentimentos*, mesmo assim se expõe a eles, de própria vontade. E por quê?

Nesse penúltimo verso do primeiro bloco, temos novamente uma acumulação de três termos: *varíola voluntária* *vágula*, ainda com um fragmento de outra palavra que irá se completar apenas na linha seguinte: *ev*. Apesar de ser o complemento do verso anterior (*como se morre de varíola*), a posição das palavras isoladas na linha dá a elas uma existência autônoma. Tal fato é para colocar em evidência a aliteração em /v/ e, por consequência, destacar a repetição visual do grafema.

Esta última fica evidente no final do verso, em que a quebra de palavra (*ev/idente*) em duas linhas configura mais um procedimento gráfico. O desmembramento tem duas funções: de um lado, ressalta a aliteração e destaca visualmente a repetição do grafema na página, como dissemos, fazendo com que a última letra seja justamente a que está em evidência no verso; e, de outro lado, a quebra da palavra também pode, de certa forma, reforçar na escrita a desfragmentação do “eu” provocada pelo amor, e que será desenvolvida no poema no próximo bloco. Vejamos,

ev ~ eu

idente ~ identidade

2º bloco, consecutivo

Por que amou? PORQUE AMOU, ora. O segundo bloco começa com outra proposição gráfica que instaura no leitor uma dúvida: está respondendo à pergunta acima ou reiterando-a? Existem aí pelo menos quatro metáboles juntas:

- a) supressão de maiúscula inicial, reforçando a ligação do novo bloco com o anterior;
- b) supressão dos espaços brancos entre as palavras, em última instância, criando uma nova palavra: *porqueamou*, de um novo verbo *porqueamar*;
- c) adição da maiúscula contínua, intensificando o porquê sem por que da resposta;
- d) supressão da pontuação em nível frasal, da vírgula que deveria preceder a interjeição *ah*.

Ah, então, POR QUE diabos AMOU? Tanto esta como a leitura proposta acima são possíveis e ambas são geradas por resoluções diferentes dos metaplasmos gráficos. Na primeira, admitimos o *porque* junto, de resposta, tal como ele se apresenta. Amou porque amou. Na segunda, considerando a supressão do espaço entre *por()que* e *amou*, podemos pensar que também o espaço do *porque* foi suprimido, configurando o *por que* separado, da (repetição da) pergunta. Como se vê, a junção das palavras no poema não é em nada inocente.

De qualquer forma, se amou, *porqueamou*, eis a consequência: queimou-se, inteiro. A ideia da totalidade em chamas também é reforçada mais uma vez por uma metataxe gráfica, a supressão da vírgula na frase enumerativa: *todo por dentro por fora nos cantos nos ecos*. Mundo interior e exterior alinhados lado a lado, numa gradação semântica, num bloco único. Corpo, sangue e plasma tostados, assim como tudo o que o indivíduo reverbera; afinal, *o amor é fogo*, mesmo quando *arde sem se ver*.

O verso seguinte introduz um novo procedimento que será repetido mais algumas vezes até o final do poema. É a adição de parênteses de palavra (do tipo ou/ou), possibilitando a variabilidade de gênero do enunciatário; ou seja, generalizando aquele a quem o poeta se dirige e com quem se identifica plenamente (seu *irm(ã,o) retrato*).

Este enunciatário, retrato do enunciador, é nominalizado por diversos termos que demonstram afeição e cordialidade – irmão, cavalheiro, amigo e caro –, além da total identificação que este último manifesta pelo primeiro, ainda que seja um enunciatário “genérico”, como se pode ver –

mesm(o,a)

irm(ã,o)

cavalheir(o,a)

amig(o,a)

car(o,a)

A inserção dos parênteses para alternância do gênero busca a generalização daquele a quem o enunciador se dirige, não sendo ninguém em particular, tampouco se reservando a homens ou mulheres. Ou seja, o sofrimento amoroso não diferencia gênero.

Ao mesmo tempo, uma vez identificada sua finalidade, nota-se que a adição dos parênteses constitui um procedimento gráfico construído no poema – ainda que orientado por uma prática corrente. Deve-se observar que ele é empregado todas as vezes do mesmo modo, embora, justamente no verso em questão, devesse se apresentar um pouco diferente. Ao contrário das demais, em que é possível a alternância o/a, neste caso o “ã” é sempre necessário: irmã, irmão. É aí que a construção se sobressai enquanto procedimento diferenciado da prática corrente. Outro ponto que mostra a consolidação do mecanismo é na alternância cavaleiro/cavaleira, sendo que o feminino não existe para esta palavra.

Nesses versos, portanto, como vinha sendo indicado, tem-se a identificação total entre enunciador e enunciatário. O primeiro não só se identifica com o segundo (seu irmão-retrato), como o vê enquanto porta de entrada para si mesmo: *espéculo*. É construída aqui a metáfora do outro como *espéculo*; é a observação do sofrimento do outro que serve ao enunciador como instrumento para adentrar suas próprias entranhas possibilitando seu (auto)exame interior.

Ao mesmo tempo, neste bloco dá-se continuidade à isotopia da morte como consequência do amor, que se alastrou por todos os lugares *lúgubres* de si mesmo (*o eu e o outro*). E é dessa forma que temos então a volta da pergunta-tema, agora dirigida também ao próprio enunciador, espelhado no enunciatário. Por que amou? Por que amei?

3º bloco, justificativo

À reiteração da pergunta que encerra o bloco anterior se segue mais um ensaio de resposta, sem resposta. O que deveria ser a explicação não passa de uma sequência de três versos apenas com preposições (*para, por*) e conjunções (*como, se, entretanto, todavia*), porém, sem nenhuma proposição.

E assim, sem resposta, aproveitando a ressonância da palavra *todavia*, mudamos de assunto e vamos falar da vida, *toda vida*, de modo geral, com mais um verso em que a pontuação foi suprimida: *toda vida mas toda vida* – vírgula obrigatória antes de *mas*, que tem nesse caso função adverbial enfática, de corroborar o que acabou de ser dito. Além disso, há novamente a repetição de uma mesma expressão (*toda vida*), como mais um recurso enfático.

Então, a vida é, pois, *indagação do achado e aguda espostejação da carne do conhecimento*. Segundo Arrigucci Jr. (2002), “a questão do conhecimento está em pauta o tempo todo” no livro *Lição de coisas*. E ela não escapa aos três poemas de amor da seção “lavra”, sendo, de certa maneira, o tema que conduz este poema. Nesse trecho, temos a formulação clara da motivação da questão colocada desde o início. A pergunta direciona a busca do conhecimento enquanto tentativa de se compreender, racionalmente, o amor, o porquê de amar. A vida, portanto, é tentar entender o amor – algo que se encontra sem procura, um achado, daí que *toda vida é indagação do achado*, ou da perda; e é exatamente isso o que se faz no poema: indagar. No entanto, como bem sabe aquele que coloca a pergunta, já munido da resposta, isso tudo é algo que não se pode compreender e, por não se poder compreender, não pode levar senão à *aguda espostejação da carne do conhecimento*. Tragicamente, sujeito e conhecimento são aniquilados pelo sentimento, esse *bichobravio*, Eros indomável, como no fragmento de Safo que mencionamos acima.

