

O TIPOGRÁFICO E O TOPOGRÁFICO NA TRADUÇÃO POÉTICA: A VISILEGIBILIDADE DO POEMA *VOYAGE* DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Álvaro Faleiros
Universidade de Brasília
alvarofaleiros@unb.br

Resumo: Neste artigo procura-se, sucintamente, mostrar a importância das marcas tipográficas na leitura poética e, conseqüentemente, na tradução de textos poéticos. Este ponto de vista é ilustrado com a análise de algumas das formas em que o poema figurativo *Voyage*, de Guillaume Apollinaire, foi graficamente apresentado em duas edições francesas e em uma tradução para o espanhol, para enfim apresentarmos nossa tradução.

Palavras-chave: Apollinaire, caligramas, poema figurativo, tipografia, espacialidade.

Abstract: In this article, it is shown briefly the importance of the typographic marks in the poetic reading and, consequently, in the translation of poetic texts. This point of view is illustrated with the analysis of some forms in which the figurative poem *Voyage* by Guillaume Apollinaire was graphically displayed in two French editions and one translation in Spanish, and finally my translation is presented.

Keywords: Apollinaire, caligrams, figurative poem, typography, spatiality.

Visilegibilidade e espaço gráfico: os significantes tipográficos

O conceito de visilegibilidade é a tradução proposta por Laranjeira (1993: 101) do termo *visibilité*, cunhado por Jacques Anis (1983: 89). Para o autor, ler um poema pressupõe debruçar-se sobre a visualidade do mesmo, entender como o sentido se organiza na página, como a página constrói o discurso. É ver a

página como suporte constitutivo do poema. Trata-se de postular que as formas gráficas não são, para o poema, nem um corpo estranho, nem um *médium* mais ou menos transparente ou opaco da descodificação, mas um corpo significativo integrado. Assim, como afirma Adam (1985: 63), *ler-ver* o poema é uma das condições de acesso ao ritmo da língua do poema, à sua significância. Esta não se encontra apenas no sentido das palavras, mas também na forma como os elementos constitutivos do texto estão dispostos na página.

Note-se que os textos em questão são textos escritos e que as marcas textuais de um discurso escrito possuem a especificidade de seu suporte, em si, portador de sentidos; suporte este chamado de espaço gráfico. Segundo Jacques Anis (1988: 173)¹, o espaço gráfico de um texto ou de um tipo de texto é:

O conjunto de traços que caracterizam sua materialização sobre um suporte de escrita, assim como as relações que se estabelecem entre esses traços e a significância. (...) Esses traços são a formatação (dimensões do espaço explorável), o tipo de inscrição, as letras ou caracteres empregados, os sinais de pontuação e traços gráficos.

Os elementos tipográficos dispostos no espaço da página são suas marcas *scripto-visuais*. Tais marcas referem-se, por um lado, a espacialidade, a topografia do texto, como os brancos, a disposição do poema na página, a distribuição dos versos nas linhas, a repartição ou não do poema em estrofes e, por outro lado, a elementos tipográficos como os caracteres usados, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do texto, a presença ou ausência de pontuação, a cor ou as cores da impressão e do papel, o formato da página ou do volume que suporta o texto, assim como o título.

A visibilidade das unidades textuais deve-se, em grande parte, à relação que a mancha estabelece com os brancos. A disposição

das palavras sobre a página pode provocar efeitos estéticos abstratos: simetria vs assimetria, regularidade vs irregularidade, cheio vs vazio. Segundo Meschonnic (1982: 304):

Os brancos são necessários ao poema. Não apenas como margens, mas como entrada do branco da página no interior do corpo do texto. As entradas dos brancos marcam uma alternância entre o conhecido e o desconhecido, o não-dito e o dito, avanços, recuos, as rimas da linguagem consigo mesma, as intermitências do viver-escrever. A tipografia assinala que o poema é um ritmo organizador (...) O branco não é um espaço inserido no tempo de um texto. Ele é parte de sua progressão, a parte visual do dizer.

Por estruturar o discurso pela relação que estabelece com os brancos, a disposição das frases, palavras ou letras constitui um primeiro nível de leitura em sua totalidade. Como afirma Adam (1985: 214): “Diferentemente dos procedimentos que privilegiam os dados locais (frase, figura, ritmo, aliterações, etc.), é a globalidade do texto poético que orienta nosso olhar. O discurso poético é visto como uma superposição e uma tensão”. Ou seja, um texto é sempre apreendido imediatamente na globalidade de sua imagem tipográfica, devendo ser, pois, a primeira leitura, uma leitura global.

