



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p108-123>

**Ler à luz da letra:
análise grafemático-tipográfica de “MEMOS”, de Augusto de Campos**

**Reading in light of the letter: a graphematic-typographic analysis of
“MEMOS”, by Augusto de Campos**

*Juliana Di Fiori Pondian**
*Marc Barreto Bogo***

RESUMO

Este trabalho propõe revisitar a obra do poeta Augusto de Campos à luz de novos desenvolvimentos teóricos dos estudos de linguagem voltados para o sistema da escrita, como as teorias da pontuação de Catach, a grafemática autônoma de Anis e os estudos tipográficos de Bringhurst e Lupton, entre outros. Analisamos o poema “MEMOS”, de 1976, produção que se apropria dos caracteres das folhas de tipos Letraset, recorrendo ao uso de diferentes famílias tipográficas para construir uma manifestação que explora as suas dimensões linguística, visual e espacial. Nosso objetivo foi o de entender quais novas e possíveis perspectivas de leitura um estudo pautado na Grafemática e na Tipografia poderia trazer à obra literária de Augusto de Campos. Tal leitura nos indicou que as escolhas tipográficas concretizam na visualidade da página a imagem de uma coleção de memórias e de momentos, o que o poeta chama de “instantes luz” em seus versos.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Grafemática; Tipografia; Augusto de Campos; MEMOS

ABSTRACT

This paper is an invitation to revisit the work of poet Augusto de Campos, considering new theoretical developments in language studies focused on the writing system, such as the punctuation theories of Catach, the autonomous graphematics of Anis and the typographic studies of Bringhurst and Lupton, among others. The object of the analysis is “MEMOS”, a poem from 1976 that uses the characters of Letraset type sheets, employing different typographic families in order to build a manifestation that explores its linguistic, visual and spatial dimensions. The objective was to understand which new

* Doutora pela Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Semiótica e Linguística Geral – São Paulo – SP – Brasil – julianapondian@gmail.com.

** Doutor pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (cotutela Université de Limoges) – São Paulo – SP – Brasil – marcobogo@gmail.com.



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

and possible reading perspectives a study based on Graphematics and Typography could bring to the literary work of Augusto de Campos. Such reading has shown that the poem's typographic choices materialize the image of a collection of memories and moments in the page's visuality, something that the poet calls "instants of light" in his verses.

KEYWORDS: Writing; Graphematics; Typography; Augusto de Campos; MEMOS

Introdução

O poeta e tradutor Augusto de Campos dedicou-se ao longo de sua carreira a diferentes possibilidades de escrita nas mais diversas mídias, explorando as potencialidades criativas dos meios disponíveis em cada época. Seu trabalho com a poesia concreta foi e é um exercício prático e teórico acerca da potencialidade e da pluralidade semiótica da escrita. A celebração de seu aniversário de 90 anos neste 2021 convida-nos a revisitar a sua obra à luz tanto dos novos desenvolvimentos teóricos de uma Linguística que está cada vez mais voltada para o estudo do significante da linguagem escrita, quanto dos trabalhos em franca ascensão que o campo teórico-prático da tipografia vem passando nas últimas décadas.

Neste artigo, analisaremos o poema “MEMOS”, de 1976, uma das produções de Augusto de Campos que se apropriam criativamente dos meios expressivos então disponíveis: nesse caso, dos variados caracteres das folhas de tipos Letraset utilizados em composições gráficas ao longo da segunda metade do século XX. O poema recorre, assim, ao uso de diferentes famílias tipográficas para construir uma manifestação que explora as dimensões linguística, visual e espacial do sistema da escrita de maneira significativa, corporificando em suas escolhas gráficas o sentido do poema.

Para um estudo desse objeto que é tão fortemente apoiado na variação tipográfica e na distribuição consciente da escrita pela totalidade do espaço visível nós recorreremos, de um lado, a autores que propõem uma teoria grafemática autônoma (CATACH, 1980; ANIS, 1983; etc.) e, de outro, aos estudiosos da tipografia e das potencialidades significantes da composição tipográfica (BRINGHURST, 2005; LUPTON, 2006; dentre outros). Nosso objetivo é entender quais novas e possíveis perspectivas criativas de leitura um estudo pautado na Grafemática e na Tipografia pode trazer à obra literária de Campos.