É preciso observar também, nesse verso, que Drummond utiliza *espostejação* em vez de “espostejamento”, que é a forma dicionarizada para o substantivo derivado do verbo espostejar. Nesse momento em que o poeta não se furta à materialidade da palavra, o substantivo é criado, provavelmente, para evitar a repetição com o *conhecimento*.

Dessa forma, essa breve reflexão sobre a vida, e o amor, termina com uma nova convocação do enunciatório: *ora veja*. O fim do verso é também o fim do bloco que, assim como o anterior, continua no bloco seguinte. A separação gráfica destoa da separação sintática e semântica natural.

4º bloco, conformativo

O início do quarto bloco gráfico também apresenta de saída a supressão da maiúscula que iniciaria a estrofe. O enunciador pede vênica para prosseguir, desculpando-se. Ele pede que releve *este* mal-estar; ou seja, com o pronome demonstrativo (em 1ª pessoa: eu/aqui/agora), aponta para o próprio texto. É o momento em que o enunciador se volta para o poema e para aquilo que enuncia.

Em relação à grafia de mal-estar, deve-se observar que o hífen é eliminado e as duas palavras são reunidas em uma única. Este é um caso de alteração gráfica que pode repercutir em alteração fônica, na contramão dos metaplasmos fonéticos tradicionais. Assim, *malestar* também se aparenta a *molestar*, no sentido de importunação – ele sabe que o tema de seu canto é delicado; além do que, concentrando os significados em um único termo, a reinvenção na grafia acaba por potencializar o estado negativo contido na palavra.

E se esse estado de mal-estar é, portanto, ao mesmo tempo, o próprio poema, instaura-se a temática metalinguística que será desenvolvida a seguir, com *cantarino escarninho piedoso*. Novamente, temos a enumeração de três elementos sem o uso de punctogramas (vírgulas) para separá-los. *Cantarino*, que significa cantor, é aquele que canta o amor, apesar de sua natureza amarga, e indica aqui também, metonimicamente, o próprio canto. Em seguida, sarcástico, classifica esse canto como um escárnio, para, finalmente, paradoxalmente, qualificá-lo *piedoso*, demonstrando compaixão pelo sofrimento alheio (e que também é dele). “A canção de amor encontra-se justaposta à canção de escárnio e o malestar beira o mal-dizer do cancionero trovadoresco” (Vieira Lima, 1995, p. 156).

Então, o canto, a aporia do amor e a impossibilidade de compreensão e, por consequência, de consolação, se fundem neste *querer consolar sem muita convicção/ o que é inconsolável de ofício*. Em continuação, por meio de outro agrupamento de mais três elementos, *esconsolável consolatrix consoadíssima*, equipara morte, vida... tudo, enfim. Nas três palavras, constatamos outros procedimentos distintos de composição:

- a) *esconsolável*, por meio da adição do prefixo *es*, que pode indicar (Houaiss): 1) movimento para fora: estender; 2) privação: esmiolar; 3) transformação: esfriar, esquentar; 4) repetição: esfiapar. Entre inconsolável e consolável, para o poeta, há o *esconsolável*.

- b) *consolatrix*, aposição do sufixo latino -trix, que indica “aquela que consola”. É, por exemplo, um dos adjetivos de Nossa Senhora (*consolatrix afflictorum*), a que consola os aflitos.
- c) *consoadíssima*, outra palavra formada por sufixação, derivada do verbo consoar (que faz ecoar, mais uma vez, *consolar*), no superlativo. É o que soa em conjunto, combina, é compatível; ou seja, nesse caso, a morte e o amor. E o paralelismo entre ambos é, de fato, também gráfico e sonoro, consoante:
a-mor-te.

Com esse último adjetivo, é comum se pensar também que nesse trecho Drummond faz uma referência ao poema “Consoada”, de Manuel Bandeira; um poema sobre a morte.

Finalmente, na conclusão do poema, embora estejam presentes todos os *topoi* amorosos de que falamos acima, Drummond, de certa forma, rompe com eles, conferindo ao sentimento um estatuto único. Para a morte, a vida, tudo, se pode encontrar um consolo, alguém que console, **mas** no amor, jamais. O encerramento traz a resignação e a aporia do amor, reforçados ainda pela criação de mais uma nova palavra: *núncaras*.

O enunciador mais uma vez se equipara ao enunciatário, chamando-o agora colega, ou seja, alguém com quem compartilha algo, que pertence à mesma comunidade. A pergunta que foi colocada três vezes continua reverberando até o fim do poema e termina sem resposta. - *E por que amou, então? O amor bate na porta, o amor bate na aorta. Que pode uma criatura, senão, entre criaturas, amar?*

3. COM ELA

Fabiano Calixto

Sanguínea

2007

COM ELA

ela deitada

(arranjo: lia na ponta dos dedos como quem
— às trevas — lê
o lado esquerdo dos anjos)

linda, vestida só de sol

frágil de tão perto
indo além de todos os labirintos

meu júbilo

:

ela
deitada, vestida só de sol

tranqüila
como a água
tranqüila
nas areias de camurça

palavra dentro da palavra
incapaz de contemplá-la
em sua semântica (seda
e miosótis)

agora,
excitada, a cidade-pedra arde — pára —
a vila saliva, sua, usa a pimenta
o sopro cálido
hálito

dos nossos
corpos

*lábios*lábios

úmidos

— e todo o

corpo intumesce no dilúvio do outro
corpo

mamilos

(sol, sol)

mornos

— hoje seda-nos o desejo —

seu belo rosto

pupilas-avelã

do reino da

beleza — toques

(*derme&derme*aderem-se)

adoram-se

corpocorpo

ccootrrppoo

aceso, o caminho

abalisa a sílaba

sugere a senda

that leads me to your delicate Elizabethan hell

hoje em minha língua o mais delicioso céu

o duplo polpudo róseo

entre tuas pernas

(róseo-aliás-vermelho,

vermelho-aliás-lilás,

lilás-aliás-crepúsculo
ou delicadeza)
como uma manhã
inchada de orvalho
sedada
em chamas
inchada
úmida charada
Ilíada a ser
desvendada
ou
(Penélope em pêlo e pólen-epifania)
penetrada

(ela é o retiro que prefiro
suspiro quando a miro
me firo, respiro, giro,
piro, piro, piro)

vestida só dela, agora
guardando em seu corpo
a contradança da minha
malícia
deitada, quieta, bela, ela baila,
delícia da língua que eu declino
linda, linda, linda
(em ininterrupto dancing days)
tão perto, como o coração
de uma flor (um odor de
pinheiro se mescla
com folhas de rosa)
a si mesma

3. “COM ELA”, DE FABIANO CALIXTO [*SANGUÍNEA*, 2007]

Fabiano Calixto é um poeta contemporâneo, nascido em Garanhuns e radicado na grande São Paulo desde a infância. Sua poesia é forte, polifônica e adentra a dura realidade social da metrópole, sem deixar de lado o lirismo amoroso. De seus sete livros de poesia publicados até o momento, além de traduções e ensaios, escolhemos para análise o poema “Com ela”, de *Sanguínea*, publicado em 2007.