A disposição das manchas indica também caminhos de leitura, além de esconder ou por dar mais visibilidade a determinadas recorrências, no poema. Esses caminhos podem tanto ser unívocos, como múltiplos, dependendo da relevância da disposição dos versos para a significância do poema. Segundo Cristin (1979: 310), “Em termos plásticos a linha é seguramente um *vetor* (ou seja, pela orientação que ela impõe ao olhar, um verdadeiro indicador de sentido), mas ela é antes de tudo um *corte* tendo o duplo resultado de por em evidência formas e de colocar em relação uma linha com a outra”.

No caso dos poemas figurativos e outros poemas espaciais, os vetores de leitura exigem uma atenção especial. É o que observa Anis (1983: 96), ao tratar dos Caligramas de Leiris: “O que há de mais importante em jogo no caligrama é a construção de uma legibilidade: a leitura normal (oposta às leituras seletivas e à *super-leitura*) não explora a bi-dimensionalidade, ela remete de ponta a ponta às linhas que ela percorre”. Ou seja, os caligramas, em geral, possibilitam vários percursos de leitura, cabendo ao leitor fazer os seus, assim como recuperar aqueles que o texto sugere.

Os percursos de leitura, contudo, não se devem apenas à disposição dos versos. Desde o *Lance de Dados* de Stéphane Mallarmé, pode-se falar em uma *tipografia expressiva*, construindo distintos níveis de sentido pela presença de letras capitais e ou de negritos e itálicos. No prefácio do referido poema, o autor comenta que a diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita a importância dos mesmos na emissão oral (Mallarmé, 1945: 455). Desse modo, no *Lance de Dados*, a presença de itálicos ou de letras capitais agrupa motivos autônomos que se superpõe ao longo do poema.

Sobre a expressividade tipográfica Cristin (1979: 314) explica que:

Ela contribui na elaboração do sentido a partir de níveis *fragmentários*, cada um mantendo a sua coerência interna e ignorando os níveis vizinhos. A coerência desses níveis é de ordem *formal*. Ela não se confunde com uma delimitação linear, mas agrupa traços tanto contínuos como descontínuos em conjuntos destinados a uma apreensão visual específica, espacial e não discursiva.

A transformação da leitura é concomitante a uma modificação do escrito. Fundando-se nos traços concretos da escrita alfabética, a tipografia expressiva substitui, de fato, o arbitrário que define normalmente esta escrita, por uma *motivação* própria do grafismo plástico.

A elaboração do sentido a partir de níveis fragmentários corresponde perfeitamente à proposta de Mallarmé, e de parte importante da poesia moderna. Desse modo, pelo uso de recursos tipográficos, como os caracteres, as leituras se desdobram à medida que as marcas *scripto-visuais* vão sendo percebidas como discursos dentro do discurso, ampliando os sentidos do texto.

Em muitos poemas, a disposição das palavras no espaço, o corte nos versos é que substitui a pontuação e serve como marca da oralidade, organizando o discurso no espaço, dando ritmo ao texto. Um exemplo é Guillaume Apollinaire, “poeta marcadamente interessado pela oralidade e sonoridade – razões pelas quais suprimiu o uso de signos de pontuação já desde *Alcools*, privilegiando os elementos rítmicos e respiratórios, além da autonomia da imagem, no corte do verso” (Velázquez, 1997: 39). Como se pode verificar, o apagamento de determinadas marcas *scripto-visuais*, longe de retirar a expressividade do texto, serve para colocar em evidência outros elementos. Assim, a ausência da pontuação transfere para o corte dos versos, para a tipografia, de modo ainda mais visível, a respiração, o ritmo do texto, como no poema *Voyage*.

Assim, em qualquer discurso, e de forma mais significativa, nos discursos poéticos, a tipografia é constitutiva do discurso e, em muitos casos, uma das dimensões mais significativas. Tanto pelos efeitos de sentido causados pelos jogos no espaço, quanto pela expressividade dos caracteres e pontuação, diferenciados ou ausentes, dentro de um determinado discurso. Daí decorre que a leitura dos espaços é imprescindível, constitutiva, além de ser primeira, já que o olho vê antes mesmo de ler. A visualização da página já situa o leitor, demarcando a espacialidade dentro da qual se dispõe a mancha, e indica como o discurso de organiza, se apresenta.

