

## POESIA VISUAL: SUBSÍDIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS PARA UMA LEITURA DA SERIALIDADE

---

LÍVIA RIBEIRO BERTGES\*  
VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA\*\*

### RESUMO

Este artigo apresenta subsídios teórico-metodológicos para leitura da poesia visual levando em conta o fenômeno da serialidade. A proposta está baseada nas relações de repetição e diferença que realçam os processos seriados nos poemas visuais selecionados para análise. Propomos os conceitos de série de poemas e poemas seriais. Identificamos uma série de poemas quando, em uma cadeia poética reiterativa, as unidades são autônomas do conjunto. No poema serial toda unidade da cadeia poética reiterativa é dependente do conjunto. Dado o suporte das teorias pós-estruturalistas francesas, notamos como os poemas visuais contemporâneos permeiam as noções de serialidade e podem ser lidos de maneira a ressaltar a estrutura de composição seriada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia visual. Subsídios teórico-metodológicos de leitura. Serialidade. Série de poemas. Poemas seriais.

---

### INTRODUÇÃO

Os mais variados gestos da poesia visual afirmam o encontro entre a arte da palavra e as práticas de uma escrita plástica ao sinalizarem o aparecimento de uma poesia desenhada, pintada, bordada, recortada, ou

---

\* Docente convidada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.  
E-mail: livia.bertges@gmail.com Orcid iD: <http://orcid.org/0000-0003-0132-3672>.

\*\* Docente permanente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.  
E-mail: viniciuscarpe@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1844-8084>.

seja, feita a partir de modelos artísticos visuais, afastando-se da ideia de poesia unicamente significada no paradigma da verbalidade. Atingindo seu ápice no mundo ocidental pós-guerra, no século XX, cuja construção deriva dos conhecimentos agregados pelos experimentalismos das estéticas de vanguarda, notamos movimentos preconizados a partir da década de sessenta no Brasil e no mundo, que passam a nomear “poesia visual” como uma estrutura poética híbrida que se constrói de aspectos verbais e não verbais, valendo-se, muitas vezes, até mesmo da radicalização do não verbal.

A plasticidade da imagem, associada à tipografia, pelo ato de colagem ou por técnicas visuais outras – sob o recorte das artes da visualidade –, aplica processos de composição que caminham para a hibridização de linguagens, usos de suportes variados e técnicas que encobrem as fronteiras entre a arte da poética e as artes plásticas. De acordo com a definição estabelecida pelo site da *PO.EX*, no Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa, plataforma que abriga diversas práticas experimentais da poesia portuguesa pós-vanguardas, até os dias de hoje, a poesia visual é uma:

Forma de poesia baseada na dissolução das fronteiras entre géneros literários e visuais, passando o poema a ser uma entidade híbrida e intermédia, desse modo superando a exclusividade da linguagem verbal e dos elementos tipográficos, e promovendo a sua articulação com elementos visuais e plásticos (*PO.EX*, 2019, *on-line*).

Não há o que duvidar sobre as potencialidades desse gênero em sua hibridez decorrente dos jogos semióticos entre imagem e texto. A definição apresentada faz parte dos desdobramentos das pesquisas de Castro (1993), que identifica como propriedade do contemporâneo a profusão de suportes distintos ao livro, como as telas dos computadores, no espaço urbano, o que retoma a discussão sobre a arte, seus espaços, espacialidades e suportes. E no caso da “poesia visual”, vislumbramos que “O signo visual passa a compor a dualidade própria do signo verbal, a saber, sua qualidade significante e significado, ao mesmo tempo” (MENEZES,

1991, p. 109). Trataremos dessa dualidade ao longo do artigo, mas levando em consideração os aspectos do não verbal como potenciais também de leitura.

As diferenças entre imagem e texto aparecem-nos, em primeiro lugar, tradicionalmente ligadas às modalidades do verbal e não verbal, que, apesar de signos distintos, cooperam durante o desenvolvimento do homem social e de modo cultural. Embora estejam relacionadas, tais modalidades cumprem distintas funções em cada sociedade e são parceiras na escrita humana segundo o caráter memorial, cruzando o tempo e demarcando trajetos.

As perspectivas históricas dissertam a respeito da clivagem entre imagem e texto, compreendendo como fator de ruptura entre esses dois segmentos os processos de desenvolvimento técnico, sobretudo da prensa no desenrolar dos séculos XV e XVI. Entretanto, há outros fatores coadjuvantes da guinada do meio impresso que corroboram para ampliarmos as buscas pela compreensão da questão. Seria mesmo somente tal construto técnico responsável pela separação de imagem e texto?

Desse modo, discutimos os pressupostos teóricos de Barthes (2004) em *Variações sobre a escrita*, que contém anotações fragmentadas sobre os estudos acerca da escrita como fissura e as potências expostas pelo sistema alfabético. Em seguida, investigamos as formas de ler e ver a poesia visual conduzida por uma pequena discussão sobre as estéticas de vanguarda vindas de Burger (2017) e Perloff (2013) e trabalhando com os pressupostos de leitura de imagem segundo Arbex (2006).

Este arcabouço de leituras nos auxiliou a compreender como é possível ler uma imagem-texto, algo explorado na poesia visual como um duplo. Perceber as transições de imagem e texto nos interessa a partir do momento em que tal discussão aponta para as fronteiras comumente adotadas e nos ajuda a perceber os ordenamentos do poema visual. Partimos assim para a apresentação de subsídios teórico-metodológicos para leitura dos processos de serialização na poesia visual. Nossa empreitada se propõe a refletir sobre a serialidade nos processos de composição do poema visual. Baseados na crítica de *Diferença e repetição*

(DELEUZE, 2000), construímos a nossa proposta, que estabelece critérios para lermos duas estruturas na poesia visual: Série de Poemas e Poema Serial. Identificamos uma série de poemas quando, em uma sequência, cada unidade é autônoma do conjunto, enquanto isso, no poema serial, toda unidade é dependente do conjunto. Essas definições não são vistas como opostas, mas sim como um contínuo em que podemos avaliar a dominância de uma ou outra, e, em alguns casos, dos aspectos verbais e não verbais como indícios para melhor enxergarmos tais desdobramentos.

