

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

DOUGLAS FIÓRIO SALOMÃO

**UM ENLACE DE TRÊS:
Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade**

**VITÓRIA
2009**

DOUGLAS FIÓRIO SALOMÃO

**UM ENLACE DE TRÊS:
Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários,
do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Espírito Santo.
Orientador: Prof. Dr. Lino Machado.

VITÓRIA
2009

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S173e Salomão, Douglas Fiório, 1975-
Um enlace de três : Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade / Douglas Fiório Salomão.
– 2009.
164 f. : il.

Orientador: Lino Machado

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura comparada. 2. Poesia visual – História e crítica. 3. Poesia concreta brasileira. 4. Semiótica e literatura. 5. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 6. Campos, Augusto de, 1931-. Ovonovelo. 7. Cesar, Ana Cristina, 1952-1983. Gota a gota. 8. Antunes, Arnaldo, 1960-. Rio. I. Machado, Lino. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

SALOMÃO, Douglas Fiório. *Um enlace de três: Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade.*

Dissertação aprovada em _____ de _____ de 2009.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lino Machado
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientador)

Prof. Dr. Wilberth Claython F. Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo
(Suplente)

Ao prof. Dr. Lino Machado, por sua generosidade e rigor intelectual com que me orientou em cada etapa do processo de escritura deste trabalho.

Aos professores do Departamento de Línguas e Letras da UFES que, cada um à sua maneira, nunca deixaram de transmitir seus conhecimentos e de contribuir com entusiasmo para ampliar o meu interesse pelo universo da literatura. Gentilmente, agradeço a: Wilberth Salgueiro, Marcelo Paiva de Souza, Paulo Sodré, Maria Fernanda, Raimundo de Carvalho, Alexandre Moraes e Sérgio Amaral.

À minha querida família, Patrícia, Leonardo, Igor e, com especial afeto, à Maria Luiza, que traz anagramatizados o *mar* e a *luz* em seu nome – tão essenciais em minha vida.

À Fatima, por uma amizade que sempre conjugou o gosto pela engenharia, pelas letras e pela arte.

À Capes, pela bolsa de estudos concedida.

Aos meus amigos.

Para a Michelly, *ma belle*, com alegria.

No mundo moderno, e, em particular, sob a influência da publicidade, a letra tornou-se uma entidade; retirada da multidão de palavras, desprovida de suas conotações semânticas, ela invadiu o universo da visão, quer seja ele institucional, como o da publicidade, ou “selvagem”, como o do grafismo. Hoje, a letra é parte integrante do mundo inteiro e de seus referenciais.

Georges Jean

Lá vou eu em meu eu oval.

Marina Wisnik

O espírito de uma época está em movimento incessante. É como um rio que corre, de maneira invisível mas constante, e dado o ritmo de vida do nosso século [XX] até mesmo o espaço de dez anos é um tempo bastante longo.

Jolande Jacobi

a

c

a

c

c

a

a

RESUMO

Levando em conta o espaço literário em que se desdobra a poesia visual, e no qual se inclui a poesia concreta, este trabalho compara obras de três autores brasileiros: um que tem boa parte de suas produções poéticas situadas nesse território (Augusto de Campos) e dois outros (Ana Cristina Cesar e, sobretudo, Arnaldo Antunes) que com o mesmo território dialogam, em períodos distintos, da década de 1950 em diante. Tendo em foco os poemas “Ovonovelo”, de Augusto de Campos (1955), “Gota a gota”, de Ana Cristina Cesar (1975-1979), e “Rio”, de Arnaldo Antunes (1997), colocam-se em pauta certas considerações sobre as suas similaridades, por um lado, e as suas singularidades, por outro, bem como a inter-relação de alguns aspectos envolvendo texto e imagem.

ABSTRACT

Taking into consideration the literary space in which visual poetry unfolds and in which concrete poetry is included, the present dissertation compares works by three Brazilian authors: one who has a good part of his poetic production located in this territory (Augusto de Campos) and two others (Ana Cristina Cesar and, especially, Arnaldo Antunes) who converse with this same territory, in distinct moments, from the 1950s onwards. Focusing on the poems “Ovonovelo”, by Augusto de Campos (1955), “Gota a gota”, by Ana Cristina Cesar (1975-1979) and “Rio”, by Arnaldo Antunes (1975), on the one hand, certain considerations over their similarities are proposed, on the other hand, their singularities as well as the interrelation of some aspects related to text and image are also put forward.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilust. 1. “O ovo”, de Símias de Rodes	19
Ilust. 2. “De adoratione crucis ab opifice”, de Hrabanus Marus	22
Ilust. 3. <i>Un coup de dés</i> , de Stéphane Mallarmé	30
Ilust. 4. “Tavola Parolibera”, de Filippo Marinetti	31
Ilust. 5. “Poèmes à Lou”, de Guillaume Apollinaire	31
Ilust. 6. Sequências de pictogramas e ideogramas	33
Ilust. 7. Fragmento do Canto 86, de Ezra Pound	34
Ilust. 8. Fragmento do Canto 91, de Ezra Pound	34
Ilust. 9. Poema “the (oo) is”, de Cummings, e a intradução “d (oo) is”, de Augusto de Campos	35
Ilust. 10. Intradução “so l(a (cumplings)”, de Augusto de Campos, e “loneliness / a leaf falls”, de E. E. Cummings	35
Ilust. 11. “Ovonovelo”, de Augusto de Campos	41
Ilust. 12. “Uma vez”, de Augusto de Campos	43
Ilust. 13. “Pluvial”, de Augusto de Campos	43
Ilust. 14. “Visão e Prece”, de Dylan Thomas (trad. Augusto de Campos)	53
Ilust. 15. Um (cruel) conto maravilhoso, de Ana Cristina Cesar	67-69
Ilust. 16. “Gota a gota”, de Ana Cristina Cesar	71
Ilust. 17. Capa de <i>Navilouca</i>	97
Ilust. 18. Caetano Veloso e o poema “Viva vaia”, de Augusto de Campos	99
Ilust. 19. Versão visual, de Torquato Neto, para a composição “O Poeta é a Mãe das Armas”	99
Ilust. 20. Jorge Salomão, na praia, em dois momentos	100
Ilust. 21. Hélio Oiticica, artista plástico	100
Ilust. 22. Lygia Clark, artista plástica	100
Ilust. 23. Helena Ignez, musa do cinema marginal dos anos 70	102
Ilust. 24. Fragmento de “Pháneron, I”, de Décio Pignatari	102
Ilust. 25. Fragmento de “Pháneron, I”, de Décio Pignatari, submetido ao processo de decupagem	104
Ilust. 26. Capa de <i>Almanak 80</i>	106
Ilust. 27. Imagens fotográficas de crianças sugerindo inocência e ludicidade	107
Ilust. 28. Caligrama com temática erótica, de Arnaldo Antunes	108
Ilust. 29. Composição pictórica, com motivos orientais e temática erótica	108

Ilust. 30. Narrativa visual em quadrinhos <i>undergrounds</i>	109
Ilust. 31. Composição visual associando caligrafia e desenho	109
Ilust. 32. Tradução intersemiótica, de Carlos Valero Figueiredo, baseada em versos do poema “Eldorado”, de Edgar Allan Poe	110
Ilust. 33. Poema caligrâmico e diagramático, de Beto Borges	113
Ilust. 34. Arnaldo Antunes e a Banda Performática	115
Ilust. 35. Painel gráfico-poético, de Arnaldo Antunes	116
Ilust. 36. “Meta de”, de Arnaldo Antunes	116
Ilust. 37. Concepção gráfica de Arnaldo Antunes, Beto Borges e Zaba Moreau para a capa da revista <i>Atlas - Almanak 88</i> (1988).....	117
Ilust. 38. Arnaldo Antunes em ação performática num <i>show</i> com os Titãs	117
Ilust. 39. “Satisfaction”, de Arnaldo Antunes	119
Ilust. 40. “Armazém”, de Arnaldo Antunes	119
Ilust. 41. “Soneto”, de Arnaldo Antunes	121
Ilust. 42. Capa da publicação <i>2 ou + corpos no mesmo espaço</i> , de Arnaldo Antunes	121
Ilust. 43. “Gera”, de Arnaldo Antunes	122
Ilust. 44. “Rio”, de Arnaldo Antunes	126
Ilust. 45. Desmembramento da zona octogonal-circular do poema “Rio”	127
Ilust. 46. “SATOR / AREPO / TENET / OPERA / ROTAS”, antiga composição palíndromica, escrita em latim antigo	129
Ilust. 47. “Rever”, de Augusto de Campos	130
Ilust. 48. “Zen”, de Pedro Xisto	130
Ilust. 49. Desdobramentos diagramáticos da zona circular do poema “Rio”	135
Ilust. 50. Uróboro.....	137
Ilust. 51. Diagrama crítico-ideográfico a partir dos três poemas em pauta.....	147-149

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. DE SÍMIAS A MALLARMÉ: UM BREVE PERCURSO EM TORNO DE EXPERIÊNCIAS VISUAIS NO PLANO TEXTUAL	17
3. O TERMO “POESIA VISUAL” E O CONCRETISMO	26
3.1. <i>Da crise do verso à estrutura da composição: notas sobre o aproveitamento gráfico-visual à luz do ideograma</i>	28
4. “OVONOVELO”: POSSÍVEIS LATÊNCIAS IDEOGRÂMICAS.....	41
4.1. “O ovo” em “Ovonovelo”: a trama primeira.....	45
4.2. “Ovonovelo” e “Visão e prece”: uma possível textura.....	52
4.3. Conclusão do estudo de “Ovonovelo”.....	58
5. DÉCADA DE 70: OUTROS OLHOS PARA A IMAGEM – ASPECTOS DA POESIA VISUAL <i>DISPERSOS</i> EM ALGUNS TEXTOS DE ANA CRISTINA CESAR.....	60
5.1. Era uma vez a princesa Anabela: a presença da visualidade num dos primeiros escritos de Ana Cristina Cesar	66
5.2. “Gota a gota”: a caligrafia, o caligrama e a circularidade em torno da angústia....	71
5.3. Conclusão do estudo de “Gota a gota”	89
6. BREVE <i>UPGRADE</i> PARA A VISUALIDADE EM QUESTÃO	92
6.1. <i>Navilouca</i>	97
6.2. <i>Almanak 80</i>	106
7. INTER-PLURI-MULTI: NOTAS SOBRE A VISUALIDADE EM ARNALDO ANTUNES	114
7.1. “Rio”: o ir e vir na poesia de arnaldo antunes + poesia visual brasileira + visualidade + circularidade.....	126
7.2. Conclusão do estudo de “Rio”	141
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
9. ÍNDICE REMISSIVO.....	156
10. REFERÊNCIAS	158
10.1. Da Introdução (item 1.) à conclusão do estudo de “Ovonovelo” (item 4.3.)	158
10.2. Do estudo sobre o poema “Gota a gota” (do item 5. Ao 5.3.)	159
10.3. Do item 6. às Considerações finais (item 8.).....	161