“Com ela” é um poema de amor erótico; entre um homem e uma mulher, entre o poeta e a linguagem. Com 82 versos-linhas (gráficos) divididos em 14 blocos totalmente irregulares, a distribuição do poema na página não segue um esquema rígido. O fluxo arritmico no qual se desenvolvem os versos parece acompanhar o que é descrito no conteúdo do poema, num fluxo de sensações. No entanto, a aparente falta de estrutura e o estupor que dali emana podem deixar escapar ao leitor desatento o trabalho poético apurado: rimas internas, repetições visuais, palíndromos, anagramas, entre outros diversos jogos gráficos e sonoros. *Palavra dentro da palavra*, como um corpo dentro de outro corpo: eis os dois planos em que se desenvolve o poema de Calixto.

Já no título: *COM ELA*, o branco entre os dois vocábulos é altamente significativo, a ponto de poder ser submetido a uma permutação com o grafema *e*: COME LA (leia-se, *comê-la*), numa exposição, maliciosa e obscena, da relação com a mulher amada.

A primeira palavra do primeiro verso já apresenta uma característica grafossintática que permanecerá em todo o poema: a supressão completa de maiúsculas de frases, assim como do ponto final, impondo ao conjunto uma hierarquização sintática a partir de outros mecanismos, como a quebra de linha, a separação em blocos, a inserção de brancos, etc.

O início do poema delineia a cena: *ela*, o sujeito-objeto da descrição, *deitada*, numa relação de total proximidade com o enunciador, *frágil de tão perto*. Em meio à cena, a alínea introduz três versos entre parênteses, como uma suspensão da exposição, a fim de introduzir um arranjo, tal como numa composição musical.

*(arranjo: lia na ponta dos dedos como quem
– às trevas – lê
o lado esquerdo dos anjos)*

Nesses versos, à maneira anagramática de Augusto de Campos, por exemplo (que, como vimos, costuma espalhar o nome de Lygia por toda a página), encontramos escondido o nome da amante: *Juliana*. O jogo é entre a escrita e a fala: *arranJO: LIA NA ponta dos dedos*. A descoberta é possível graças ao conjunto do livro, em que o nome da musa do poeta pode ser lido desde a dedicatória até o último poema, que leva o nome da amada como título (2007, p. 112):

JULIANA

com teu nome/assim poderei/adormecer/os poemas.

Assim é o começo do que consideramos a primeira parte do poema, em repouso, contemplativa. No trecho que vai do primeiro ao vigésimo verso, o enunciador descreve a figura feminina do ponto de vista do observador. A mulher está deitada, *vestida só de sol*, nua e tranquila. O enunciador aparece sempre reafirmando sua posição de contemplação e o conhecemos por meio de um pronome possessivo de primeira pessoa: *meu júbilo*, em que o nome da amada reaparece parcialmente, sob a forma do diminutivo: JÚbilo.

Ainda, em paralelo à composição musical, existem temas que se repetem ao longo de todo o poema, compondo repetições estruturais – da escrita e da sonoridade do verso –, sobretudo nesta primeira parte:

(v. 1 e 5)

ela deitada

linda, vestida só de sol

(v. 10 e 11)

ela

deitada, vestida só de sol

(v. 12 e 14)

tranquila

tranquila

A mulher é construída por meio de um estado inicial de ternura deflagrado naquele que a descreve: *deitada, linda, frágil, tranquila* e associada a figuras da delicadeza: *tranquila como a água; nas areias de camurça, seda e miosótis*. É importante guardar daqui também os últimos substantivos, que abrem ainda mais uma linha figurativa no poema, que será retomada adiante: da comparação do amor à delicadeza da flor, no universo vegetal.

Mas não é só isso; para além da imagem da mulher, o amor do poeta também está na linguagem, e esta constitui a segunda linha isotópica de base a ser desenvolvida, como dito acima, instaurada textualmente neste verso 16:

palavra dentro da palavra
incapaz de contemplá-la
em sua semântica

Assim, sendo este um aspecto predominante no poema, os jogos de linguagem não são deixados de lado no estado de contemplação. Ao contrário, estes são a forma mesma como se manifesta o amor do poeta; embora declare nesses versos que eles seriam incapazes de abarcar o sentido da figura da mulher, assim como da própria palavra. Dessa forma, além do nome da amante escondido de que falamos no início, encontramos também diversos palíndromos, de letras ou sílabas, espécies de anagramas, gráficos e sonoros, que vão se formando:

(v. 2) *lia na ponta **dos dedos** como quem*

(v. 5, 11) *vestida **só de sol***

(v. 15) *nas areias de **camurça***

Encontra-se também o que chamamos *punctogramas autônomos*, que no caso aqui corresponde ao sinal de dois pontos solto das palavras a que se refere e ocupando sozinho uma linha inteira de verso. O procedimento de isolamento dá ao sinal uma existência gráfica de relevo, podendo conferir a ele um estatuto autônomo. O destacamento serve também para introduzir uma separação visual maior entre as linhas e, aqui, enfatizar a repetição do verso inicial que virá em seguida, como um recomeço. Todavia, a função sintática dos dois pontos se mantém no poema, sendo o que anuncia a declaração do enunciador *meu júbilo: ela*.

Então, à altura do verso 20, o estado contemplativo do enunciador é interrompido e a mudança de estado por que passa é introduzida, ele vai de espectador passivo a participante ativo; enquanto ela vai do repouso ao movimento, *agora, excitada*. Enquanto os amantes se deleitam, o espaço (*a cidade-pedra*, a metrópole) e o tempo estão suspensos (– *pára* –) para, e pelo, amor dos amantes: homem, mulher; poeta, linguagem.

Aproxima-se o momento de fusão dos corpos e as palavras já se contêm umas nas outras. Os jogos de permutação de grafemas, palíndromos, se multiplicam:

- (v. 21) *cidade-pedra arde*, formação de um palíndromo; além da adição de hífen, gerando uma única palavra composta.
- (v. 22) *vila saliva*, mais um palíndromo quase perfeito.
- (v. 22) *sua, usa*, composição anagramática.