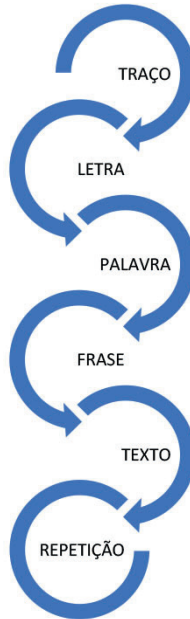
### 1.1 ESCRITA E VARIAÇÃO: DIÁLOGO COM BARTHES (2004)

Em *Variações sobre a escrita*, Barthes (2004) faz anotações teóricas que remetem à história da escrita ocidental, pensando no sentido “manual” do gesto de inscrição da palavra. Sua proposta interroga como a escrita, em sua história repleta de contradições e perspectivas ligadas ao sistema mercantil de poder e segregação, pode ser uma “prática do corpo em gozo” (p. 176). As cenas fragmentadas de uma possível história da escrita apontam para reflexões sobre os alfabetos e as tradições das culturas da escrita linear já usada em documentos oficiais na Mesopotâmia 35.000 anos a.C.

Barthes (2004) refuta a ideia de que a escrita seja natural ou pura transcrição da fala. A crítica ao “[...] mito cientificista de uma escrita linear, puramente informativa – como se fosse um progresso incontestável achatar o signo escrito (volumoso no pictograma e no ideograma) num elemento puramente estocástico” (p. 181) constitui-se em uma espécie de refuta à construção da escrita como processo de transcrição do sistema lógico de organização da linguagem.

A contribuição de uma lógica linear, de um processo verbal que conduz a narração, firma um pacto de leitura em que impera um sistema de causas e consequências sequenciais e repetitivas, assim como as ordenações frasais implicariam um regime de repetição interna sistêmica:

## ESQUEMA 1 - PROCESSO DE ORDENAÇÃO DA ESCRITA BASEADO EM BARTHES (2004)



Fonte: Elaboração dos autores (2019).

A grafia caracteriza-se como um fenômeno da ordem da memória; como gesto, ela ocupa esse lugar dentro da escrita partindo do pressuposto de que o código gráfico seja uma composição de traços, um sistema de notações visuais que conduzem aos fundamentos das invenções de alfabetos. A afirmativa barthesiana (2004) de que a escrita seja uma “gretadura<sup>1</sup>” (p. 213), de que sua origem está ligada aos traços subtrativos nas matérias planas, voltando à origem da escrita como ato de rasgar, rachar e fundir, contrapõe-se à ideia de a escrita estar vinculada aos traços aditivos.

Essas perspectivas reforçam que a escrita se aproxima mais dos movimentos corporais em uma visada de olho e mão, mão e olho, do que simplesmente da tecnicidade dos usos alfabéticos. Além disso, a escrita,

<sup>1</sup> Tradução usada pela tradutora Ivone Castilho Benedetti.

fenômeno cultural, tem tipologias distintas, a depender do contexto de inscrição.

A escrita está sempre do lado do gesto, nunca do lado da face: é tátil, não oral, entende-se melhor por que, acima da fala, ela pode ser associada aos primeiros traços da arte mural, às incisões rupestres, tantas vezes abstratas, rítmicas antes de serem figurativas; em suma, mesmo tendo surgido recentemente (alguns milênios antes de nós) a escrita mantém algo de originalidade – assim como nossa arte abstrata, tão próxima da arte pré-histórica (BARTHES, 2004, p. 244).

A história da escrita, tanto no viés antropológico, quanto no visual ou técnico, dá-nos diferentes aspectos da mesma problemática relação entre imagem e texto. A plasticidade da palavra escrita no texto, com seus movimentos sucessivos em repetição, revela um contraponto para traçarmos, assim como o poema visual, o qual pode ser entendido como gênero que oscila nas fisicalidades: a do gesto, que se opõe à vocalização; e a do ato físico que passa pelo corpo, pelas mãos, pelas pontas dos dedos, desenhando com o auxílio de instrumentos, como uma forma de um deslizar do desejo, de nomear um desejo. A mesma mão que dá auxílio ao equilíbrio humano ao se deslocar do chão passa a inscrever em inúmeras superfícies.

Com isso, reflete-se que a prática da escrita acolhe o gozo individual como pondera Barthes (2004). No nó do espaço fronteiro entre a escrita como gesto e a escrita como gozo, a poesia visual pode ser enxergada nesse deslizar em gradação entre verbalidade e visualidade. Talvez, este gozo individual no poema visual que trabalhe a sequencialidade seja justamente sua forma de ordenação. Colocar a construção de um poema visual, por exemplo, página a página, sinaliza uma tendência de estilo, que traz uma estética de diferença e repetição (DELEUZE, 2000) na prática de composição. O verbal e o não verbal auxiliam a notar as estruturas internas desta construção fronteira entre gesto e escrita.

## 1.2 NOTAÇÃO PLÁSTICA NA POESIA VISUAL E VANGUARDAS

Ao longo da história da escrita, notamos texto e imagem, ora aliados, ora desassociados, mas é necessário pontuar que o poema visual é reconhecível “[...] a partir do momento em que se torna possível estabelecer uma relação sobreponível entre o ikon e o logos, que se pode desenhar uma cronologia para o poema visual, que faz remontar a sua origem à mais longínqua antiguidade” (BACELAR, 2001, p. 3).