1. INTRODUÇÃO

O que norteará a presente pesquisa é a inter-relação entre texto e imagem a partir de três poemas visuais situados, respectivamente, nas décadas de 1950, 70 e 90. Em nosso estudo, dispendo de uma perspectiva *generalizada* de poesia visual e, sobretudo, com o intuito de contribuir para o aprofundamento da discussão da visualidade na cena poética brasileira, buscaremos analisar as composições “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, “Gota a gota”, de Ana Cristina Cesar, e “Rio”, de Arnaldo Antunes. Embora seja de conhecimento geral a importância que têm as obras desses poetas para a nossa literatura, parece-nos que os mesmos não costumam ser aproximados triadicamente, em função das suas produções (em geral, apenas o primeiro e o último são comparados). Tal conjectura, por sua vez, reforçou nosso interesse em realizar um trabalho de investigação e análise que pudesse trazer à baila, por meio do cotejo dos três textos em pauta, em que aspectos eles se associam e em que instâncias significativas eles se individualizam.

Como ponto de partida, e seguindo a ordem cronológica em que foram produzidos, nosso foco incide sobre o poema “Ovonovelo”: um caligrama quadripartido, realizado em 1955. Tal composição, construída a partir de quatro “estrofes” arredondadas, dispostas de maneira verticalizada no centro da página e mantendo conexões icônicas com as formas circular, esférica, ovalar e, ainda, com as imagens de quatro novelos, apresenta-se como uma referência direta a um poema (igualmente caligrâmico) do período clássico grego, “O ovo”, de Símiias de Rodes. Das múltiplas leituras que “Ovonovelo” comporta, uma delas é a de que a existência se apresenta como um fenômeno cíclico, em que vida e morte constituem-se em elementos intrínsecos a um mesmo processo.

Cerca de duas décadas depois, situa-se o segundo trabalho a ser analisado (na verdade, mais um caligrama). Produzido por Ana Cristina Cesar no período de 1975 a 79, e intitulado “Gota a gota”, a composição foge à estrutura mais tradicional do poema em prosa (bastante empregada por ela), sendo caracterizado como um poema visual que segue a tipologia do “texto em forma de coisa”. “Gota a gota” apresenta-se subdividido em duas partes. Dentre os aspectos composicionais do seu *layout*, um que chama bastante atenção é o da presença da caligrafia associada ao recurso caligrâmico na confecção das duas imagens de contornos sinuosos e arredondados, que dão forma a duas gotículas em estado de queda.

Por último, da obra do poeta multimidiático Arnaldo Antunes selecionamos o livro de poemas *2 ou + corpos no mesmo espaço*, lançado em 1997, do qual destacamos o poema

“Rio”, que conjuga duas tipologias gráficas distintas, ordenadas lado a lado. A primeira, um breve texto construído com as letras “r”, “i” e “o” (da palavra “rio”, em caixa-baixa, situada numa página à esquerda), perfaz o palíndromo “rio: o ir”. Nesta estrutura, destacam-se conexões entre a noção de “ir e vir”, suscitada pelo anacíclico, e o elemento “rio”, que, entre outras coisas, pode vincular-se simbolicamente à idéia de existência, bem como ao fluxo permanente, ininterrupto, atuante como lei universal, que cria, transforma e dissolve todas as realidades existentes (ou seja, ao movimento e à transformação da vida, propriamente dita). A segunda tipologia, uma estrutura construída também pelas letras “R”, “I” e “O” (agora, porém, em caixa-alta, localizando-se numa página à direita daquela), dispõe tais caracteres radialmente em torno do grafema “O”, cujo arranjo tipográfico daí resultante determina uma imagem de círculos concêntricos. Se, por um lado, o poema “Rio” suscita diferentes leituras mediante seus desdobramentos icônicos ligados à anatomia do círculo (mandala, ralo, rosácea, engrenagem, redemoinho, alvo, etc.), por outro, ao circunscrever todos esses elementos, ele acaba por denunciar, via diagrama, efeitos ópticos que remetem ao caráter daquilo que se processa por ciclos.

Antes de percorrermos o intervalo de cerca de cinquenta anos em torno do *corpus* supracitado, efetuaremos um excuro no tempo, a fim de elaborar um breve panorama histórico, encerrando algumas das principais experiências poético-visuais realizadas ao longo dos séculos.

De outra parte, é preciso mencionar, desde logo, que as formas esféricas, ovulares, circulares e arredondadas comparecem nos três poemas de maneira tal que – operando, simultaneamente, ora com maior, ora com menor iconicidade – funcionam como um índice gráfico comum do *corpus* em questão e, devido às singularidades dos poemas em análise, as mesmas formas tornam-se decisivas para ampliar a comunicação poética de seus respectivos campos semânticos (podendo elas, em alguns casos, ser associadas com a noção de *eterno retorno*).

Se, por um lado, tais fatores ópticos irão servir-nos, em princípio, como mote visual para analisar e correlacionar “Ovonovelo”, “Gota a gota” e “Rio”, por outro, buscaremos acionar, através deles, pontes de acesso para produções poético-visuais presentes no repertório de outros autores. Neste modo de proceder, é como se convertêssemos os processos compositivos que operam em nosso *corpus* numa espécie de dispositivo perquiridor apto a ampliar os limites do nosso campo de estudo em torno da poesia visual brasileira produzida a partir dos anos 1950.

No que se refere à literatura pertinente ao(s) tema(s) em questão, determinadas tendências gerais podem ser sintetizadas de acordo com a obra de cada poeta em estudo.

Augusto de Campos é avaliado, sobretudo, como o integrante de *Noigandres* (grupo que, além dele, contava com Haroldo de Campos e Décio Pignatari) que mais se manteve fiel à dimensão da visualidade que tanto foi ressaltada pelo Concretismo. Mesmo nos seus trabalhos pós-concretistas (ou seja, os que revelam um certo retorno do elemento discursivo e da arte do verso, postos em questão nos anos mais radicais do movimento), tal dimensão persiste, ressaltada, primeiro, pelo uso da chamada *letra-set* e, mais tardiamente, pela utilização do amplo estoque gráfico-espacial posto à disposição do autor pelo universo da informática. Um setor menos explorado da sua obra é o da musicalidade, tanto a que remete à “alta cultura” (trovadorismo, música de vanguarda), quanto a que se refere a certa parcela da “cultura de massa” (relações com o Tropicalismo e produções individuais ousadas, não presas de todo ao setor midiático mais comercial). Como tal setor não diz respeito ao âmbito do nosso estudo, tampouco o exploramos, o que não nos impedirá, quando necessário, de fazer incursões no mesmo.

Ana Cristina Cesar é mais analisada no campo da chamada Poesia Marginal dos anos 70, de que veio a tornar-se um dos nomes mais canônicos (cf. HOLLANDA, 1976, p. 111-117 e CAMARGO, 2003, p. 13-45). Aborda-se em geral, todavia, o fator discursivo da sua produção, o que é compreensível, uma vez que ela integrou um conjunto de poetas que, muitas vezes em contraposição às vanguardas deflagradas desde o Concretismo, pretendeu mesmo retomar tal discursividade, em diálogo com autores ligados ao Modernismo de 1922, ou herdeiros desta primeira vanguarda brasileira (como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, etc.). Uma das suas características ressaltadas é a da escrita de textos *ficcionais* que se apresentam como se fossem *confessionais* (diários íntimos e cartas), como se a autora pretendesse embaralhar de propósito essas dimensões, que, em geral, são tidas como distintas. Também não se pode deixar de lembrar que, ao examinarem a autora, certos críticos tratam de aspectos ligados a questões de gêneros (que envolvem a problemática da autoria feminina no mundo contemporâneo da escritora) (cf. CAMARGO, 2003, p. 64-82). Não pretendemos subestimar tais veios interpretativos, mas ressaltamos que o nosso enfoque é a dimensão visual-plástica dos textos (daí a nossa evidente escolha de “Gota a gota” como foco desta etapa).

Já em Arnaldo Antunes a crítica especializada tende a sublinhar o diálogo evidente do poeta com a vanguarda concretista, dadas à exploração da visualidade tipográfica da página, da síntese composicional (vários dos seus poemas podem, com facilidade, transformar-se em

cartazes, como os textos concretos mais ortodoxos), de certo experimentalismo, enfim, presente, inclusive, em algumas das suas obras em que a discursividade se faz mais presente. O dado propriamente musical da sua produção, por motivo idêntico ao que apresentamos ao falar de Augusto de Campos, escapa ao escopo da nossa Dissertação (muito embora haja breves menções ao mesmo, necessárias em apontamentos específicos).

A espacialidade, o fator óptico, é o que atrairá o nosso olhar.

2. DE SÍMIAS A MALLARMÉ: UM BREVE PERCURSO EM TORNO DE EXPERIÊNCIAS VISUAIS NO PLANO TEXTUAL

Em seu livro *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, Philadelpho Menezes refere-se, de modo abrangente, à poesia visual como sendo a “que faz parte do nosso cotidiano e da nossa sensibilidade. É uma poesia que migrou para outros espaços, ganhou asas e voou para fora do modelo tradicional que conhecemos: o texto escrito em verso” (MENEZES, 1998, p. 7). Além disso, ele acrescenta que “por poesia visual pode-se entender toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar” (MENEZES, 1998, p.14), enquanto que por poesia concreta deve-se compreender, mais restritamente, “um estilo de poema visual que nasce num dado período histórico, com características bem definidas” (MENEZES, 1998, p.14).

