

A Serpente e a Lira

É PRECISO ANTES DE TUDO considerar a Letra, pequeno enigma em sua demasiada clareza. Ninguém sabe como surgiu e tinham razão os calígrafos medievais com suas capitulares antropomorfas, pois também ninguém sabe como surgiu o homem. Tôda a vez que desconhecemos a origem de uma coisa, ela é tão velha quanto o homem. A origem da poesia se perde no mito e nas práticas de magia. Versos ou cabalismos, não se poderia dizer se aquilo que agradava era mais importante do que aquilo que provia. "O homem acreditava — diz E. Sitwell¹ — que o uso de certos ritmos lhe daria poder sôbre os ritmos da natureza: a floração, o crescimento, a reprodução". E talvez também por isso desse aos primeiros sinais de comunicação a forma de objetos naturais. Outras vêzes era o poder de descobrir o futuro — de intensificar o irreal — que pretendia conseguir, e então acreditava ler a linguagem que devia estar oculta nos objetos naturais, ou nos artefatos que havia fabricado à imagem e semelhança das coisas naturais. Nas letras, por exemplo. Antigos sacerdotes germânicos e escandinavos escreviam seus misteriosos sinais — as "runas da sorte" — em pequenos bastões de madeira que eram jogados ao azar — ou com presunção de ciência — e "liam" o futuro na constelação de signos que se formava, assim como por muito tempo (e ainda hoje) se pretendeu ler nos signos zodiacais, ou atribuir a cada homem uma "estrêla", funesta ou providencial. Dupla heresia, o místico voltando ao mágico, e o alfabeto ao ideograma. Regressões que continuarão.²

Esse primitivo entrelaçamento da Letra, da Poesia — intensificadora do real — da

Magia, e também do Jôgo, "jamais abolido", repete-se sem cessar através dos tempos. E numa igual confusão de planos, como vermos. O sacerdote que jogava as runas também escrevia êsses sinais sôbre menires e muitas vêzes o espírito do Jôgo — quem sabe? — o induzia a construir com êles figuras que se supõem gratuitas. Desenhava com as letras, criava novas formas com as mágicas formas ancestrais. Um pensamento estético o impulsionava talvez por baixo da capa de animismo.

Os mais belos exemplos de monumentos rúnicos dessa espécie são talvez os escandinavos. Datam em geral do IX ao XI séculos, mas alguns vêm de tempos pré-cristãos. "Nas inscrições mais antigas — escreve sôbre êles um especialista³ — as runas são dispostas verticalmente e se lêem de baixo para cima. Mais tarde acrescentaram-se molduras de linhas, de modo a estender sucessivas tiras de sinais. Essas tiras assumem existência formal independente e acabam adquirindo o aspecto de serpentes. Gradualmente elas se transformam em animais fabulosos com pés e cascos, entrelaçados de modo cada vez mais complicado. Não tinham significado simbólico e sua única função era a de emoldurar ou ornamentar as runas".

Êste o plano primitivo. Dir-se-ia que as letras, por um miraculoso poder transmitido a formas providencialmente engendradas, desencadeiam continuamente um impulso no sentido da volta às formas figurativas de onde nasceram. O "A" bovino cança-se de estar de cabeça para baixo e o "B" abre novamente suas portas. A antítese conceito-figura é da mesma espécie. Também as palavras procuram remontar incessantemente

às formas figurativas que espelhavam um dia. “Enquanto a linguagem da vida ordinária, em sua qualidade de instrumento prático e manual, vai continuamente desgastando o aspecto imaginativo de tôdas as palavras e supõe uma antinomia que se aparenta estritamente lógica, a poesia cultiva deliberadamente o caráter figurado da linguagem”.⁴

Os chineses e japoneses consideram seus manuscritos verdadeiras obras de arte e seus mestres calígrafos tornaram-se por isso tão famosos quanto seus pintores e poetas. Quadros puramente caligráficos são vistos pendendo das paredes de habitações japonesas e quanto à pintura chinesa todos sabem como o arabesco da escrita é uma continuação do arabesco da figura.

Pierre Alechinsky, pintor da Escola de Paris e que rodou no Japão, em 1955, o filme *La Calligraphie Japonaise*, está perfeitamente qualificado para nos contar, na primitiva versão chinesa, a pequena história que se encontra no Prólogo do *Rantai*, e em que ele vê um “belo exemplo de inspiração caligráfica”⁵. No ano de 413, Ogushi, um dos mais velhos mestres calígrafos, convidou quarenta e um poeta seus amigos para uma reunião no jardim de Rantai, através do qual volteia um regato. Os poetas sentam-se em ambas as margens e bebem *saké* em pequenas taças que são passadas de um a outro flutuando nas voltas da corrente. Cada taça que vai passando é apanhada, esgotada e novamente cheia de vinho. Durante esse jôgo, os participantes compõem um poema que é também pôsto dentro das taças e deslizado de uns para os outros. Foi nessa reunião que Ogushi compôs o seu famoso Prólogo, traçando-o numa fôlha de sêda com um pincel feito de barbas de rato. Passada a embriaguês do festim de vinho e poesia, Ogushi tenta em vão recopiar seu poema. De fato, nunca o conseguirá, nunca mais poderá recapturar a misteriosa inspiração. O segundo imperador Tang tomou-se de tal admiração por aquelas formas caligráficas que jamais quis delas separar-se e deliberou que a fôlha de sêda miraculosa o acompanhasse ao túmulo. A pequena história é assim um dos mais expressivos testemunhos da imemorial convivência da letra e da poesia.

Há hoje no Japão um movimento caligrá-

fico de vanguarda, assim chamado embora consista antes num renascimento. Das formas caligráficas agora ressuscitadas diz o colaborador japonês do artigo antes citado que “são tão desvinculadas quanto deve ser qualquer forma de arte e que, avançando ainda mais na direção da imagem que foi a sua matriz, tentam através de espírito ousado e livre reencaminhar a escrita para a apreensão de uma imagem vital e característica”. “Seria isto permissível — pergunta ele — ou constitui um tabu a regra básica segundo a qual os caracteres, sem deixar de ser imagem, constituem signos com função social e portanto não deve o artista isolar-se com eles em seu mundo privado?” Segundo ele, os japoneses jamais esquecem que o traçado dos caracteres é uma criação de imagens, e apreciam a escrita de sinais prêtos no papel branco como arte abstrata condicionada ao mais alto grau de disciplina espiritual.

