

Da letra à imagem: uma incursão no jogo poético de Knorr

Lívia Ribeiro Bertges

UFMT

Vinícius Carvalho Pereira

UFMT

Resumo

A poesia vinculada a elementos imagéticos compõe uma estética híbrida cara à boa parte da produção literária contemporânea, em que a visualidade, como elemento semiótico constitutivo do poema, suscita aos leitores novos caminhos interpretativos. Diante desse contexto, visa-se verificar na obra literária *OLHLO2: Poesia Visual*, de Luis Augusto Knop de Mendonça (de heterônimo Knorr), como a visualidade é implementada. Chamam atenção as rupturas estruturais no livro (em forma de baralho) que apontam a presença de um jogo entre o verbal e o não verbal. Para as análises aqui empreendidas, consideram-se cinco poemas visuais, nos quais se indaga como o grafema engendra a imagem nos processos de significação. De acordo com as teorias de Jacques Derrida e Roland Barthes, mediante a *différance* e os “regimes antropológicos de sentido”, buscam-se entender os jogos de múltiplos ou vazios sentidos na fulguração da letra à imagem.

Palavras-chave: poesia visual; letra; imagem.

Abstract

The poetry related to visual elements proposes hybrid aesthetics, peculiar to contemporary literature, where visuality, as a constitutive semiotic element of the poem, guides the reader through new interpretative paths. In this context, this paper is aimed to verify, in the literary work *OLHLO2: Poesia Visual*, by Luis Augusto Knop de Mendonça (also known as Knorr), how visuality is implemented. The structural breaks in the book (designed like a card deck) are worth of attention, as they point towards an interplay between the verbal and the nonverbal. The analyses herein proposed address five visual poems, and we inquire how the grapheme engenders imagery in meaning processes. According to Jacques Derrida and Roland Barthes theories, regarding the *différance* and the “anthropological regimes of meaning”, we try to understand the games of multiple or empty meanings within the fulguration from letter to image.

Keywords: visual poetry; letter; imagery.

O termo “poesia visual” implica, em larga medida, uma redundância, uma vez que toda palavra grafada em uma superfície é signo visual – linhas curvas e retas sobre uma página –, mesmo que não venha a ser reforçada por outros aspectos pictóricos, como imagens, cores e formas de ilustrações. No entanto, para este artigo, dadas as dimensões impostas pelo gênero acadêmico, tomamos uma definição mais comum de poesia visual, que, de acordo com Menezes¹, consiste em um método de dar forma estética à palavra como maneira de procedimento. Nessa mirada, recrudescer a noção imagística da palavra – visto que ela é sempre imagem, mesmo que de traços negros contra a página branca, organizados a partir do alfabeto latino.

Assim sendo, aqui chamamos de poemas visuais aqueles que enfocam manifestações semióticas por meio do encontro entre a escrita e elementos imagéticos externos ao uso da linguagem verbal. Note-se que tal perspectiva enfatiza não só a pictorialidade, mas também a intertextualidade dessas manifestações líricas híbridas, na medida em que se constituem como experimentos com outras linguagens.

Sem titubear, afirma-se um atributo deste tipo de poesia: colocar a visão no âmago da experiência estética. Ao deslocar a tradição focada nas questões sonoras e rítmicas, cedem-se meios para um jogo específico de linguagem entre visualidade e sonoridade. Distintos regimes semióticos coabitam, pois, o mesmo plano, significando em seus jogos de aproximações, dissonâncias e lacunas.

Nesse sentido, deriva do grupo *Noigrandes*² uma contribuição significativa para a produção da “poesia visual”, em que Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos experimentaram com a visualidade de forma ampla no diálogo entre a poesia, as artes plásticas e o design. Assim, radica-se na literatura brasileira do século XX uma poesia que procura associar o pensamento visual à palavra, a fim de romper com o paradigma de uma poesia somente ouvida para mirar uma poesia olhada e apalpada.

Nesse contexto, o presente artigo enfoca o estudo da obra poética *OLHLO2*, de Knorr³, composta em um formato semelhante a uma caixa que guarda poéticas cartas (ou cartas contendo poemas visuais), o que convida esta leitura a habitar o universo do jogo. Nesse baralho poético, cada carta ou cada poema pode ser lido em ordem aleatória. Não há uma numeração, ou uma marca que sugira uma linearidade; trata-se de cartas avulsas e independentes, que não definem sequer o *sentido* (termo aqui intencionalmente ambíguo) de leitura: “de pé”, ou “deitadas”,

1. MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade – uma trajetória da poesia contemporânea*, 1991, p. 11.

2. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*, 2006, p. 31.

3. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHLO2: poesia visual*, 2007.

as cartas revelam imagens que habitam um entrelugar lírico entre o desenho e a letra.

Das cinquenta e quatro cartas disponíveis nesta obra (a mesma quantidade de um baralho tradicional), escolhem-se cinco poemas para análise, a fim de pensarmos neles a fulguração entre o verbal e o não verbal, e as reverberações interpretativas que isso implica. Os poemas aqui tomados como corpus são “Soneto Concreto”, “Bacanais”, “Borboletras”, “Matemática” e “Baralho”, selecionados em vista dos jogos que sua visualidade enseja no confronto com os vazios de sentido e as multiplicidades semânticas caras a toda poesia.

No jogo de baralho em análise, há, pois, não só uma trapaça estrutural da obra – livro que não tem formato de livro, mas de jogo –, mas também uma trapaça diante da suposta supremacia do som na língua e na poesia; a obra de Knorr é jogo lírico que convoca uma força imagética a partir dos traços na página. Cabe-nos, pois, voltar os olhos para **OLHLO**: olhemos, então, nos olhos do texto, em busca do que se dá a ver na poesia visual de Knorr.

Olhando no **OLHLO**²

A obra literária em estudo⁴, intitulada **OLHLO**², é dotada de forma e volume. Encarcerada em um receptáculo compacto, que lhe limita o espaço, a obra é jogo de cartas encerrado em uma caixa, como tantos outros brinquedos. Os mistérios do escondido, do simulado e da ausência permeiam esse maço, do qual diferentes itens podem ser aleatoriamente extraídos.

4. Ibidem.

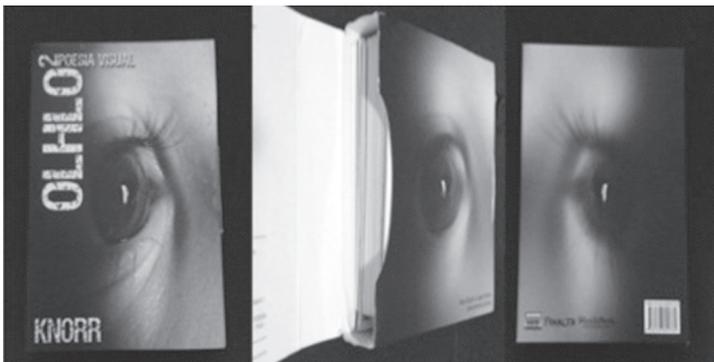


Fig. 1. Capa interior e contracapa
Fonte: acervo dos autores

As letras maiúsculas impressas no título montam a palavra “OLHLO”, a que se justapõe um expoente quadrático – acaso pela duplicação da letra “L” no substantivo “olho”, quiçá por

5. A obra *OLHLO* é uma caixa de tamanho 15cm x 15cm que contempla quatro marcadores de página e quarenta lâminas, das quais trinta e duas aparecem repetidas na publicação de *OLHO*².

haver outro livro, intitulado “OLHLO”⁵, anteriormente publicado. No que tange à letra reduplicada, o “H” se revela ainda espelho para os dois “L”, mostrando a mesma palavra nas duas direções disponíveis de leitura. O substantivo “olho” devém, então, palíndromo – jogo visual em que o próprio olho se compraz, vendo-se refletido.

Perpendicularmente ao título, acrescenta-se uma definição: poesia visual – do olho ao olho; no “olhlo”, pois. No inferior da capa, a assinatura “Knorr”. Nas faces laterais do paralelepípedo, o procedimento: título, subtítulo e assinatura são grafados discretamente, quase em marca d’água – diferentes entonações para o olhar. Com um giro de 90 graus em relação ao eixo vertical, a capa revela um restrito espaço preto. Mais 90 graus e novamente leem-se título, subtítulo e assinatura, tal qual impressos na primeira lateral. Sucessivos movimentos de rotação exibem inúmeras formas de leitura do volume.

Em consonância, duas imagens de olhos ou olhares aparecem espelhadas nas duas maiores faces da caixa. Na primeira, em que aparecem título, subtítulo e autor, e que faz as vezes de tampa da caixa, a imagem do olho é nítida, revelando uma íris cuja cor se confunde com a tonalidade escura das bordas do maço; *ton sur ton*, observam-se ainda a textura e o pigmento das pálpebras em um bege vivo. Salta-lhe a pupila refletora de uma imagem distorcida: um olhar para o exterior, curioso e perspicaz, capaz de romper balizas impostas. Virada a caixa, na face antípoda (contraface ou contracapa?), outro olho aparece difuso. Embaçados, a pupila, os cílios e os contornos são tragados pelo borrão de uma íris imprecisa – olhar opaco cuja retina não sugere uma incisão do real.