Em seguida, há outro recuo com quatro versos (estes, sem parênteses), que colocam o enunciador de corpo presente no texto, via palavra: *o sopro cálido/hálito/dos nossos/corpos*. A voz que diz “eu” no poema se une a “ela”, marcada na passagem da primeira pessoa do singular para o plural: *nossos*. Além disso, palavras como *lábios*, *corpo* e *derme* aparecem agora sempre duplicadas, indicando um e outro, ele e ela. É assim que os corpos *cálidos*, *úmidos*, *intumescidos*, *mornos*, transbordando um no outro, enfim, deixam o estado contemplativo, de repouso, e passam ao regalo do toque, do con-tato.

É relevante nesse trecho o aparecimento do itálico, marcando sempre uma das palavras duplicadas, com a função de diferenciar os dois sujeitos, materializados na palavra.

- a) Na primeira ocorrência, há ainda supressão do espaço entre os termos, reunindo os lábios, atados num beijo,

lábioslábios

- b) Em seguida, os corpos são propositalmente colocados um em cima do outro, em duas linhas distintas:

– e todo o

corpo intumesce no dilúvio do outro

corpo

- c) Finalmente, as peles se colam (v. 40 e 41),

(*derme&derme*aderem-se)

adoram-se

- d) E os corpos se unem, lado a lado (v. 42):

corpocorpo

- e) Até que aparecem trêmulos, entrelaçados, na repetição de cada um dos grafemas da palavra *corpo*, alternando redondo e itálico, como figuração da junção absoluta dos corpos-palavras (v. 43):

ccoorrppoo

É na e pela palavra que os amantes são retratados nessa altura do poema. A fusão dos corpos apresenta-se na fusão das palavras. E o movimento sexual está presente também no movimento das palavras, umas dentro das outras, tremulando itálicos, indo e vindo em palíndromos. Na cena é relevante também a repetição da palavra *sol*, entre parênteses, transformando-se em ícone figurativo e criando a ilusão referencial dos significados que a rodeiam (*mamilos mornos*):

(sol, sol)

A criação do ícone, à maneira de um tropo gráfico, mobiliza expressão e conteúdo para se formar:

parênteses	=	seios, peito (contorno)
grafema /o/	=	mamilos
significado /sol/	=	mornos

Além da presença de mais um palíndromo, espelhado, nesse trecho: *mamilos sol*. Em seguida, acontece uma nova suspensão no desenvolvimento do poema, agora introduzida por travessões: – *hoje seda-nos o desejo* –. A pausa, com mais um marcador temporal do instante da enunciação (hoje), reintroduz a palavra *seda* (que já apareceu no v. 18 e retornará, *sedada*, no v. 57), aqui, do verbo *sedar*, com duplo sentido: da sedação pelo desejo e, supondo a criação de uma nova palavra, a sede do desejo. Assim, tomados de tesão, são levados à consumação do ato sexual:

aceso, o caminho

abalisa a sílaba

sugere a senda

that leads me to your delicate Elizabethan hell

hoje em minha língua o mais delicioso céu

Mas sem se esquecer da linguagem, mais uma vez. Nesse momento, a sílaba se encaixa; e o metaplasmo por substituição de grafema (abaliza por abalisa) no verso faz mais um palíndromo: *abalisa a sílaba*. A linguagem-corpo aqui é parte, é sílaba – ou seja, é membro –, constituindo também metáfora para o órgão sexual. Assim, caminho aceso, atalho aberto, sílaba-membro abalizada, no momento de penetrar o sexo feminino o poeta insere um verso em inglês (v. 47): *that leads me to your Elizabethan hell*.

É relevante a não marcação gráfica da mudança de língua (em itálico ou entre aspas), como costuma acontecer, mesmo que (pelo que constatamos) não seja uma citação. Tal fato serve para reforçar o fluxo contínuo do poema, que irá jogar agora com a ideia própria da língua. Além de reservar o itálico a uma única função, de diferenciar os corpos, como acontece nos versos anteriores.

Elizabethan hell é a primeira forma como aparece nominalizado o órgão sexual feminino e, ao mesmo tempo, é a primeira palavra no texto que aparece com maiúscula inicial. A caixa-alta justifica-se por ser este um substantivo próprio, fato que ao mesmo tempo

também não deixa de dar destaque ao sexo feminino, que será o tema do próximo bloco gráfico.

Antes de passar a ele chamamos a atenção para um verso de transição em que, mais uma vez, sexo e linguagem se unem indistintamente, concentrando as duas principais linhas temáticas do poema: *hoje em minha língua o mais delicioso céu*. “Língua” aqui acaba por amalgamar seus dois sentidos mais correntes: é o órgão muscular de dentro da boca e o idioma em que se escreve.

A brincadeira idiomática é o que justifica o verso em inglês ao mesmo tempo em que indica também o sexo oral:

o seu [da mulher (ela)] *Elizabethan hell* [vagina], em inglês,
hoje está na minha [do homem (eu)] *língua* [órgão e idioma], em português.

Assim se anuncia a celebração do *Elizabethan hell* que será realizada a seguir, na língua do poeta, colocando em evidência o corpo feminino. Esta que chamamos terceira parte, a mais longa, com 17 versos-linhas, é um elogio ao órgão sexual da mulher e à penetração. Tem início com mais um palíndromo: *o duplo polpudo*:

o duplo polpudo róseo
entre tuas pernas
(róseo-aliás-vermelho,
vermelho-aliás-lilás,
lilás-aliás-crepúsculo
ou delicadeza)
como uma manhã
inchada de orvalho
sedada
em chamas
inchada
úmida charada
Ilíada a ser
desvendada
ou
(Penélope em pêlo e pólen-epifania)
penetrada

Na descrição, portanto, tem-se mais uma interrupção entre parênteses. Desta vez, a parada é para um conjunto de quatro versos construídos com base na repetição do mecanismo

de retificação (epanortose), para a discussão das cores em que vai pintando, à sua maneira, *L'origine du monde*, num ritmo sonoro forte e com o jogo anagramático *aliás/lilás*. A música é quebrada pela palavra que resume ação e contemplação em todo o poema: delicadeza. É o *delicate Elizabethan hell*.

Na sequência, a comparação com a manhã inchada de orvalho e a continuação do detalhamento do sexo feminino são o momento do ápice da excitação: *sedada, em chamas, inchada, úmida*. Isso acontece ao mesmo tempo em que reaparece a linguagem, agora como uma *charada*⁴³, recuperando também um verso do início do poema: *indo além de todos os labirintos*, e instaurando o clima enigmático que pode ser atribuído tanto a uma característica da mulher, quanto à principal característica do poema, que propõe inúmeros jogos de linguagem para serem desvendados. Além disso, do ponto de vista sonoro, a palavra reúne os dois motivos cantados aqui, em *-cha* e em *-ada*.