O caso do silabário japonês é no entanto quase tão diferente do problema dos ideogramas chineses quanto o do próprio alfabeto ocidental. Os japoneses sabem que os sinais de sua escrita são formas arbitrariamente simplificadas, seccionadas, dos sinais chineses, mas a tenacidade com que se caracterizam as tradições orientais ainda dá lugar a que professôres japoneses ensinem às crianças que, por exemplo, o caráter com que se escreve “montanha” origina-se do desenho de uma montanha. É certo que professôres ocidentais — franceses, italianos, espanhóis, ingleses, portugueses — poderiam fazer o mesmo com relação à nossa letra “m”, mas apenas fantasiosamente, pois a tradição semita de há muito que se perdeu no mundo ocidental e um professor jamais se lembraria de dizer que o nosso “A” é a forma invertida de uma cabeça de vaca, tal como a teriam imaginado os fenícios, de acôrdo com uma linha de atribuições de resto bastante contestada. Essa fantasia poderia quando muito coincidir com os “alfabetos rimados”, jôgo mnemônico oferecido às crianças de todos os tempos e de todos os lugares. Os ingleses por exemplo, registraram a forma — “A” was an applepie”, corrente em 1671.

Nosso jôgo de ocidentais com as letras é muito mais o jôgo do sacerdote germânico com suas runas ou o do epigrafista escandi-

navo com seus zoomorfismos literais. Depois de um longo convívio com a iluminura e a miniatura medievais, E. A. van Moé nos legou um precioso documentário sobre as formas das letras dos manuscritos europeus.⁶ Segundo êle, "a história da inicial ornada seria sem dúvida a história da luta que a botânica e a zoologia, apoiada em significados simbólicos, mantiveram contra a geometria das formas clássicas, luta que análogamente se observa na escultura, notadamente na forma dos capitéis, e também na ourivesaria". "Para compreender essas iniciais é preciso porém conhecer os livros onde elas se acham, os quais eram destinados ao serviço divino, cada categoria possuindo suas iniciais privilegiadas". E cita as do *Sacramentaire de Gellone*, o mais antigo sacramentário francês, "cujos A, por exemplo, são formados por dois peixes, sem que se possa afirmar que haja aí uma reminiscência do *ikhthys* dos primeiros cristãos". "Outras iniciais têm a forma do corpo humano e cabeça de animal: acham-se nos textos relativos aos evangelistas e não se pode deixar de pensar em certas velhas figuras dos hipogeuos do Egipto".

Magia e impressionismo: Hugo, para quem a Literatura cifrava-se a rigor na Poesia, representa uma volta inconsciente do espírito às próprias origens da Literatura, quando toda a forma de escritos, mesmo os históricos, filosóficos e jurídicos, apresentavam-se sob formas poemáticas ou poetizantes. Empédocles e Lucrécio — lembra-se — ainda escreveram tratados em forma de poemas, e os grandes poemas épicos não deixam de ser a História em versos. Pois Hugo também tinha sua interpretação mágica das letras. "A espécie humana, o mundo, o homem inteiro, está no alfabeto", dizia êle. Sugeriu os objectos a que corresponderia cada letra: "primeiro a casa do homem e suas estruturas, depois a justiça, a música, a igreja, a guerra, as colheitas, a geometria, a montanha, a vida normal, a vida monástica, a astronomia, o trabalho e o repouso, o cavalo e a serpente, o martelo e a urna, as árvores, os rios, os caminhos. Enfim, o Destino e Deus, eis o que contém o alfabeto".⁷ Espécie de ingénio impressionismo folclórico? Mais tarde, em "Alchimie du Verbe", Rimbaud se es-pantava da própria ousadia de suas "Voyel-

les", mas o famoso poema era talvez apenas o princípio de um grande passo que não chegou a ser dado no sentido de uma mais profunda exploração da Letra, compreendida dentro do Livro, fôsse do "único Livro" que era a idéia mestra de Mallarmé. Pois Rimbaud, ao recordar que inventara a côr das vogais, confessava ter amado "as pinturas idiotas, as cimeiras das portas, os ornamentos, as telas dos saltimbancos, as tabuletas, as iluminuras populares" (e iluminuras são as *Illuminations*, palavra inglesa), os "livrinhos para crianças", dos quais se supõe serem as "Voyelles" uma reminiscência, assim como "regulado a forma e o movimento das consoantes".⁸ Sua curta e atormentada vida literária não lhe ia permitir reflexões mais extensas sobre o significado da letra tipográfica, que no entanto chegaria a preocupar outro agitado poeta da sua estirpe, o suíço Blaise Cendrars.⁹

O grafismo ocidental moderno não se pode vangloriar de parentesco muito estreito com as artes plásticas, pelo menos ninguém poria na parede um quadro com letras que não fôsse uma comunicação no sentido prático, em que pesem as pesquisas dos pintores cubistas e recentes experiências de calígrafos¹⁰, bastante próximas aliás de certas composições de Mondrian, da fase "Mais e Menos".

As tentativas de fusionismo da letra e da ilustração passam dos manuscritos iluminados para o livro impresso, a princípio através de compromisso entre os primeiros impressores e as corporações de miniaturistas e logo depois, quando a gravura em relevo pôde ser adjudicada ao livro, através do trabalho livre dos xilógrafos. Preocupação exclusivamente ornamental, como a de quem esculpia uma rosácea num frontão. Ao lado disso, alguns calígrafos criavam fantásticos "alfabetos humanos", uma vez mais voltando ao antropomorfismo, mas já agora no plano do "Grotesco", desprovido portanto do vigoroso e ardente espírito religioso, das reminiscências cabalísticas ou das concepções apocalípticas dos mais antigos letristas medievais. Daí por diante, o domínio é da pura curiosidade, do virtuosismo, do malabarismo sem consequência para a história da letra, pois tais alfabetos apenas ficavam para

exemplo de habilidade caligráfica nas páginas dos manuais.¹¹

Em pleno Renascimento, o interesse pela letra toma outro sentido. Redescobre-se a grave, clara e bela simetria das formas epigráficas romanas, talvez a mais significativa contribuição dessa civilização à criação plástica. É na Itália que a Imprensa retoma a tradição latina, abandonando pelas formas curvas da letra carolina os perfis fraturados da escrita gótica. E porque são romanas as iniciais que para o alfabeto renascido se criaram à base das inscrições monumentais, romanas serão os caracteres a princípio chamados "lettere antiche" em oposição ao gótico que, nesse sentido, era um modernismo...

A forma das letras, presa a um localismo fortemente identificador, desde a minúscula carolina que refletia o curvilíneo modelado da arte românica, e desde a letra gótica com suas angulosidades e remates romboidais equiparáveis às ogivas, aos arcobotantes e às "bexigas de peixe" da arquitetura e da ornamentação góticas, já se podia filiar claramente aos grandes movimentos artísticos. Mas a partir das romanas, principalmente das maiúsculas lapidares, a coisa parece ser feita mais conscientemente. Há tratados: o *De Divina Proportione* de Luca Paccioli (1509), o *Unterweisung der Messung* de Dürer (1525), baseado por sinal no cânon do corpo humano, o *Champfleur* de G. Tory (1529), livros onde pela primeira vez se desenvolve uma particular estética da letra.