Passo consecutivo: abertura da caixa. No verso da tampa, uma ficha catalográfica que, em vez de “poemas”, “contos”, “romance”, apresenta “54 lâminas”. Que corte é esse que incide no literário – a olhos vistos – instituindo um desvio do que se entenda poético, instalando-lhe o visual como proposto pelos concretistas nos anos 50?

No lugar deixado pela tampa, não uma cavidade, mas outra face da caixa, de modo que uma nova imagem de olho, nessa lateral, toma o lugar do vazio. Trata-se, porém, de olho ainda mais borrado que o anterior, ganhando ares de vórtice – torvelinho borrado que traga para dentro de si a coisa olhada.

Um jogo circular e abissal é, então, proposto. Três versões do mesmo olho – três etapas do olhar – se entreveem nas estratégias de ocultação e revelação, qual o *striptease*, erótico justamente na fenda do que não se deixa a ver⁶ – seja a genitália da bailarina, os significados de um texto ou o conteúdo da caixa de *OLHLO*².

Tais imagens do olho são usadas como estratégias de ocultação, no disfarce do entreabrir de uma caixa que não deixa ver

6. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 1987, p. 7.

seu conteúdo. A iminência do olhar, ainda que em três etapas diferentes, ressoa em um quase acontecimento, impreciso. O sentido usado para perceber as minúcias da linguagem é aqui a visão. A visão de olhos diversos, a visão do olhar através do espelho. Um olhar maleável. Um olhar turvo, passível de um piscar no descanso da imagem. Passível do fechar-se no inefável gozo.

Aberta mais um pouco a caixa, revela-se uma fenda lateral, por onde o olho derrama suas lâminas. Instrumento cortante. A liquidez advém do deslize: uma escorrega e dissimula a outra. A força agente no movimento de retirada de uma lâmina implementa a decisão. Ao retirar-se uma lâmina, ocorre o adiamento das outras possibilidades. Traço específico: independência concebida pelo escorregar entre as lâminas, atrito mínimo entre elas. Na deriva, estão soltas, sem eixo fixo algum: soltas da caixa e soltas umas das outras.

No vogar das lâminas, procede-se à contagem: 54 lâminas simétricas, tal qual baralho com que se praticam artes divinatórias, jogos de azar e tantos outros regimes semióticos marginais. Em *OLHLO*², todavia, as cartas não seguem copas, paus, ouros ou espadas: o jogo é de cores, imagens, números, palavras, espalhadas em cada uma das faces dessas lâminas.

Em uma das faces, cores misturadas nos intervalos, em preto e branco, demonstram, juntamente a outros recursos visuais, a viscosidade do líquido que produz movimento. Na outra face (verso, anverso ou reverso?), legendas com título, data de produção e descrição, bem como pequenos comentários sobre a produção do poema. Questionam-se aí as regras do jogo de Knorr: em que ordem deve o leitor-jogador se mover? Do poema ao comentário? Ou vice-versa? E em que sequência deve ele ler as cartas? Na ordem em que estão na caixa, compradas à moda do truco? Ou sorteadas aleatoriamente, ao gosto do Tarot de Marseille?

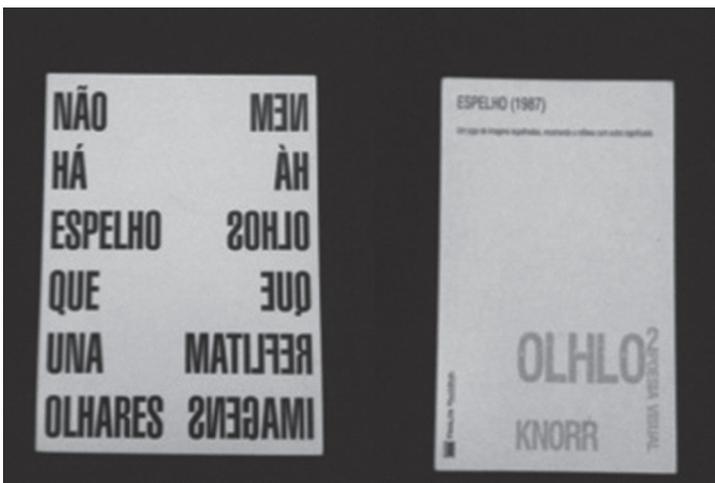


Fig. 2. Lâmina e sua parte posterior
Fonte: acervo dos autores

7. BARTHES, Roland. *Aula*, 1977, p. 22.

8. Ao longo do presente artigo, quando da citação de um poema da obra, ao lado do seu título será apresentada entre colchetes a nota explicativa, retirada do verso da respectiva lâmina, como mais um elemento semiótico a subsidiar as análises ora realizadas.

9. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*, 1999, p.12.

10. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1 - Teoria*, 2004, p. 111.

11. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 2013, p.8

É na diversidade e para a diversidade que o livro/jogo contempla a polissemia⁷ das cartas-poema, ainda que haja alguns indicativos ou direcionamentos para entendimento de cada lâmina em sua face verbal ou nota explicativa⁸. Se cada lâmina é um signo, no modelo de duas faces de Saussure⁹, tem-se aqui uma face significante, onde o poema habita em sua imanência, à qual se justapõem, no verso da lâmina, alguns traços de seu significado, à guisa de metalinguagem sobre o poema. No entanto, como Barthes¹⁰ bem ensinou, os regimes semiológicos da Literatura são a polissemia e a assemia, não cabendo a exegese poética em uma monossêmica explicação no verso da lâmina. Há em *OLHLO*², pois, a lógica saussureana do valor linguístico, em que os signos (ou as lâminas) significam por relações opositivas, bem ao gosto dos jogos de cartas, em que um naipe pode valer em contraste com outro.

A descrição detalhada da macroestrutura da obra que aqui perpetramos não é gratuita. Demonstrar a visualidade inerente ao inovador projeto gráfico do livro-objeto, marcado pelo jogo do olhar desde o título, a ilustração da “capa” e a estrutura física da caixa e das lâminas, é apresentar as regras desse ludo que joga quem lê/vê. Feito isso, pode-se, então, proceder aos delicados tabuleiros onde o jogo da letra e da imagem – da letra como imagem? – se opera: as cartas desse baralho poético.

No que tange a este artigo, consideram-se lâminas, ou cartas, a forma adotada como meio de divulgação dos poemas visuais, e estas aqui serão adotadas como unidades de análise. A natureza do material estudado implica, por isso, algumas decisões de formatação, como, por exemplo, a não remissão a número de página quando da apresentação de cada lâmina, o que pretendemos compensar complementando cada imagem com o respectivo título e legenda do poema, constantes no verso das lâminas.

Da letra à imagem

Iniciado o jogo na seção anterior, temos agora o conjunto de 54 cartas sobre a mesa, em que se destacam cinco poemas que nos instigam a uma partida interpretativa, instinto semiótico de todo ser humano. Afinal, se há jogo, há jogadores que em liberdade criam estratégias de leituras e maneiras de significar e ressignificar o mundo ao seu redor.

Para realizar algumas das leituras que aqui se ensaiam, tomamos inicialmente por base algumas teorias de Jacques Derrida¹¹, que, ao instituir a gramatologia, “ciência da escritura”, postula a desconstrução como método de raciocínio e

interpretação, a fim de desconstruir a metafísica do signo e as interpretações monolíticas.

Assim, abre-se caminho para discutir as relações entre a fala e linguagem, as quais revelam, no mundo judaico-cristão, o predomínio da fala e do som em detrimento da escrita. No processo de desconstrução da lógica do signo, intimamente fundada no regime da voz, Derrida¹² questiona a ideia da escritura como um suplemento e ressalta a importância de uma nova lógica desse “suplemento”, visto que a escritura, como regime da ausência, sustenta-se em uma pluralidade interpretativa: “o advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou regular a circulação dos signos [...]”¹³.

12. Ibidem, p.8

13. Ibidem, p.8

O jogo proposto pela escritura faz com que se pensem as palavras e suas relações textuais como significantes, e “não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem”¹⁴. Descreve-se, desse modo, que a escritura como regime da marca gráfica – letra, traço, cor, borrão – sempre sugerirá um jogo infinito de significante que puxa outro novo significante diante dos olhos, círculo vicioso pelo qual a origem da escritura pode ser pensada somente como rastro no âmbito do corpo que se vê:

14. Ibidem, p. 8

O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi reconstruída a não ser por uma não origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem.¹⁵

15. Ibidem, p.75

O rastro é o que resta como índice da “origem da origem”, isto é, ele qualifica um processo de busca de significação que não pode ser reconstruído, pois existe justamente por sua falta (uma não origem). É sob essa perspectiva que pode ser lido o poema visual “Soneto concreto” [Homenagem post mortem ao mestre Haroldo de Campos: dois quartetos e dois tercetos]¹⁶.

16. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHLO²: poesia visual*, 2007.

O título “Soneto concreto” faz referência à mais célebre forma fixa lírica e à corrente estética concretista – paradoxalmente avessa a formas clássicas do poema discursivo. No corpo do poema, a relação entre essas instâncias aparentemente irreconciliáveis leva a uma aproximação da estrutura poética às formas geométricas.

Tais formas visuais, no poema materializadas pelo quadrado e pelo triângulo, ganham nova função quando se trabalha a perspectiva do não verbal para denotar as estruturas do verbal. Em “Soneto concreto”, os quatorze decassílabos rimados e ritmados são substituídos por polígonos que têm o mesmo número de lados que cada estrofe do poema, como afirma a nota explicativa no verso da lâmina.



Fig. 3. “Soneto concreto”

Nesse jogo, uma estrutura verbal dá lugar à visual, em uma tentativa de alcançar uma origem comum entre ambas as linguagens. As formas geométricas devêm, portanto, rastro, em uma aproximação máxima da letra às suas origens, formas e retas que são implementadas no ato da escritura.

17. DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*, 1991, p.77.

Ainda afirma Derrida¹⁷, ao discutir a escritura, que “o rastro puro é a *différance*”, o que conduz à reflexão sobre a palavra francesa *différance*, cujo significado só se apreende, ainda que vagamente, em relação à palavra *différence*. A homofonia em língua francesa quanto à sonoridade de “an” e “en” se desfaz somente ao notar a grafia do vocábulo. Visualmente, a distinção entre “a” e “e” é perceptível; no entanto, na fala não há qualquer distinção. Do mesmo modo, a palavra *différance* carrega no plano semântico uma acepção ambígua, significando ora diferir ora postergar, em uma indefinição de sentidos jamais resolvida, visto que é sempre diferente (e diferida) de si.

O fenômeno da *différance*, preconizado por Derrida, para todo processo de significação, torna-se mais evidente no jogo da poesia visual. Há sempre uma decisão a se tomar quando se trata da interpretação da escritura, especialmente quando esta habita uma indecível fronteira entre a letra e o desenho.

18. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHLO²: poesia visual*, 2007.

O poema “Bacanaís” [Uma série de ideogramas respeitando a ideia de multiplicação/sexo das letras]¹⁸ dialoga explicitamente com os dilemas da interpretação em *différance*, na medida em que seus signos, prenes de sentidos nas combinações pictóricas que ensejam, esvaziam-se semanticamente enquanto letras despidas de qualquer palavra.



Fig. 4. “Bacanais”

O poema articula letras, algarismos, símbolos matemáticos ou sinais de pontuação, preenchendo boa parte da superfície da lâmina. Seus elementos gráficos encontram-se em pares ou trios, formando figuras variadas com um encaixe ténue entre as partes: fusão espaciotemporal da escrita em que ora as hastes ora as fendas dos grafemas se ligam.

É possível apreender um sentido de tais encontros de sinais? Formam eles alguma palavra? Uma frase? Um significado? Pelo olhar derridiano, a *différance* aparece na composição dos elementos da página, em relação diferencial uns aos outros, mas em concomitância também com a inapreensão de um sentido estabelecido, o qual sempre escapa. Se há uma sugestão interpretativa dada pelo título “Bacanais” e explicitada pela nota no verso da lâmina, esse pode ser um primeiro sentido, a partir do qual vários outros se multipliquem ou proliferem, como prole das promíscuas relações pictóricas do bacanal a que o título faz referência.

Nessa mirada, “no regime da *différance* um elemento só ganha existência na perspectiva de outro que o antecede, do qual propende, e de um terceiro, que o sucede”¹⁹. É no conjunto de cadeias concomitantes que se desenrolam os sentidos do poema como impalpáveis e últimos. No caso de “Bacanais”, as letras ordenadas no poema não significam sozinhas, mas podem, sim, desenvolver um caminho de apreensão que é infinito, formando ilegíveis ideogramas e pseudopalavras – na justaposição fonética ou nos arranjos gráfico-eróticos do poema: todo um alfabeto jogando com as fendas e encontros da visualidade inerente à estrutura verbal.