Ressaltamos, enfim, que, nos caligramas, encontramos-nos diante de uma relação, de um jogo entre significantes e significados. Como assinala Anis (1983: 97):

Um caligrama (contrariamente à idéia pronta (...) em relação a Apollinaire) não se reduz à imagem, ele se caracteriza pela interação de elementos heterogêneos: desenho global, relações espacializadas entre os componentes: título, palavras, grafemas, fonemas, caracteres, etc. as formas plásticas abstratas, que podem ser consideradas em seu aspecto estático ou dinâmico devem também ser levadas em conta.

A análise de um caligrama não deve, portanto, preocupar-se nem exclusivamente com o que é visto, nem com o que é lido. A significância do poema está justamente na forma como as duas dimensões se relacionam, interagem. Não se pode tratar da forma sem se referir ao sentido, ainda que a análise esteja centrada na primeira. De todo modo, como afirma Velázquez (1997: 42): “Vale insistir que, de toda maneira, as estruturas gráficas colaboram na mesma medida que a escritura poética na elaboração do sentido global”.

Ler-ver o caligrama *Voyage de Apollinaire*

Para se compreender a importância dos aspectos tipográficos e topográficos do caligrama *Voyage*, comparamos na edição da *Pléiade* (Figura 1), que parece a melhor referência, com a versão de bolso da *Gallimard* (Figuras 2 e 3) e, em seguida, analisamos a tradução para o espanhol (Figura 4), feita por Velázquez e, enfim, apresentamos nossa versão (Figura 5).

Na edição da *Pléiade*, observa-se um conjunto de manchas formadas por letras e dispostas de forma aparentemente autônoma. Acrescenta-se às mesmas o desenho da ponta de uma torre de transmissão telegráfica. A presença do desenho reforça a iconicidade das outras manchas. Cada mancha é considerada aqui um texto-imagem, um caligrama à parte, um dos elementos que somado aos outros, compõe a paisagem. Como em um quadro, o lugar (a topografia do texto), assim como a tipografia (o tamanho dado a cada elemento) são significantes.

O lugar de cada elemento no poema só pode ser apreendido caso se saiba que o poema *Voyage* ocupa duas páginas, mesma disposição do poema *Um Lance de Dados* de Mallarmé. Nos *Caligramas* só há um segundo poema – *Letre-Océan* – que utiliza o espaço da mesma forma. Entretanto, a edição de bolso da Gallimard (Figuras 2 e 3) apresenta cada metade do poema separadamente, o que inviabiliza a apreensão do texto em sua globalidade. À primeira vista dá a impressão de se tratar de dois poemas. O primeiro, ladeado pelo poema figurativo *Coeur, couronne et miroir*, tem uma interrupção brusca no final. Ao virar a página o leitor pode, com algum esforço, deduzir que a descontinuidade da leitura se deve ao fato de o poema ter sido mutilado.

Pode-se deduzi-lo pela ausência de título na segunda parte. Note-se que não é obrigatória a presença de título em um poema. Nesse caso, contudo, a presença do título nos poemas anteriores e posteriores a *Voyage* indicam uma descontinuidade na topografia textual da segunda parte do poema mutilado. A ausência de título serve aqui para marcar uma continuidade entre a primeira e a segunda parte do poema. De todo modo, o leitor se encontra definitivamente privado de uma leitura da totalidade do texto. Leitura que só é possível, como veremos, se as duas metades do texto estiverem lado a lado.

Em *Voyage*, em sua versão da *Plêiade* (Figura 1), a disposição das duas páginas uma ao lado da outra traz a horizontalidade característica do poema, sobretudo pela presença, aproximadamente no meio das duas páginas, do texto-imagem em que se lê a frase: “trem que morre ao longe”. Além de ocupar o meio das duas páginas, esse texto-imagem se destaca por atravessar as duas páginas por completo e pelo tamanho dos caracteres que o compõem.

O texto dessa mancha central é composto por dois tipos de caracteres. Um primeiro conjunto atravessa toda a primeira página e o início da segunda. Este é composto por caracteres maiores que os dos outros textos-imagem, mas bem menores que aqueles que formam a continuação dessa mancha. Os dois tamanhos marcam a distinção entre os vagões do trem, em caracteres menores,

e a locomotiva, em caracteres substancialmente maiores que o resto do poema. O destaque dado a esta frase, central, dá o tom do poema, que culmina com o “trem-interrogação”.