É que o livro, tipograficamente multiplicado, vai aos poucos e cada vez mais deixando de ser um objeto exclusivamente suntuário ou um aparato litúrgico, para receber e refletir, muito mais largamente, ao sópro mais vasto das ruas e à luz mais humanamente doméstica das habitações comuns, todos os anseios e todos os impulsos vitais de todos os homens. Liberta-se de sua quase única temática, interna e externamente, laiciza-se em toda a extensão da palavra, e como que se enobrece ainda mais ao receber a marca de todas as variações sofridas pelo impulso criador do pensamento plástico — desde o grafismo novo do itálico no *Virgilio* aldino de 1501, ao grafismo novo dos li-

neais Futura nos livros da Bauhausverlag de 1923.

O alfabeto acompanhava a religião, o cristianismo e o latim, acompanhava também os pavilhões nacionais e o comércio¹², mas a letra vai daí por diante acompanhar o artista. Num livro por si mesmo bellissimo, o holandês Gerard Knuttel tentou pela primeira vez uma aproximação global da letra e da obra de arte através dos tempos¹³, espécie de continuação do livro de van Moel. Veja-se o seu intuito, com os paralelos que estabelece: uma página de góticos italianos "rotunda" e um afresco de Andrea Castagno; os itálicos de Griffo e uma alegoria de Bellini; a caligrafia de Ludovico degli Arrighi e uma Madona do Parmeggiano; os romanos de Jenson e a igreja de Santa Maria dei Miracoli de Veneza; os "romanos do rei" de Grandjean e o domo dos Inválidos; Garamond e Philibert Delorme; Bodoni e Canova; Didot e Girodet; Perrin e Ingres; William Morris e Burne Jones; Auriol e Toulouse-Lautrec; Emil Weiss e Kokoschka; Imre Reiner e Zadkinc; os lineais de De Roos e a arquitetura "internacional" de Brinkman e Van der Vlugt. Não se trata, é claro, de uma descoberta, mas de uma confrontação global que jamais se havia feito com tão bons recursos e em tamanha extensão. Aparece então outro plano: a letra fala a linguagem dos estilos. O lionês Perrin, cujo estilo tipográfico é comparado acima à pintura de Ingres, fez recriar os chamados "romanos antigos" porque achava que os tipos existentes não se adaptariam à composição de certa obra de arqueologia que se dispunha a imprimir. Logo esses seus novos "elzevires" se tornam, segundo a concepção de editores franceses contemporâneos, os tipos mais adequados aos textos de poesia. Saudosista de medievalismos, William Morris havia "goticizado" o desenho puramente "romano" de Jenson. E aos textos literários de vanguarda reservam-se as letras de traços uniformes, sem remates, tão cara aos concretistas brasileiros, assim como uma referência à "era da máquina" sugere desde logo a dureza das letras dotadas de remates quadrangulares.

Há então todo um sistema de correspondências que é preciso esclarecer. A Letra, que se esquematizou e acursivou, perdendo

qualquer semelhança com possíveis origens ideográficas, continuamente volta a essas formas como que atávicas através da composição caprichosa de linhas ou de páginas de texto. A Letra, tomada como símbolo de sêres, de coisas, de sentidos, de propriedades, numa outra volta, subjetiva, às suas origens mágicas ou litúrgicas. A Letra, que necessariamente reflete os estilos dominantes, falando a linguagem desses estilos que por sua vez devolvem estados de espírito ou atmosferas culturais, fixando por meio de sua linguagem especial, determinado tono moral, atitude humana ou situação do homem perante si mesmo.

Formalmente, também o livro acompanha as outras formas de vida, esteticamente traduzida nos estilos. Estilo, não o homem, mas a época, pois aqui não vale o grafismo pessoal, que desfecha outra ordem de considerações e desemboca na duvidosa trilha da grafologia que nem de longe tentaremos explorar. Não é no plano do caráter — camada nesse sentido tão pouco profunda — que acontece o fenômeno de que tentamos falar. Sabe-se que a unidade do livro é o par de páginas, mas pouco se repara que o seu desenho gráfico, o seu "risco", para usar terminologia "ecológica", deve corresponder ao desenho da letra, acaso quisermos respeitar o clima de repouso necessário à operação de ler. Pois aí é que está a dificuldade. O adversário do grafista, adversário intransigente e vigilante, é a Legibilidade de "Eu sou a Dificuldade", diz ela para o projetista gráfico, tal como o modelo Valéry parecia dizer ao escultor que lhe fazia o busto. E, de novo, não valem os grafismos personalistas. Insensivelmente, deslisamos para o último plano das correspondências: assim como o estilo caligráfico pessoal, o estilo tipográfico pessoal não pode ser considerado na generalidade da coisa gráfica. O que não é um estilo válido, suscetível de prolongamentos e variações, em vez de repetições e decalques, dentro da universal unicidade do homem. Mas é tempo de dizer o que é essencial.

com um texto tipográfico voltar ao pictograma das cavernas. Tinha de ser a poesia o veículo, dado o seu poder de sugestão e sua qualidade de conservadora da linguagem figurada. Esses primeiros jogos são porém de naturezas diversas. Como no caso das inscrições rúnicas, em certas composições tipográficas a idéia é de criar apenas um ornamento puro, não simbólico. Outras, mais complexas, ensaiam construir um duplo ideograma: a figura representa uma idéia que efetivamente é descrita com as letras e palavras que formaram o arabesco. Enfim, joga-se com volumes e espaços que tomam o lugar de valores sintáticos. Essas espécies de jogos florais poético-tipográfico ora apenas graduam um pensamento ingênuo, ora revelam a incontrolável e perene recorrência de obscuras tendências do espírito, que se pode aproximar bastante do mentar poético. A concepção mallarméana do Livro pode representar o ápice supremo do jogo.

A idéia de uma tipografia figurativa é bastante antiga e na maioria dos casos desprovida de maior significado, ou o tem bem menor do que, por exemplo, as formas naturais imprimidas a certos elementos de estrutura arquitetônica, onde a intenção é a mesma, já o dissera van Moé com relação às iniciais iluminadas. A ela se filia também — filho espúrio — o artifício de desenhar com sinais e fios tipográficos, a que por sua vez se aparenta o desenho com as letras e os sinais da máquina de escrever, meros devaneios de desocupados.