Ressalta Derrida²⁰ ainda que “o conceito de jogo [...] anuncia, às portas da filosofia e para além dela, a unidade do acaso e da necessidade num cálculo sem fim”. Dessa forma, se tomarmos os fortuitos encontros entre o desenho das letras e os

19. NASCIMENTO, Evando. *Derrida*, 2004, p.96.

20. DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*, 1991, p. 38.

significados que estas ensejam, como discurso verbal, e aproximarmos esse *modus significandi* ao acaso inerente à macroestrutura do baralho poético de Knorr, em que qualquer carta pode ser comprada do maço, chegamos à aleatoriedade como regra do ludo que conduz a leitura, serpenteante entre os grafos das lâminas.

Nesse sentido, destaca-se ainda uma relação entre o acaso e a gênese do poema “Borboletras” [Naquela época, vários trabalhos gráficos eram feitos em letreset, que era um sistema de transferência de letras a seco por atrito. O problema é que quando sobravam alguns caracteres nas folhas de letreset, a gente guardava, sem saber o que fazer com aqueles fragmentos. As “borboletras” nasceram do aproveitamento dessas sobras]²¹.

21. MENDONÇA, Luiz A. K (Knorr). *OLHLO²: poesia visual*, 2007.



Fig. 5. “Borboletras”

O acaso na composição do poema é justificado na nota explicativa, a partir de caracteres que fortuitamente sobravam nas folhas de letreset. Em um jogo entre letras – em lugar dos tradicionais jogos de palavras – e números, caracteres de diferentes tipografias, fontes e tamanhos foram agrupados dois a dois, imitando a forma figurativa de variadas borboletas que voam, também casualmente, em todas as direções. O acaso no processo de composição, desde Mallarmé no lançar dos dados, é uma das características do ato de jogar.

Ao tratarmos a perspectiva derridiana, em que o significado de um texto literário pode ser notado como adiamento e diferença, podem-se sugerir ainda outras leituras. O poema analisado demarca imagneticamente uma cadeia de relações que adiam a interpretação; isto é, as “borboletras” são formas advindas de letras e outros traços que podem adquirir em seguida – novo lance de dados ou rotação na carta para melhor acomodar os olhos – outras formas no jogo do acaso. Fragmentos

ordenados aleatoriamente, como voejantes borboletas, mas que poderiam ser traçados de maneiras infinitas.

Se pensarmos a *différance* como lacuna ou espaçamento, uma “borboletra” passa a significar em oposição à outra, qual letras que, num sintagma, só significam a partir de uma sintaxe. Assim, parece-nos interessante perceber como as “borboletas” são colocadas na carta em movimento, cada uma em posição e forma diferente. O tamanho entre elas também causa impressão de movimento e suscita um conjunto de “borboletas” com características distintas: enquanto umas são compostas por letras, com tipografias diversas, outras aparecem formadas por números. O jogo opositivo é, portanto, reafirmado com interação entre linguagem verbal e não verbal, no coração da imagem dos líricos insetos.

As análises que aqui se conduzem também dialogam explicitamente com as postulações de Roland Barthes²², acerca do que o crítico chamou de “regimes antropológicos de sentido”. Levando em consideração a linguística saussureana²³, Barthes indagou a articulação entre significante e significado em diferentes campos, chegando aos regimes de significação²⁴ da polissemia, monossemia e assemia. Para a análise de poemas visuais que aqui se enceta, interessam sobretudo as noções de polissemia e assemia, já que a monossemia – ideia de que para determinado significante haveria um único significado – é a noção sobre a qual assenta a utopia da comunicação cotidiana, e não a linguagem literária.

Por sua vez, o conceito de polissemia, inspirado no “arrepio de sentidos” que o filósofo alemão Hegel atribuía à arte, abarca a atribuição de múltiplos significados ao mesmo significante. Sob tal perspectiva, ao tratarmos da poesia visual, colocamos em voga a percepção de que elencar uma interpretação final torna-se impossível, haja vista a infinidade de significados que cada traço no papel pode suscitar.

Já a noção de assemia consiste na “ausência de sentido, ou melhor, de isenção de sentido”. Trata-se de uma relação de dispensa, desprendimento, de forma tal que se interprete a obra literária como errância, pois seu sentido só comparece como ausência. Ainda no âmbito da poesia visual, os espaços em branco, supostos vazios, emprestam sua vacuidade semântica às marcas gráficas, que também podem conotar a lacuna ou fenda²⁵ existente por trás de todo processo de significação.

