

# A POESIA ESPACIALISTA NA LINHA DO HORIZONTE

Thiago BUORO\*

**RESUMO:** Idealizado pelo poeta Pierre Garnier e sua esposa Ilse, nos anos de 1960, o *Spatialisme* é o movimento literário francês que corresponde ao Concretismo brasileiro dos irmãos Campos e Décio Pignatari. No entanto, não se pode considerar que os poemas visuais criados pelo casal Garnier obedeçam aos mesmos princípios artísticos fortemente estabelecidos pelos poetas brasileiros. Embora se apropriem das experiências inovadoras com a forma, esses poemas se distinguem desde o início por revelar qualidades líricas comuns a grande parte dos poemas em verso da tradição. Entre o verso e o visual, entre o tempo e o espaço, entre o linear e o simultâneo, entre o canto e a inscrição, entre a vanguarda e a tradição, o *Spatialisme* ocupa o lugar intermediário. O espaço que se tornou fundamento da teoria espacialista é espaço de conciliação, de relação, de unidade. É espaço de um velho artifício lírico: a analogia. E isso explica por que Pierre Garnier se utiliza tantas vezes em seus poemas da linha do horizonte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pierre Garnier. Espacialismo. Concretismo. Poesia visual.

Se o espacialismo nasce da utopia de universalizar a poesia, de criar uma língua de trânsito internacional, ele pode ser identificado igualmente à linha do horizonte. Entre uma língua e outra e entre uma nação e outra, atravessa o horizonte de uma poesia que se quer conciliadora. “*Le véritable poème n’appartiendra donc jamais à telle ou telle langue, à tel système institué dans l’Histoire, mais au passage de l’une à l’autre, de l’une par l’autre.*” (LENGELLÉ, 2001, p. 474). O poema torna-se a invisível relação entre línguas, o momento de afirmação da humanidade. Pierre Garnier manteve diálogo aberto com poetas do mundo todo: seu objetivo não foi afirmar sua originalidade ou seu ineditismo, mas facilitar

---

\* Doutor em Estudos Literários, Unesp - Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara, SP - Brasil - thiago.buoro@hotmail.com

a propagação do signo integrador. Seus sucessivos manifestos tiveram também a ambição de manter aberta a discussão, de manter na linha do horizonte, no campo do pacto, toda a definição de poesia. Era, talvez, chegado o tempo, depois de uma guerra mundial devastadora que o poeta viveu em pessoa, de minimizar o enfrentamento, de abandonar a tática bélica do vanguardismo. O espacialismo é o horizonte de um espaço sem disputas, sem hierarquia, a zona neutra, mas intensa, da coexistência de práticas estéticas e éticas em vias de se harmonizar num amplo movimento internacional.

O horizonte, evidentemente, é o lugar em que a poesia de Pierre Garnier compartilha dos dois modos de expressão: a linearidade do verso e a espacialidade da sintaxe visual. E essas duas modalidades interagem: uma confirma a outra, uma ilumina a outra, e ambas se nutrem da substância do poético, que, segundo Lengellé (2001), conserva aquele equilíbrio necessário entre a motivação analógica e a referência ao real: “[...] *la poésie réside, en effet, dans l'écart, puisque sa formulation ne se situe ni dans l'image d'une représentation (la poésie ne se montre pas) ni dans la seule référence (poétique) au réel (la poésie ne désigne pas).*” (LENGELLÉ, 2001, p.474, grifo do autor). Fugir a esse horizonte de equilíbrio pode ameaçar a obra de cair tanto no puro lúdico, as circunvoluções da representação mimética, quanto na pura denotação. E é também o reconhecimento dessa poética do horizonte que oferece chaves de interpretação. De fato, Lengellé depreende dos poemas – tanto dos visuais quanto dos lineares, uma vez que Garnier também é poeta dos versos – uma gramática dos horizontes: horizontes brancos, horizontes negros, horizontes mistos...

Na poética do horizonte, as analogias, que são abundantes e atestam a permanência da tradição literária, intercalam a necessidade de comunicação. O sentido mais profundo dessa afirmação do horizonte como zona intermediária é a busca do poeta pela unidade perdida: arquétipo do tempo mais remoto em que não se conheciam as fissuras do homem e do mundo. Pela ideia de horizonte, a poesia mobiliza os recursos da matéria e do espaço para representar a origem, a que se chama mitologicamente de paraíso.