Espécimes tipográficos do primeiro jogo encontram-se por exemplo na edição aldina do *Sonho de Polifilo* (Veneza, 1499), na qual se vê inclusive um cálice formado pelo texto que remata um capítulo, forma paralela à dedicatória, também em forma de cálice, dos *Poems* 1923-1954, de E. E. Cummings (New York, Harcourt, Brace & Co.). Mas já a coluna dotada de base a capitel que aparece no livro *Arte of English Poesie* (Londres, 1589), é de fato uma visualização da metáfora pela qual o autor compara a Inglaterra a "the sounde Pillar/ [that] Is plainely exprest/ Tall stately and strayt By this noble pourtrayt". O volume é realmente muito curioso: num seu "livro II", por exemplo, reproduz as formas geométricas

Recomeçamos da data em que pela primeira vez nos tempos modernos se tentou

que um poeta deveria utilizar nesse jôgo e cita o caso de um monarca oriental que recebera de sua espôsa um losango formado de texto escrito com rubis e diamantes.¹⁴ A coluna de 1589 pode ser comparada também a exemplo moderno, neste caso o do poeta Warfield C. Richardson (1823-1914), cujo poema, composto em forma de ânfora, começa de fato, internamente: "There was an old decanter/ and its mouth was gaping/ wide", etc.¹⁵

Além dos simples alfabetos rimados, a literatura infantil fornece exemplos notáveis de tipografia figurativa. Veja-se por exemplo o *vôo* na popular história do urso "Winnie-the-Pooh" de A. A. Milne (1926) — "if this is flying I shall never really take to it" — em que as palavras desta linha sobem e descem imitando os movimentos a que o personagem se refere. Não esqueçamos os exemplos tirados de Lewis Carroll, êste extraordinário caso de matemático, de autor de uma *Symbolic Logic* (1896), de poeta, de autor de histórias para crianças e de excepcional fotógrafo. A meio caminho entre a história para crianças e a poesia, fica o poema humorístico, como o de certa Aimée Jackson Short incluído na citada antologia de C. Wood, e que constroi um guarda-chuva ao mesmo tempo que conta um "non-sense" acêrca de Lord Chamberlain.

O caso de Apollinaire¹⁶ é porém único e alguns dos seus caligramas são coisas realmente notáveis, como o assimétrico "Il pleut" ou "La Colombe Poignardée et le Jet d'Eau", rigorosamente axial. Alguns voltam à ingenuidade de "Paysage", de "La Cravate et la Montre", etc., mas outros são descortinadores de vasto limiar, como o "Venu de Dieuze", em que o desenho do signo gráfico aparenta uma pesquisa mais refletida em direção ao expressionismo literal. Permanente e inquietante coincidência: Apollinaire, como Rimbaud e Cendrars, também amava a estampa popular, irmã da poesia popular e do alfabeto popular. Em "C'est Lou qu'on la nommait" êle se imagina partindo para a guerra "comme ces guerriers qu'Epinal/Vendait Images populaires/ Que GeorGIN gravait dans le bois". A forma das letras, o duplo jôgo de imagem-conceito letra-figura perseguiu incessantemente o poeta e essa

constante se entrelaça mesmo em seus poemas não tipograficamente figurativos. Definitivamente reveladores são os últimos versos do poema que já leva o título significativo de "L'inscription Anglaise". O poeta-soldado, solitário acampado na Champagne, esfôrça-se para evocar através da fumaça que sobe do fôgo acêso diante do bivaque a imagem da pequena viajante que entrevira na estação de Marselha:

Tandis que les volutes bleuâtres
qui montent
D'un cigare écrivent le plus tendre
des noms
Mais les noeuds de coulevres en
se dénouant
Ecrivent aussi le nom émouvant
Dont chaque lettre se love em belle
anglaise

Jôgo verbal entre o inglês *love* "amar" e o francês *love(r)* "enrolar (cordas) em círculos superpostos", e entre *anglaise* "mulher" e *anglaise* "forma de caligrafia inclinada e de terminais espiralados". E o que dizer do "noeud de coulevres" que reaparece aqui formando letras, como acontecia nas pedras rúnicas e nos manuscritos litúrgicos medievais? Mas não é prudente ir mais adiante nessa linha

Et le soldat n'ose point achever
Le jeu de mots bilingue que ne
manque point de susciter
Cette calligraphie sylvestre et ver-
nale

cujas pontas filiformes enroladas lhe lembram as formas vernais, os brotos também espiralados das plantas, assim retornando a primitivas fontes ideográficas.

Passemos em silêncio sobre Marinetti e sua "revolução tipográfica", cujas invenções tiveram outro sentido: o da pura agitação, com repercussões fora da poesia, que nos guardamos para ver depois.

Anterior aos *Calligrammes*, o poema-conteção de Mallarmé¹⁷ pode ser preliminarmente situado por meio de um anacronismo: é um avanço, poderoso e consciente, não com relação às realizações (que são de outra ordem), mas sobre algumas das idéias que re-

pontavam sob certas construções de Apollinaire.

Conta Valéry, em texto bastante conhecido,¹⁸ que, quando corrigia as provas da primeira e grande edição em livro do *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, edição que de resto não seria publicada, pediu-lhe Mallarmé sua opinião "sobre certos detalhes da disposição tipográfica, essencial à sua tentativa". À noite, quando o acompanhava à estação, "o inumerável céu de julho enfeixando tôdas as coisas num grupo cintilante de outros mundos", e quando marchavam os dois, "fumantes obscuros, por entre a Serpente, o Cisne, a Águia e a Lira", pareceu-lhe nesse momento "estar inserto no próprio texto do universo silencioso: texto feito de claridades e de enigmas tão trágico ou tão indiferente segundo o queiram; que fala e que não fala; tecido de múltiplos sentidos; que reúne a ordem e a desordem; que proclama um Deus tão poderosamente quanto o nega; que contém em seu conjunto inimaginável, tôdas as épocas, cada uma associada ao distanciamento de um grupo celeste; que relembra o mais decisivo, o mais evidente e incontestável sucesso dos homens, a realização de suas previsões, — até à sétima decimal; e que esmaga êste animal testemunha, êste contemplador sagaz, sob a inutilidade dêsse triunfo". Ai estava para êle a origem da "maravilhosa tentativa" da cosmogonia mallarméana. "Onde Kant, talvez com bastante ingenuidade, acreditava ver a Lei Moral, Mallarmé percebia sem dúvida o imperativo de uma poesia: uma Poética". Com efeito, "esta dispersão radiosa, estas sarças pálidas e ardentes, estas sementes quase espirituais, distintas e simultâneas, a imensa interrogação proposta por um silêncio carregado de tanta vida e de tanta morte, tudo isso, glória por si mesmo, estranho total de realidade e ideais contraditórios, devia mesmo sugerir a alguém a suprema tentativa de reproduzir-lhe o efeito". E Mallarmé o havia tentado: "Ele tentou enfim erguer uma página à potência do céu estrelado!" Assim Valéry acreditava ter captado o mais profundo sentido de um poema. Saberia êle porém que ao mesmo tempo acharia a explicação definitiva para tôda a eterna temática que envolve a poesia, a magia e a

letra, "estranho total de realidade e de ideais contraditórios", "texto feito de claridades e de enigmas"?