A leitura desse texto-imagem se organiza em princípio de forma linear, da direita para a esquerda e de cima para baixo. Assim pode ser lido o “texto-vagões” que se distribui ao longo de duas linhas. Terminado o percurso chega-se à “locomotiva”. Esta, por sua vez, tem um percurso de leitura menos evidente, pois a última palavra *pâle* só pode ser lida de cima para baixo. O seu percurso culmina com a interrogação que no verso indica também a fumaça que sobe da chaminé. Este é um dos dois momentos no poema em que o desenho da letra representa graficamente algo além do traço. Ou seja, significa iconicamente, simboliza.

O tamanho dos caracteres serve também de indicação para a passagem de um verso para o outro. Caso se considere cada linha-vagão como um verso e a locomotiva um outro, pode-se considerar o texto-imagem do trem como uma estrofe do poema. Estrofe que se destaca, e por isso central, pela sua topografia e tipografia.

A imagem do trem só pode, contudo, ser visualizada de forma clara por meio da leitura do texto. Vê-se logo no início do texto-imagem a palavra *train*. Há, pois, uma insuficiência da imagem, dependente do texto para ser decifrada. Nos outros textos-imagem do poema em questão ocorre o mesmo. A leitura se dá, pois, sob um signo duplo: o visual e o discursivo. Como afirma Anis (1983: 97), “a forma do conjunto do desenho é um compromisso entre a legibilidade lingüística e a iconicidade (...) a disposição icônica das letras representando uma palavra-tema”. Há, pois, em cada texto-imagem que forma o conjunto, uma palavra-tema que permite a superposição do visual e do discursivo.

O texto-imagem central do trem é rodeado por outros caligramas menores que se distribuem em dois grandes grupos. Um acima e outro abaixo do trem. Próximo ao título há o texto-imagem de uma nuvem, e à direita de um pássaro. Entre os dois se encontra o desenho da torre telegráfica. Esses três elementos formam o conjunto

que se encontra acima do caligrama do trem. Decifrar os textos-imagem da nuvem e do pássaro só é possível através da leitura do texto onde aparecem, respectivamente, as palavras-tema *nuage* e *oiseau*, já que o desenho feito pelas palavras não é imediatamente reconhecível. Depois da primeira leitura discursiva, é possível visualizar o pássaro e a nuvem de forma relativamente clara, efeito reforçado pela presença da torre telegráfica entre os dois caligramas. A proporção do tamanho, menor, dos dois caligramas contrasta com o desenho, maior, da torre, criando visualmente a impressão de que a nuvem e o pássaro se encontram mais distantes, em outro plano.

Uma análise dos caracteres desses dois caligramas nos revela que, no texto-imagem da “nuvem”, há três tamanhos distintos. O menor está nos dois versos que contornam o verso central onde se lê com destaque, devido à utilização de outra fonte e de outro tamanho (para o nome do poeta): *refais le voyage de Dante*. O segundo elemento que se encontra na parte superior da página, o “pássaro” é composto, salvo a frase em destaque, com caracteres semelhantes aos da “nuvem”. Um destaque sutil é dado à palavra *tomber*, que remete à idéia da descida aos infernos sugerida no texto-imagem ao lado. Um certo isolamento no espaço desse elemento acentua a sensação de vôo que o pássaro carrega, compondo a paisagem do céu.

Abaixo do “trem” que corta horizontalmente a(s) página(s) encontra-se um céu, aqui, *noturno e lunar*, completando o quadro. A disposição de dois céus, um acima e outro abaixo do trem, coloca o trem em perspectiva, criando, apesar da bi-dimensionalidade do conjunto, uma sensação de profundidade. O tamanho dos caracteres contribui para que esse céu composto de “palavras-constelações” organizadas cada uma de forma distinta e todas espalhadas na parte inferior da página. Todas as palavras estão escritas em caracteres do mesmo tamanho, entre os menores do poema, como um céu estelar.

As “palavras-constelações” distinguem-se, também, pelos espaços deixados, em geral, entre os grafemas. Assim, cada letra ou sílaba se destaca, sugerindo estrelas. A topografia devida à dispo-

sição das letras cria um efeito visual convincente que, por sua vez, dificulta a legibilidade do texto pela multiplicação dos vetores de leitura. A dificuldade na leitura se deve também à autonomia das palavras e dos grafemas. As “palavras-constelações” unidas formam a frase *La douce nuit lunaire et pleine d'étoiles. C'est ton visage que je ne vois plus*. Para chegar-se na leitura linear do texto é necessário um trabalho de idas e vindas do leitor dentro de cada “palavra-constelação”, mas a passagem de uma palavra para a outra se faz da direita para a esquerda e, na maioria das vezes, de cima para baixo. Tal leitura só é possível quando se compreende que o percurso contempla as duas páginas.