Dessa forma, busca-se aqui compreender a dialética entre os múltiplos significados e a isenção de sentido em algumas cartas do baralho poético de Knorr. A respeito da assemia, Barthes nos lembra ainda tratar-se de uma espécie de “vazio do sentido”²⁶, encontrado em todas as “[...] linguagens formalizadas, sobretudo as da matemática ou da lógica, [que] são linguagens

22. Ibidem, p. 115

23. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*, 1999, p. 12.

24. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1*, 2004, p. 111.

25. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 1987, p. 7.

26. Idem. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1 - Teoria*, 2004, p. 117.

27. Ibidem, p. 118.

28. MENDONÇA, Luiz. A. K. *OLHLO²: Poesia Visual*, 2007.

vazias de sentido. São constituídas por puras relações, não há nenhuma plenitude de sentido inserida²⁷. Assim, pode não comparecer significação alguma nos traçados significantes de textos literários, caso sua linguagem seja construída apenas por uma sintaxe relacional esvaziada da camada semântica. De maneira análoga, constrói-se também a partir de símbolos matemáticos o poema “Matemática” [Usar símbolos matemáticos como letras]²⁸, postulando uma possibilidade de isenção semântica na poesia visual:

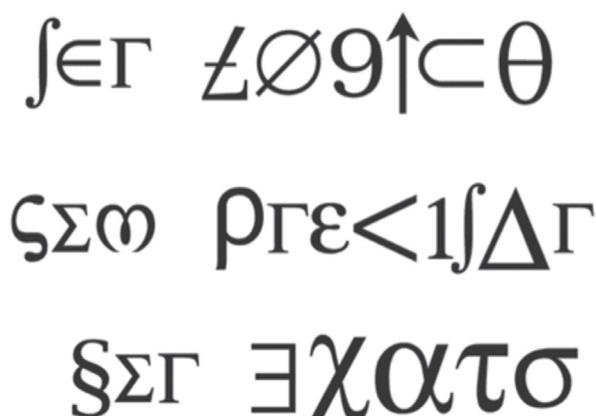


Fig. 6. “Matemática”

O poema se constitui pelo texto “Ser lógico sem precisar ser exato”, redigido com letras gregas, símbolos matemáticos e números, os quais são aqui lidos, por sua semelhança de traçado, como variações tipográficas do alfabeto latino. Tal hibridação entre diferentes linguagens se replica no plano do conteúdo do poema, na medida em que a tremeluzência entre o ver e o não ver, o numérico e o alfabético, permite uma leitura que se pretende lógica – ao decodificar as distintas semioses –, mas jamais exata: afinal, como ler uma frase de uma língua escrita no alfabeto de outra(s)? Apenas como correlatos do alfabeto latino os signos do poema podem suscitar uma significação, o que exige uma consciente trapaça semiótica do olho que se defronta com o texto. Caso lidos nos códigos que originalmente integram, tais signos perdem qualquer estatuto linguístico ou algébrico, retornando à condição primeira de assêmicos rabiscos sobre o papel.

A noção de oposição trazida pela estrutura “sem” nos sugere ainda uma disjunção entre a lógica e a exatidão, o formalismo e a semântica. Assim, “sem precisar ser exato”, a carga de significação, ou de interpretação, pode ser assêmica. Ser lógico e não ser exato corrobora para o espaço em que há estruturas formais que se conectam na lâmina, mas não precisam necessariamente estabelecer sentidos exatos. Reafirma-se, assim, a utopia assêmica postulada por Barthes²⁹: “[...] uma língua que só existisse em sintaxe e não em léxico”.

29. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido. Inéditos*, v.1, 2004, p. 118

Barthes³⁰ reitera que as vanguardas do século XX buscam a “destruição da legibilidade, do legível”, no que são corroboradas ainda que não intencionalmente pelos estudos de Chomsky, para quem “uma frase gramatical deve satisfazer as normas, às regras sintáticas de uma língua. Mas essa frase, que é gramatical porque satisfaz as regras da sintaxe, pode ser desprovida de sentido”³¹. Ultrapassar os limites da língua, para pensar grande parte da poesia de vanguarda como assêmica, é perceber que o vazio de sentido pode ser uma proposta estética, como em Knorr.

Ainda no que tange à oscilação entre a letra, o símbolo e a imagem, a que todo risco convida na poesia visual, no poema “Baralho” [Pura análise combinatória. As possibilidades de se montar um jogo como numa partida de baralho, até chegar à sequência final]³², há barafunda de letras que aos olhos do leitor ora significam ora são ruído estético, a depender da mirada que se dê.