1 Apresentação do poema

“MEMOS”, de 1976, é uma obra de Augusto de Campos que faz parte da sua série *Stelegramas*. Nesse poema, a técnica do Letraset possibilita o uso de famílias tipográficas distintas. Segundo Tápia (2007), a Letraset era um sistema de letras transferíveis que Augusto de Campos costumava incorporar em suas criações, em

especial os caracteres da linha “Letragraph”, caracterizada por tipos “fantasia” – letras com desenhos originais que visavam a diferenciação e o ineditismo.

Na versão publicada na coletânea *Viva Vaia* (Fig. 1), os tipos em Letraset aparecem em branco sobre um fundo preto que ocupa a totalidade da página. Esta, por sua vez, segue a dimensão do livro, de 18,0 x 24,5cm. A exploração da página preta de onde irrompem letras luminosas é algo significativo na produção de Augusto e tem início justamente com a publicação dessa série.

Figura 1 - “MEMOS”, de Augusto de Campos, série *Stelegramas*, 1976



Fonte: CAMPOS, 2014

O título “MEMOS” não figura no poema, mas é anunciado numa página branca adjacente, no canto inferior esquerdo, como no resto da coletânea. O termo, inexistente em língua portuguesa, deriva do latim “mēmōr, ōris” (memória), e anuncia a temática principal do texto. O poema será analisado a partir de três dimensões: linguística, visual e espacial, partindo do pressuposto de que as três fazem parte do próprio sistema da língua escrita, sendo uma virtualidade desse sistema e, portanto, podem ser analisadas em todo e qualquer objeto literário ou verbal escrito.

2 Dimensão linguística

Vejamos, então, como recorrer aos elementos de uma teoria grafemática autônoma, que se dedica à compreensão do funcionamento da língua escrita, para realizar uma descrição mais pormenorizada do poema. Utilizaremos a metalinguagem da teoria tal como sistematizada por Pondian (2016, p. 66-83), ancorada nos limites elásticos entre a teoria linguística propriamente dita, tal qual fundada por Saussure (1967), e uma teoria semiológica geral, que dela decorre e ao mesmo tempo a engloba: Hjelmslev (1975), Greimas (1986), entre outros. Assenta-se também nas propostas de Anis (1983), buscando juntar a elas reflexões trazidas por teóricos que se ocuparam da descrição da língua escrita, como Catach (1980) e Klinkenberg (2009).

Assim constituída, a grafemática dedica-se ao estudo da forma da expressão gráfica. Para isso, propõe categorias de análise estabelecidas a partir de níveis linguísticos, a saber: os traços distintivos (que compõem os “grafos”, i.e., as formas elementares dos alfabetos que nos permitem diferenciar os grafemas), os grafemas (menores unidades morfológicas da escrita na cadeia sintagmática, podendo ser uma letra, ideograma ou hieróglifo, a depender do sistema de escrita) e os grafotaxemas (unidades gráficas dotadas de uma dimensão visual, com função sintática na cadeia sintagmática da escrita, e que orientam a disposição dos elementos gráficos na página). Há três tipos de grafotaxemas, que se manifestam concomitante ou alternadamente:

- Topogramas: unidades responsáveis pela orientação dos grafemas, como os brancos, a direção, o alinhamento e os sinais rítmicos () [] { } < > *** / \ | - -;
- Punctogramas: são os sinais de pontuação clássicos, como , ; . ! ? : “ ” ‘ ’ ...;
- Morfogramas: unidades ligadas às variações de forma como a caixa alta, itálico, negrito, sublinhado e riscado.

Em suma, da combinação de grafemas surgem as sílabas e as palavras. Estas, combinadas com os grafotaxemas, formam frases que se dispõem em linhas, blocos e páginas. Além disso, todos esses elementos são passíveis de receber investimentos de ordem plástica (cor, forma, tamanho e textura), cujo efeito pode ser tanto sintático quanto estilístico. Eis, portanto, as principais unidades da escrita, a partir das quais se desenvolverá a análise a seguir.