Em termos valéryanos. Com Mallarmé¹⁹ seria preciso aplicar o seu método de "decomposições em cadeia" às "subdivisões prismáticas da Idéia". Temos de fazer um longo aprendizado para ler as "runas da sorte" lançadas por êsse nôvo mágico. Acontece que estamos, pela primeira vez, tentando a "visão simultânea da Página" através da qual "corre o fio condutor latente". Algo como a totalizadora visão joyciana do *atual* aplicada ao que é uma transposição intensificada dêsse *atual*. A página tomada como unidade (assim como o verso é "a linha perfeita") e onde os "brancos" são dispersados dinamicamente, em vez de formarem "silêncios" intermitentes em tôrno das estrofes tradicionais.

A visualização do poema escrito deve acompanhar sua variação temática e musical. Parecia-lhe, de fato, "algo muito anormal que abrindo um livro qualquer de poesia estivéssemos sempre seguros de encontrar, de uma ponta à outra, ritmos uniformes e convencionais, justamente quando se pretende despertar o interêsse para a essencial variedade dos sentimentos humanos". Era preciso então operar no poema a mesma transformação por que passara a música: "em vez das melodias de desenho inteiriço, uma infinidade de melodias quebradas que enriquecem a tessitura sem que a cadência se sinta fortemente marcada".

E eis enfim realizado *Un coup de dés*: uma frase, que é o próprio título do poema, dividida em fragmentos que aparecem em grandes caracteres no texto e o seccionam em pequenas melodias por sua vez prismatizadas interna e externamente. A recorrência, o *vertere*, a melodia inteiriça, são substituídos pela sugestão de um texto que não pára porque é feito de infinitas paradas — rítmicas, temáticas, psicológicas, visuais — assim como os pontos da retícula, aumentados, são vistos individualmente sem deixar de nos devolver a imagem completa impressa pelo clichê.

Formalmente, Mallarmé não considerava apenas os caracteres tipográficos, cujas diferenças "entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, ditam sua im-

portância à emissão oral, e cuja colocação — média, em cima, embaixo da página, faz notar que a intonação deve subir ou descer”, como se os caracteres fôsem os diferentes instrumentos da orquestra sinfônica que passava a ser o seu poema. Mas, na sua permanente obsessão do Livro Único — “o ritmo mesmo do livro, então impessoal e vivo, até na sua paginação, justapõe-se às equações deste sonho, ou Ode”.

Similarmente, a linguagem poética — intensificadora do real — êle a descrevia como “a maravilha de reduzir um fato da natureza à sua quase desapareição vibratória no jôgo da palavra”, mas, já se vê, o que o fascinava não eram as palavras isoladas, mas a relação e o jôgo, “o verso, que de muitos vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória”, o verso que quebra o isolamento da palavra. Orquestra ou constelação — de palavras, de vibrações, de prismas, de reminiscências de objetos, de sugestões e de letras, prêsas às leis de uma nova mecânica poética, axiada na frase diretiva que percorre — recorrente cometa — o espaço cênico ou cósmico do inumerável poema. O poema todo que se dobra sôbre si mesmo ampliando ao infinito o sentido da clássica estrofe.

Descartadas experiências irrelevantes, como a do poeta francês La Mesnardière (1610-1663), que revolucionariamente tentou realçar palavras num texto poético por meio de itálicos, ato de que se arrependeria amargamente em face do insignificante resultado obtido, ainda mais sendo êle autor de uma *Poétique* — Mallarmé é o primeiro a tirar partido efetivo da gama tipográfica num texto poético.

Fora da poesia, mas diretamente influenciada pelos movimentos literários de vanguarda, a tipografia também inicia uma marcha para além de sua “realidade” tradicional, já indicada nos deslocamentos de volumes observado nos impressos “art nouveau”. O grafista italiano Carlos Frassinelli, que participou do movimento futurista foi autor pioneiro de uma “Rivoluzione grafica”, lançada através da revista *Il Risorgimento Grafico*, em 1921-1922, e que consistia numa ten-

tativa “de estabelecer os fundamentos de uma tipografia vibrante e psicológica mediante a utilização de caracteres expressivos, do som e do formato do papel, da cor e do odor da tinta, sem renunciar completamente aos princípios tipográficos clássicos”.²⁰

Sabe-se como repercutiram freneticamente na Rússia os programas já de si delirantes do futurismo e do dadaísmo. Paralelamente ao transplante dessas idéias, os grafistas russos fundam a chamada “Tipografia elemental”, de formas livres, assimetricamente equilibradas ou dinamicamente simétricas, em seguida divulgada na Alemanha através de número especial (1926) da revista *Typographischer Mitteilungen*. A esta escola russa se filia em breve a “Neue Typographie” alemã de Jan Tschichold (1928), de inspiração nitidamente cubista, mas já a essa altura estava a tipografia recebendo a vasta contribuição das formas experimentalmente desenvolvidas no seio da Bauhaus.

O primeiro impresso da Bauhaus — o programa da sessão de lançamento no teatro de Weimar, em 1919 — desenhado por Peter Rohl, era apenas uma reminiscência do “Jugendstyl”, assim como ainda o eram, mas já revelando a busca de novos caminhos, o caligrafismo de Lyonel Feininger e o goticismo nôvo de Johannes Itten, revelados em páginas de albuns de 1921.²¹ Com a fundação da Bauhausverlag em 1923 encontramos já plenamente realizada a nova linguagem tipográfica. Uma linguagem que, segundo Moholy-Nagy, “combina elasticidade, variedade e uma nova concepção do emprêgo do material de imprimir, uma linguagem cuja lógica depende da adequada aplicação dos processos de impressão”. É por essa época que Paul Renner cria os caracteres lineais *Futura*, lançados pela fundição Bauer sob a etiqueta de “die Schrift unserer Zeit”.

Mas leia-se o que dizia ainda Moholy-Nagy no trecho do seu *Malerei, Photographie, Film* (Bauhausbücher 8, 1925) reproduzido no livro que acabamos de citar: “A clareza deve ser especialmente enfatizada, pois a clareza é a essência da tipografia moderna, que contrasta com a antiga escrita figurada. Antes de tudo, pois: absoluta clareza em todos os trabalhos tipográficos. A

comunicação não deve laborar sob noções estéticas preconcebidas e as letras nunca devem ser comprimidas dentro de uma forma arbitrária — como um quadro” (p. 78). O espírito geométrico se opõe então ao espírito romântico: é um novo classicismo que surge. São evitadas daí por diante as composições diagonais e verticais que caracterizavam a tipografia elemental russa; as capas das edições da Bauhausverlag são prodígios de equilíbrio, clareza e impacto comunicativo, combinados com uma utilização e disposição também novas do material ilustrativo à base de fotografias, novidades autênticas e férteis, dificilmente hoje avaliáveis justamente porque todos os produtos gráficos internacionais e cotidianamente consumidos desde então pode-se dizer que são criações bauhausianas. Clareza, equilíbrio e, ao mesmo tempo, liberdade de “falar” dada aos próprios caracteres. E os caracteres — formas extraordinariamente depuradas de artefatos — falam sempre uma linguagem repoussante quando pensamentos ilógicos não interferem em sua forma de vida.