O tipo de estrutura textual que valoriza as formas visuais de maneira ampla não surge, como muitos imaginam, a partir da poesia concreta, mas, ao contrário, há ocorrências das mesmas – para ficarmos apenas no Ocidente – já na Grécia Antiga, como o poema figurativo “O ovo”, de Símiias de Rodes, datado de 325 a.C., um dos exemplos da *technopaegnia*, a técnica de compor poemas que imitem, através da diagramação de versos em metros (“tamanhos”) variados, a imagem do objeto que está sendo neles descrita, ou só aludida.

No vasto espaço literário em que se configura a poesia visual, pretendemos analisar “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, e estabelecer, inicialmente, relações entre sua forma caligrâmica ovalar quadripartida e o texto de Símiias de Rodes – de configuração semelhante e tido, ainda, como um dos precursores do poema figurado. Em etapa posterior, buscaremos explorar suas possíveis conexões com a tradução do texto “Vision and prayer”, do galês Dylan Thomas, efetuada pelo poeta paulista.

Para tanto, torna-se mister elaborar um sintético panorama histórico (a partir do século III a.C.) sobre as principais ocorrências dessas experiências, até que seja possível atingir o período da vanguarda concretista brasileira, ambiente no qual “Ovonovelo” nasce.

No artigo “O ovo por dentro e por fora”, José Paulo Paes desenvolve um comentário sobre “O ovo”, de Símiias, contextualizando o período em que o mesmo foi produzido. O crítico relembra a importância da cultura alexandrina, destacando o surgimento da cidade de Alexandria, que na Antiguidade, após a morte de Alexandre, o Grande, tornou-se um dos centros do conhecimento humano, marcado pela difusão da cultura grega (o helenismo).

Paes ressalta também a ocorrência de um certo paradoxo naquela época, especificamente em relação ao caráter privativo e restrito das produções poéticas se

comparadas com as de outras artes. Enquanto a arquitetura e o urbanismo almejavam construções imponentes, bem como a pintura e a escultura eram centradas em temas monumentais – todas em sintonia com a idéia de expansão da cultura helênica –, as obras poéticas parecem ter respondido de outra maneira ao seu tempo:

[...] os poetas se compraziam na composição de obras o mais das vezes breves, lavradas com finura de miniaturistas, onde se patenteava seu gosto pela experimentação formal, pelas palavras arcaicas, pelas alusões eruditas, pelos dialetos literários, pelos metros intrincados e variados. Gosto que ficou conhecido da posteridade como tipicamente “alexandrino”, tomando então o adjetivo um sentido pejorativo, de algo artificial, rebuscado e, sobretudo, decadente. (PAES, 1994, p. 1)

Dessa experimentação formal e rebuscada, influenciada pela cultura grega, o ensaísta destaca a *technopaegnia*, palavra que, além de designar a técnica de compor poemas cujo arranjo dos versos imita o contorno do objeto tematizado, significa também “jogo, brincadeira ou diversão de arte” (PAES, 1994, p. 1).

Tal procedimento passou para a poesia latina com o nome de *carmen figuratum*, atravessou a Renascença, influenciou obras do Barroco e de autores esparsos de outros períodos, tendo ainda grande importância nos experimentos tipográficos dos futuristas, assim como nos de Guillaume Apollinaire. Assim, o poema figurativo “O ovo”, de Símiias de Rodes, insere-se na tradição que, no século XX, após o Stéphane Mallarmé de *Un coup de dés*, Apollinaire irá retomar, através da elaboração dos *caligramas* – vocábulo, inclusive, cunhado por ele (cf. FERNANDES, 1996, p. 85-104 e 120-134), termo cuja utilização entre estudiosos (para fazer referências a poemas em forma de coisa) tornou-se, a partir de então, comum, mesmo para obras datadas de períodos anteriores à sua criação.

Retomando o contexto da poesia alexandrina, o que se sabe é que Símiias de Rodes foi um autor que, hoje, chamaríamos “experimentalista” e teve parte de seus trabalhos (alguns de autoria incerta) incluídos na Antologia Grega ou Palatina, uma importante coleção de epigramas da antiguidade helênica. “O ovo” é uma das três obras reconhecidas como autenticamente de Símiias (Ilust. 1)¹:

¹ Recorremos à transcrição de José Paulo Paes para ilustrar o poema. Para mais detalhes: PAES, José Paulo (Org.). *Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

O ovo

Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos.
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precípite, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo,

Ilust. 1. “O ovo”, de Símias de Rodes (PAES, 2001, p. 43)

Quanto a sua forma ovalar, nota-se que o poema é estruturado a partir da justaposição vertical de vinte versos, que os têm os seus metros (“comprimentos”) aumentados linha a linha, até atingirem a primeira metade do texto; na segunda metade, a cada novo verso que se segue, os metros decrescem, gradativamente, perfazendo o conjunto a imagem de um ovo – ilustração que, produzida dentro dos preceitos da *technopaegnia* grega e correspondendo visualmente ao título, configura um caligrama. De início, evidencia-se que, se a leitura for feita de modo linear e seqüencial, as conexões semânticas entre os seus versos se tornam sem sentido. Nesse caso, para se obter a boa coesão e a coerência satisfatórias, a leitura deve ser feita não linearmente, de cima para baixo – como se procederia de costume –, mas saltando-se da primeira para a última linha, da segunda para a penúltima, e assim por diante, num movimento sucessivo e vertical de cerzidura do olhar, até se atingir o então último verso, no caso, centralizado no poema.

A composição traz a história de um pássaro canoro que, no momento de emitir o seu canto estrídulo, durante a dor do parto, tem o seu rebento – descrito como um urdume – retirado de sob as suas asas pelo imortal Hermes, que, por sua vez, o lança ao mundo dos homens para que o mesmo, longe da proteção materna, desenvolva-se respeitando os ritmos da canção. Ao final, o poema é comparado às pernas velozes de filhotes de gamo.

Vale lembrar que, no fragmento “jogou-o à tribo dos mortais / e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número / até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos” (PAES, 2001, p. 43), os vocábulos “pés” e “ritmos” relacionam-se com a métrica grega, através de cujo repertório o poema de Símias acaba então por mimetizar o percurso histórico da arte da poesia:

[...] “O ovo” descreve miticamente, desde o metro de um só pé das toadas mais primitivas [...] até os “ritmos complexos” da civilizadíssima poesia Alexandrina, exemplificada no longo verso mediano do poema de Símias. Nesse verso, a multiplicação dos pés métricos, acompanhando a forma metafórica e ritmicamente o tropel dos casos dos pequenos gamos perseguidos pela fera, figura isomorficamente o desenvolvimento da arte da poesia, das origens até o presente alexandrino. (PAES, 1994, p. 2)

Diante dessa atmosfera, o tradutor salienta também que o rouxinol era o pássaro que simbolizava a *poesia*, palavra que por sua vez, na Grécia antiga, era associada ao canto através do verbo “aeído” (cantar, celebrar), do qual deriva o vocábulo “aedo”, que corresponde ao poeta, ao bardo, ou melhor, ao cantor que apresentava as suas composições acompanhando-se do som da lira: “a ligação com a música está, aliás, nas origens mais remotas da poesia e, já pela sugestão do título, ‘O ovo’ pode ser tido como um poema *ab ovo*, isto é, que remonta ao princípio das coisas. No caso, os primórdios da poesia”. (PAES, 1994, p. 2)

Quanto à dinâmica suscitada pela estrutura da composição, percebe-se que ela funciona como uma espécie de jogo perturbador da estabilidade perceptiva do olhar, que acabou sendo condicionado demais, com o passar do tempo, pelos modelos da tradição. À luz do artigo de Paes, notamos que, através desse mecanismo de vaivém, “a configuração ovalada do poema nos envia sempre de volta ao ovo do começo, pois na poesia como na vida não há começo nem fim. Fim é o recomeço e recomeço fim” (PAES, 2003, p. 2).

Assim, diante dessa experiência visual, não seria tão absurdo afirmar que Símias de Rodes, no século III a.C., através das suas experimentações com o texto poético, já questiona, de modo surpreendente, a ordem de leitura do sistema de escrita vigente, que, mais tarde, a cultura ocidental incorporou. Décio Pignatari, no artigo “Ovo novo no velho”, do livro *Teoria da poesia concreta*, evidencia tal aspecto:

Dórias aedonos, Mallarmé helênico, abala a sucessão linear dos versos, tal como o faria 23 séculos depois – com conseqüências decisivas para a poesia – o mestre de *Un Coup de Dés*, insurgindo-se contra o ir-e-vir dos olhos na leitura das linhas-versos. Em sua fisionomia genético-

descritiva – formando-se na medida mesma em que se vai informando – o poema se estrutura num isomorfismo fundo-forma de alto nível, patente no propósito de uma poesia inventiva. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 180)

Após a *technopaegnia* grega, os textos em forma visual tornam a ganhar importância a partir da Idade Média, “quando padres escribas procuravam dar à linguagem um caráter revelatório, escondendo a figura de Cristo em meio ao texto, como que formando palavras cruzadas” (MENEZES, 1998, p. 65). Corroborando essa perspectiva, no seu artigo “Carmina Figurata”, o medievalista Paul Zumthor revela que o sistema dos poemas figurados ou emblemáticos – originários então daquele período helenístico tardio – foi recuperado em latim na época de Constantino e redescoberto pelos letrados carolíngios na obra do poeta Porphírius Optatianus:

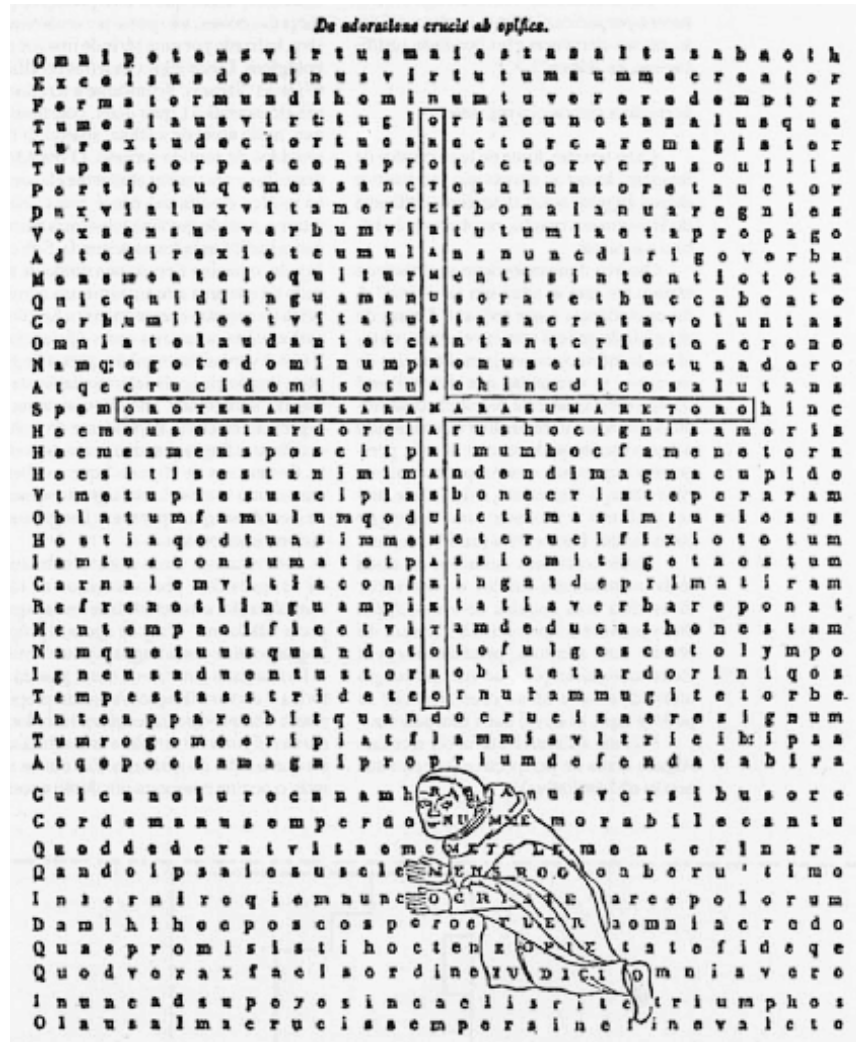
[...] Dos vinte e um poemas figurados que nos deixou, alguns formam caligramas nos quais o comprimento e a disposição dos versos desenhavam a silhueta de um objeto (uma flauta, um altar); os outros, construídos geometricamente (cada verso comporta o mesmo número de letras), permitem várias leituras, horizontal, vertical ou em cruz. (ZUMTHOR, 1993, p. 70)

Para além da estrita idéia (às vezes, pejorativa) de elemento decorativo, Zumthor salienta que, na primeira metade do século IX, os *carmina figurata*, que correspondem a esse segundo modelo, foram apurados por poetas ligados à corte imperial, que os transformaram de mero ornamento em forma significativa:

[...] Sob sua pena, o *carmen figuratum* manifesta a unidade conceitual simbólica da página: os versos, iguais em número de letras, são compostos de modo a conter, em lugares determinados, letras tais que formem (extraídas das palavras às quais pertencem e religadas umas às outras) uma frase revelando o sentido oculto do poema. Assim que o olho, tendo desvelado essa possibilidade de leitura num segundo grau, segue essas frases, ele constata que a linha desenhada pela sucessão de letras constitui ou um signo geométrico (de valor mais ou menos esotérico) ou uma imagem emblemática. (ZUMTHOR, 1993, p. 70)

Diante de tal perspectiva, esse tipo de escritura de forma geométrica parece proporcionar uma espécie de visão palimpséstica, uma vez que, no ato de ler, surgem outros elementos embutidos na malha textual, descobertos, no caso, através da própria experiência do olhar que mergulha na estrutura do poema – como apresentado na composição “De adoratione crucis ab opifice”, de Hrabanus Marus (Ilust. 2), cujas imagens estão destacadas

pelo contorno de uma linha que, segundo o teórico, se torna um artifício para ressaltar a coerência:



Ilust. 2. “De adoratione crucis ab opifice” (ZUMTHOR, 1993, p. 73)

Em consideração a esses aspectos, à luz do medievalista, podemos notar que o caráter transformador que se processa por meio da experiência singular do olho – “o que se vê no livro transforma a vida, o mundo se reforma” (ZUMTHOR, 1993, p. 71) – está associado à espacialidade, que se revela a partir de um efeito visual que interrompe o modo tradicional de percepção do texto: o olhar não só percorre o eixo horizontal, da esquerda para a direita (de modo seqüencial), mas se lança também, de forma mais incisiva, em todo o plano textual, com recortes verticais que ultrapassam a linearidade do texto, possibilitando um arranjo de outras combinações semânticas. É a partir dessa perspectiva que Zumthor parece distinguir a concepção da visualidade do caligrama da do *carmen figuratum*:

[...] No caligrama, com efeito, o desenho dá a forma externa do poema, e a força do elo que o ata ao sentido depende do talento do autor: ela não provém de uma necessidade textual; o desenho preenche a função de um título; uma moldura na qual se inscreve o discurso. No *carmen figuratum* carolíngio, em compensação, o desenho surge do interior; ele próprio é texto, integrado ao macrotexto poético, indissolivelmente ligado a ele pela materialidade significativa das letras; ele é sentido, e o mais profundo que guarda esta arquitetura de signos. (ZUMTHOR, 1993, p. 71)

Não menos importante é atentar para o fato de que no *carmen figuratum*, ainda que os meios da escritura e as causas de sua leitura constituam séries relativamente abertas – cada experiência do olhar pode revelar novas perspectivas de significação, ocultas no poema –, a sua estrutura, por outro lado, apresenta-se com certo propósito preestabelecido: “a finalidade desse conjunto é fechada: uma intenção formalizante homogênea que preside a ação” (ZUMTHOR, 1993, p. 74). Grosso modo, seria possível pensar que tanto o *carmen figuratum* quanto o caligrama são tipos de textos estruturados a partir da concepção previamente determinada de um tema (ou de uma mensagem), que por sua vez resultará (de acordo com as particularidades de cada um) numa configuração visual que o (a) ilustre.

Após os *carmina figurata*, os textos poéticos que valorizam o aspecto da visualidade, segundo Menezes, sofrem um rareamento, sobretudo a partir do Renascimento, com a difusão do livro impresso. Contudo, não deixou de ser valorizado no período Barroco, ganhando novamente vigor no final do século XIX, em função do “desenvolvimento das técnicas de impressão do jornal, que permitem a incorporação da imagem junto ao texto, e das técnicas tipográficas, com a criação de variados tipos de letras” (MENEZES, 1998, p. 65-66). É nesse contexto que, segundo o estudioso, começa a surgir uma espécie de poesia visual não mais resultante das experiências isoladas de poucos autores, mas transformada num forte referencial coletivo para muitos deles, ligados às vanguardas do século XX.

Pouco antes disso, destaca-se Stéphane Mallarmé, poeta francês que no final do século XIX, mais precisamente em 1897, fez tremer os modelos fixos da poesia escrita em versos. Isto porque, ao publicar na revista *Cosmópolis* o seu trabalho *Un coup de dés*, causou impacto na estética literária em vigor, ao apresentar tal composição estruturada a partir de uma diagramação visual que evidenciava a fragmentação do discurso, valorizava o branco da página e sugeria a quebra da sintaxe tradicional.

Composto por palavras de tamanhos variados, em diferentes tipografias e marcado pela ausência de pontuação, *Um lance de dados* possibilita múltiplos arranjos de leituras, que ultrapassam o encadeamento convencional das idéias, quando comparados aos processos resultantes de um texto tradicionalmente linear. Através desse método de composição, o

percurso do olhar torna-se plural e o campo semântico dos domínios da escritura, por consequência, parece ser ampliado não só em função das novas conexões de sentidos associadas a uma sintaxe mais complexa, mas também por uma espécie de proliferação de temas que passam a gerar novos vínculos de significação, mediante o que é suscitado pela dimensão visual dos próprios caracteres – tamanhos, tipografias e a sua localização sobre o plano –, perspectiva esta que o próprio poeta caracterizou de “subdivisões prismáticas da Idéia” (MALLARMÉ, 1974, p. 151).

Posteriormente, no início do século XX, o poeta Guillaume Apollinaire, seguindo a tendência moderna das vanguardas, elaborou uma série de poemas de cunho experimental. Em 1918, explorando, sobretudo, o efeito da visualidade – linhas e/ou caracteres eram diagramados sobre a página de maneira que nela figurasse a imagem do próprio elemento que estava sendo tematizado no texto –, reuniu em livro tal produção e intitulou-a *Calligrammes*. Conforme já visto, em função dessa publicação é que se atribui a Apollinaire a criação do vocábulo “caligrama”, termo que traz em sua origem a noção de caligrafia, do grego *kalligraphía*, que indica “boa letra, bom estilo” (HOUAISS, 2000), associada a ideograma, do francês *idéogramme*, entendido como “imagem, (imagem convencional ou símbolo) que representa um objeto ou uma idéia, mas não uma palavra ou uma expressão que a designe; se imagem pictórica, simboliza não o objeto pintado, mas alguma coisa ou idéia que se considera seja sugerida ou emblematizada por esse objeto” (HOUAISS, 2000).

Cotejando as perspectivas desses dois últimos poetas – sobretudo no que diz respeito à experimentação visual de seus textos – com o desejo de alguns outros poetas brasileiros (mais tarde, mentores do movimento concretista) de traçar um referencial que lhes possibilitasse organização e base, o crítico Gonzalo Aguilar, em seu livro *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, esclarece:

Os caligramas permitiram precisar ainda mais, por contraste, o tipo de busca ao qual os concretos estavam dedicados. Em Apollinaire, as palavras colocam-se em uma ordem visual, formando, porém, a figura à qual o poema faz referência: um poema se assemelha a um relógio, outro ao cair da chuva, outro a uma pomba. Não se trata da materialidade do signo, mas sim da violência que o referente exerce sobre o signo, e não se trata da palavra-coisa, mas sim da palavra que remete às coisas. Abandona-se o verso, mas ele não é substituído por novas estruturas: entrega-se o poema à contingência do objeto representado. A experiência de Apollinaire implicava um retrocesso, já nem sequer considerava a página como plano e nem os signos entravam em relação com o espaço. As diferenças entre os caligramas e os poemas concretos põem em destaque a vontade construtiva destes e a necessidade de buscar princípios de organização imanentes à

forma poética e não – como sucede em Apollinaire – segundo o tema representado.