A página de “MEMOS” se organiza em três blocos verticais (colunas), separados por um espaço vazio (topograma /branco/¹), com 14 linhas preenchidas por 12 grafemas alfabéticos cada, sendo quatro em cada bloco. A partir dessa disposição, o poema apresenta ao menos dois programas de leitura. Um deles implica o seguimento da direção de leitura característica de nossa sociedade ocidental: /da esquerda para a direita/, linha a linha, /de cima para baixo/, até o final de cada coluna, quando, então, passa-se à seguinte – da mesma maneira como se lê um jornal, por exemplo. A essa leitura chamaremos “intrablocos”. O segundo programa é caracterizado por uma direção menos ortodoxa, que não respeita a ordenação da linha, mas que percorre a página podendo associar os caracteres segundo famílias tipográficas, como na leitura de “memori oria”, que atravessa as três colunas, e que observamos prontamente assim que colocamos os olhos no poema pela primeira vez. A essa segunda leitura diremos “interblocos”.

Esses programas de leitura já haviam sido anunciados pelo próprio poeta, ao comentar a influência da música indeterminada de John Cage em sua obra, desde os anos 1960: “Esse é também o caso de poemas posteriores, como *Memos*, em que eu sobreponho duas leituras, uma ordenada, prenhe, e outra, caótica, em caminho-de-rato, que se abre à exploratória casual.” (CAMPOS, 1998, p. 143). Como se sabe, o princípio do acaso lançado à composição poética é um dos fios condutores da poesia concreta. Esse princípio é abordado aqui como uma potencialidade do sistema da escrita, quando o poeta explora, sobretudo, o topograma da direção de leitura e o modo de dispor as palavras na página.

2.1 Primeiro programa de leitura: intrablocos

A princípio, a direção de leitura se dá, sobretudo, intrablocos: /da esquerda para a direita/ e /de cima para baixo/, separadamente, conforme transcrito a seguir.

- No bloco alinhado /à esquerda/:

como parar este instante luz que a memoria aflora mas não sabe reter

- No bloco /central/:

amargo este momento a mais que a memoria morde mas não consegue amar

- No bloco alinhado /à direita/:

¹ Nos estudos linguísticos, usa-se a barra para a transcrição de fonemas no alfabeto fonético; analogamente, usaremos a barra para demarcar as unidades de grafemas e grafotaxemas analisados.

e passas sim passa assim passa memoria assassina do momento que pas

Ainda que este programa preserve a direção convencional de leitura em língua portuguesa, de um lado, e a integridade dos grafos que nos permite reconhecer cada grafema, de outro lado, a identificação das palavras, por sua vez, já não se mostra tão evidente. Estas são submetidas a fragmentações (pela quebra de linha) ou a justaposições (pela supressão do topograma /branco interpalavra/), de modo que o reconhecimento das sílabas gráficas (e das palavras) é prejudicado e deve antes ser submetido à análise e à reordenação por parte do leitor. Além disso, há supressão completa de grafotaxemas do tipo punctogramas e neutralização dos morfogramas por meio do uso apenas de /caixa alta/, o que também colabora para perturbar a leitura.

Diante dessa constatação, pode-se perguntar: se estão ausentes os principais elementos organizadores do texto escrito (punctogramas, morfogramas e topogramas), o que garante a leiturabilidade desse texto? Para refletir sobre esta questão, lançamos mão de alguns pressupostos acerca do funcionamento da língua escrita.

Postula-se que o grafema, como mencionado, é a menor unidade morfológica da escrita na cadeia sintagmática. Segundo Anis (1983), sua descrição pode ser feita delimitando as partes centrais e marginais da sílaba, e classificando os grafemas em nucleares (vogais gráficas) e satélites (consoantes gráficas). Em “MEMOS”, nota-se que os grafemas são preservados: não há manipulação significativa nos traços distintivos das letras, que permanecem plenamente reconhecíveis. Por outro lado, a combinação desses grafemas em sílabas e palavras é incerta, graças sobretudo à supressão de grafotaxemas, e é isso o que dificulta sua apreensão primeira pelo leitor, que se vê obrigado a reconhecer grafemas nucleares e satélites e executar por si mesmo as combinações possíveis, a fim de compor palavras na língua portuguesa (ou ainda em outras línguas, como se verá), para decodificação do texto. O rearranjo dos grafemas é orientado, portanto, pela competência linguística do leitor, que os submete às leis (orto)gráficas conhecidas e pode assim identificar e recompor as palavras.