É em *Le jardin japonais*, livro de poemas de Pierre Garnier publicado em 1978, que se podem encontrar os exemplos mais explícitos de exploração do símbolo do horizonte. A obra é dedicada ao amigo japonês Seiichi Niikuni, o “*pur poète de l'espace*” (GARNIER, 2012, p.413). A homenagem não é a única forma de aproximação com a estética do oriente. Todos os poemas do livro são construídos de acordo com a lei do ideograma, na qual se priorizam as relações analógicas entre o signo visual e o sentido. A sintaxe discursiva dá lugar à disposição espacial

de elementos escriturais mínimos. O signo não fala, mas mostra aquilo que deseja comunicar. O horizonte participa do sentido geral da estratégia compositiva: é o intervalo entre a língua francesa e os ideogramas *kanji* da escrita japonesa.

O poema “horizon” (Poema 1) recria na página a imagem do campo de percepção da linha divisória entre a terra e o céu. Seu material de linguagem é extremamente reduzido. Além da única palavra, a que lhe serve de título, alterada pela supressão da letra “o”, conta com mais dois elementos: um é puramente extralinguístico, a linha que figura o horizonte; o outro é a letra “o” e, ao mesmo tempo, o círculo que simboliza o sol. Vê-se claramente a duplicação motivada pela analogia significativa: a letra “o” assemelha-se à figura icônica do astro maior. O leitor estabelece imediatamente a relação entre a palavra alterada e a letra suprimida. Trata-se de um deslocamento que procura realocar os elementos nos espaços adequados de acordo com o referente. A letra “o”, círculo solar, ocupa a parte superior que corresponde ao céu. A linha do horizonte corta estrategicamente a metade da altura das letras da palavra alterada, de maneira que o “h” é perpassado, e as outras letras, as que se juntam em *rizon*, permanecem todas debaixo dela. *Rizon* pertence ao léxico do francês, é uma espécie de *riz*. A palavra surgida da alteração de *horizon* não passou despercebida ao poeta, atento a cada partícula significante. O possível signo do cereal só poderia ocupar o espaço inferior da linha do horizonte, espaço que representa a terra. No céu, o sol; na terra, a planta. Esses são elementos naturais recorrentes na obra de Pierre. O “h”, por sua vez, representação gráfica do som mudo na palavra *horizon*, ganha um corpo dividido em duplo ambiente: a parte inferior cravada na terra, como o *rizon*, e a parte superior suspensa no ar, como um caule em ascensão. A analogia, portanto, se estende à associação entre significante e significado: as dimensões horizontal e vertical do suporte do papel, espaço representante, correspondem aos espaços representados da terra e do céu.

**Poema 1** – “horizon”, de Pierre Garnier.

o

---

h rizon

**Fonte:** Garnier (2012, p. 430).

O sentido do poema não é simplesmente o de uma reprodução mimética do panorama natural. A ordem de leitura deve respeitar o conhecimento da poética de Garnier e das diretrizes da própria obra em que a unidade está inserida. É preciso suspeitar que a própria figura esteja recoberta de um sentido oculto e arquetípico. Com efeito, o que se vê não é apenas um horizonte, mas um símbolo de horizonte, que guarda a ideia de um movimento de percepção integradora. Lengellé (1979, p.136-138), a respeito do poema declara: “[...] *l’horizon est la ligne fuyante et lointaine, entre le ciel e la terre; mais il est aussi ce soleil qui lui est supérieur dans l’espace.*” O horizonte é o sol na medida em que o campo de percepção foi alargado. O mundo terreno não basta, é preciso ver além, é preciso ver a grandeza cósmica.

Mostrar o horizonte, assim, passa a ter um objetivo distinto daquele da pintura de paisagem, mesmo porque o material plástico empregado está longe de atingir tais efeitos de sentido. Não se quer provar a beleza do pôr do sol ou transmitir a impressão causada pela visão do céu em determinado momento do dia. A plástica mínima não tem autonomia diante da língua. É a língua sob funcionamento visual que gera sentidos. E todo o conjunto se submete ao paradigma da hermenêutica do texto poético e seus recursos de retórica, seus tropos, suas faculdades semiológicas.