Uma coisa não se perdoa à Bauhaus: a idéia um tanto frívola de Herbert Bayer adotada em seguida nas publicações do grupo. “Por que — perguntava êle — devemos usar, escrever e imprimir dois alfabetos, um grande e um pequeno, para exprimir um único som? Não pronunciamos um *A* maiúsculo e um *a* minúsculo”. Não obstante, o poeta E. E. Cummings adotaria em seguida essa pura excentricidade tipográfica, sem fundamento real na mecânica da leitura e incapaz de modificar o seu tono.

A revolução tipográfica culminaria, por outro lado, no “negrismo” que por volta de 1930 dominou o impresso e que consistia no uso de tipos e filêtes espessos e de clichês de grandes chapados ou de fundo negativo. Também — forma cara, por exemplo, a Tschichold (que acabaria por voltar à tipografia clássica, clara e axial) — é resultado dessas pesquisas a não justificação da margem direita da composição, ou o arranjo, sobre essa margem, das linhas incompletas de fim de parágrafo, e, nos textos de ostensão (cartazes, anúncios, etc.), o artifício, muitas vezes de grande efeito, de dispor o texto de modo a produzir verticalmente uma linha formada por

uma mesma letra, jôgo em que, por exemplo, é habilíssimo o “grafiker” suíço Walter Marti.²²

Parece nutrir-se um pouco de tudo isso, de um pouco de cada uma dessas coisas, a linguagem poético-tipográfica do movimento concretista. O depoimento de José Lino Grünewald²³ esclarece-lhe as múltiplas origens na vertente poética: Mallarmé, Pound, Apollinaire, Cummings, os futuristas, Oswald de Andrade e João Cabral de Mello Neto. Deixemos de lado o romance (Joyce), a pintura (Mondrian) ou a música (Webern), para somente lembrar os nomes dos expoentes citados pelo autor a que nos referimos. De Mallarmé: os prismas intercontagiantes das palavras, a gama dos caracteres os “brancos” ou silêncios mediais e marginais, o fluxo da composição tipográfica. De Pound: o ideograma chinês, a justaposição de palavras, a montagem cinematográfica. De Apollinaire: a sugestão do “pensar sintético-ideológico”, certa fragmentação do discurso, um esboço do “processo de simultaneidade”. De Cummings: o espaço gráfico como elemento de composição, a decomposição da palavra tendo em vista “efeitos fisiognômicos”, “a similitude de letras”, “as propriedades visuais de alguns sinais gramaticais”. De Oswald de Andrade: “o instigante ideograma crítico do cotidiano”, “a arquitetura concretizante” de alguns dos seus textos poéticos. De João Cabral: a “disciplina de autocontenção”, a “funcionalidade estritamente substantivante dos elementos de composição”, as “nomeações concretas para criar uma imagem dinâmica”. Eis o intrigante instrumental do movimento concretista brasileiro que, segundo o mesmo autor, ainda ia cotejar-se na velha Europa, antes de se consubstanciar “em meta final”, com objetivos idênticos do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, cujos poemas “obedeciam a uma maior simplicidade de elementos convocados”.

Daí a receita geral: o poeta concretista “tem em mãos um certo número ou quantidade de palavras/dados com os quais se julga em condições de fazer um poema. Estuda então o melhor modo de dispô-las no es-

paço, mediante as relações de proximidade e semelhança existentes entre elas tanto no campo semântico como no sonoro ou no visual”, etc. Em parte, isto me parece bastante identificável, subjetiva e praticamente, com o que acontece ao grafista em seu trabalho de construir um texto de ostensão (“display”), e suas origens se podem elucidar na vertente tipográfica ou simplesmente letrística por meio de consulta ao estoque de exemplos que me dei ao trabalho de reunir desde o princípio deste texto. Por outra parte, revela mais uma vez o espontâneo surgimento da resposta humana “à potência do céu estrelado”: a atitude ilógica, somente possível no poeta, diante do enigma da criação cujos elementos êle transfere para suas mãos em forma de palavras.

Certo, o poema-objeto dos concretistas difere bastante do poema-constelação de Mallarmé no que se refere à sua convivência com a letra. Mallarmé buscava uma correspondência entre os naipes sinfônicos e os perfis tipográficos, que por suas diferenças de forma como que tiravam da página sonoridades diferentes. Os concretistas limitam-se (parecem limitar-se) a um só desenho de letras: os lineais, e a uma só espécie, a de caixa-baixa. Suas correspondências sonoras não são as puramente plectrais tiradas de cordas de diferentes tamanhos: suas cordas têm de ser ao mesmo tempo tangidas e premidas em diferentes lugares.

A questão de evitar as maiúsculas, sabe-se que não encontra apoio nas exigências da leitura. A isso pode-se dar duas respostas: primeiro que a necessidade de maiúsculas é mero produto de hábito multiseccular; e segundo, que a poesia foge, por sua natureza ilógica e mágica, às fórmulas da leitura comum. Diremos, porém, que o pensamento dos poetas a êsse respeito — dos poetas cuja função social tem sido e é cada vez mais esclarecedora e fecunda — não se coloca de molde a arranhar sequer a concepção tipográfica do livro geral, com isso querendo dizer que tipografia sem maiúsculas seguirá sendo uma forma ilegível, do mesmo modo que a poesia se tornou ilegível para o público em geral. Certo, a poesia escapa às regras da leitura comum, linear, “quadrada”: o verso, recorrendo à sonoridade, necessitou sempre de disposi-

ção visual especialmente conformada no papel. Mallarmé, num lance genial, distenderia ao máximo êsse recurso: em vez da “fiction d'une éblouissant rail continu” o livro para êle devia ser uma “expansion totale de la lettre”, “une mobilité”. O livro, “spacieux, par correspondances” devia “instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction”. Para êle era sempre o livro, e não a página, o livro cuja tomada de posse tem a participação da consciência do leitor desde o momento em que êle o viola com o corta-papéis: “varié en airs, deviné comme une énigme — presque retait par soi”.²⁴ O que desejava o poeta era pois uma nova atitude total do leitor para com o livro, e não uma leitura-choque, como a que é própria dos anúncios. J. L. Grünwald chamando o poema concreto de “ideograma crítico da atual infra-estrutura econômico-social”, revela que êsse “experimento estético” beneficia-se inclusive da “linguagem especial da propaganda” e da “técnica dos anúncios luminosos” (p. 10-11). Já Haroldo de Campos²⁵ falava numa “noção de literatura não de cunho artesanal, mas, por assim dizer, industrial”, realizável através de recurso “a uma sintaxe visual-ideográfica, quando não meramente combinatória, para controlar o fluxo dos signos, racionalizar os dados sensíveis da composição e, assim, limitar a entropia”, etc. Deliberadamente esquecendo a permanência no elemento *operário* do elemento *artesão*, através do *desenhista industrial*, limitemo-nos a sugerir se comparem êsses ideais com os ideais do “diretor artístico” de periódicos ou com as teorias do “desenhista gráfico” da propaganda impressa. A máquina do poema concreto corre pois êsse risco: o de realimentar-se positivamente e transformar-se numa outra máquina.