Uma vez decodificado esse primeiro programa de leitura, sua isotopia se revela evidente: o texto trata da memória, já anunciada pelo título, e de seu caráter fugidio. Tal isotopia se destaca também na análise grafemática se observarmos o fato de que, apesar de mantidos intactos os grafemas alfabéticos, há supressão pontual de um grafema diacrítico: o acento agudo da palavra “memória”. Ao contrário de outros diacríticos preservados (precisamente, na palavra “não”, que ocorre duas vezes), a memória aparece aqui “desprovida de algo”, o acento, e desperta um efeito de surpresa no leitor,

o que coloca o termo em evidência. Além disso, essa é a palavra que ocupa o centro da página, desdobrando-se dentro de cada bloco e atravessando todos eles, do primeiro ao último, numa linha horizontal, quase anagramaticamente: “memo mori oria”.

Nota-se ainda que o primeiro bloco introduz uma pergunta, *Como parar este instante luz que a memória aflora, mas não sabe reter?*, cuja dedução só se pode fazer por meio do termo “como” tomado em sua função adverbial, uma vez que houve supressão do punctograma /?/. Instaure-se também, discreta e ambigualmente, um enunciador em primeira pessoa pressuposto em “amargo” (se lido como verbo) e “passas”, na segunda pessoa do singular do presente – uma surpresa na dicção da poesia concreta, que propõe a neutralização das categorias enunciativas.

É por meio dessa construção que Campos visita um *topos* clássico da literatura: a brevidade da vida, a impotência do sujeito e a angústia que dela decorre. A formulação “memo mori oria” evoca também, por analogia fônica e gráfica, a expressão latina “*memento mori*” (“lembra-te da morte”), que condensa um conceito fundamental do estoicismo: o de que a morte é um processo contínuo e de que a passagem do tempo é inflexível – o passado não volta. No poema, tal como se lê, tem-se um enunciador que trava um diálogo consigo mesmo por meio da figura da “memória”, personificada: ela aflora, ela morde, ela assassina. O enunciador assume, perante sua memória, o estado disfórico do sujeito angustiado, dada a incapacidade dela de reter o instante vivido. Ou seria a dificuldade que enfrenta o poeta no ato de escrever?

Aparece aqui também um eco de “Ad Augustum per Angusta” (1951-1952), um dos primeiros poemas de Campos, que trazia nos versos finais essa frase-título em /caixa-alta/, e que nos remete à etimologia da “angústia”, do latim *angustos*, estreito. A constrição do sujeito surge em “MEMOS” também nos blocos estreitos, cujas linhas jamais ultrapassam quatro grafemas.

Há outra supressão significativa, que ocorre no nível da sílaba, ao final do poema, ressaltando o caráter fugidio da memória mencionado. Na última linha do terceiro bloco há o quarteto “EPAS”. O “e”, neste caso, a partir da análise de núcleos e satélites para recomposição das palavras, liga-se à linha acima, formando a sílaba “que” (no plano global) ou ainda a palavra “toque” (no plano local), podendo ser ainda tomado por si mesmo, “e”, uma vez que é *núcleo* (“vogal gráfica” – e também fônica). O “pas”, entretanto, do ponto de vista da língua escrita não se constitui como palavra em língua portuguesa (no plano sonoro, evoca a palavra “paz”, também significativa nesse contexto: “momento de paz”), mas apenas sílaba na qual se percebe que “falta alguma

coisa”: escapou. A sílaba que o complementaria (provavelmente *-sa*, formando “passa”, evocada nas linhas anteriores) se foi, assim como se vai a memória.