Ilíada aparece sem a marcação esperada em itálico que acompanha nomes de obras (e é utilizado para esse fim em outros momentos do livro), ao que parece, pelo mesmo motivo do verso em inglês logo acima: manter o ritmo e reservar o itálico unicamente para a outra função já demonstrada. Ademais, assim como *Elizabethan hell*, também apresenta maiúscula inicial e é outro nome para o órgão sexual feminino. A referência aqui não é tanto à obra em particular, mas sim ao seu estatuto na história da literatura e do pensamento ocidental, e vai adquirir mais sentido a seguir, quando complementada pela referência à *Odisseia*.

Intercalada a esses versos, há mais uma suspensão introduzida por parênteses. A inserção da pausa provoca, em primeiro lugar, a quebra da assonância em *-(a)da*, que prevalece nesse trecho. O verso, com mais um nome próprio em maiúscula inicial, acaba por acrescentar a outra referência clássica. Penélope, como se sabe, é a mulher de Odisseu, a que espera o marido por mais de vinte anos. Sua história é contada na *Odisseia*, obra que, com a *Íliada* mencionada acima, compõe os pilares da literatura ocidental. A referência aqui parece admitir o mesmo estatuto da anterior, além de servir à composição de mais um palíndromo: ***Penélope em pêlo e pólen-epifania***.

No entanto, aqui, não é mais a mulher que está em questão, mas sim o sexo masculino, (apesar de) representado por um nome de mulher. O fato de estar suspenso entre parênteses faz com que se diferencie dos demais no bloco, que eram plenamente dedicados ao universo feminino. Além disso, se passamos ao exame da composição da palavra – que nunca se dá por acaso no poema de Calixto –, encontramos “pene-”, ou seja, outro substantivo dicionarizado

⁴³ Houaiss: enigma em que se deve adivinhar uma palavra de várias sílabas decomposta em partes correspondentes a uma palavra definida ou a uma figura, uma ação teatral etc.

para “pênis”. Na sequência, o pólen figurativiza o esperma, no momento orgástico de *epifania* marcado nesse trecho, além de possuir o parentesco sonoro com “homem”. O pólen é o conjunto de grãos minúsculos produzidos por alguns tipos de flores e corresponde aos elementos reprodutores masculinos, nos quais se encontram os gametas que vão fecundar os óvulos que se transformarão em sementes.

O orgasmo é sublime. Na voz do poeta, reúne plenamente os três planos de leitura presentes no poema: o sexo, a linguagem e o vegetal. As duas obras pilares da literatura se transformam em uma bela imagem para representar o masculino e o feminino. De um lado a *Ilíada*, um filme de ação e guerra, considerada uma obra masculina, representa no poema de Calixto o órgão feminino. Enquanto, por outro lado, Penélope, a mulher da *Odisseia*, figura feminina, representa o órgão masculino.

Então, no bloco seguinte, inteiro retido entre parênteses, há o desabafo apaixonado do enunciador, sem reservas, em tom de uma canção pop:

*(ela é o retiro que prefiro
suspiro quando a miro
me firo, respiro, giro,
piro, piro, piro)*

Nesses versos a assonância marcante em *-ada* do bloco anterior é imediatamente substituída por outra, em *-iro*, reforçando a mudança de assunto e de ponto de vista. A repetição, como sabemos, constitui também uma rima para o olho, sobretudo na multiplicação da mesma palavra ao final: *piro piro piro*. O fechamento dos parênteses encerra o desabafo do sujeito e retorna o foco para a descrição, novamente, contemplativa, da mulher. Eis o início do bloco final que retoma, em contraponto, o início do poema. A que estava *vestida só de sol*, agora está *vestida só dela* e guarda em si o gozo, de ambos. É dessa forma que os amantes vão retornando ao estágio inicial, de repouso e contemplação,

*deitada, quieta, bela, ela baila,
delícia da língua que eu declino
linda linda linda*

Nunca sem deixar de lado o paralelo com a linguagem, em que amor e poesia se tornam, novamente, indistintos: *delícia da língua que eu declino*. A sonoridade marcante

desses versos nos fazem pensar no eco de uma canção. E, de fato, de alguma forma, a canção pop que ora quer surgir encontra seu meio de expressão aqui, num frenético “Dancing Days” para celebrar o amor: *Na nossa festa vale tudo/ vale ser alguém como eu,/ como você/ Dance bem, dance mal, dance sem parar/ dance bem, dance até, sem saber dançar.*

O texto segue voltando para o seu começo – agora *tão perto*, como estava no início, *frágil de tão perto* - nesse último bloco gráfico que, ao mesmo tempo, dispara uma série de imagens, impressões, repetições e adjetivos que parecem ora guiados pela sonoridade pop, ora desencadeados por certo fluxo de (in)consciência extática do poeta. Como se percebe, o trecho vai colecionando aliterações e assonâncias, umas após as outras. E, de outro lado, sobretudo nos nove últimos versos, a unidade temática se perde em meio a sons e sentidos que vão surgindo aleatoriamente a cada verso. Estamos diante da *beleza convulsiva*.

Assim, não é à toa que a aleatoriedade temática que se lê no final do poema venha carregada de uma referência a uma obra surrealista. Nos versos finais, lemos *como o coração de uma flor* (sem coração), uma das frases enigmáticas que Nadja teria dito a Breton, deixando-o extremamente comovido:

« Tant pis. Mais... et cette grande idée ? J'avais si bien commencé tout à l'heure à la voir. C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d'arriver à cette étoile. À vous entendre parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait : rien, pas même moi... Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas : **elle est comme le cœur d'une fleur** sans cœur. » Je suis extrêmement ému. Pour faire diversion je demande où elle dîne. (*Nadja*, 1998, p. 70)

Este é o romance de Breton que termina com a frase-tema do surrealismo: *La beauté sera convulsive ou ne sera pas*. É o tipo de beleza que o poema parece querer convocar, ainda sob a imagem da flor, outrora polinizada. Ainda, a partir desse pensamento se nos voltarmos para os versos 38-39, é exatamente ali que o poeta insere o poema: no *reino da beleza*. A imagem, portanto, traz a necessidade de nos lançarmos um pouco mais fundo na ideia surrealista, que parece cair tão apropriadamente aqui. Em *O amor louco*, Breton reformula a expressão mais de uma vez. Primeiro, no que parece uma continuidade natural do trecho de *Nadja*, com o tema “où elle dîne”, que, de certa forma, recomeça nos dois últimos parágrafos de *L'amour fou*,

Comme je cherchais à situer cette jeune femme, en la circonstance si bien inspirée, la voix du plongeur, soudain: « Ici, l'Ondine ! » et la réponse exquise, enfantine, à peine soupirée, parfaite: « Ah! Oui, on le fait ici, l'on-dîne! » Est-il plus touchante scène? Je me le demandais le soir encore, en écoutant les artistes du théâtre de l'Atelier massacrer une pièce de John Ford.

La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. (*L'amour fou*, 1976, p. 25-26)

Poesia e amor, amalgamados pela língua, fazem da beleza convulsão erótico-velada, explosante-fixa, mágico-circunstancial. Agora, pode-se voltar também para o orgasmo na esfera do amor surrealista: se dá como epifania, no plano transcendental.