A poesia visual, como definida acima, faz parte de um conjunto de experimentações que reside no poema mediante o uso da visualidade e da imagem. No início do século XX, as vanguardas artísticas provocaram um alargamento da visão do que é arte, colocando em pauta os processos de composição e experimentação, assim como os diálogos entre as artes, aproximando-se das estruturas não convencionais para a época.

Assim, se já foi estabelecido por alguns historiadores que os poemas visuais surgem a partir do princípio do século XX com os futuristas – com as suas ‘palavras em liberdade’ e a sua ‘revolução tipográfica’ – a que se seguem todas as experiências dos dadaístas, surrealistas e letristas, até chegarmos ao poema concreto, teremos de sustentar essa cronologia em séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, mandalas, além de todos os outros textos e objectos identificáveis como ‘poéticos’ (BACELAR, 2001, p. 3).

Burger (2017), em sua obra *Teoria da Vanguarda*, publicada em 1974, reconhece que é a partir do movimento histórico de vanguarda que os meios artísticos se abrem para serem amalgamados, rompendo os limites dos gêneros predeterminados até o início do século XX. Os procedimentos artísticos, isto é, as estruturas processuais das artes passam a ser consideradas como categorias de análises que geram determinados efeitos ao observador-leitor, o que nos lembra o conceito de “estranhamento” (CHKLÓVSKI, 1978), em que o espanto diante das obras de arte estaria assim aliado ao cerne da produção artística.

A impressão debatida ao longo do texto de Burger (2017) é um aparente apagamento da cadeia histórica associada às vanguardas como promotora das potencialidades atribuídas no quesito do fazer estético em meios variados. As vanguardas trazem uma nova maneira de socialmente se desenvolver como arte política integrada à diluição das fronteiras artísticas dentro de sua própria forma.

Em contraste ao posicionamento de Burger (2017), quanto à compreensão de que as vanguardas tenham sido uma ruptura única – que talvez jamais seja repetida na história das artes –, aponta Perloff (2013) que essa ideia gera um afastamento da visão de uma narrativa do progresso do feito artístico. A pesquisadora reflete sobre o significado da palavra vanguarda ao trazer à tona a formação das palavras francesas *avant* e *garde*, que juntas se aglutinam em *avant-garde*: o vocabulário remeteria às guerras e à maneira de condução das tropas que estão à frente e lutam nas primeiras filas. Perloff (2013) lembra que para toda *avant-garde* haveria uma retaguarda, uma frota que trabalha na consolidação da guerra e na manutenção da tropa. Da formação da palavra ao pensamento da metáfora de guerra, Perloff (2013) refuta a noção de ruptura para pensar os movimentos de vanguarda como dinâmicos, contínuos, visando à construção de uma narrativa de progresso.

Ora, seria simples dizer que a origem da poesia visual deriva dos movimentos de vanguarda, ou mesmo que advém dos movimentos ocorridos nas décadas de 1950 e 1960 na Europa e no mundo, no pós-guerra. Se as vanguardas trouxeram uma abertura aos meios de produção e uma abertura à conceitualização dos procedimentos estéticos e das estruturas de recepção, o alargamento das artes traz à literatura novas possibilidades. No século XX, a literatura carrega uma reabertura dos usos dos gêneros literários em formatos híbridos. Além disso, no quesito científico, vinculado aos procedimentos estruturais das composições, passam a integrar uma cadeia de teorias que descrevem as produções em suas especificidades dentro de cada gênero literário.

A poesia visual, pensada como articulação visual e plástica, a partir de meados do século XX e XXI, participa deste alargamento e



desta hibridização de gêneros retomados pela vanguarda – já nascidos junto à história da escrita. É na poesia que se dá a aproximação máxima entre escrita e imagem, seja guardada a visualidade do que lhe é verbal, seja encarada pelo viés da plasticidade empregada ao gênero. O que nos parece interessante é pensarmos que esse gênero híbrido exige teorias que trabalhem com as opacidades que as articulações, visual e plástica, impõem como estrutura nos processos criativos. A prática do poema visual, ao utilizar-se de ferramentas variadas, necessita assim de ampla investigação que tente dar conta das discussões sobre os procedimentos artísticos. Nossa tentativa de ler e ver as sequências nos poemas visuais traz uma proposição de nos atentarmos para tais elementos de composição das práticas contemporâneas do gênero.

### 1.3 ELEMENTOS DO LER E VER

Pensando a poesia visual contemporânea, faz-se um esforço de procurar uma teoria e, paralelamente, as estruturas que potencializam as divisões entre os atos de “ver” e “ler”, em uma tentativa de sinalizar os processos de sequência e simultaneidade das ações, já que buscaremos entender as relações de repetição pertinentes aos poemas.

Ao encararmos a poesia como visível, pressuposto afirmado no nome do gênero em estudo, refletiremos sobre a possibilidade de poéticas visíveis. Para isso, os ensaios referidos na obra *Poéticas do Visível* (2006), sob organização de Márcia Arbex, introduzem aspectos sobre escrita e imagem no tocante às teorias intermediais.

Com a proposta de se montar um pensamento que leve a uma lógica do visível, ao colocar que “[...] a escrita não reproduz a palavra, mas a torna visível” (ARBEX, 2006, p. 17), desprendemo-nos da mirada da escrita como representação da fala. A estudiosa foca no quesito “visível” da palavra e ressalta, baseada nos estudos de Anne-Marie Christin, que há um salto significativo no que tange aos estudos das artes na atribuição de valor à imagem, um valor determinante na invenção da escrita.

A afirmação da iconicidade da escrita – e a aceitação de suas consequências – permitem pensar de outra forma o diálogo entre literatura e outras artes no século XX. Na literatura, a rigidez alfabética é questionada desde o século XIX, revelando que a escrita ocidental não cortou totalmente os laços com sua origem icônica (ARBEX, 2006, p. 24).