2.2 Segundo programa de leitura: interblocos

É possível ainda a leitura interblocos, segundo a qual a predominância da direção /da esquerda para a direita/ e /de cima para baixo/ se anula e o texto se abre a múltiplas direções, por vezes orientadas pela forma plástica dos grafemas (tipos variados). Assim, o poema possibilita livres associações, mimetizando outro traço da memória. O topograma direção torna-se /multidirecional/, porém, mantém-se a necessidade de identificação de grafemas nucleares e satélites para formação de sílabas e palavras, tanto gráficas quanto sonoras.

Uma primeira possibilidade de realização da leitura interblocos seria a reunião de formas iguais, isto é, associação por famílias tipográficas. A própria relação feita entre os fragmentos “memo”, “mori” e “oria”, que ocupam uma posição central no poema e possuem um forte peso visual, nos leva à possibilidade da leitura para além do limite de cada bloco, correlacionando as escritas similares entre blocos. Assim, se verificarmos por exemplo a segunda família tipográfica utilizada no texto, que aparece no fragmento “PARA”, e a associarmos a todas as ocorrências dessa mesma fonte ao longo do poema (Fig. 2), chegamos à leitura dos termos “para amar amar”.

Figura 2 - Associação entre as ocorrências de uma mesma família tipográfica



Fonte: os autores, 2021

Esse mesmo procedimento, de associação entre linhas dispostas nos blocos distintos, mas compostas com uma mesma família tipográfica, permite a leitura de outros vocábulos: “pass”, “assa”, “para amar”, “amar”, “consomem”, “tanto ama”, “que a temo”, “amas”, “amor”, “amém”, “memória”, “não segue”, “éter”, “mente”, “assassin”. Essa listagem de leituras possíveis enfatiza uma isotopia que já estava presente no primeiro programa de leitura: a da dinamicidade da memória (que é “éter”,

que “não segue”, que “mente”, que se “consoe” e que “passa”). Além disso, a leitura interblocos traz ainda outra isotopia: a do amor (“para amar”, “tanto ama”, “amas”, “amor”). Trata-se de um amor que não se explicita em um único verso da leitura linear, mas que perpassa toda a construção do texto, de modo multidirecional. Nota-se que essa orientação provoca lampejos de sentido via formação de sintagmas ou fragmentos que não chegam a constituir enunciados completos, ressaltando o traço lacunar da memória.

Por outro lado, vê-se que essa leitura faz sentido sobretudo do ponto de vista da “forma”. Cada tipo evoca um tempo, um espaço, que podem ser associados aqui aos “momentos” que passam e são evocados. Tal como um álbum de fotografias que nos remete a memórias de momentos vividos, o poeta nos oferece um álbum de tipografias. Esse uso revela uma diferença primordial entre o traçado visual elementar dos grafemas (a estruturação que garante o seu reconhecimento como parte de um sistema), e o tratamento plástico-tipográfico a que esses grafemas podem ser submetidos.

Assim, é preciso compreender o estatuto dos investimentos plásticos, que se dá por meio da manipulação de elementos como as cores, formas, texturas etc. Embora possamos recorrer a categorias já bem estruturadas por autores da Semiótica Plástica para tratar dos objetos impressos – o que foi feito, por exemplo, em Bogo (2018) –, vemos como nesse caso específico o poema de Augusto de Campos convida-nos a uma reflexão sobre suas qualidades tipográficas, dado o emprego de uma miscelânea de 15 famílias de tipos, cuja combinatória heterogênea salta aos olhos.

3 Dimensão visual

As variações de famílias tipográficas exigem que voltemos nossa atenção à plasticidade da escrita. Para isso, recorreremos àqueles que já vêm há séculos se dedicando ao ofício da materialização da língua escrita: os tipógrafos.

A Tipografia trata dos atributos visuais da linguagem escrita. Segundo Niemeyer: “Tipografia compreende o desenho e a produção de letras e a sua adequada distribuição e espacejamento sobre uma superfície (sobretudo o papel e agora o monitor ou tela) para transmitir informação e facilitar a compreensão.” (2010, p. 14). Tipografia é, a rigor, um fazer e não uma teoria. Sendo assim, não possui uma epistemologia própria, mas possui uma longa tradição teórico-prática, numerosas obras discutindo essa práxis e um léxico particular. No poema de Campos, recorrer ao arcabouço da tipografia ajuda-nos a realizar a descrição plástica visual das diversas famílias empregadas, bem

como a apontar os efeitos de sentido produzidos por essas escolhas de tipos. Quais são, então, as 15 famílias tipográficas utilizadas no poema? Vejamos (Fig. 3).