A outra definição de Breton, no mesmo livro, também é contemplada na estrutura geral de “Com ela”:

Le mot « convulsive », que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – **qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos.** (*L'amour fou*, 1976, p. 15)

Pois este é exatamente ciclo que encontramos no poema: repouso-movimento-repouso. Tanto o estado de repouso, contemplativo, quanto o estado de ação, extático, são convulsivos no poema de Calixto.

Ao final, os versos entre parênteses reúnem as três linhas temáticas e concluem:

(um odor de
pinheiro se mescla
com folhas de rosa)

Primeiro, voltam as imagens vegetais. Estas tematizam, primeiro, o pinheiro – a literatura. Como se sabe, o pinheiro⁴⁴ é a principal árvore fonte de madeira e celulose; logo, que faz o papel, o livro, em que se inscreve o poema. Já a rosa é por excelência a flor do amor, metáfora da mulher e também do órgão sexual feminino (inclusive já nomeado anteriormente *róseo*), além de remeter à ventura e ao gozo final.

Aqui, nesses versos em que a dominância do amor vegetal é desenvolvida, devemos voltar à imagem do pólen para distinguir as plantas. Como se poderá perceber, há sempre um elemento feminino e um elemento masculino reunido; nos versos 18 e 19, *seda* (feminina) e *miosótis* (com pólen, masculino); e agora, no final, a *rosa* (claro, feminina) e o *pinheiro* (também com pólen, masculino).

⁴⁴ Houaiss: design. comum a outras árvores da classe das pinópsidas, esp. das fam. das pináceas, abundantes nas florestas temperadas do hemisfério norte e esp. importantes como fonte de madeira e celulose.

CONCLUSÃO

No início deste trabalho foi colocada a proposição de que existem figuras retóricas concernentes ao plano da expressão gráfico. Neste momento, portanto, pode-se afirmar que esta proposição é verdadeira. Para validá-la, percorremos perspectivas teóricas diversas, baseadas essencialmente nos estudos voltados para a língua e o discurso. Foi preciso, de um lado, definir as bases para o desenvolvimento de uma teoria da escrita no campo da *linguística propriamente dita* – a qual foi chamada aqui, na esteira de Jacques Anis, **grafemática autônoma**. De outro lado, tivemos que estabelecer os princípios retóricos com os quais estávamos trabalhando, a fim de poder compor um inventário dessas figuras da escrita.

Dessa forma, na Parte II, empreendemos uma investigação acurada do estatuto da escrita na linguística, pensando ser este o domínio em que deve ser analisada, uma vez que faz parte da língua. Num primeiro momento, vimos algumas passagens de dois dos mais importantes autores fundadores das teorias, linguística e semiótica, com que estamos trabalhando: Saussure e Hjelmslev. Destacamos os pontos de vista de ambos enquanto divergentes um do outro, ressaltando-se que do primeiro não temos como saber com certeza

sua posição, o que nos levou a investigar os diversos cursos de linguística geral. Então, em seguida, observamos alguns teóricos do século XX que abordaram a escrita a partir da linguística e elegemos três correntes principais – de Jacques Anis, de Nina Catach e de Jean-Marie Klinkenberg –, que nos serviram de base para propor os alicerces de nossa teoria da escrita.

Em nossa perspectiva, portanto, a escrita é um sistema semiótico independente, dotado de um plano de conteúdo e um plano de expressão, e deve ser descrita a partir de uma teoria autônoma, sincrônica e geral. Ainda, ela possui três características universais: organização (*linguística*), disposição (*espacial*) e dimensão (*visual*). Vimos que o plano da expressão gráfico da escrita, por sua vez, desdobra-se em substância, os *grafos*; e forma, os *grafemas* (segmentais) e os *grafotaxemas* (suprasegmentais). Da combinação de ambos, pois, surgem as demais unidades da escrita que ajudam a segmentá-la para a análise: *sílabas* (da junção de grafemas nucleares e satélites); *palavras*; *frases*; *linhas*; *blocos*; *páginas*. Já os grafotaxemas dividem-se em *topogramas*, que contribuem para disposição dos elementos; *punctogramas*, os sinais de pontuação clássicos, que orientam a sintaxe; e *morfogramas*, que alteram diretamente os grafemas e contribuem, com os outros dois, para a organização do texto escrito.

Em seguida, uma vez que o objetivo era o de criar figuras retóricas, era preciso ainda antes defini-las. Assim, na Parte III, nos voltamos para a investigação da tradição retórica, desde os clássicos até os modernos, não só no Ocidente como também em parte do Oriente, a fim de buscar traços de figuras da escrita. Vimos que, muito provavelmente, nos gregos e latinos, a preocupação com a escrita na retórica e na gramática era mais de ordem normativa, em que se buscava alertar para possíveis erros de ortografia quando a pronúncia de uma palavra admitia registros diferentes por grafemas homófonos. Por outro lado, nos tratados indianos, encontramos o que poderia se configurar como uma das primeiras formulações das figuras de escrita, com o *citrakāvya*.

No mundo ocidental, portanto, a primeira proposição de figuras da escrita encontrada acontece com o Grupo μ na *Retórica geral* (1970). Assim, as ideias do grupo de Liège se tornaram a principal base para a proposição de nossos princípios retóricos. Por isso, nessa Terceira Parte, dá-se (1) uma definição para o conceito de figura retórica, reavaliada a partir de premissas contemporâneas, do refinamento descritivo linguístico e semiótico moderno; ao mesmo tempo em que (2) se retoma a ideia das operações fundamentais a partir das quais se engendram os mecanismos retóricos: adição, subtração, substituição e permutação; até que,

finalmente, (3) propõem-se os níveis retóricos segundo os quais podem se organizar as figuras retóricas em geral. Estes últimos correspondem, segundo nossa proposta: aos *diamerismos*, concernentes aos traços distintivos; aos *metaplasmos*, que incidem até a palavra; às *metataxes*, nas relações entre as palavras; e aos *tropos*, que são de ordem semântica.

Como pudemos perceber, embora não exclusivamente, cada um dos níveis retóricos – à parte os traços distintivos, de outra ordem, da substância – procede de uma das três características essenciais da escrita: os metaplasmos, da dimensão *linguística*; as metataxes, da dimensão *espacial*; e os tropos, da dimensão *visual*.

Uma vez estabelecidos, portanto, os princípios linguísticos que regulam a escrita, de um lado, e os estudos discursivos que regulam os princípios retóricos, de outro, propomos na Quarta Parte o nosso próprio inventário de figuras retóricas concernentes ao plano da expressão gráfico. Ali, as figuras se organizam utilizando-se as unidades operatórias da escrita fixadas na grafemática autônoma (traços distintivos, grafemas e grafotaxemas), de um lado; assim como as operações retóricas elementares (adição, subtração, substituição e permutação). Todas as figuras assim constituídas se distribuem, dessa maneira, nos níveis retóricos estabelecidos a partir da organização da própria língua.