Trata-se de dois versos, não só pela sintaxe, mas pela forma e lugar do grafema *C'*. Este marca a maiúscula do início do segundo verso e cumpre uma dupla função já que simboliza a lua. O destaque, pelo tamanho e negrito do demonstrativo *C'*, no meio da constelação, sugere a imagem de uma lua. Nessa parte inferior de *Voyage*, as letras (em especial o *c'*) não são tomadas como traço, mas pela sua forma. Aí signo (escrita) e símbolo (imagem), como no caso da “fumaça-interrogação”, confluem.

Cada um dos textos-imagem que forma o poema – apesar de seu caráter fragmentário que permite a sua compreensão isoladamente – tem uma inter-relação, que dá o sentido global, que compõe a paisagem. A inter-relação visual que arranja o quadro é acrescida de uma temática comum que permeia o léxico dos quatro textos-imagem; a idéia da viagem, da partida. Há, assim, em cada um dos textos-imagem um verbo com essa mesma carga semântica: *fuis, laisse, meurt e je ne vois plus* – que entrelaçam a visibilidade e a legibilidade do poema.

As traduções de *Voyage* de Guillaume Apollinaire

O processo de tradução em geral e, mais especificamente de tradução poética, deve levar em consideração a multiplicidade de

elementos *significantes* para o texto para que, na língua de chegada, construa-se um texto que recupere, ainda que parcialmente, tais elementos. Parte-se aqui do conceito de *significância* como definido por Mário Laranjeira (1993: 12). Segundo o autor, a tradução poética não pode se restringir ao ‘sentido’ como referencialidade exterior ao texto, mas deve atingir o nível da geração interna de sentidos através de um trabalho na cadeia dos significantes.

Na tradução de um poema figurativo, como *Voyage*, as marcas *scripto-visuais*, são extremamente relevantes para a significância do mesmo. Dentre essas marcas, como descrevemos, destacam-se além dos jogos no espaço entre manchas e brancos da página, que definem a topografia textual, os elementos tipográficos como os tipos e os tamanhos dos caracteres.

Na tradução de Velázquez (Figura 4), a visibilidade do poema é bastante prejudicada, comprometendo a apreensão global do poema. Primeiramente, a disposição dos elementos na página não corresponde ao original. O autor deslocou o texto-imagem do “trem” mais para o alto, diminuindo o espaço em branco entre este e os caligramas da “nuvem” e do “pássaro”, não valorizando a autonomia gráfica de cada elemento e tirando o destaque dado ao “trem” no poema. Pela relação que cria com os brancos, quem acaba se destacando mais é a parte inferior do poema, formada pelas “palavras-constelações”. O autor cria em seu texto uma nova topografia que não recupera a espacialidade do original.

O importante deslocamento produzido pelo tradutor se deve também à escolha dos tipos gráficos, sobretudo, o tamanho dos caracteres. Apesar de ter escrito todo o texto em maiúsculas, como no original, o tradutor não se preocupou em diferenciar o tamanho dos caracteres existente no original. Os caligramas da “nuvem” e do “pássaro” assim como o “texto-vagões” e as “palavras-constelações” são compostos basicamente, na tradução, com caracteres do mesmo tamanho, o que compromete a proporcionalidade entre os elementos presentes no original.

O uso dos mesmos caracteres contribuiu, por um lado, para diminuir o destaque dado ao “texto-vagões” que passa a se confundir com os caligramas acima dele. Por outro lado, aumenta o destaque dado às “palavras-constelações” criando um novo desenho que, por sua vez, sugere um outro percurso de leitura. A palavra *estrellas*, por exemplo, parece ser a continuação de *la dulce*, já que se inicia acima da palavra *noche*. Tal deslocamento rompe com os vetores de leitura do original.

O tradutor manteve, contudo, os destaques dados às palavras *Dante* no caligrama da “nuvem” e à palavra *caer* no caligrama do “pássaro”. Há, porém, no primeiro, o uso do mesmo tipo gráfico em todo o caligrama, diferentemente do original, aonde a frase central vem em outro tipo gráfico, diluindo o destaque dado à mesma. De toda maneira, como o tamanho das fontes nesses dois caligramas é bem maior que no original, o tradutor acabou dando um destaque desproporcional a essas duas palavras, diferentemente do original.