Figura 3 - Famílias tipográficas em “MEMOS”



Fonte: os autores, 2021

Em primeiro lugar, podemos apontar o uso de famílias decorativas ou “fantasia”. Esses tipos, às vezes chamados de *display*, costumam ser utilizados em grandes dimensões e “[...] trazem consigo uma variedade infinita de características, personalidade, história e estilo.” (KANE, 2012, p 14). A primeira família utilizada no poema (A), por exemplo, é um tipo de serifa grossa que recebe ornamentos na forma de um sombreamento, o que resulta em uma escrita de forte impacto visual que remete a usos publicitários. O mesmo estilo de sombreamento é utilizado para decorar um tipo moderno de serifa horizontal fina em outra família (B), remetendo do mesmo modo a um uso promocional da tipografia. Outras famílias decorativas apresentam ornamentação curvilínea e orgânica na finalização das suas letras (C), finos floreios nas

finalizações dos caracteres que parecem remeter ao movimento *art déco* (D), ou ainda traçados curvilíneos e finalizações com ornamentos orgânicos que podem remeter ao movimento *art nouveau* (E). Há no poema, também, uma tipografia no estilo “estêncil” (F), o que remete à *street art*. Por fim, outra família decorativa (G) utilizada no poema apresenta uma diferença modular de espessura do traçado e forte ortogonalidade do desenho, o que remete às fontes *bitmap* e, portanto, à ideia de digitalização.

Outro conjunto utilizado é o de famílias tipográficas sem serifa. Segundo Kane, “como o próprio nome diz, não há serifas nessas faces. Embora a forma tenha sido apresentada pela primeira vez por William Caslon IV, em 1816, seu uso só foi difundido no início do século XX.” (2012, p. 50). Várias das famílias tipográficas sem serifa mais conhecidas foram criadas para uso em projetos de sinalização de metrô e aeroportos, de modo que sua forma preza pela legibilidade. No poema, vê-se o uso desde uma família sem serifa bastante estruturada e rígida (H), até uma família bastante equilibrada e legível (I) – dessas que remetem ao séc. XX e aos sistemas de sinalização – e uma família muito condensada e pesada (J) que, dada a sua forte legibilidade e impacto visual, destaca os conjuntos de letras centrais da obra: “memo”, “mori” e “oria”. Uma variação dos tipos sem serifa é a dos chamados *geométricos*: “Alguns tipos sem serifa são construídos a partir de formas geométricas. [...] os Os são círculos perfeitos e os topos das letras A e M são triângulos afiados.” (LUPTON, 2006, p. 42). Um exemplo de fonte geométrica é a célebre Futura, eleita pelos poetas concretos a família tipográfica ideal para a sua poesia. Esses tipos, que possuem um caráter de forte racionalidade, são empregados duas vezes no poema, em uma família sem serifa geométrica leve (K) e outra ainda mais leve (L) em que as letras “O” e “Q” parecem círculos perfeitos.

Há ainda, no poema, o uso pontual de uma família tipográfica de estilo gótico (M), tipo de difícil legibilidade que remete, historicamente, aos primeiros impressos no século XV e, geograficamente, à Alemanha. Os tipos góticos foram os primeiros tipos para impressão e suas formas se basearam nos estilos caligráficos usados na época em livros no Norte da Europa (KANE, 2012). Por fim, uma família manuscrita (N) remete à rebuscada escrita dos “convites de casamento” – esse tipo de fonte começou a ser produzido no século XVI, simulando a caligrafia manual.

O uso tipográfico variado constrói múltiplas relações interdiscursivas, apontando para diferentes movimentos artísticos e estéticos (*art déco*, *art nouveau*, *street art*, *bitmap* etc.), diferentes momentos históricos (séculos XV, XVI e XX) e diferentes usos da língua escrita (uso publicitário, em sistemas de sinalização, na caligrafia formal etc.).