Assim, acerca dos exemplos que compõem o catálogo, como vimos, o mais comum foi encontrar poemas publicados do século XX para cá. Tal fato não foi intencional, mas se deve à própria evolução dos meios de produção da arte e da tipografia. A isso se soma a necessidade, nesse tipo de estudo, de se buscar sempre uma edição bem cuidada do livro, que reproduza fielmente suas peculiaridades gráficas – o que nem sempre acontece em reedições dos textos antigos, com o passar do tempo. Ademais, e esta sim foi uma escolha, privilegiamos exemplos em língua portuguesa – dadas as limitações próprias de cada sistema de escrita, como observado na Parte II –, recorrendo a outras línguas apenas quando não foram encontrados exemplos em nossa língua, como no caso dos variados tipos de caligramas.

Foi assim que, colecionando poemas ao mesmo tempo em que eram criadas e recriadas as bases teóricas para acomodá-los, desenvolveu-se esta tese. Longe de esgotar todas as possibilidades de uso retórico na escrita em poesia, esperamos ter contribuído ao menos para o estabelecimento de algumas unidades de base que ajudam na descrição do espaço gráfico e podem colaborar para o estudo do texto poético. Assim, toda figura retórica deve, por conseguinte, encontrar-se na articulação dos elementos morfológicos da escrita (o grafema, a sílaba, a palavra, a frase, a linha, o bloco ou a totalidade da página) e dos elementos sintáticos

(topogramas, punctogramas e morfogramas), sem deixar de lado ainda a possibilidade do trabalho com elementos plásticos, cuja função pode ser tanto estrutural quanto ornamental.

O catálogo gerado a partir dos ao fim foi refeito inúmeras vezes, e muitos dos procedimentos ali talvez necessitassem ainda de mais tempo para encontrar seus devidos lugares. Vale lembrar que optamos por não dar nomes aos mecanismos levantados – tal como os antigos –, pois isso tornaria a lista, já áspera, entediante e ainda mais difícil de ser assimilada. Dessa forma, essas figuras são antes a descrição de procedimentos a partir de unidades elementares da escrita e da retórica, e podem ser descritas sempre a partir do sistema que as regula. Ter consciência dessas unidades é o que pode tornar menos dura a análise quando nos deparamos com um poema concreto, por exemplo, ou, de modo mais geral, com poemas em que a espacialidade ganha especial relevo.

Dessa forma, o ponto mais alto de contribuição desta tese para os estudos de língua e literatura, acreditamos, está no fato de deixar evidente que a escrita gera incontáveis efeitos na construção do sentido dos textos, e estes podem ser descritos, para além do inventário proposto, a partir da conjugação das unidades morfológicas (grafemas), sintáticas (grafotaxemas) e plásticas da escrita e das operações e níveis retóricos, todos estes sistematizados neste trabalho. A partir desses elementos é possível localizar e descrever qualquer procedimento escrito, mesmo que não tenha sido inventariado.

Os poemas analisados ao final evidenciam isso. Não foi feita ali uma análise do aspecto gráfico dos textos, mas uma análise geral, utilizando-se também os conceitos da escrita que eram pertinentes para a descrição daqueles textos. Estes facilitaram a nossa leitura e agilizaram a descrição de fenômenos gráficos que surgiram nos poemas. Nesses textos, fica evidente a importância da escrita, mesmo quando não se trata de um poema concreto ou um caligrama.

Em uma perspectiva futura, portanto, deseja-se por um lado que a teoria da escrita se assente. Que suas unidades sejam fixadas e suas implicações, estudadas. Tal como foi desenvolvido ao longo de tantos séculos de estudos de fonética e fonologia. Por outro, espera-se que as figuras da escrita ou, ao menos, os procedimentos retóricos que levam a elas sejam incorporados aos manuais elementares de estudo de poesia, oferecendo ferramentas mais precisas para que possamos *penetrar surdamente no reino das palavras*. Eis a chave.

BIBLIOGRAFIA

Obras de teóricas

ALARCOS LLORACH, E., 1968, « Les représentations graphiques du langage ». Em: A. Martinet, *Le langage*. Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, p. 513-568.

ALMEIDA, Dayane Celestino de. *Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP. 2009.

ANIS, Jacques. avec CHISS, Jean-Louis. et PUECH, Christian, *L'écriture : théories et descriptions*, Bruxelas: De Boeck, 1988.

ANIS, Jacques. « Pour une graphématique autonome ». Em: *Langue française. Le signifiant graphique*. Année 1983(a), Volume 59, Numéro 1, p. 31-44.

ANIS, Jacques. « Vilisibilité du texte poétique ». Em: *Langue française. Le signifiant graphique*. Année 1983(b), Volume 59, Numéro 1, p. 88 – 103.

ANIS, Jacques. « Vers une sémiolinguistique de l'écrit ». Em: *Linx* [on-line], 43 | 2000, mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 23 octobre 2012. URL : <http://linx.revues.org/1046> ; DOI : 10.4000/linx.1046

ARISTÓTELES. *Da interpretação*. Trad. José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Unesp, 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARRIVÉ, Michel. « La glossématique ». Em: POSNER, REBECCA e GREEN, JOHN (eds.) *Trends in Romance Linguistics and Philology*, Mouton, 1981, p. 305-351 (avec une lettre de Hjelmslev).

ARRIVÉ, Michel. « Les Danois aux prises avec la substance de l'encre ». Em: *Langue française*. N°59, 1983. pp. 25-30.

BADIR, Sémir. “Éléments pour une biographie du Groupe μ ”. Em: *Protée*, vol. 38, n° 1, 2010, p. 9-18.

BARTHES, Roland. L’Ancienne Rhétorique. *Communications*, 16, pp. 172-223, 1970.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

BOMENY, Maria Helena Werneck. *Os manuais de desenho da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”. *eLyra* 3, 3/2014: 27 – 41.

BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 19. http://www.abralic.org.br/pdf/revista/2011.19-para_uma_tipologia_do_verso_livre_em_portugues_e_ingles.pdf. Consulta em 22 de janeiro de 2015.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARMO JUNIOR, José Roberto do. A enunciação musical em duas interpretações de um prelúdio de Chopin. Em: *Alfa*, v. 53, n. 2, 2009.

CATACH, Nina. *L'orthographe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

CATACH, Nina (org.). *Langue française*. N°45, 1980. La ponctuation.

CHISS, Jean-Louis; PUECH, Christian. « Le voyage à Pau avec Jacques Anis : retour sur le colloque de 1997 « Propriétés de l'écriture » », *Linx*, 60 | 2009, 67-72.