Concentrar os esforços para dar valor à imagem escrita, apregoada como uma das maneiras de associação entre a literatura e as artes, permite-nos sair da lógica fascista da língua (BARTHES, 1987), ao inserir um diálogo interartes. A literatura esteve longe durante séculos dos métodos de reprodução em escalas; ela se apresentava associada à leitura de imagens, nas tapeçarias, nas telas, nas inscrições em pedras. Se colocarmos a literatura no patamar da imagem, estaremos assim concordando com a noção de que é possível ler uma imagem, ou seja, criar uma narrativa a partir de uma imagem.

Há controvérsias quanto à poesia e sua familiaridade com pintura, oscilando como um gênero próximo à imagem (real) da imagem (mental), já que a partir da leitura do poema seria possível remontar uma imagem imaginada.

Diversos estudos que tomam por objeto as relações entre literatura e as artes, ou a pintura, deparam-se com este “paradoxo”: literatura e artes ora são consideradas “irmãs”, portanto, aproximadas conforme a tradição do *ut pictura poesis*, ora distanciam-se, conforme a separação preconizada por Lessing (1998) entre as artes ditas “do tempo” e “do espaço”. Entre esses dois polos, inúmeros são os estudos que evidenciam a permeabilidade das fronteiras, a relação dinâmica e a necessidade de troca entre “os mundos do dizer e do ver” (ARBEX, 2006, p. 30).

Segundo Arbex (2006), o jogo entre escrita e imagem é o jogo do verbal e icônico, do legível e do visível. Essas categorias vistas na poesia se encontram e se estabelecem para afinar as relações dinâmicas entre literatura e outras artes. Elas estabelecem regimes semióticos diferentes que podem e devem se complementar. As dinâmicas texto-imagem contemplam maneiras exaustivas de classificações que podem nos auxiliar a criar as fraturas existentes do simultâneo texto-imagem.

O pesquisador de arte Hoek (2006, p. 171) diz que a imagem no texto significaria uma aproximação da relação intratextual, na medida em que texto e imagem se constituem em um processo de colaboração simultânea, pois a mesma mão que desenha é a mão que escreve. Sob a mesma perspectiva, Arbex (2006, p. 51) complementa sobre o caráter performático da imagem.

Sendo a imagem da ordem do performático, o estudo da sua relação com texto pede uma estética de mistura dinâmica e complexa. Portanto, há necessidade de se abolir a distância entre texto e imagem, sem confundi-los, todavia, e trabalhar no entrelaçamento ou entrecruzamento do texto e da imagem entre a distância e a proximidade que os separa os reúne ao mesmo tempo.

A imagem enquanto performance<sup>2</sup> nos favorece a distinguir os passos para entendermos as relações de interdependência de texto-imagem na poesia visual contemporânea. A lógica do performativo da imagem no texto, nas espacialidades da página, nos usos tipográficos das letras, nas estruturas visuais plásticas, engendra a possibilidade de se ver o texto, na ordem do visível. Ao mesmo tempo, é possível, mediante a imagem, lê-la na ordem do legível, quando se constrói uma narrativa – sucessão em repetição – a partir da imagem apresentada. Assim, o poema visual é visto como um texto performático que se alia às tensões não somente da poesia com outras artes, mas também do poético como acontecimento a partir da ordem do visível.

Para melhor expormos nossa proposta teórico-metodológica de leitura do poema visual, partimos do pressuposto de que é possível conjugar as ordens do visível e do legível mediante uma sequência de poemas visuais. A discussão sobre a serialidade, de acordo com uma leitura baseada nas definições de série de poemas e poema serial, remonta a uma prática que nos possibilita perceber as relações dos poemas visuais

---

<sup>2</sup> Neste artigo, o termo é tratado como gestualidade a partir da prática da escrita e da inscrição na poesia.

diante das noções de repetição e diferença (DELEUZE, 2000) que cada processo seriado impõe, como se vê a seguir.

#### 1.4 DIFERENÇA E REPETIÇÃO

Para entendermos as estruturas que nos auxiliarão a pensar nos processos de repetição no poema visual, nos remeteremos ao estudo da filosofia da diferença de Deleuze (2000). Em uma incursão aos estudos da obra *Diferença e Repetição* (2000), encontramos a proposta de um projeto crítico que pretende investigar o começo do pensamento afastando-se da imagem em si. O objetivo de ordem filosófica acarreta o desafio de tentar estruturar o ato do pensamento por meio do pensamento. Estabelecer uma crítica da gênese do pensamento constitui-se como uma maneira de entender os postulados do pensamento filosófico. Em seus preceitos, Deleuze (2000) alega que a filosofia até então ainda se relaciona com a forma da doxa, ainda que a prática filosófica esteja ligada à recusa dela.

A forma da doxa é ainda presente na forma de representação do discurso e cria uma maneira de notar a negação partindo da lógica opositiva. Tentando superar ou traçar uma opção, a noção de diferença, a partir da gênese da negação, traz uma lógica para além da simples negatividade, abrindo caminho para a filosofia da diferença.

A crítica estabelecida por Deleuze (2000) disserta sobre a forma do pensamento e, não necessariamente, sobre o conteúdo em si ou sobre o sentido. Ao que entendemos, Deleuze (2000) busca, a partir da gênese estrutural do pensamento, criar os passos para chegarmos às construções de diferença e repetição. Em primeiro lugar, postula isolar o sistema, depois traçar as relações a partir da negação, e, em seguida, praticar a torção que indicará o eterno retorno, chegando assim ao campo da diferença. Esses procedimentos sucessivos acusariam o alcance da torção, e, imediatamente, estaríamos no estágio da diferença – fomentando a abertura de conceitos relativos à prática do pensamento.