A espacialização de Mallarmé, ao contrário, é estrutural e não mimética ou ilustrativa: não remete – como os caligramas – a um objeto. O sentido surge das diferenças e equivalências entre as partes que integram o poema. (AGUILAR, 2005, p. 192-193)

Assim, diante dessas considerações, configura-se um vasto território de ambientes singulares onde, gradativamente, a visualidade parece potencializar-se como um significativo recurso (inclusive semântico) a ser explorado sobre a superfície do plano textual. No amplo espaço literário em que ela se forma e se sustenta, no qual mais tarde a poesia concreta irá florescer, resta definir melhor em que sentido o termo *poesia visual* será empregado e que relação tem o Concretismo com tal designação. Igualmente importante é saber algumas implicações que a *crise do verso*, no contexto da modernidade, trouxe para âmbito da visualidade aplicada à escritura poética, quais foram os princípios teórico-formais balizadores das experiências da vanguarda brasileira e como estas, por sua vez, se organizaram à luz do método poético e compositivo disponível no *ideograma*. Uma vez situados esses temas, partiremos, posteriormente, para a análise do poema figurativo “Ovonovelo”, discutindo a sua relação com o caligrama “O ovo”, de Sílmias de Rodes, bem como estabeleceremos alguns pontos de contato com a tradução de Augusto do texto “Vision and prayer”, de Dylan Thomas.

3. O TERMO “POESIA VISUAL” E O CONCRETISMO

Para uma possível inter-relação entre texto e imagem à luz da poesia visual, cabe ressaltar que esta será entendida sob a ótica de uma produção desenvolvida num período “mais contemporâneo” da história. Sabemos que poemas em forma óptica, conforme mencionamos, são recorrentes na literatura há mais de dois milênios. Acontece, no entanto, que a partir do século XIX o mundo passou por intensas transformações, que influenciaram a maneira de se conceber a realidade, refletindo-se, conseqüentemente, no modo de se pensar a própria escrita.

Diante de tais fatos, no novo território que se configura – onde o ato de interagir visualmente com o real, sobretudo, experimentá-lo de jeito intenso com os olhos, torna-se inexorável –, surge o conceito de *poesia experimental*, da qual, segundo Menezes, a noção de poesia visual, por sua vez, faz parte:

O termo “poesia experimental”, assim, é o nome que se dá a toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se ligava a um mundo em desaparecimento ou, ao menos, em transformação. A poesia experimental se desenvolveu por dois caminhos, o da poesia visual e o da sonora. A poesia visual englobou todas as formas de recursos gráficos que a poesia moderna havia incorporado, enquanto a poesia sonora reuniu em seu interior todos os tipos de trabalhos com o som que os movimentos poéticos modernos tinham produzido. (MENEZES, 1998, p. 15)

No Brasil, a poesia visual teve início mais vigoroso nos anos 1950 com o Concretismo, considerado este um dos últimos e mais significativos movimentos de vanguarda poética do mundo. Tal fato se explica da maneira seguinte: no Ocidente, enquanto tendência organizada, coletiva (ou seja, desconsiderando-se as experiências *isoladas* ao longo da história), a poesia concretista foi a primeira que se valeu intensamente dos recursos visuais, transformando-os em mote de suas experiências poéticas.

Assim, em benefício da clareza, destaquemos o sentido em que o termo composto “poesia visual” será empregado aqui: não como uma simples derivação do Concretismo, nem como a designação de um movimento, mas como um conceito que “só teve condições de se estabelecer como um nome geral, que congrega todas as espécies de poéticas visuais, incluindo-se aí a concretista, no momento em que os movimentos artísticos parecem ter esgotado seu vigor e seu sentido” (MENEZES, 1998, p. 16). Em razão dessa atmosfera, convém registrar adiante alguns vetores que contribuíram para redimensionar o terreno da

poesia espacial no Brasil, de forma que seja possível compreender os procedimentos composicionais mais significativos que a vanguarda concretista acionou para fundamentar suas operações poéticas e críticas, as quais puseram em vigor a experiência de uma poesia nova, vindo a influenciar obras de autores e movimentos pósteros.

3.1. Da *crise do verso à estrutura da composição*: notas sobre o aproveitamento gráfico-visual à luz do *ideograma*

A respeito das estratégias crítico-conceituais empreendidas pelo programa da poesia concreta brasileira, Gonzalo Aguilar assinala que termos como *ideograma*, *signo verbivocovisual*, *estrutura dinâmica* e *escritura icônica* são denominações bastante recorrentes no repertório difundido pelos idealizadores desse movimento e que se tornaram, por sua vez, capazes de viabilizar o caráter vanguardista de suas experimentações poéticas, servindo-lhes, em certa medida, como recurso possível de fundamentar e fortalecer a idéia de término do ciclo histórico-evolutivo do verso.

Tomando como base as considerações desenvolvidas por Aguilar no capítulo “Poesia depois do verso”, percebe-se que este componente, o verso, além de ser reconhecido como uma categoria ideológico-formal, “não só é uma técnica de escritura, como supõe algum tipo de vinculação estrutural e valorativa entre texto e mundo” (AGUILAR, 2005, p. 176).

Seguindo essa linha de raciocínio, o crítico argentino vale-se da concepção de modernidade atrelada à poética de Charles Baudelaire – já revelada em *As flores do mal* (1857) e ainda mais acentuada com *Pequenos poemas em prosa* (1864) – para trazer à baila a idéia de conflito que passou a ganhar preponderância a partir do momento em que as implicações do advento da modernidade puseram-se em contraste com o legado formal erigido pela tradição. Ao considerar, à luz de Baudelaire, que essa perspectiva de rompimento manifesta-se diretamente ligada à alienação da metrópole moderna, Aguilar depreende:

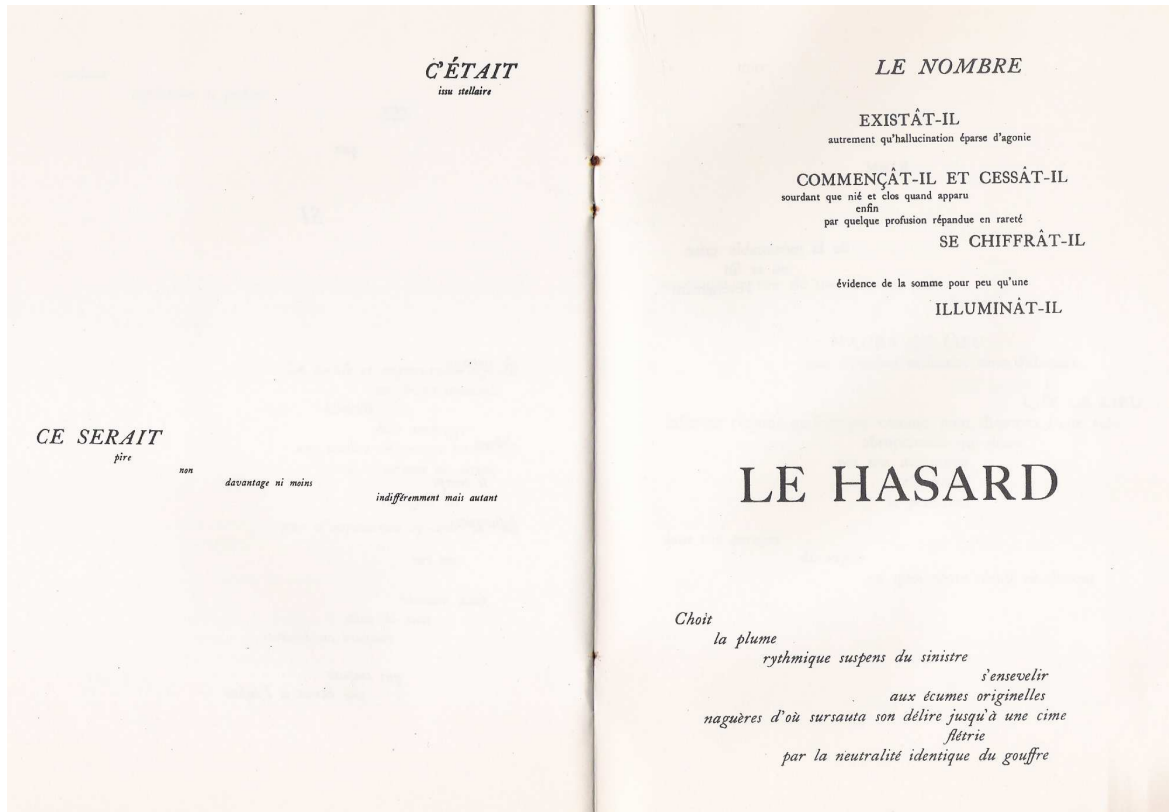
A harmonia entre poesia, palavra e mundo – da qual o verso seria um agente – entra em uma crise irreversível: o lugar social do poeta já não é o mesmo, nem tampouco o é a nova paisagem que enfrenta. As reflexões dos poetas franceses da segunda metade do século XIX sobre a persistência do verso como forma giram, freqüentemente, em torno desse problema, e vários deles abandonam o verso metrificado pelo verso livre, pelo poema em prosa ou – como no caso de *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, em 1897 – por novas formas que quebram e disseminam o verso no espaço da página (AGUILAR, 2005, p. 177).

Diante deste quadro, não custa sublinhar que *poesia*, *palavra* e *mundo* passam a interagir de maneira multiforme, dissonante e crítica, por meio de uma escritura poética que tende a operar não apenas em conformidade com o rol de modulações textuais costumeiras, mas também em sintonia com os novos desdobramentos estéticos que surgiram sob os efeitos daquele cenário moderno e fragmentado. Nesse sentido, Aguilar observa:

A impossibilidade de utilizar o verso como chave de leitura para as poéticas vanguardistas explica por que estas se situaram frente ao material da perspectiva do novo e da impugnação dos esquemas tradicionais herdados. Nestes, o verso desempenhava um papel-chave e supunha uma idéia de ordem e harmonia que a experiência moderna excedia ou não reconhecia como própria. [...] Para a poesia contemporânea, depois da intervenção vanguardista, a versificação, a métrica, a rima e outros procedimentos estão no campo do *possível* e já não têm um sentido obrigatório: são um *repertório de formas* à disposição do trabalho poético. O retorno a esquemas regulares limita esse inventário e exclui suas resoluções mais extremas, mas nem por isso reinstala sua necessidade (AGUILAR, 2005, p. 179).