Construído a partir da instauração da orientação espacial horizontal-vertical e do deslocamento de elementos da cadeia morfossintática, o poema toca diretamente o problema da percepção. Confirma Lengellé (1979, p.138, grifo do autor): “*Ce poème extrêmement simple est l’affirmation – et le mot est important –*

*d'une perception.*” Afirma-se um modo de perceber o real, e, conseqüentemente, de conceituá-lo, qual seja: o de considerar o sol, que está acima e em proeminência, como parte integrante do real. O mundo, o sol e a infinidade de outros astros constituem o universo, e tudo se integra e se harmoniza no que se denomina cosmos. No fim, o horizonte do poema é a afirmação da percepção cósmica do universo: percepção da unidade, da totalidade.

Essa linha do horizonte que separa e congrega as instâncias do universo reaparece em quase todos os poemas de *Le jardin japonais*, ora explícita, ora implicitamente. Ela cria um padrão para os poemas e repete a importância da percepção integradora. Em “*l'éternité*” (Poema 2), é traçada sob a palavra *mobile*, que também sofre alteração de deslocamento: a letra “o” é novamente suspensa e mimeticamente comparada ao círculo solar; as três últimas letras, formadoras da palavra *ile*, são afastadas horizontalmente à direita, numa clara intenção analógica de isolamento. Todos os elementos significantes escriturais ocupam o espaço representante do céu. Embaixo da linha do horizonte, nada é mostrado, pois ela própria designa o ponto de partida da percepção: a Terra. O que está de fato a se mover nesse espaço celeste? Uma vez que a letra “o” se torna a figura do sol, por consequência, os outros elementos a sua volta ganham qualidade simbólica semelhante: todos simulam corpos celestes em órbita. Inclusive a *ile* (uma versão gráfica da palavra permite a ausência do acento circunflexo sobre a letra “i”) não passa de uma porção estelar suspensa no espaço. Tudo se move sobre a linha do horizonte, inclusive a própria linha, cujo aspecto plástico se distingue das formas esféricas das letras apenas por questão de fidelidade de percepção: ela própria haveria de se fechar num círculo, ou na letra “o”, se observada do espaço. É bom lembrar que na poética dos materiais existem infinitas possibilidades de correspondência significativa entre o traço e a letra.

Poema 2 – “*l'éternité*”, de Pierre Garnier.

o  
m                    b            ile  
\_\_\_\_\_

*l'éternité*

**Fonte:** Garnier (2012, p. 429).

O significado simbólico das letras em movimento, regidas pela figura do sol em posição de destaque, reclama prioritariamente a intervenção do título do poema: “*l'éternité*”. A eternidade é um conceito caro a Pierre Garnier. Ela é um dos resultados da crença no tempo circular do mito. Contra a ordem aristotélica do pensamento conceitual, o poeta faz vigorar a percepção de que passado, presente e futuro compõem uma só substância; de que começo, meio e fim são abstrações da razão científica que contribuem com a sensação de apartamento, de não solidariedade, de fixidez.

A relação entre eternidade e mobilidade é direta: a mistura dos tempos corresponde ao constante movimento no espaço. De acordo com a Teoria da Relatividade, quanto maior for o movimento no espaço, menor será a passagem do tempo. Se o tempo e o espaço são relativos e profundamente entrelaçados, é a mobilidade, ou o movimento, que permite a experiência do eterno, da duração zero, da suspensão da passagem temporal. A observação dos astros e a conquista do espaço são fundamentais para comprovar a Teoria. Nos deslocamentos pelo espaço em altíssima velocidade, pode-se ter a noção exata da alteração temporal. É esse espaço em movimento que o poeta representa. O leitor e visualizador é levado a refletir sobre o lugar que ocupa diante da linha do horizonte. O poema, imagem ideográfica da eternidade, faz um apelo à consciência para que reconsidere as noções perceptivas estabelecidas.

Outros poemas do livro exploram igualmente as dimensões topológicas da verticalidade e da horizontalidade, mas sem fazer uso explícito da linha do horizonte. É o caso de “*le soleil spirituel*” (Poema 3), construído com a breve e intensa palavra *mort*. Do mesmo modo, o procedimento de deslocamento suspende no espaço representante a letra “o”, círculo que é símbolo do sol. As letras que restam no alinhamento do horizonte não constituem outras palavras: são como restos mortuários, corpos sem vida entregues à terra. As motivações analógicas seguem o padrão do universo simbólico criado pelo poema e pela poética de Garnier. Da morte o que sobrou de suscetível de ser elevado, ou melhor, de ser deslocado para uma região outra, não é senão aquilo que o título indica: o sol espiritual. O espírito é a energia vital, o impulso do movimento. Nesse caso, sua semelhança semântica com o sol cria exatamente uma metáfora.