O tamanho dos caracteres na tradução compromete também a iconicidade do caligrama do “pássaro”. Como vimos, a visualização do pássaro já não era evidente no original. A desproporção entre o tamanho das “asas” e a má distribuição no espaço do “corpo do pássaro” dificultam ainda mais a identificação da imagem. A dificuldade de visualização dos dois caligramas da parte superior do poema é ainda maior pela desproporção do tamanho dos dois textos-imagem, bem maiores, em relação ao desenho da torre telegráfica.

Outros dois momentos em que a tradução não recupera a iconicidade do original são, primeiramente, na tradução do demonstrativo *C'*, quando o tradutor opta por um *E* quadrado, distanciando-se de forma significativa da iconicidade, simbologia da lua, presente no original. Já no “texto-locomotiva” o problema está na união entre a palavra *tan* e a primeira sílaba da palavra *pálido*. Nesse caso, para conservar o sentido literal o autor acabou criando o termo *tanpal*, difícil de entender. Além de não conservar a

distância entre as palavras no “texto-locomotiva”, o que dificulta ainda mais a leitura.

Em nossa tradução (Figura 5) procuramos recuperar a topografia e tipografia do original, levando em conta as considerações traçadas tanto na análise do poema original quanto nos comentários à tradução espanhola de Velázquez. Não é necessário refazer o percurso de análise, note-se apenas três momentos em que, para se conservar as marcas scripto-visuais, relevantes para a significância do poema, trabalhamos o significado no texto.

Um primeiro corresponde à tradução do verso *tendre été si pâle*, traduzido por *terno verão sem cor*. Nossa escolha considerou o fato de a palavra *pálido* ser muito extensa em português, o que comprometeria a visibilidade do poema. Ou faríamos uma tradução como a de Velázquez em que a palavra é dividida e o “corpo da locomotiva” formado por um número muito maior de caracteres, ou disporíamos a palavra *pálido* ao longo de toda a “chaminé” o que romperia com a iconicidade do texto-imagem. A tradução do verso *ses ailes partout* por *suas asas amplas*, no caligrama do pássaro, também se deveu ao tamanho do verso, à necessidade de se recuperar a simetria entre as duas “asas”. O terceiro momento em que optamos por uma tradução não literal foi na palavra constelação *lunaire*. Em português o termo *lunar* é consideravelmente mais curto, daí a tradução de *lunaire* por *lua no ar*.

Observa-se que nos três casos acima nossas escolhas levaram em consideração não apenas a visualidade, mas o ritmo dos versos e do poema. É na relação entre discursividade e iconicidade que se constrói a significância. Assim, a dinâmica do texto é construída na interação entre os ritmos do espaço gráfico e o ritmo dos versos e das estrofes.

Enfim, na tradução, sobretudo de poemas figurativos, encontramos-nos diante deste duplo desafio, o de recuperar não só as marcas textuais, como a métrica e os campos semânticos do texto de partida, mas de também traduzir as marcas scripto-visuais, como vimos, extremamente significantes.

Nota

1. Todas as traduções de citações são nossas.

Bibliografia

ADAM, Jean-Michel. *Pour lire le poème. Introduction à l'analyse du type textuel poétique*. Bruxelas: De Boeck, 1985.

ANIS, Jacques. Les espaces graphiques. In: *L'écriture: théories et descriptions*. Bruxelas: De Boeck, 1988. p. 173-235.

ANIS, Jacques. Vilisibilité du texte poétique. *Langue Française*, Paris, n. 59, p. 88-103, set 1983.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas* (Trad. Ignacio J, Velázquez). Madrid: Ed. Cátedra, 1997.

_____. *Oeuvres Poétiques*. Col. De la Pléiade. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1973.

CRISTIN, Anne-Marie. Réthorique et typographie : La lettre et le sens. In: *Rhétoriques, Sémiotiques*. Revue d'Esthétique. 1979 / 1-2, p. 297-323.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução - Do Sentido à Significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.

VELÁZQUEZ, J. Ignacio. Apuntes para una lectura apolinariana. In: *Caligramas*. Madrid: Ed. Cátedra, 1997.