A coleção eclética de tipos gráficos corresponde, portanto, no plano do conteúdo, à coleção de momentos e vivências que o autor se esforça em recordar. No entanto, assim como as memórias, os tipos também são ora mais legíveis (caso das famílias sem serifa), ora menos legíveis (nas famílias manuscritas e góticas, principalmente), ou seja, mais ou menos fáceis de recordar, e possuem espessuras variadas e corpos maiores ou menores, tal qual as memórias que podem ter sido mais ou menos marcantes.

Nesse poema, portanto, o uso de formas variadas está a serviço da criação de uma heterogeneidade no espaço da página, materializando a isotopia principal, da memória, que coleciona momentos vividos (e fugidios), assim como o poema coleciona formas variadas. A isso se acrescenta o fato de que cada família tipográfica traz consigo uma história, um tempo e um espaço específicos de sua criação e circulação. O efeito aqui, portanto, é menos estrutural (do ponto de vista sintático, como vetor de direção de leitura) e mais de concretização plástica de certos traços semânticos do poema, dada a possibilidade da linguagem escrita de assumir formas gráficas.

4 Dimensão espacial

E quanto ao uso do espaço nesse poema, o que se pode dizer? Na ocupação da área visível, vimos que o poema se organiza em três blocos de mesma espessura, cada qual com quatro letras e 14 linhas. Tal estrutura, ternária (três blocos) e quaternária (quatro letras por bloco), além da presença das 14 linhas, parece remeter à forma do soneto, aqui reinventado espacialmente e com deslocamento das unidades: a ideia “ternária” (os tercetos) projeta-se na disposição em três colunas, com a reorientação do bloco estrófico da horizontal para a vertical, e a ideia “quaternária” (os quartetos) é projetada nas quatro letras que ocupam cada linha de cada coluna. Em suma, Augusto de Campos opera nesse poema uma recriação espacial, na página-suporte, da disposição estrutural de um soneto; a língua escrita, usualmente pensada linearmente, assume aqui toda a potencialidade de sentido de sua manifestação espacial.

Em uma composição tipográfica, o espaçamento ao redor dos blocos de texto é sempre chamado de “branco”, não importando se esse branco é de cor realmente branca, preta, azul ou de qualquer outro matiz que ocupe o fundo da página. Em “MEMOS”, o espaço da página é, assim como o espaço sideral, um espaço escuro. No entanto, sobre essa escuridão, as letras claras brilham, elas manifestam o “instante luz” de que trata o autor. Lembramos que, para a Física, a cor preta é ausência de luz, enquanto o branco é

a totalidade dos comprimentos de onda visíveis. Esse brilho das letras-luz do poema sobre o fundo escuro figurativiza “O Pulsar” do instante que a memória “não sabe reter”. A escolha da grafia clara sobre o fundo escuro enfatiza o brilho tremeluzente dos instantes de memória que afloram, mas que passam, no apagado escuro do tempo.

Nessa mesma direção, na abordagem da espacialidade, poderíamos tratar do tipo de papel, da gramatura das páginas, do processo de encadernação e dos acabamentos gráficos utilizados na construção desse sólido volumétrico que é o códice, bem como da posição específica que “MEMOS” ocupa na obra *Viva Vaia* – tudo isso caberia na análise da dimensão espacial de um objeto literário, visto que a ideia de “espaço” extrapola os limites da página. No entanto, dado o recorte do presente estudo, deixaremos essas questões para trabalhos futuros.

Conclusões

Será válido afirmar, como o faz o poeta e crítico Luis Dolhnikoff (2012), que o poema “MEMOS” é revestido por uma “epiderme tipológica artificiosa (...) numa exuberância *kitsch* que nada acrescenta aos conteúdos semântico e estrutural-funcional do poema”? Ou seja, será válido desconsiderar o tratamento tipográfico do poema como um incremento de sentido importante no ato de sua leitura?