**Poema 3** – “*le soleil spirituel*”, de Pierre Garnier.

o  
m                      rt

*le soleil spirituel*

Fonte: Garnier (2012, p. 430).

Mas a porção supostamente imaterial do espírito não tem, por isso, um valor independente da materialidade corpórea que resta na parte inferior da imaginária linha do horizonte. A distribuição topológica não se converte em dualismo. O sol espiritual existe fora da morte, mas não apesar dela. O que significaria a letra “o” flutuando na página sem o aporte das letras “m”, “r” e “t”? Certamente outra coisa, não o que ela significa nesse enunciado. A ligação que o leitor faz entre a

palavra alterada e a letra suprimida implica a ligação interpretativa entre as duas instâncias da morte, que são naturalmente as duas instâncias da vida: o corpo e o espírito. E o que mantém a virtualidade dessa ligação é justamente a imaginária linha do horizonte. Essa linha cria toda a tensão do poema e resguarda o sentido de equilíbrio entre as duas instâncias.

De acordo com a compreensão mística das relações analógicas, a morte não é o ponto final, é apenas um dentre outros acontecimentos que se revezam no tecido contínuo. Morte e vida se equivalem na sucessão do movimento circular universal. O poema, ao apontar a interação entre corpo e espírito no instante da morte, afirma a mesma interação na duração permanente da vida.

Um poema que traz sentido semelhante de horizonte integrador e que se refere também ao princípio imaterial da vida é “*le roitelet*” (Poema 4). Segue a sintaxe visual dos anteriores, mas o elemento deslocado não é mais a letra “o” representativa do círculo solar e sim o acento circunflexo da palavra *âme*. Num primeiro momento, desconsiderando a intervenção do título, tende-se a interpretar o acento segundo sua própria condição semiológica, que é extremamente frágil. Um sinal diacrítico não tem outra função senão a de, em colaboração com a letra, representar determinado fonema. É, portanto, a notação de um tom a mais, de um ajuntamento sonoro, de uma ênfase. Na poesia, sobretudo a visual, que se interessa absolutamente pelo investimento signico dos elementos materiais da escrita, essa função pode ganhar significado mais profundo, ao ampliar a noção de acento: da ênfase fonética à ênfase, por exemplo, da disposição emocional do sujeito. No poema, sobrelevar o circunflexo equivale a destacar seu valor em relação à letra e à palavra que acompanha. Destaca-se o acento da alma, a energia, a necessidade vibratória do temperamento. O sentido é corroborado pela etimologia da palavra grega *diakritikós*: o que separa, o que distingue. Na alma, o vigor é aquilo que se distingue e, por isso, pode ser distinguido na expressão do poema, por meio do procedimento de deslocamento.

No entanto, ao se levar em consideração a indicação do título, observa-se que o acento circunflexo também é atingido pela analogia significativa. *Roitelet* primeiramente designa o rei de um pequeno reino, ou um rei de poderes menores. Depois, por associação metafórica, passa a nomear um pequeno pássaro da Europa, de bico fino, amarelo-esverdeado, em cuja cabeça penas de um amarelo vivo formam uma coroa. Pierre Garnier, considerado por Jean-Yves Debreuille (2010) um ornitopoeta, por razão de seu forte apreço pelos pássaros, muito provavelmente aproveita da palavra o segundo sentido. Logo, o acento circunflexo, pela sua qualidade plástica formal, pode ser associado analogicamente

ao desenho estilizado do *roitelet* em pleno voo: duas pequenas asas impulsionadas para baixo. Uma vez que a palavra *ame*, sem o acento, ocupa a imaginária linha do horizonte, o ícone do pássaro está registrado no espaço reservado à representação do céu. Sendo assim, a leitura que se deve empreender precisa buscar as relações de sentido entre o pássaro e a alma. Percebe-se que o poeta arma um enredado simbólico: um signo remete a outro signo. Mas tudo se mantém no campo da legibilidade.