Figura 1: *Voyage* edição da *Pléiade*

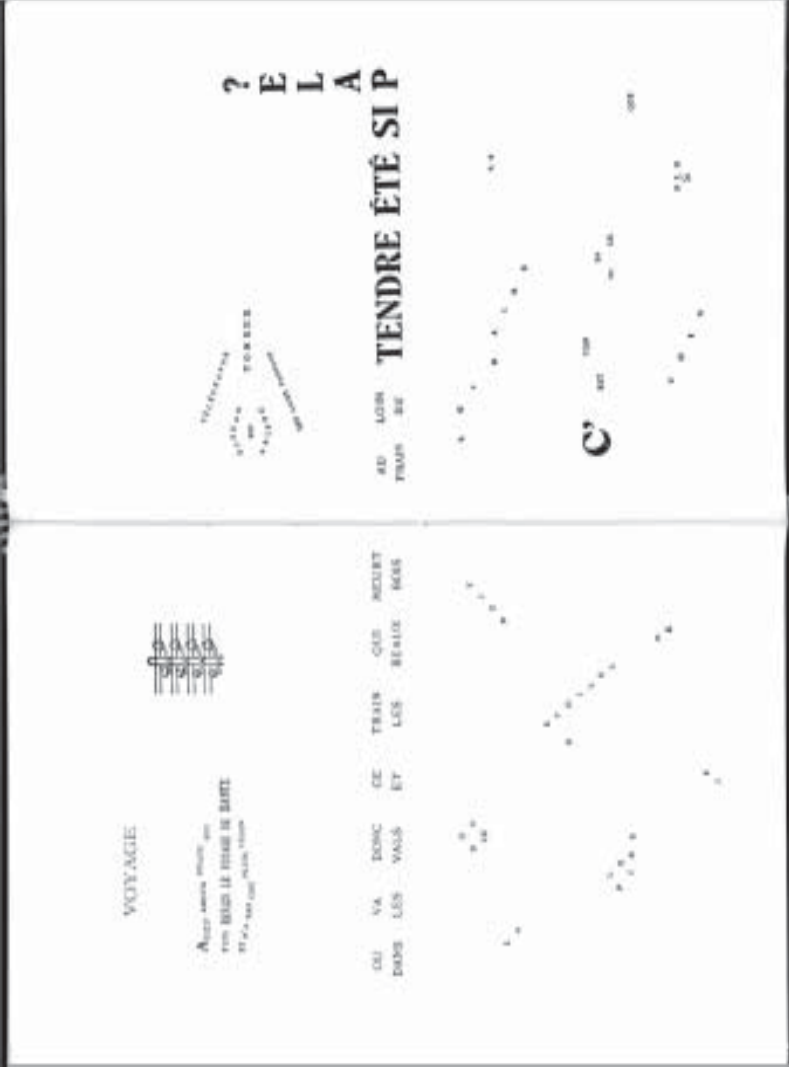


Figura 2: *Voyage*, primeira metade do poema edição de bolso Gallimard

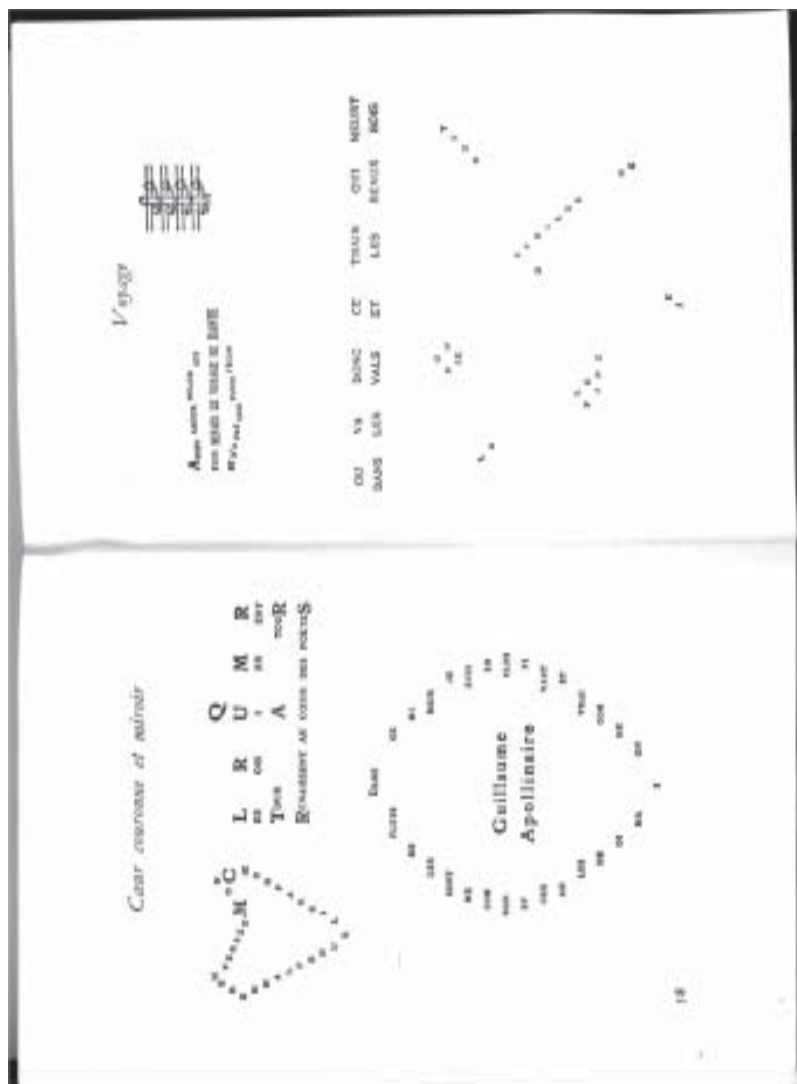