Esperamos ter mostrado, com nossa análise, que as escolhas plásticas e tipográficas em “MEMOS” não são gratuitas. Muito pelo contrário, elas concretizam na visualidade na página a imagem da coleção de memórias, de momentos, dos “instantes luz” de que trata o texto. A variedade de famílias de tipos empregadas no poema remete à ideia de uma “memória gráfica”, constituída pela preservação dos tipos disponíveis em Letraset na época de sua produção, coletados pelo poeta e revisitados por nós, leitores. Essa heterogeneidade visual da expressão da língua escrita corresponde, no plano do conteúdo, ao dinamismo da memória, que aflora por instantes, mas que passa, já que não se sabe reter e, portanto, jamais poderia ter uma forma única, estática e homogênea. Ainda, a dificuldade de leitura do poema, que é provocada pela variação tipográfica com fontes às vezes pouco legíveis (como os tipos góticos e os manuscritos), pela falta de espaços entre as palavras e pela quebra arbitrária das linhas, concretiza na expressão do poema um outro traço de seu conteúdo: a dificuldade de lembrar os momentos vividos, já que a memória é a “assassina do momento que pas[sa]”. A variedade tipográfica serve para materializar em si mesma a principal isotopia do texto:

a memória. Portanto, vê-se que a forma material poética, caracterizada pelas variações tipográficas, corporifica o sentido de uma coletânea de memórias e de momentos vividos pelo poeta.

Vale ainda lembrar que, levando em conta a recriação da estrutura tradicional do soneto pelo emprego de 14 linhas e de formas ternárias e quaternárias, podemos encarar esse poema como uma peça metadiscursiva, isto é, como a proposição de Augusto de Campos para construção de um poema e para a ocupação da página. Vê-se que essa proposta é tanto sistematizada linguisticamente quanto experimentada na visualidade e na espacialidade da obra. Para produzir os efeitos de sentido de uma coleção heterogênea de momentos vividos e de um pulsar inconstante de instantes em nossa memória, nota-se que o poeta não faz senão explorar todas as potencialidades previstas no próprio sistema da escrita, naquilo que ele tem, em si mesmo, de *linguístico*, *visual* e *espacial*. A análise grafemática, aqui acompanhada de uma descrição tipográfica, evidencia que a força do poema está na exploração consciente da escrita. O poeta opera nas palavras, na “luz” de suas letras e no espaço gráfico do qual elas fazem parte.

REFERÊNCIAS

ANIS, J. Pour une graphématique autonome. **Langue française**. Le signifiant graphique, v. 59, n. 1, p. 31-44, 1983. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_59_1_5164. Acesso em 22 nov. 2021

BOGO, M. B. O design sensível do livro. **Actes Sémiotiques [En ligne]**, n. 121, 2018.

BRINGHURST, R. **Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)**. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMPOS, A. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, A. **Viva Vaia – Poesia 1949-1979**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CATACH, N. (Org.). **Langue française**. La ponctuation, n. 45, 1980. Disponível em: https://www.persee.fr/issue/lfr_0023-8368_1980_num_45_1. Acesso em 22 nov. 2021.

DOLHNIKOFF, L. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. **Sibila – Revista de poesia e crítica literária**. 27 fev. 2012. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>>. Acesso em 01 jun. 2021.

GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Nouvelle édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. Revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KANE, J. **Manual dos tipos**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.

KLINKENBERG, J.-M. “Vers une typologie générale des fonctions de l’écriture. De la linéarité à la tabularité, ou l’espace écrit comme intermédialité”. In: HÉBERT, L.; GUILLEMETTE, L. (Orgs.). **Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité**. Collection Vie des Signes, Série Actes. Québec: Les Presses de l’Université Laval, p. 11-38, 2009.

LUPTON, E. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NIEMEYER, L. **Tipografia: uma apresentação**. 4. ed. Teresópolis: 2AB, 2010.

PONDIAN, J. F. **Gramática da poesia escrita: figuras retóricas**, 2016, 313 f. Tese. (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SAUSSURE, F. **Cours de linguistique générale**. Édition critique préparée par Tulio de Mauro. Paris: Payot, 1967.

TÁPIA, M. Pulsações de sentido em “O pulsar”: uma possível leitura. **Estudos Semióticos**, São Paulo n. 3, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49193>. Acesso em 22 nov. 2021.

Data de submissão: 10/06/2021

Data de aprovação: 06/10/2021