**Poema 4** – “*le roitelet*”, de Pierre Garnier.

^

a m e

*le roitelet*

**Fonte:** Garnier (2012, p. 431).

Debreuille (2010) apresenta importantes chaves de compreensão da simbologia do pássaro na obra de Pierre. Concentra-se na análise de um livro em versos publicado pelo poeta em 1986, o *Ornithopoésie*, no qual todos os poemas trazem a figura da ave, cujas significações se estendem a poemas de outras obras, inclusive as espacialistas. Aliás, o crítico esclarece que, apesar de os poemas não seguirem estritamente a sintaxe visual, não deixam de pôr em prática o princípio da espacialização: versos aerados, palavras e grupos de palavras rigorosamente ordenados no branco do papel, tudo para deixar lugar a circulações, a respirações. Os pássaros não são mais que figuras de linguagem: “*L’Ornithopoésie n’est pas une poésie sur les oiseaux, c’est une poésie qui s’approprie le potentiel, réel ou supposé, des oiseaux.*” (DEBREUILLE, 2010, p. 67). Ou seja, Garnier usa os pássaros como

motivo analógico para tratar de outros temas. Um deles é a leveza. No mundo agitado e brutalizado, o pássaro ensina a alternativa da trajetória suave, calma, pacífica. Outro é a liberdade, sob vários aspectos: desde a liberdade de estar no mundo até a liberdade criativa de poder escolher a melhor forma de versificação.

Mas talvez nenhum outro tema seja mais ligado à atividade do poeta do que este: a expressão. O poeta canta à semelhança do pássaro, canta sem obrigatoriedade, canta naturalmente. O canto do pássaro e o poema são expressões universalizadas, menos do indivíduo que da espécie. Integram a instância lírica do “eu-no-outro”, de acordo com a fórmula de Staiger (1969). Há comunhão entre o canto do pássaro e o canto do poeta. E não se resume o canto à expressão oral, pois o pássaro, com seu voo, também o registra, mesmo que sem deixar marcas, no espaço celeste. Seu movimento – e ele é puro movimento – é sua forma de escrever. Uma escritura em processo, que se apaga à medida que se realiza, que se mostra visível apenas no instante fugaz de seu ato. Sua trajetória no espaço torna-se, na poesia espacializada, o percurso da palavra solta na página. Enredamento: o próprio pássaro, então, equivale à palavra em seu desempenho, em sua vibração. Declara Pierre (apud DEBREUILLE, 2010, p.63): “[...] *les oiseaux se mirent dans les mots, les mots se mirent dans les oiseaux. épiphanie des oiseaux invisibles qui deviennent visibles, silencieux qui deviennent sonores.*” De fato, é no poema que a escrita instantânea do pássaro ganha visibilidade, assim como o breve canto se materializa na substância fonêmica.

Na relação entre pássaro e poema, surge inevitavelmente o problema do alcance do voo ou da palavra. Qual o destino do percurso? Será o rodeio gratuito, sem finalidade, o voo pelo voo, o jogo pelo jogo? Claro que se o poema está regido pela lei do analógico, ele assume o risco de se perder no puro lúdico. Mas esse não é o caso de Garnier. De todo modo, também não se trata, naturalmente, de deslegitimar a função poética, que se constrói no interior do discurso e enfatiza antes a construção que a referência:

*Il est à remarquer que cette “écriture” des oiseaux, comme celle du poème, se réfère toujours à un ailleurs dont elle n’est que le signe, ou même tente de transférer l’ici dans un ailleurs, celui de la vraie vie sans doute. Ce mouvement vers un espace plus loin que son propre espace est commun à l’oiseau et au poème. Ce dernier n’est qu’apparemment orienté vers le monde dont il parle, et qu’on reconnaît dans ses mots, mais c’est en fait à l’intérieur de lui-même, sous les significations apparentes, qu’il tente de forer. (DEBREUILLE, 2010, p. 64).*

Se o canto do poeta simula o canto do pássaro, a comunhão se estende ao par ave-poeta. Debreuille recorda que a partir de uma afirmação de René Char – outro ornitopoeta, como seriam também La Fontaine, Milosz, Bosschère, Éluard, Saint John Perse –, Garnier (apud DEBREUILLE, 2010, p. 65) compara-se ao pássaro: “*Comme nous vivons tous deux dans le présent éternel. perte de vue de la terre qui s’étend à perte de vue. se sépare d’elle-même. s’étage. se perd et se réinstalle plus haut, plus loin. ailes ou îles-miroirs. le présent plane.*” Tal descrição pode ser aplicada adequadamente tanto à sensação do poeta quanto ao procedimento formal de espacialização, afinal, no poema visual, os elementos escriturais (palavras soltas, ilhas de palavras, letras, pontos, traços) se reorganizam na página como se se desprendessem do lugar de estabilidade: a frase, o verso, o discurso.