CÍCERO. *As divisões da arte oratória* [*Partitiones Oratoriae*]. Trad. PINHEIRO, Nídia Emanuel Magalhães. Em: *Cícero, as divisões da arte oratória: estudo e tradução*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

COULMAS, Florian. *Writing systems*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

COUEIGNOUX, Philippe. Approche structurelle de la lettre. Em: *Langue française* Année 1983 Volume 59 Numéro 1 pp. 45-67.

DAHLET, Veronique. *As (man)obras da pontuação: usos e significações*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris, Les éditions du minuit, 1967.

DONATO. *Arte menor e Arte maior*. Trad. DEZOTTI, Lucas Consolin. Em: *Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 2011.

FIORIN, José Luiz. "Semiótica e retórica". Em: *Gragoatá*, Niterói, n. 23, p. 9-26, 2. sem. 2007.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

GAK, V. G. *L'orthographe française*. Édition française de Vilde-Mlot, I. et de l'auteur, SELAF, Paris, 1976.

Grammatici Graeci recogniti et apparatu critico instructi. Leipzig: Teubner, 1867-1901 (Repr. Hildesheim: George Olms, 1979)

Grammatici Latini ex recensione Henrici Keilii. 8 vols. Leipzig: Teubner, 1855-1880 (Repr. . Hildesheim: George Olms, 1961)

GRUPO μ . *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.

GRUPO μ. *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles: Editions Complexes, 1977.

GRUPO μ. *Traité du signe visuel; Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.

HARRIS, Roy. *La sémiologie de l'écriture*. Paris: CNRS Editions, 1993.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, [1943] 2003.

HJELMSLEV, Louis. "La stratification du langage" [1954]. Em: *Essais linguistiques*. Paris: Les Editions de Minuit, 1971.

HJELMSLEV, Louis. *Résumé of a theory of language*. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, vol. XVI, Madison: The University of Wisconsin Press, 1975.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JHĀ, Kalanath. *Figurative poetry in sanskrit literature*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1975.

KLINKENBERG, Jean-Marie. « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. L'écriture comme image ». Em: *Visible. L'hétérogénéité du visuel: Les syncrétismes, Volumes 2-3*. Presses Univ. Limoges, 2006.

KLINKENBERG, Jean-Marie. « À quoi servent les schémas ? Tabularité et dynamisme linéaire ». Em: *Protée*, Volume 37, numéro 3, hiver 2009, p. 65-73.

LEELA PRAKASH, K. *Rudrata's Kavyalankara-an estimate*. Delhi : Indu Prakashan, 1999.

LIENHARD, Siegfried. Carmina figurata dans la poésie sanskrite. Em: *Bulletin d'Études Indiennes* 10, 1992, p. 203-214.

LOCKE, John. *An Essay concerning Human Understanding*. [1690] Prometheus Books, 1995.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MALMBERG, B. *Les domaines de la phonétique*. Paris: PUF, 1971.

MIRANDA, José Américo. “dias dias dias: um poema de Augusto de Campos”. Em: *Contexto*, Revista do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, ano V, n. 4, 1996.

MOREIRA, Renata Lúcia. *Uma descrição da dêixis de pessoa na língua de sinais brasileira: pronomes pessoais e verbos indicadores*. Dissertação de Mestrado. FFLCH – USP, 2007.

PONDIAN, Juliana Di Fiori. *A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

QUINTILIANO. *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim* (Ed. M. Winterbottom). Oxford: Oxford University Press, 1970. (Repr. 1989)

RIBEIRO, Camila dos Santos. Os limites do semi-simbolismo na arte abstrata. Em: *Estudos semióticos* n. 2, São Paulo, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Édition critique préparée par Tulio de Mauro. Paris, Payot, 1967.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Premier cours de linguistique générale* (1907) d’après les cahiers d’Albert Riedlinger = Saussure’s first course of lectures on general linguistics (1907): from the notebooks of Albert Riedlinger. French text edited by Eisuke Komatsu; English [ed. and] translation by George Wolf. Oxford, Pergamon, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Deuxième cours de linguistique générale* (1908-1909) d’après les cahiers d’Albert Riedlinger et Charles Patois. F. de Saussure; French text edited by Eisuke Komatsu = Saussure’s second course of lectures on general linguistics (1908-1909): from the notebooks of Albert Riedlinger and Charles Patois / English [edition and] translation by George Wolf. Oxford, Pergamon, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Troisième cours de linguistique générale* (1910-1911) d’après les cahiers d’Emile Constantin = Saussure’s third course of lectures on general linguistics (1910-1911): from the notebooks of Emile Constantin. F. de Saussure ; French text edited by Eisuke Komatsu ; English translation by Roy Harris. Oxford, Pergamon Press, 1993.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

STERZI, Eduardo. “Todos os sons, sem som”. Em: SÜSSEKIND, Flora; CASTAÑON GUIMARÃES, Julio (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

Teoria da literatura: formalistas russos. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo e prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

ULDALL, H. J. « Speech and Writing », in *Acta Linguistica*, IV, 1944.

TOURNIER, Claude. Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l'imprimerie à nos jours. Em: *Langue française*. N°45, 1980. La ponctuation. pp. 28-40.

VIEIRA LIMA, Mirella. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Edusp, 1995.

WARDER. *Indian kavya literature*. Nova Delhi: Motilal Banarsidass, 2009.

ZILBERBERG, Claude. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges: Presses Universitaires, 2006.

Obras literárias

Através 3. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

- ANTUNES, Arnaldo. *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1973.
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.
- BRAGA, Edgard. *Desbragada*. [Org. Régis Bonvicino] São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Editions Gallimard, [1964] 1998.
- BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Editions Gallimard, [1937] 1976.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CACASO. *Lero lero* [1967-1985]. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Org. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia (poesia 1949-1979)*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Noigandres* 2. Edição particular, 1955.

CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2ª edição revista. São Paulo: Editora 34, 2004.

CALIXTO, Fabiano. *Sanguínea*. São Paulo: Editora 34, 2007.

CALIXTO, Fabiano. *Nominata morfina*. São Paulo: Corsário-Satã, 2014.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo por João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CÉSAR, Ana Cristina. Em: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CORSALETTI, Fabrício. *Estudos para o seu corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DOMENECK, Ricardo. *Sons: Arranjo: Garganta*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

DRUMMOND, Carlos. *Lição de coisas*. São Paulo: José Olympio, 1ª Ed., 1962.

DRUMMOND, Carlos. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GOMRINGER, Eugen. *Die Konstellationen*. Bern: Spiral Press, 1953.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luis. *Sonetos e rimas*. [1880]

GRÜNEWALD, José Lino. “vai e vem”. Em: *Noigandres* 5, 1962.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, [1995] 2002.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética Jorge de Lima*. Seleção e posfácio: Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 37.

LOPES, Adília Lopes. *Antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MACHADO, Duda. *Crescente*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dès* [1897].

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PEREC, Georges. *La Clôture et autres poèmes*. Paris: Hachette, 1980.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de Bibelôs*, São Paulo: Brasiliense, 1983.