O texto-choque, concorrendo com a imagem-choque, a leitura *imposta* ao transeunte nos cartazes, ou ao leitor nas páginas das revistas e jornais, a composição tipográfica que assume formas insólitas, assimétricas, “diferentes”, negras, “originais”, no intuito de criar contraste gritante com o texto circundante e assim “coagir” o leitor a considerá-la, somente o consegue por meio desse contraste, pois no dia em que uma revista ou um jornal observar em tôda a sua matéria a disposição particular dos anúncios — então estaremos

todos adaptados ao seu fluxo a jatos, que deixarão, como o fluxo contínuo, o "rail continu" de Mallarmé, nos deixa hoje, tranquilamente reflexivos e deliberativos. Haveria então um grafista de vanguarda que "inventaria" um tipo de anúncio "repousante", linear, montado nos trilhos da composição clássica... E a história recomeçaria, se acaso fôsse ficção científica.

Mas sou adepto da tipografia de ostensão — até onde cabe. E do poema concreto — até onde existe. É verdade que se pode em certo sentido falar no "retrocesso a um ingênuo procedimento mágico, superado por séculos de civilização", como faz Oswaldino Marques, talvez o crítico mais estrito e cerrado da poesia concretista²⁶. Mas é também verdade que não está de todo superado o procedimento, pois se trata de eterno regresso sobre os excêntricos do "mecanismo mágico da mentalidade do homem primitivo, atuante ainda na civilização contemporânea numa escala muito mais extensa do que geralmente se suspeita", como bem reconhece o mesmo crítico. Acredito ter evidenciado a permanência desse "desejo de ideograma" nutrido pelo homem desde que começou a timidamente traçar em ossos de renas lineamentos de figuras que correspondiam sinteticamente ao seu pobre estoque de conceitos. Mesmo quando, milhões de anos depois, já havia aperfeiçoado esses símbolos tirando-lhe o contorno figurativo, a eles voltava por meio de desenho "em segundo grau", como diria Oswaldino Marques, isto é, pelo desenho com as próprias formas dos sinais tornados lineares pelo desgaste.

A idéia central deste estudo é pois a de afirmar a legitimidade do impulso concretizante, em sua qualidade de constante da natureza humana, venha de onde vier. Mas não a de defender a substituição total do texto poético tradicional, que só é tradicional porque é a cristalização de todo o resto do acervo de aquisições do espírito humano através dos tempos, assim como, para aproveitar as palavras de Oswaldino Marques, "o processo de referências e figurações, no nível ideativo, tem que se operar sobre o tecido de associações milenarmente mentado pela espécie". As formas concretizantes, porém, são também milenarmente mentadas, e se

não se admite certos exageros dos teóricos e de muitas criações nesse campo, muitos poemas concretistas são realizações poéticas absolutamente válidas, tão válidas quanto outras composições na linha "tradicional", "artesanal", sintaticamente lisíveis. Pouco vejo (ou sinto), por exemplo, no poema "Terra" de Décio Pignatari, reproduzido no apêndice do artigo de J. L. Grünwald. Os dois poemas de Gomringer despertam-me tão-somente vívidas reminiscências de antigas cartilhas. Classificaria o poema "Pedra", do próprio Grünwald, como uma espécie nova de "caligrama concreto", enquanto "Mar Azul" de Ferreira Gullar é muito simplesmente, no seu andamento de "melodias partidas" — um belo poema.

1 Sitwell, E. "Poetry". *Cassell's Encycl. of Literature*. London, 1953. v. I, p. 423.

2 Este caráter mágico do alfabeto, segundo J. G. Février (*Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1948, apênd. III: "Alphabet et Magie", pgs. 588-91), "foi se atenuando sem desaparecer, ao passo que o fonetismo superava a ideografia. Mas, por uma espécie de choque de retorno, o alfabeto, que parecia consagrar o triunfo do fonetismo integral, tornou-se muitas vezes um pretexto para especulações absconsas". Février enumera vários exemplos: a identificação, pelos gregos, das sete vogais com os sete planetas; o nome *Íaw* da divindade judia significativamente contendo a primeira e a última letras do alfabeto; a especulação pitagórica de superpor as 24 letras do alfabeto grego aos 12 signos do zodíaco; a menção ao alfa e ao ômega no *Apocalipse* como símbolos do princípio e do fim de todas as coisas; o Tau comparado à cruz, etc.

3 Meyer-Honegger, Hans. "Runic stones in Scandinavia". *Graphis* 66: 340-345. Zürich, jul-ag. 1956, p. 341.

4 Huizinga, J. *Homo Ludens; el juego y la cultura*. Versión espanhola de E. Imaz. México, F.C.E., 1943, p. 205.

5 Alechinsky, Pierre & Hideo Kobayashi. "Japanese Calligraphy and Abstraction". *Graphis* 68:542-555. Zürich, nov.-dec. 1956, p. 552.

6 Moé, E. A. van. *La Lettre Ornée dans les Manuscrits du VIII^e au XIII^e Siècle*. Paris, Ed. du Chêne, 1949, p. 5-6.

7 Hugo, Victor. "La Philosophie des Lettres", título com que aparece esse trecho do seu *Voyages en France* em *Le Courrier Graphique* 6:20. Paris, mai 1937.

8 Um exegeta, H. de Bouillone de Lacoste, diz em nota a esta passagem sobre as consoantes: "A idéia é obscura, mas prova que para

Rimbaud cada letra do alfabeto era dotada de certo poder, de uma vida particular. O jovem vidente não pensa em inventar um alfabeto novo, mas em dar um sentido às formas antigas, consideradas como símbolos". Cf. A. Rimbaud, *Pages choisies*, Paris, Hachette, 1955 p. 59.

⁹ Ver, sobre esse aspecto da obra de Cendrars e nesta mesma revista, o estudo de Pierre Furter, que refere o interesse do atormentado suíço pelas mesmas espécies de grafismos que fascinavam Rimbaud.

¹⁰ Ver, por exemplo, os quadros caligráficos "abstratos" de Ulfert Wilke reproduzidos sob o título "To be seen but not read" em *Print X*(5):16-24. New York, oct-nov. 1956.

¹¹ Sobre esses alfabetos figurados, consulte-se o breve mas valioso artigo de Arnold Pfister "The Spirit of the Late Gothic Era: an Initial Alphabet of 1464" em *Graphis* 41:236-238. Zürich, 1952.

¹² Cf. Diringier, David. *The Alphabet, a key to the history of Mankind*. London, Hutchinson. 1949, p. 552-53.