O pequeno *roitelet* do poema espacial, mimetizado no acento circunflexo, recupera essas significações da ornitopoesia de Pierre. Da alma, mantida num lugar de estabilidade, no ponto de equilíbrio da parte inferior da invisível linha do horizonte, desprende-se a matéria volátil, a essência de leveza e liberdade. Mas o mesmo ícone do pássaro pode significar o canto e o poema. Ora, o imaginário literário não concebeu tantas vezes o lirismo como a suspensão da alma, o encantatório, aquilo que provoca arrebatamento? A expressão lírica não é para Huizinga (2019, p.187) “[...] a linguagem da contemplação mística, dos oráculos e da magia [...]”, um jogo social revestido de sacralidade? O *roitelet* exprime o canto poético da alma. Não de uma alma específica, mas da alma universal, da alma de todos os homens, da faculdade humana de expressão. Esse canto não se pode ouvir, mas se pode intuir no instante fixo de seu voo ascendente. O *roitelet* exprime, por isso, a poesia de todos os homens, destinada a reverberar no espaço aberto e infinito, mesmo que sob a forma muda da imagem escritural.

E se o pássaro, além de simbolizar o canto, simboliza sua própria função de emissor do canto, ele é o poeta. É o poeta que ensina o voo da alma, que, assim como o pássaro, perde a vista do ponto de estabilidade, do lugar de que alçou voo em direção à altura, à lonjura, ao espaço da infinitude. O poeta, como o pássaro, lança-se da alma, determinação do princípio de vida, para o “presente eterno” da poesia, ou do voo em plena liberdade para o qual não existe outro desígnio senão a necessidade de se realizar, de existir. Abaixo da linha do horizonte, na terra, a alma sujeita-se à força das contingências históricas. Mas o poeta é capaz de lhe dar oportunidade de fuga. O poeta é a alma liberta.

Na vasta obra de poesia visual do francês Pierre Garnier, há muitos outros poemas que exploram a simbologia da linha do horizonte. O que parece importante destacar, à maneira de conclusão, é a consciência da potência do

limite. O *spatialisme*, ao mesmo tempo decorrente e dissidente do concretismo internacional, se mantém no limiar entre o jogo e o discurso, entre o literal e o literário. Na linha do horizonte, consegue se instituir tanto como experiência com a materialidade significante da língua quanto como expressão lírica capaz de comunicar o que Hamburger (2007) chama apropriadamente de “verdade da poesia”. A linha do horizonte é uma das formas pelas quais Pierre Garnier conserva a analogia e seus recursos retóricos, numa poesia que aparentemente – e só aparentemente – se encontra tão distante dos poemas em verso da tradição.

### ***THE SPATIALIST POETRY ON THE HORIZON LINE***

**ABSTRACT:** *Conceived by the poet Pierre Garnier and his wife Ilse in the 1960s, Spatialisme is the French literary movement that corresponds to the Brazilian Concretism of the brothers Campos and Décio Pignatari. However, the visual poems created by the Garnier couple cannot be considered to obey the same artistic principles strongly established by Brazilian poets. Although they appropriate the innovative experiences with the format, these poems are distinguished from the beginning for revealing lyrical qualities common to most of the tradition's poems in verse. Between verse and visual, between time and space, between linear and simultaneity, between song and inscription, between the avant-garde and tradition, Spatialisme occupies an intermediate place. The space that became the foundation of the spatialist theory is a space of conciliation, relation, and unity. It is the space of an old lyrical artifice: the analogy. And that explains why Pierre Garnier so often uses the horizon line in his poems.*

**KEYWORDS:** *Pierre Garnier. Spatialism. Concretism. Visual poetry.*

### **REFERÊNCIAS**

- DEBREUILLE, J.-Y. Pierre Garnier ornithopoète. In: BLONDEAU, P. (Org.). **Pierre et Ilse Garnier: la poésie au carrefour des langues**. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 59-67.
- GARNIER, P. Le jardin japonais. In: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale: une anthologie**. Marseille: Al Dante, 2012. p. 413-438.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- LENGELLÉ, M. **Connaissez-vous? Le spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier**. Paris: André Silvaire, 1979.

A poesia espacialista na linha do horizonte

LENGELLÉ, M. **L'Œuvre poétique de Pierre Garnier**. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2001.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