Figura 3: *Voyage*, segunda metade do poema edição de bolso Gallimard



Figura 4: *Voyage* tradução para o espanhol (Velázquez: 1999)

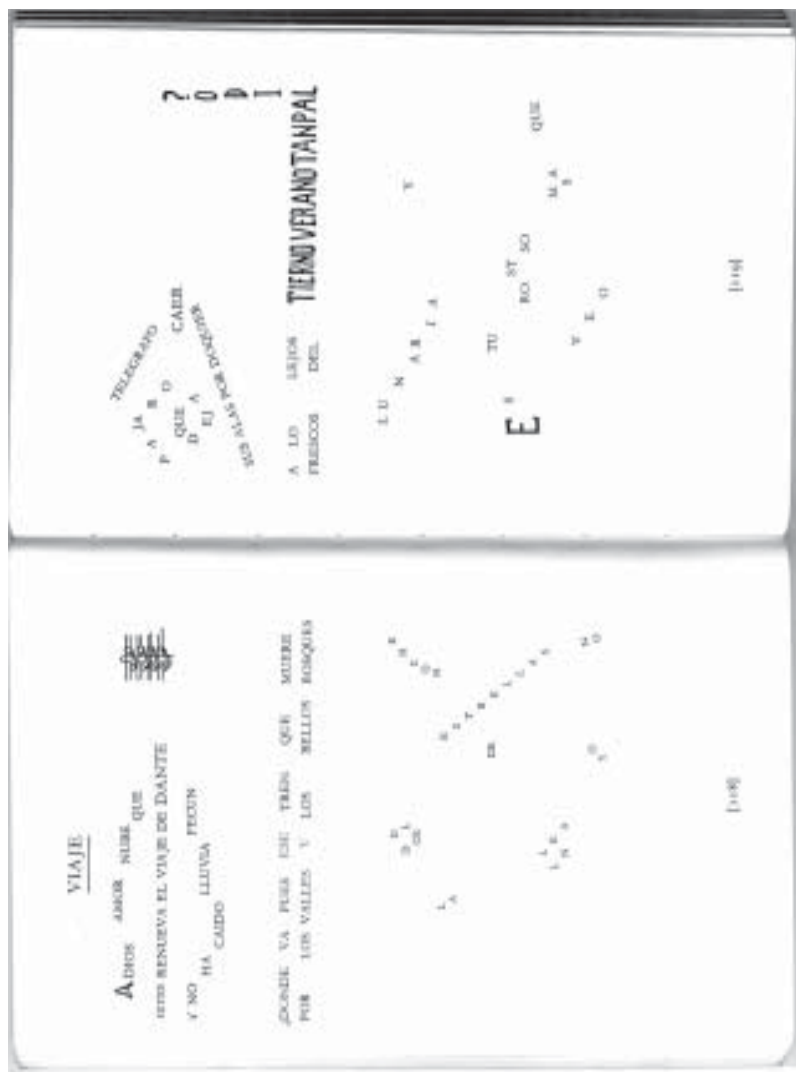


Figura 5: *Voyage* tradução de Álvaro Faleiros