Cada conceito novo derivado da torção seria, então, associado à prática do pensamento que causa um movimento novo, deslocamento

da obviedade do próprio pensamento. Assim, diferença e repetição são elencadas como resultado das relações entre obra e conteúdo, abrindo-se ao infinito enquanto constituição do pensamento. Diferença e repetição também podem ser consideradas como uma continuação lógica do movimento interno do pensamento, elaborando, assim, uma estrutura arquitetônica para “aprender a aprender” a repetição do mesmo eterno retorno.

A lógica que Deleuze (2000) propõe conduz-nos a uma aplicação nos estudos da poesia visual. Seria possível pensarmos de forma paralela ou simultânea as ideias de repetição e diferença? Se a proposta aponta para um pensamento do pensamento, talvez nossa jornada seria justamente pensar, fora da forma da doxa, o pensamento do poema fora da imagem mental própria do poema. As tentativas de fazer este movimento que leva em consideração os processos de seriação e comparação entre duas categorias em uma mesma série entrariam como uma perspectiva para tentarmos buscar algo novo, da ordem do inesperado ou da ordem dos novos conceitos para pensarmos o poema visual.

A definição deleuziana de repetição afirma-se assim: “A repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível” (DELEUZE, 2000, p.42). A repetição ocorre devido a algo que seja particular, fundamental ou mesmo distintivo que não pode ser substituído, nem trocado por outro, sendo recorrente e único em uma sequência de fatos ou atos. A repetição, então, aparece como um modo de vislumbrar um comum perceptível em ampla esfera. A repetição no poema tradicional, como estrutura e forma analítica, apresenta-se com as rimas, a partir dos sons que se repetem em certa ordem, na figura de linguagem anáfora, com a repetição das palavras.

Deleuze (2000) afasta-se da noção pejorativa e simplificada de que a lógica da repetição aconteça sem algum propósito. A ideia de que a repetição seja ambígua faz-nos perceber que “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente” (p. 44). Assim sendo, a singularidade é tão potencial que

participa do movimento de repetição criando uma linguagem única, que demonstra a abertura para a ampliação do que é passível de alteração.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos a repetição é uma transgressão. Ela põe a lei em questionamento, denuncia seu caráter memorial em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística (DELEUZE, 2000, p. 44).

Quando a repetição adquire a ambivalência que permite os jogos simultâneos que dão a ver as formas e relações, daí se caracterizaria uma repetição como transgressão à norma previamente estabelecida. Estabelecida a transgressão à regra, dentro da própria via da repetição, aí se encontra o benéfico para as artes. É a repetição que confronta o singular versus o geral, o universal versus o variacional, o eterno versus o permanente. Assim, operam as artes nas divergências entre séries, o que Deleuze (2000) vislumbra como exemplo para definir a ideia de diferença.

A diferença é conceituada como “[...] o estado em que se possa falar de indeterminação. A diferença entre duas coisas é apenas empírica e as determinações correspondentes extrínsecas” (DELEUZE, 2000, p. 81). A diferença, então, é um estado que só pode ser demonstrado na instabilidade, pois ela é indeterminada. Na medida em que há a possibilidade de observação e descrição de um sistema para análise, duas repetições apontarão para o real com proporções distintas, mas com proporcionalidades.

A diferença é produzida e visualizada na arte com certa facilidade, pondera Deleuze (2000): as permutações das séries parecem entrar em um eterno retorno, em uma noção circular, ainda que com linearidade. Os processos de seriação estão disponíveis como processos de produção e composição da obra de arte; tal aparência elenca ainda mais força para que seja possível entender dentro do pensamento uma lógica de repetição que possa ser transgredida na forma do próprio pensar.

A obra de arte moderna, pelo contrário, desenvolve as séries permutantes e as suas estruturas circulares, ela indica à filosofia um caminho ao abandono da representação. Não basta multiplicar as perspectivas para fazer perspectivismo. É preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autónoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o “monstro” (DELEUZE, 2000, p. 139).

A noção circular na arte reforça a ideia de seriação, que aparece como listas, coleções, ângulos de um mesmo ente na fotografia. Para Deleuze (2000), o que deve ser ressaltado é o descentramento desses processos, notando-se como a desestabilidade acontece nas divergências das séries, no descentramento do que lhes é singular.

Ao entrarmos no campo da arte, retornarmos à poesia e traçamos um paralelo de como a noção de repetição é associada ao texto. Segundo Barthes (1987), existem categorias de texto, como os de prazer e os de fruição. Os textos do prazer são aqueles que seguem uma coerência exata sem aberturas a rupturas. Já os textos de fruição buscam uma ruptura dentro do sistema óbvio e criam um desconforto com a linguagem.

Pensando que o poema visual trabalha um processo de série suscitado pela ruptura da linguagem, as repetições podem ser uma forma interna de abordar um espaço de fruição à medida que geram subversões ao normativo. O espaço de fruição, conforme Barthes (1987), coloca que, na repetição, caberia somente o esgotamento, a perda da noção da própria repetição, por excesso.

Entretanto, pode-se pretender exatamente o contrário (não obstante, não seria eu que o pretenderia): a repetição engendraria ela mesma a fruição. Os exemplos etnográficos abundam: ritmos obsessivos, múscas encantatórias, litanias, ritos, nembutsu búdico, etc.: repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado (BARTHES, 1987, p. 56).

A fruição, ou o texto que se propõe à fruição, alinha-se às condições excessivas da repetição como jogo também de significação. Portanto,

falamos de repetição interna na língua dentro do texto e das formas como elas significam no mundo a partir da escolha pelo processo de repetição sistemática e oscilante. O uso de palavras repetidas sinaliza um jogo erótico, excessivo, com língua no centro da fruição.

Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, succulenta por sua novidade (em certos textos, há palavras que *brilham*, são aparições distrativas, incongruentes – pouco importa que sejam pedantes [...] (BARTHES, 1987, p. 56).

As palavras no erótico obedecem a duas condições específicas quando pensadas em repetição como transe e como inesperado. Ambas as condições coexistem e são percebidas no poema visual. Os jogos repetitivos excessivos aspiram à performance do poético que transpassa a noção de que a letra na palavra seja constituinte do verbal, mas que se aproxime da visualidade do traço no poema visual.

### 1.5 PROPOSTA METODOLÓGICA: SÉRIE DE POEMAS E POEMA SERIAL

A proposta teórico-metodológica de leitura apresentada compreende a serialidade como elemento constituinte de variados poemas visuais, a exemplo de textos antológicos de vanguardas nacionais e internacionais, como o concretismo, o poema-processo, o imagismo, o letrismo, o espacialismo, a web-arte, a ciberliteratura etc. Não foram poucos os escritores que, no âmbito dessas estéticas, apostaram na reiteração de elementos gráficos para constituir seus poemas visuais.

Diante de uma lógica de ordenamento, pretendemos demonstrar como tais práticas poéticas alinham-se aos pressupostos deulezianos (2000) de diferença e repetição, reiterando jogos estruturais de cada poema. Para esta leitura definimos uma série como uma sequência<sup>3</sup> de

<sup>3</sup> Tratamos aqui as palavras sequencialidade e serialidade como sinônimos, considerando as noções de repetição e sucessão em ordenamentos.



estruturas em processo repetitivo, ensejando uma sucessão. Toda série consiste em um conjunto amplo de unidades ordenadas.

De forma geral, qualquer conjunto está associado às relações entre as unidades. Poderíamos pensar, por exemplo, o conjunto como a página e a unidade como um verso. Também o conjunto pode ser amplo, como, por exemplo, um livro ou qualquer estrutura em que seja plausível efetuar um corte em outras unidades. O conjunto é uma noção que pressupõe uma escolha, um recorte para que se possa enxergá-lo como conjunto de unidades.

A unidade é a constituição de cada um dos elementos estruturais de um conjunto. Uma unidade é uma fração, uma área, uma porção segmentada do conjunto. Como exemplo, podemos entender o sistema alfabético como conjunto e cada uma das letras que o integram como unidades. Alternativamente, pode-se denominar as unidades do conjunto de vogais e de consoantes no todo do alfabeto. De forma análoga, o sistema numérico pode ser definido como um conjunto e cada um dos números como unidades, ou ainda como partes ímpares e pares.

Seguindo essa linha de raciocínio, percebemos que há sempre uma escolha a se fazer quando observamos as unidades e o conjunto. Para entendermos as relações de repetição entre unidade e conjunto, aplicadas ao estudo do poema visual, elabora-se um critério que possa ressaltar as diferenças entre essas duas dimensões analíticas.

As escolhas de conjunto e unidade parecem-nos relevantes para entendermos quais são os parâmetros que usamos para analisar um poema sequencial. O conjunto em um poema visual poderá ser, por exemplo, o espaço da página, enquanto a unidade seriam as palavras. Entendendo que os poemas visuais que esta proposta teórico-metodológica de leitura pretende recobrir são os que obedecem a uma estrutura seriada, ou seja, desdobramentos em séries, podemos observá-los tanto em nível de composição de cada poema quanto no nível da leitura (recepção).

Para ampliarmos o pensamento do poema visual em séries, notamos percepções distintas em uma relação de dominância (JAKOBSON, 2002), na qual temos como resultado dois polos de um gradiente, em que

há relações do tipo “conjunto maior que a soma das unidades” e do tipo “conjunto menor que a soma das unidades”. Fazemos uma analogia com a proposta de Deleuze (2000), ao pensarmos no processo de seriação em via das ideias de diferença (quando o conjunto é maior que a soma das unidades) e Repetição (quando o conjunto é menor que a soma das unidades).

Os processos de seriação nos poemas visuais percebidos como este contínuo de dois polos apresentam-nos a mobilidade do gênero em estudo. Não se pretende fixar tais polos como estruturas binárias opositivas ou simplesmente classificativas. Nosso interesse é notar, a partir da leitura de Deleuze (2000), formas de demonstrar as tensões frente às mobilidades dos poemas, trabalhando, para isso, a dominância entre unidade e conjunto.

De acordo com Jakobson (2002), averiguar a dominância é entender várias funcionalidades da linguagem que atuam no trabalho poético. Portanto, avaliar se há uma predominância da unidade ou do conjunto pode ser uma maneira de contemplar a diversidade da estrutura analisada.

O dominante pode ser estudado não apenas no trabalho poético de um artista isolado, de um dado cânone poético ou entre normas de determinada escola poética, mas também na arte de uma época, então encarada como um todo particular” (JAKOBSON, 2002, p. 514).

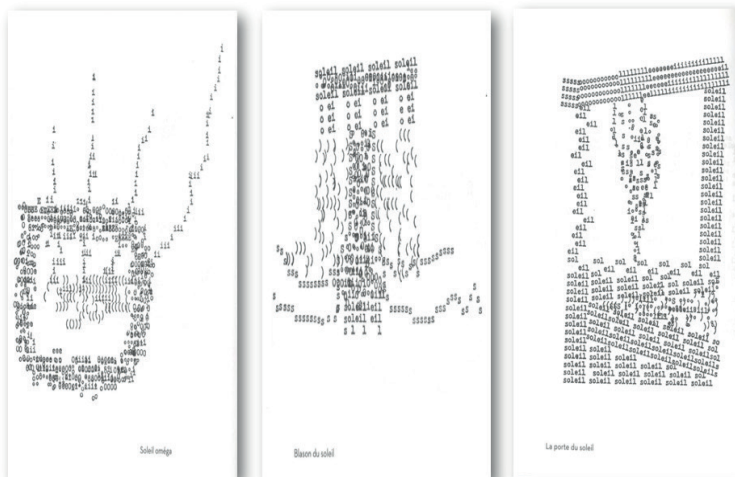
A proposta da nossa leitura caminha juntamente com a visão de que o poema visual contemporâneo, nas práticas seriadas, determina um tipo de poética específica que ora traz ao leitor um aspecto de repetição, ora de diferença. A dominância neste gradiente contínuo de dois polos, unidade e conjunto, conduz-nos a traçar categorias metodológicas de leitura.