¹³ Knuttel, Gerard. *The Letter as a Work of Art; confrontations of contemporaneous expressions of Art from Roman Times to the Present Day*. Amsterdam, Lettergieterij "Amsterdam", 1951.

¹⁴ Ver o artigo "Figurative Typography" em *Print IX*(4):10-16 e 55. New York, march-april 1955. Nesse livro vê o comentarista de *Print* "algumas das formas que séculos depois seriam utilizadas por poetas como Dylan Thomas e E. E. Cummings".

¹⁵ Publicado por Clement Wood em seu *Poets' Handbook* (Greenberg, N. Y., 1940). Segundo *Print*, art. cit.

¹⁶ Apollinaire, G. *Calligrammes, poèmes de la*

Paix et de la Guerre (1913-1916). Paris, Mercure de France, 1918. Cito uma edição moderna, com fac-símiles reduzidos (Lausanne, Mermod, 1952).

¹⁷ Mallarmé, St. *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Paris, NRF, 1914, anteriormente publicado na revista internacional *Cosmopolis*, Londres, maio de 1897, p. 417-428. Reporto-me, para tudo o que se refere a Mallarmé, à edição das *Oeuvres Complètes*, Paris, NRF, 1956.

¹⁸ Valéry, P. *Variété II*. Paris, NRF, 1929.

¹⁹ Cf. sobre essas passagens: "Autobiographie" (1885), "Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil" (1886), "Sur l'évolution littéraire" (1891) e o Prefácio a *Un coup de Dés* (1897).

²⁰ Frassinelli, Carlo. "História, desarrollo y elementos de la nueva Tipografía". Em seu *Tratado de Arquitectura Tipográfica*. Trad. de J. Aguilar. Madrid, Aguilar, 1948, p. 176-202.

²¹ Ver Bayer, Herbert & Walter e Ise Gripius. *Bauhaus 1919-1928*. Boston, C. T. Bradford, 1952.

²² Marti, Walter. *Typographie*. Lucerne (ed. do autor) 1957.

²³ Grünewald, José Lino. "Poesia Concreta". *Revista do Livro* 10:9-36. Rio de Janeiro, junho 1958.

²⁴ Cf. "Quant au Livre", nas *Oeuvres... P.* 369-387.

²⁵ Campos, Haroldo de. "A Temperatura Informativa do Texto". *Revista do Livro* 18: 61-70. Rio de Janeiro, junho 1960.

²⁶ Marques, Oswaldino. "Concretismo, ou uma Hipótese Superada". *Revista do Livro* 10: 37-53. Rio de Janeiro, junho 1958.

RÉSUMÉ

L'auteur étudie la récurrence de l'entrelacement des thèmes de la Poésie, de la magie et de la Lettre à travers les temps. La lettre, épurée et rendue linéaire par le dégât, revient toujours à ses origines idéographiques, moyennant le dessin figuratif bâti avec les lignes mêmes du texte ou par la mise en valeur de son graphisme dans le texte, tendance obscure de rendre un culte aux formes de la nature, dont les rythmes de croissance, de floraison et de reproduction, le primitif croyait pouvoir transporter dans les rythmes du vers. Le prêtre germanique que prétendait lire dans les "runes du sort", en les jetant au hasard, a son successeur dans l'astrologue de nos jours, qui devine l'avenir dans les signes du zodiaque et attribue à chaque personne l'influence d'une étoile. Il y a une correspondance qui montre l'attitude constante de l'homme devant l'énigme de la création, parmi les diverses tentatives d'intégration de ces éléments, recueillis en des espaces et des temps différents: les serpents et les animaux fabuleux des monuments runiques scandinaves, les lettres

anthropomorphes et zoomorphes des manuscrits médiévaux, l'inspiration poético-calligraphique des chinois, l'adaptation des styles typographiques au contenu des textes, les culs-de-lampe liguratifs des incunables et des livres modernes, les calligrammes d'Apollinaire, le poème-constellation de Mallarmé, les "Voyelles" de Rimbaud, la poésie concrétiste brésilienne. On trouve une explication générale pour le phénomène dans la rêverie qui a saisi Valéry quand une nuit d'été, il accompagnait Mallarmé qui lui avait présenté les épreuves typographiques du poème "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", rêverie qu'il raconte dans *Variété II*. Ensuite l'auteur parle de l'évolution de la typographie moderne, depuis les expériences du futurisme, de la Typographie Élémentaire Russe, de la "Neue Typographie" allemande, jusqu'au fonctionnel bauhausien, pour arriver enfin au texte-choc de la propagande, le courant typographique qui est à l'origine du mouvement concrétiste. On croit cependant à sa légitimité.

en dépit de la critique la plus rigoureuse et malgré une certaine exagération de ses propres théoriciens, car on croit qu'il représentent une forme de plus de la permanent perplexité

de l'homme devant la création, qu'il cherche à concrétiser par des signes visuels, doués d'une puissance poético-magique, idée centrale de cette étude.

SUMMARY

The closely knit fabric of interlacing themes of Poetry, Magic and Letter throughout historical times is considered here. Letter, cleansed and made into something essentially linear by centuries of use, goes constantly back to its ideographic origins by means of a type of figurative drawing through the lines of the texts or by the emphasis put on its purely graphical aspects in the phrase. It can be easily seen here the age-old tendency towards the cult of the forms of nature whose rythms in such processes as growth, blooming and reproduction primitive man believed to be the same with the rythms of the verse. The German high-priest who intended to read into the future has been modernly replaced by the astrologer who works with the Signs of the Zodiac and attributes to every man the influence of a certain planet or star. There always seems to be a correspondence between many an attempt to integrate these elements into some feasible explanation of the enigma of creation: the anthropomorphic and zoomorphic letters of Medieval manuscripts, Chinese poetical ideographic writing, the assimilation of typographic styles to the message of a text, the figurative endings of the incunabula and of modern books, the so-called Apollinaire's calligrams, Mallar-

mé's constellation-poems, Rimbaud's "Voyelles" and finally Brazilian concrete poetry. A general explanation for this phenomenon may be found in the type of rapture that would ensue Valéry's contact with Mallarmé's poem "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, as told in his *Variété II*: the poet had tried to "lift a page to the heights of the starry skies", "a text that resembles the silent universe, made up of brightness and mysteries", "a sum total of reality and contradictory ideals", "something that smashes this animal witness, this keen spectator". Next, the evolution of modern printing is reviewed, from the times of futurism, of Russian Elemental Typography, of German "neue Typographie", through Bauhausian functionalism up to the shock-text of propaganda which makes up most of the typographical trend of concretism. Its legitimacy is nevertheless taken into account, in spite of the most severe critics and the exaggerations of its theoreticians. And it happens so precisely because it is here believed that this is but one more aspect of the perennial perplexity of man contemplating creation, something he tries to crystalize into visual signs of a poetical-magical power. Which, in turn, is precisely the subject matter of this study.