GARTASJOTEARCARADE
 DECARTEGARAJOARTAS
 JOTETASAGARARDECAR
 TEARJOTASCARAGARDE
 CARJOTASARTEDEAGAR
 ARDEGARJOTASTECA
 TASGARJOCARDEATEAR
 AARTEDEJOGARCARTAS

Fig. 7. “Baralho”

O poema apresenta oito linhas horizontais nas quais um mesmo conjunto de dezoito letras se organiza de formas diferentes, por procedimentos combinatórios de permutação, os quais culminam, ao final do poema, em um sintagma legível segundo o código da Língua Portuguesa: “A arte de jogar cartas”. No entanto, ao longo da lâmina, o processo de movimento das letras ora forma estruturas assêmicas e combinações estranhas, ora permite que se entremesclam palavras formadas ao acaso, como “jota”, o neológico verbo “jotear” (possivelmente derivado desse mesmo jota), ou mesmo “cara”, “atear” e “asteca”, que a princípio não se relacionam de maneira direta com a linha matriz da permuta. Aparições poéticas que o acaso enseja em seus jogos relacionais: como as cartas de um baralho que circulam entre os jogadores, as letras também se movimentam – curingas do jogo poético –, conforme afirma a nota explicativa no verso da lâmina.

Tais desconstruções de sentido em combinações variadas refratam o apagamento de uma estrutura possível de ser

30. Ibidem, p. 119.

31. Ibidem, p. 120

32. MENDONÇA, L. A. K. *OLHLO²: Poesia Visual*, 2007.

entendida como discurso. A visualidade, rompendo a noção imediata de tentar significar, traz ao jogador-leitor uma mistura de letras que poderiam se combinar de infinitas maneiras, segundo uma sintaxe da justaposição em que não prepondera a lógica do sentido. Este pode se mostrar em ausência, diante de incompreensíveis sequências, como “decartegarajoartas”, na segunda linha do poema, mas pode estourar em uma miríade de centelhas semânticas como no signo “jota”, que denota uma das letras que compõem o poema visual “Baralho”, mas também conota o valete, carta marcada com a letra J, em qualquer baralho.

Por fim, encerrar a seção de análise dos poemas com “Baralho” é ainda ressaltar que esse texto metonimiza, tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão, os dispositivos semióticos do baralho de Knorr: a obra *OLHLO*². Assim, a imagem do carteadado, anunciada desde o título e a nota explicativa, replica-se pictorialmente no poema, à medida que cada letra, lançada aleatoriamente na sequência linear do texto, assemelha-se a uma carta que se compra num baralho e se depõe na mesa ao lado das demais. Como num jogo em que é preciso organizar as cartas em sequências, mediante processos associativos codificados nas regras (sequenciação por números, naipes, cores etc.), as letras de “Baralho” organizam-se como imagens que se dão a ver em sintagmas no mínimo improváveis.

Conclusão

Mediante o questionamento proposto para este ensaio, os poemas da obra *OLHLO* escolhidos para análise ajudam-nos a pensar como a letra e a imagem se hibridizam na poesia visual, turvando os limites arbitrariamente impostos entre o que se supõe verbal ou não verbal. Nas líricas cartas desse jogo, a palavra e a imagem são levadas a um limiar, como regra que move o ludo poético. Tal movimento, caro a boa parte das produções poéticas contemporâneas, possibilita ainda pensar a isenção e a multiplicidade de sentidos que a letra sempre instala, seja como grafema, risco, traço, borrão ou desenho.

Tanto pelo ponto de vista da *différance* quanto dos “regimes antropológicos do sentido”³³, contribuições teóricas que o pós-estruturalismo francês legou à análise literária, discutiu-se neste artigo a condição de tremeluzência e hibridação em que a palavra habita nos poemas da obra-baralho de Knorr, traindo o olho que procura uma estabilidade semântica, seja na letra, seja na imagem. É como compósito dos dois que a poesia visual trapaceia o olho. Olho no olho, olho no *OLHLO*: miramos aqui no que se dá a ver do poema, apenas para nos perdermos em

33. BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido. Inéditos, v.1 - Teoria*, 2004, p. 111.

gozo no jogo de espelhos que o verbal e o não verbal ensinam na poesia.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *Uma problemática do sentido*. Inéditos, v.1 - Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. *Gramatologia*. 5a reimp. da 2a ed. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Jaime Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MENDONÇA, Luiz A. K. (Knorr). *OLHLO: Poesia Visual*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2002.

_____. *OLHLO2: poesia visual*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2007.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade – uma trajetória da poesia contemporânea*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