Transpondo essas linhas de força para o contexto da vanguarda brasileira, nota-se que esta, para implantar formatos mais adequados às nuances da tendência moderna, buscou incorporar em seu repertório organizacional o conceito de *técnica* que, embora não substitua o aparato formal-ideológico ao qual a experiência do verso estava submetida, configura-se “como critério apropriado e relativamente seguro para estabelecer uma linha evolutiva dos materiais, uma homogeneidade do *corpus* e um desenvolvimento autônomo das formas” (cf. AGUILAR, 2005, p. 180). Mas, de fato, será no conjunto de escritores/obras que compõe o *paideuma* elencado pelos poetas paulistas que o programa da poesia concreta buscará, definitivamente, seus mais importantes referenciais a fim de encontrar conexões e pontos de sustentação correlatos às suas produções poéticas e formulações teóricas, que, não por acaso, encontram-se calcadas e/ou associadas a noções de *ideograma*, *verbivocovisualidade* e *estrutura*. Considerando a importância desses fatores até aqui mencionados, convém ter em mente as principais questões abordadas no texto “Pontos-periferia-poesia concreta”, no qual Augusto de Campos traça uma espécie de levantamento sintético-sincrônico do expediente conceitual que a poesia concreta pretende alcançar.

Trazendo à baila obras e autoridades críticas selecionadas do cenário da literatura mundial para a fundamentação do *paideuma* – as quais, na reflexão de Aguilar, dependiam mais das “necessidades programáticas” dos poetas concretos “do que do desenvolvimento de uma pesquisa filosófica coerente” (AGUILAR, 2005, p. 181-182) –, o artigo examina alguns pressupostos teóricos e procedimentos composicionais (ligados a efeitos gráficos latentes no signo) que vão alimentar o projeto concretista. De saída, “Pontos-periferia-poesia concreta” parte de referências ao “grande poema tipográfico cosmogônico”, do qual reproduzimos um trecho (Ilust. 3):

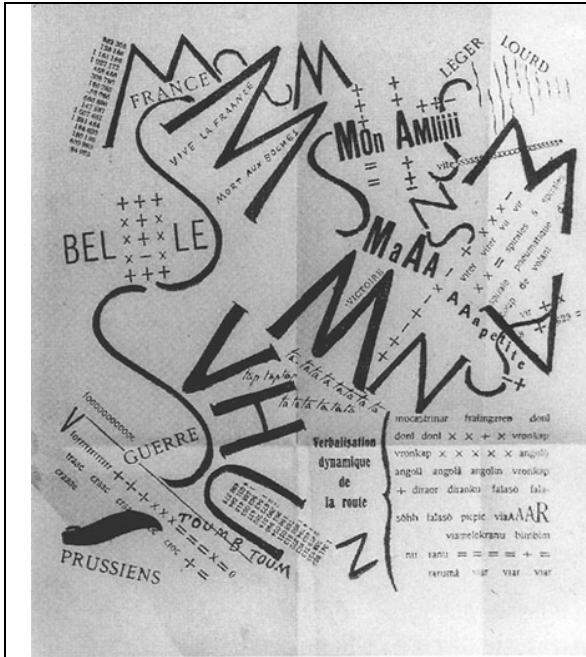


Ilust. 3. *Un coup de dés*, de Mallarmé: funcionalidade tipográfica conjugando aproveitamento estrutural e semântico dos componentes sobre o branco da página

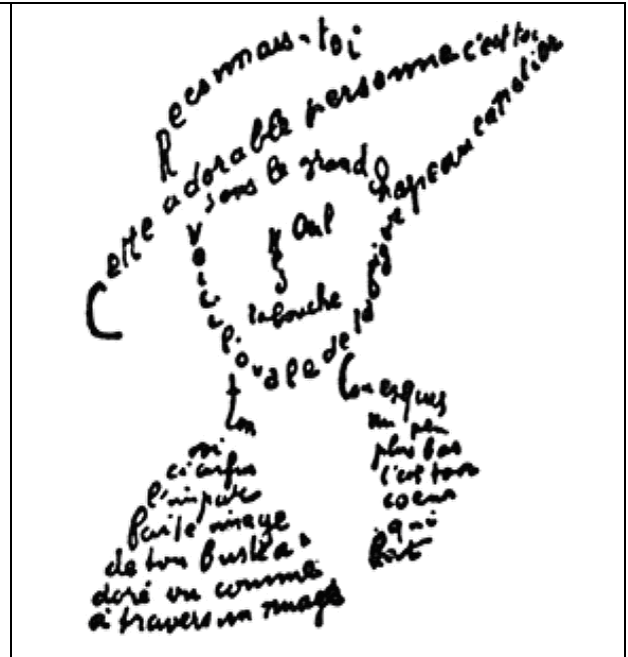
Com o intuito de estabelecer vínculos entre a nova tendência que se pretende concretizar e o material reunido no *paideuma*, Augusto salienta que a partir das “subdivisões prismáticas da idéia”, propostas no processo composicional de *Un coup de dés*, a noção de *estrutura* através dele alcançada – com base numa “entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 31-32) – permite comparação com elementos patentes no universo musical, dado o valor da *série* que fora adotado no sistema sonoro de Schönberg e, por sua vez, no de Webern, passando destes à vertente vanguardista de músicos como Stockhausen, Pierre Boulez e Michel Fano. Acrescenta que essa idéia de *série* tende ainda a manter conexões com a *teoria da montagem* apresentada por Sierguéi Eisenstein (e percebida, por aqueles três últimos artistas, como *conceitos gestaltianos*). Ao operar de modo dinâmico sobre a superfície textual, o manejo da tipografia revelado na estrutura do “poema-planta” de Mallarmé ganha particular revelo se considerarmos, citando Augusto, o “emprego de tipos diversos”, a “posição das linhas tipográficas”, o “espaço gráfico” e o “uso especial da folha”.

Quanto às contribuições do Futurismo (Ilust. 4) e do Dadaísmo frente às questões evocadas pelo episódio literário mallarmaico, ainda que o poeta paulista considere de nível inferior as experiências de ambos, não deixa de reconhecer certa importância que o primeiro

prestou ao processo de renovação poética em pauta. Já os *Calligrammes* de Apollinaire (Ilust. 5), embora ocupem um nível também secundário, foram considerados “menos frenéticos e mais organizados” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 36), sendo admitido ao autor de “Il Pleut” o mérito de ter sido o primeiro a propor uma leitura espacializada para o poema à luz do *ideograma*.



Ilust. 4. “Tavola Parolibera” (1919): discrepância e assimetria no layout tipográfico, produzido por Filippo Marinetti, no Futurismo



Ilust. 5. “Poèmes à Lou” (1915): a configuração da imagem faz referência direta à temática descrita no texto do caligrama de Apollinaire

A respeito da inserção dos caligramas nos domínios dos escritos modernos, Apollinaire – com base na perspectiva ideogrâmica – declara: “o laço entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que chega a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva” e, de modo mais incisivo, prossegue: “é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (cf. APOLLINAIRE *apud* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 37). Todavia, pretendendo com tal raciocínio alcançar o que chamou de “ideograma quase perfeito”, Apollinaire acabou por limitar a diagramação visual do ideograma à mera ilustração pictórica do tema. A rigor, a proposta de efetuar uma escrita de caráter sintético-ideográfico em detrimento de uma analítico-discursiva pouco se realiza.

Isto porque, em seus *Calligrammes*, as exigências levantadas no processo compositivo de Mallarmé – que tendiam para uma tipografia funcional capaz de converter “os fluxos e

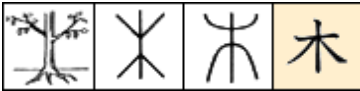
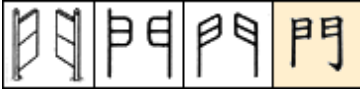
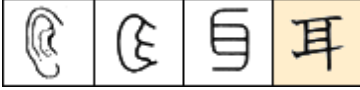
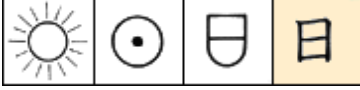
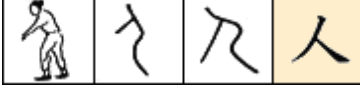
refluxos do pensamento” em esquemas gráfico-poéticos – não são alcançadas com real eficácia. Embora a estrutura dos caligramas de Apollinaire seja caracterizada por forte engenhosidade, o fator tensão, a possibilidade de conflito, o dado inesperado e a surpresa – elementos que incitam o processo de leitura – tendem a rarear, visto que a substância auto-referente de seus versos (ou enunciados) encontra-se como que “decalcada” no resultado icônico de seu *layout*. O desfecho torna-se previsível. De fato, o que se viu na prática foram poemas elaborados por meio de uma configuração gráfica preestabelecida, cuja imagem final correspondia à representação do objeto que nele estava sendo descrito².

Desejando firmar uma teoria do ideograma aplicado à poesia, Augusto de Campos declara: “seria preciso que outro poeta surgisse, mais enérgico, mais culto, mais amplamente dotado e informado que Apollinaire” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 38). Assim, chega a Ezra Pound, autor de *The cantos*. Ainda que haja diferenças de perspectivas entre o uso da palavra em Pound (empreendida como “palavra justa”) e em Mallarmé (como “palavra mágica”), de acordo com o artigo, ambos “vão se encontrar no campo da estrutura” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 38). Daí confere-se que foi por intermédio da música (como ocorrera com Mallarmé) e a partir do exame à concepção de ideograma (agora, oriunda do estudo “The Chinese Written Character as a Médium for Poetry”, do sinólogo Ernest Fenollosa) que Pound estabeleceu uma nova proposta de interpretação para a poesia e para a crítica poética. Um dos pontos-chave do estudo de Fenollosa, que vai acentuar a importância do aspecto estrutural do ideograma chinês, segue o raciocínio de que “duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” (FENOLLOSA *apud* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 39).

Visando ilustrar esse aspecto estrutural, apresentaremos imagens identificadas como *kanjis*³ (Ilust. 6) isto é, ideogramas adotados pelos japoneses a partir de desenhos usados pelos chineses para representar o mundo à sua volta.

² Como exemplo, em “Poèmes à Lou” (Ilust. 5), lê-se: “Reconnais-toi / Cette adorable personne c'est toi / Sous le grand chapeau canotier / voici l'ovale de ta figure / oeil nez la bouche / Ton cou exquis / un peu plus bas c'est ton coeur qui bat / Voici enfin l'imparfaite image / de ton buste adore / vu comme à travers un nuage”. Se notarmos bem, determinados signos verbais desse caligrama aparecem numa posição cuja caligrafia mimetiza a forma externa de seu referente (só para ilustrar: a palavra *oeil* assume os contornos de um “olho”, *la bouche* os de uma “boca”, *nez* os de um nariz etc.).