Assim, quando observamos, em uma análise, que os poemas sequenciais apresentam autonomia entre si, estamos frente a uma estrutura cuja noção das unidades apresenta uma repetição (DELEUZE, 2000) sistêmica, fomentando uma série de poemas. Na série de poemas, a repetição implica uma sucessão de unidades em que cada uma delas

sozinha tem mais força que todas em conjunto, isto é, a unidade é dominante em relação ao conjunto (Unidade Conjunto).

Para exemplificar, selecionamos um poema visual retirado da obra *Soleil Sonne* (“Sol soa”), de Pierre Garnier, escritor francês de poesia visual, com o qual podemos observar a questão da autonomia das unidades em uma sequência seriada, que tomamos como série de poema.

**FIGURA 1** - TRÊS UNIDADES DA SÉRIE DE POEMAS SOLEIL SONNE



Fonte: GARNIER, 2012, n. p.

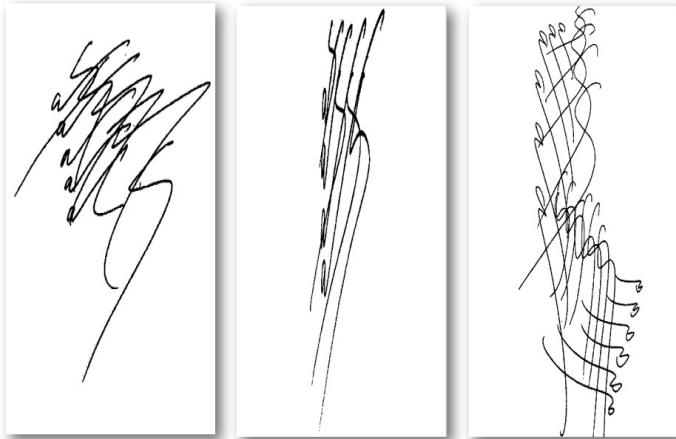
Nos três poemas visuais retirados de *Soleil Sonne* (1968), conseguimos perceber que, apesar da repetição da palavra “sol”, a qual se remonta de formas diferentes pelo uso das letras S, O, L, E e I, criativamente dispostas na página para atingir efeitos figurativos, o tema é trabalhado de forma independente a cada poema. Portanto, trata-se de uma leitura que leva em consideração os efeitos de unidade como preponderantes em relação aos efeitos de conjunto. Os poemas são montados um a um, em um movimento de série, que se revela quando se nota a repetição do tema e os desdobramentos de uma mesma palavra em letras redistribuídas na página.

Neste caso, a série de poemas apresenta desde o título um conjunto de possíveis espacialidades para o sol, astro celeste. A cada novo poema, a repetição da palavra “soleil” (sol) é recortada, performando seu soar a cada unidade, em que cada poema visual pode ser visto separadamente, ainda que haja uma conexão entre elas. Ao pensarmos o *continuum* entre a unidade e o conjunto, e também entre o verbal e não verbal, temos um exemplo de uma série de poemas em que predomina a organização do não verbal, que se aproxima da prática lúdica do desenho. Na obra, há todo um deslocamento da letra, apartada da noção de verso ou frase. Há, a cada poema, uma imagem a ser vista, a ser degustada, a ser contemplada, por isso a afirmação da série poemas como autonomia entre unidades.

O caso contrário também acontece: dado um poema visual seriado, quando ocorre dominância do conjunto em relação à unidade, estaremos trabalhando na perspectiva da diferença, pois o conjunto é que assume a coerência de todas as unidades, sendo dependentes umas das outras, trazendo-nos a leitura de que Unidade Conjunto.

Para exemplificar, selecionamos o poema visual “Asas”, retirado da obra *Tudos* (2015), do artista brasileiro Arnaldo Antunes, de modo a demonstrar a potencialidade analítica da noção de poema serial.

**FIGURA 2** - TRÊS UNIDADES DO POEMA SERIAL “ASAS”



Fonte: ANTUNES, 2015, n. p.

Nas três unidades desse poema serial, observamos as formas ora figurativas, ora abstratas, compostas pelo traçado das letras cursivas A e S, que, juntas, insinuam o vocábulo “asas”. As repetições nesse poema visual ocorrem com o bater das asas e com a transformação das imagens/ palavras, que, “empilhadas” e ligeiramente inclinadas, formam uma construção verbal de cinco camadas – algo análogo a uma estrofe de cinco versos. A coesão visual e do processo seriado, entre essas palavras sobrepostas, unindo-as em um todo plástico, dá-se pelo flexuoso movimento da letra “s”, que acaba por conectar diversos pontos da imagem e dar-lhe uma conotação de repetição e movimento que o morfema de plural – ele mesmo, um “s” – indica na palavra “asas”.

No movimento que esse poema enseja, destacam-se não apenas os elementos estéticos em sequência linear, mas, sobretudo, um efeito visual análogo ao do caleidoscópio, que cria novos movimentos com os mesmos elementos gráficos a cada troca de imagem. Portanto, ressalta-se a importância do efeito de conjunto sobre a interdependência das unidades.

Nesse jogo de repetição e rotação, pode-se entrever ainda um efeito quase hipnótico, em que se vai das “asas”, como palavra delineada, às asas de formas variadas, que se afastam, se encontram, se deformam; movimentam-se, enfim conjuntamente.