³ Os *kanjis* citados estão disponíveis nos sites: a) <http://www.nipocatarinense.org.br/japao/idioma2_escrita.htm>; b) <<http://www.nipocultura.com.br/?tag=coreia>>. Acesso em: 18 set. 2008.


 <p>= árvore</p>	<p>林 (duas árvores) = “bosque”</p>
 <p>= portão</p>	<p>森 (três árvores) = “floresta”</p>
 <p>= orelha</p>	<p>聞 (portão / orelha) = “ouvir”</p>
 <p>= dia/sol</p>	<p>休 (homem / árvore) = “descansar”</p>
 <p>= homem</p>	<p>東 (sol levantando-se, entre os galhos de uma árvore) = “o leste”</p>
	<p>旦 (“sol” acima da linha do horizonte) = “aurora”</p>

Ilust. 6. No grupo da esquerda, as seqüências de pictogramas podem dar uma noção de como o elemento final estilizado mantém relação de semelhança com sua forma de origem e, por seus aspectos pictográficos, com o objeto que representa. À direita, representando um objeto ou uma idéia, os ideogramas são obtidos a partir da combinação de dois ou mais pictogramas.

Dispondo dessa lógica de organização paratática, vejamos agora duas passagens da obra *The cantos*, de Pound:

LXXXVI

WITH solicitude





IV. xvi. 18

that mirrored turbationem,
Bismarck forgotten, fantasia without balance-wheel,
"No more wars after '70" (Bismarck.)
"Dummheit, nicht Bosheit," said old Margherita
(or Elenor? dowager)
"Sono tutti eretici, Santo Padre,
ma non sono cattivi."
Mind (the Kaiser's) like loose dice in a box.
Ballin said: "If I had known,
wd/ indeed have stuffed all Hamburg with grain."
Bülow believed him. But Talleyrand set up Belgium,
Two dynasties, two buffer states,
wd/.have set Poland.
So that Belgium saved Frogland; Svizzera neutral.
xvi.20: only two of us who will roll up our sleeves.
And Brancusi repeating: je peux commencer
une chose tous les jours, mais

finiiiiir


詳 hsiang^a xvii, 7

Lost the feel of the people  xviii, 5



Ilust. 7. Canto 86 (POUND, 1990, p. 574)

Farinata pudg'd still there in the cloister,
Can Grande's grin like Tommy Cochran's, pleno d'alegreça.
Rapunzel did not.
And as donors: Adah Lee, Ida
(for an altar piece)
narrow lace at her collar in mourning.
"A spirit in cloth of gold"
so Merlin's moder said,
or did not say,
left the quidity
but remembered
& from fire to crystal
via the body of light,
the gold wings assemble
That Rhea's lions protect her
(to the tough guy Musonius: honour)
Rose, azure,
the lights slow moving round her,
Zephyrus, turning,
the petals light on the air.
Bright hawk whom no hood shall chain,
They who are skilled in fire

shall read  tan, the dawn.

Waiving no jot of the arcanum
(having his own mind to stand by him)
As the sea-gull Κάδμου θυγάτηρ said to Odysseus
KADMOU THUGATER
"get rid of parapernalia"
TLEMOUSUNE

Ilust. 8. Canto 91 (POUND, 1990, p. 629)

Do ponto de vista da concepção gráfica, não é difícil notar que os elementos modeladores do texto – fragmentos citados do Canto 86 (Ilust. 7) e do Canto 91 (Ilust. 8) – estão submetidos a um processo composicional que conjuga, de forma concomitante, núcleos temáticos de línguas distintas e potencialidades visuais que emanam da inter-relação dos versos justapostos e dos pictogramas que os integram. Elaborado à luz do princípio ideogrâmico, o método inventivo empreendido por Pound denota, citando Haroldo de Campos, que “duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de idéias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1960, p. 8). Em cotejo com o critério adotado por Pound, Augusto de Campos assinala que “se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações de essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d’*Os Cantos*” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 39).

De outra parte, funcionando como contraponto à escala tipológica poundiana, será das cintilações tipográficas e miniaturais do universo de E. E. Cummings que virá mais uma possibilidade funcional de aplicação do ideograma nos domínios da poesia. Citaremos dois poemas cummingsianos (Ilust. 9 e Ilust. 10), cada qual acompanhado de uma *intradução* feita pelo paulista:

<p>the(oo)is</p> <p>lOOk</p> <p>(aliv</p> <p>e)e</p> <p>yes</p> <p>are(chlld)and</p> <p>wh(g</p> <p>o</p> <p>ne)</p> <p>o</p> <p>w(A)a(M)s</p>	<p>d(oo)is</p> <p>OlhO</p> <p>s(viv</p> <p>os)v</p> <p>êe</p> <p>m(enlno)e</p> <p>qu(s</p> <p>e</p> <p>vão)</p> <p>e</p> <p>f(E)u(U)i</p>	<p>so</p> <p>l(a</p> <p>(l</p> <p>f</p> <p>o</p> <p>le</p> <p>af</p> <p>fa</p> <p>ll</p> <p>ll</p> <p>(ha</p> <p>s</p> <p>e</p> <p>one</p> <p>ai)</p> <p>l</p> <p>itude</p> <p>iness</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ilust. 9. Poema “the (oo) is”, de Cummings, e a versão “d (oo) is”, de Augusto: a interpenetração dos grafemas nos signos e o destaque dado aos aspectos fisiognômicos de suas unidades reforçam os objetos tematizados: p. ex., os dois olhos em “lOOk” e em “OlhO” (CAMPOS, 1984, p. 31-31)

Ilust. 10. Em “so l(a (cummings)”, Augusto reúne *design* tipográfico, diagramação estrutural e bicromia de fontes para que a *intradução* “solitude / 1 folha cai” alcance, de forma equivalente, a iconicidade e o movimento da folha caindo em “loneliness / a leaf falls”, de Cummings (CAMPOS, 1984, capa)

Abarcando intervenções de ordem minimalistas junto à fatura fisiognômica dos grafemas, o resultado dessa manipulação gráfica aplicada às articulações sintático-geométricas dos signos (e, conseqüentemente, à estrutura da composição) torna visível um jogo de efeitos gráficos pulsáteis, que, por sua vez, passam a ganhar relevância graças à tensão estabelecida entre a iconicidade de seus componentes e a substância temática evocada no poema. Levando em conta esse modo peculiar com que o norte-americano trabalhou a visualidade, Augusto declara: “sem incidir no letrismo ou na formação de agrupamentos destituídos de vivência, Cummings libera o vocábulo de sua grafia, põe em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 40).

A quarta criação literária que contribuiu substancialmente para fundamentar a leitura crítico-conceitual do ideograma (que, no caso, pôde ser aplicada nas experiências poéticas da

vanguarda concretista) corresponde ao “romance-poema” *Finnegans Wake*, obra máxima de James Joyce. Neste, “o ideograma é obtido através de superposições de palavras, verdadeiras ‘montagens’ léxicas; a infra-estrutura geral é ‘um grande desenho circular onde cada parte é começo, meio e fim’. O esquema círculo-vicioso é o elo que vai ligar Joyce a Mallarmé, ‘por um cómodo vicus de recirculação’”⁴ (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 41). Apontando tal peculiaridade (a existência de uma estrutura circular unindo ambos os escritores), Augusto salienta que, assim como em *Finnegans Wake* a frase inicial é a continuação da última⁵, “as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: ‘Toute pensée émet un coup de dés’” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 41).

Ao final de “Pontos-periferia-poesia concreta”, Augusto de Campos conclui:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 42).

No que se refere à demarcação deste quadro de modulações formais e teóricas, cabe observar, conforme destaca Pedro Reis, no artigo “Antecedentes histórico-literários do concretismo”⁶, que “os teóricos da poesia concreta pretendem encontrar uma tradição literária, de que se assumem herdeiros, com o intuito de esclarecer a via literária em que a poesia concreta se insere, e de que é continuadora” (cf. REIS, 2008). Ao considerar o contexto cultural da época, acrescenta que as elaborações teóricas apresentadas por alguns membros do movimento estavam sujeitas à pressão externa da crítica e, por isso, assumiam uma atitude defensiva, e por vezes, contundente, visto que “qualquer hesitação ou problematização seriam

⁴ Neste excerto, Augusto cita passagens da análise crítica *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (“A chave-mestra para *Finnegans Wake*”, de Joseph Campbell em co-autoria com Henry Morton Robinson, publicado em Londres, 1947, pela editora Faber & Faber, conforme a indicação em nota de rodapé) que, por sua vez, menciona um trecho da obra em tese, do escritor irlandês.

⁵ Não custa saber: em *Panorama do Finnegans Wake*, livro de Augusto e Haroldo de Campos com comentários e tradução de fragmentos do referido romance joyceano, tal início e final comparecem, respectivamente, como “riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação devolta a Howth Castle Ecercanias” (CAMPOS, 2001, p. 41) e “a via a uma a una amém a mor além a” (CAMPOS, 2001, p. 107).

⁶ Tal artigo integra o site “Poesia experimental portuguesa – cadernos e catálogos”, projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a tecnologia e pelo Programa Operacional Ciência e Inovação 2010, ambos vinculados ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior de Portugal. Disponível em: <http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=31&lang=>. Acesso em: 12 ago. 2008.

vistas como fragilidades” (cf. REIS, 2008). Um exemplo dessa pressão proveniente da crítica é a que Paulo Franchetti fez, cerca de três décadas após a publicação de “Pontos-periferia-poesia concreta”, sobre o modo como Augusto de Campos concatenou as propostas estéticas no ensaio em questão:

Não é difícil perceber que, na busca de uma linha evolutiva que o conduza aonde quer chegar, Augusto vai percorrendo as referências e alijando do seu caminho tudo aquilo que perturbe a sua trajetória, passando rapidamente da consideração de um autor à de outro, de um movimento literário a outro, sem uma argumentação que apresente ao leitor as razões de seus julgamentos ou a possibilidade de tomar as obras desses autores como uma continuidade ou um conjunto passível de síntese. Tudo se passa no texto, como se a relação entre os autores citados fosse dada pelo fato de serem considerados bons autores ou autores representativos da modernidade (Franchetti, 1989, p. 32).