As leituras das categorias de Série de Poemas e Poema Serial podem ser colocadas visualmente a partir da construção do Esquema 2.

#### **ESQUEMA 2 - RESUMO VISUAL DAS ESTRUTURAS DE SÉRIE DE POEMA E POEMA SERIAL**

Unidade > Conjunto ➡ **Repetição** ➡ **Série de Poemas**  
Unidade < Conjunto ➡ **Diferença** ➡ **Poema Serial**

Fonte: Elaborado pelos autores (2019).

Podemos também alargar este exercício de leitura para percebermos as predominâncias entre o verbal e não verbal nos poemas visuais seriados. Trata-se de polos em um contínuo, já que, no poema visual, as duas categorias coexistem e se complementam. Baseamo-nos na ideia de que

todo exercício de leitura se pretende “aprender a aprender”, como Deleuze (2000) afirma. As tensões aqui não são apaziguadas, mas são vistas como formas de mobilidade que nos permitem refletir sobre como se pode chegar a algo novo, se olharmos os poemas visuais seriados sob a morada da diferença e da repetição.

Nossa proposta de leitura se constitui como uma tentativa de estabelecer modalidades, as quais podem diferir a partir do olhar de cada leitor sobre a percepção da serialidade nos poemas visuais, que também pode ser estendida a outros textos. Nosso intuito é perceber as potencialidades dos poemas visuais e de seus processos de seriação, demonstrando, assim, uma proposta teórico-metodológica de leitura que auxilie na apreciação estética e analítica deste tipo de poema visual formado em cadeias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para melhor aproveitarmos a proposta de leitura empreendida, acredita-se que há grande trabalho ainda por fazer na área da poesia visual, seja no resgate de sua história, na discussão teórica sobre os limites ontológicos entre palavra e imagem ou no desenvolvimento de lentes analíticas para conceituar elementos constituintes do poema visual.

A proposta de subsídios teórico-metodológicos apresentada neste artigo abre caminhos para ressaltar o uso sistemático da serialidade nos poemas visuais como maneira de composição, e ao utilizá-la continuaremos a escrever a história desse gênero que também está em constante movimento, sobretudo no contemporâneo. Neste período têm-se incorporado cada vez mais as tecnologias digitais como ferramentas que trabalham a serialidade e os modos de recriação de poemas visuais em suportes variados, metamorfoseando-se e deixando rastros das fronteiras interartísticas que as experimentações nos provocam.

A continuidade deste estudo faz-se necessária, pois poderemos esboçar um campo específico de estudo para a poesia visual com o recorte da serialidade. Assim, conseguiremos com a prática das leituras em

corpora variados mapear com mais eficácia as possibilidades de uso dos conceitos de série de poemas e de poema serial. A poesia visual, gênero que nos força a repensar a todo o tempo as múltiplas formas de ler e ver um poema, coloca em xeque a estabilidade das palavras e das imagens e nos favorece ao fascínio do estranhamento das práticas de sentido.

#### VISUAL POETRY: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ELEMENTS FOR READING SERIALITY

##### ABSTRACT

This paper presents some theoretical and methodological elements for reading visual poetry considering the phenomenon of seriality. This proposal is based on the relations of repetition and difference that highlight the seriated processes in the visual poems selected for analysis. We divided the concepts of series of poems and serial poems. We identified a series of poem when, in a reiterative poetic chain, the unities are autonomous within the group. In the serial poem each unit of the reiterative poetic chain depends on the whole. Given the support of French poststructuralist theories, we see how contemporary visual poems permeate the notions of seriality and can be read in a way to highlight the structure of seriated composition.

KEYWORDS: Visual poetry. Theoretical and methodological elements. Seriality. Series of poems. Serial poems.

---

#### POESÍA VISUAL: SUBSIDIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS PARA UNA LECTURA DE LA SERIALIDAD

##### RESUMEN

Este artículo presenta subsidios teórico-metodológicos para la lectura de la poesía visual teniendo en cuenta el fenómeno de la serialidad. La propuesta está basada en las relaciones de repetición y diferencia que realzan los procesos seriados en los poemas visuales seleccionados para análisis. Proponemos los conceptos de serie de poemas y poemas seriales. Identificamos una serie de poemas cuando, en una cadena poética reiterativa, las unidades son autónomas del conjunto. En el poema en serie toda unidad de la cadena poética reiterativa depende del

conjunto. Dado el apoyo de las teorías post-estructuralistas francesas, notamos cómo los poemas visuales contemporáneos permean las nociones de serialidad y pueden ser leídos de manera que destaque la estructura seriada de composición.

PALABRAS CLAVE: Poesía visual. Subsídios teórico-metodológicos de lectura. Serialidad. Serie de poemas. Poemas seriales.

---

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 1. ed. 9. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2015.

ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

BACELAR, Jorge. *Poesia Visual*. Universidade da Beira Interior, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2019.

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

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (v. 1 – Teoria).

BURGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CASTRO, Ernesto Manuel Geraldês Melo e. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Organização Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CHKLÓVSKI, Viktor . A arte como procedimento. In: CHKLÓVSKI, Viktor. *Teoria da literatura formalistas Russos*. 4. ed. Tradução Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1978.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Ronaldo Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 2000.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4. ed. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.



GARNIER, Ilse; GARNIER, Pierre. *Poésie spatiale, une anthologie*. Paris: Al Dante e les autres, 2012.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 167-189.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LESSING, Gotthold. *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia contemporânea brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

PO.EX Géneros. Disponível em: <https://po-ex.net/estrutura/generos>. Acesso em: 19 jan 2019.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

---

Submetido em 23 de março de 2021

Aceito em 23 de abril de 2021

Publicado em 30 de maio de 2021

---