Em certa medida, a análise de Franchetti pouco leva em conta que a seleção de autores do paideuma resulta de uma perspectiva de ordem sincrônica – “seletiva e não consecutiva da história”, citando Haroldo – e que as referências às obras desses autores servem não só para orientar a produção de uma poesia nova, mas também para reativar uma produção “capaz de recuperar, para a utilidade imediata de um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventava ao se reconhecer na eleição de um determinado passado” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Em que pese a crítica de Franchetti sobre as questões dos argumentos e a conexão entre os autores selecionados, fato é que a correspondência entre o novo conceito de composição e as singularidades dos componentes que a organizam vai possibilitar outras aproximações teóricas envolvendo o aproveitamento gráfico-visual do signo poético.

Isto faz-nos lembrar o artigo “Nova linguagem, nova poesia”, no qual Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto, seguindo os princípios da semiótica de Charles Sanders Peirce, entendem a linguagem como “qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, o modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)” (In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 220). Embora tendo consciência das limitações a que qualquer agrupamento de sinais está sujeito, os estudiosos propõem a elaboração de novas linguagens mediante a criação de outros sistemas de signos, submetidos a novas regras sintáticas – ambos articulados por meio de uma relação de interdependência: “a sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com, a própria forma dos signos” ((In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 221).

É a partir desse território que surge a figura do “poeta *designer*”, o “projetista de linguagem”, cujo labor textual na produção de um objeto artístico deve ser concebido “de acordo com as necessidades ou funções às quais vai atender ou servir” (In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 220). Das experiências resultantes do aproveitamento visual do signo, destacamos: a presença da justaposição, o desmembramento de vocábulos, o emprego de variados tamanhos e formas tipográficas, a superposição de letras e a construção de palavras-montagem. Dado o aproveitamento desses recursos, tornou-se possível compreender porque os poetas concretos encontraram no *ideograma chinês* as condições necessárias para utilizar a superfície do texto como espaço gráfico-semântico, o que permitia a viabilização de uma estrutura capaz de ultrapassar a linearidade da escrita própria do Ocidente.

Em síntese, o ideograma caracteriza-se por ser uma imagem (ou um conjunto destas) “que representa um objeto ou uma idéia, mas não uma palavra ou uma expressão que a designe” (cf. HOUAISS, 2000). Ao abordar o tema, o crítico argentino Gonzalo Aguilar acrescenta: “as conexões entre os signos e as coisas têm razões de ser e não são arbitrárias, como nas línguas alfabéticas. A combinação desses traços que obedecem à sugestão natural não determina um sentido por sua soma, e sim por uma associação do leitor” (AGUILAR, 2005, p. 186).

A propósito, se considerarmos que, no plano textual, a elaboração do sentido e os territórios que o abarcam estão vinculados aos domínios da linguagem, parece ser possível dizer então que, da mesma forma, as unidades não-verbais, porventura atreladas às técnicas daquela “nova linguagem”, seriam passíveis de incorporar à sua eficácia comunicativa certos nuances de significação sugeridas não apenas pelos procedimentos sintáticos e semânticos convencionais com os quais interage, mas também pela organização espacial de seus componentes, bem como pelo próprio *design* aplicado à imagem do signo lingüístico (singularidades de espessura, cor, dimensão, tipografia, etc.).

Assim, se levarmos em conta que a produção de sentido deriva, por igual, da potencialidade visual do signo, seria lícito dizer que as estruturas ideográficas modelam-se a partir de determinadas noções estéticas muito próximas às que compõem o conceito de *design*, pois é patente que, no ideograma, o tratamento dado aos seus sinais gráficos tem a

função de valorizar as imagens figurativas a fim de viabilizar a representação de idéias e/ou objetos por meio de símbolos⁷.

O ensaio “O princípio cinematográfico e o ideograma”, de Sierguéi Eisenstein (presente no livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, organizado por Haroldo de Campos) alerta-nos para um aspecto bastante peculiar, inerente à estrutura dos caracteres ideogrâmicos (agora japoneses): neste sistema de escrita, o cineasta observou que a manifestação do princípio da montagem cinematográfica ocorre por meio de uma série de hieróglifos⁸ “copulativos”, que se constituem como imagem pictural, ou melhor, como pictogramas do objeto do qual se originam e com o qual mantêm semelhanças visuais. Esclarecendo, cumpre lembrar que a cópula (ou combinação de dois hieróglifos), segundo o cineasta,

[...] não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem “pintados” permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado (In: CAMPOS, 2000, p. 151).

Mediante tais peculiaridades, cabe ainda dizer que o ideograma mantém vínculos com o princípio da montagem fílmica, na medida em que cada imagem figurativa que o compõe se torna equivalente ao registro contínuo de um plano (de uma cena), ou melhor, corresponde à *tomada* realizada no processo de captação de imagens – semelhante a um trecho rodado sem interrupções até o instante do desligamento da câmera. De outra forma, ao remetê-la à noção de procedimento dialético, Eisenstein considera a *montagem* como *conflito* e cada *tomada* como uma *célula da montagem*, sendo que é a partir desta concepção de embate entre dois pictogramas que surgirá um conceito (In: CAMPOS, 2000, p. 159).

⁷ Não se pode esquecer, contudo, que, em alguns sistemas de escrita (por exemplo, a suméria e a egípcia), há ocorrências de elementos que também se vinculam, ainda que de forma mais reduzida, ao âmbito fonético, o que, de resto, não deixa de ocorrer no ideograma chinês.

⁸ Ao que parece, Eisenstein utiliza o termo *hieróglifo* como equivalente a *pictograma* com o propósito de valorizar as modalidades de escrita de outras culturas. O dicionário Houaiss informa que o primeiro consiste numa “unidade ideográfica fundamental do sistema de escrita do antigo Egito, que aparece nas inscrições sobre os monumentos”, mas, de outra parte, o associa a um tipo de “escrita ilegível ou indecifrável”. Já o segundo corresponde a um “desenho figurativo estilizado que funciona como um signo de uma língua escrita, não transcrevendo nem tendo relação explícita com a língua oral; distinguem-se o *pictograma-sinal* (pictograma que serve como suporte mnemônico) e o *pictograma-signo* (desenho que contém sua própria significação)” (cf. HOUAISS, 2000). Por esses detalhes, é relevante, no caso de nossa análise, que fiquemos atentos às acepções do segundo termo (*pictograma*) para possíveis referências ao primeiro, conforme sugere o artigo de Eisenstein.

No entender do crítico argentino Gonzalo Aguilar, “ao longo dos ensaios e manifestos” dos poetas *Noigandres*, o ideograma “transformou-se no catalisador de uma série de operações poéticas e críticas” (AGUILAR, 2005, p. 184). E assim, após defini-lo como um “conceito elástico”, pensado em vários níveis, e em contraste à estrutura tradicional do verso, Aguilar acrescenta:

Embora os poetas paulistas usem a palavra “ideograma” para se referir tanto a seus poemas da fase concreta e à poesia chinesa, à poética de Pound e Mallarmé como à cultura visual, à simultaneidade e à espacialização textual, em cada momento privilegiam-se elementos diferentes e o decisivo é que o “ideograma”, como termo, consegue sintetizar fenômenos de natureza distinta (AGUILAR, 2005, p. 184-185).

E, de modo mais específico, posteriormente, esclarece:

Diversamente de Pound, que utilizava o método ideogramático para aplicar, em seus *versos*, os princípios de justaposição e de montagem, os poetas concretos quebram a sucessividade discursiva e desembocam no poema em sua relação com a *forma espacial*. O “método” de Pound é de composição, enquanto que para os concretos o ideograma define-se no campo da *percepção* (AGUILAR, 2005, p. 189).

Em cotejo com esse amplo quadro de idéias, observaremos que é exatamente em meados da década de 1950, e situado no período de transição entre as chamadas fases *orgânica* e *ortodoxa*, que “Ovonovelo” – o primeiro dos três poemas que focaremos em nossa análise – se insere.

4. “OVONOVELO”: POSSÍVEIS LATÊNCIAS IDEOGRÂMICAS

Incluído na coletânea *Viva vaia: poesia 1949-1979*, “Ovonovelo” (Ilust. 11), de Augusto de Campos, é um poema visual construído com quatro estrofes que se assemelham a formas circulares, esféricas, ovalares (no caso, a imagens de quatro novos):

o v o
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 dentro do
 centro

nu
 des do nada
 até o hum
 ano mero nu
 mero do zero
 crua criança incru
 stada no cerne da
 carne viva en
 fim nada

o
 p o n t o
 onde se esconde
 lenda ainda antes
 e n t r e v e n t r e s
 quando queimando
 os seios são
 peitos nos
 dedos

no
 turna noite
 em torno em treva
 turva sem contorno
 morte negro nô cego
 sono do morcego nu
 ma sombra que o pren
 dia preta letra que
 se torna
 sol

Ilust. 11. “Ovonovelo” (CAMPOS, 2001, p. 94)

Embora seja evidente que o aspecto icônico de seu *layout* – em conexão com a temática do objeto descrito – mantenha, a rigor, vínculos bem estreitos com a idéia de caligrama, quando submetemos seu arranjo visual às considerações já feitas, parece ser possível encontrar alguma relação entre sua configuração espacializada e aspectos estruturais típicos daquele método poético-compositivo baseado no sistema ideográfico da escrita chinesa. Assim, além da leitura em que pretendemos explorar em “Ovonovelo” e a fatura icônica disponível no signo (graças às qualidades semânticas e figurativas da poesia em forma de coisa), cabe mencionar, de modo bastante sucinto, ao menos três pontos de convergência entre este poema e algumas características patentes na lógica ideográfica.

O primeiro ponto corresponde à configuração morfológica de dois de seus vocábulos: o próprio título “Ovonovelo”, uma palavra composta que funciona como índice sintético do processo de *justaposição*; o termo “entreventres” (v. 23) que, por sua formação, vale como uma palavra-valise, isto é, uma palavra-montagem (recurso bastante empregado pelos concretistas sob influência dos trabalhos de Lewis Carroll e James Joyce), cuja natureza consiste na criação de vocábulos elaborados mediante a acoplagem de mais de uma palavra. O segundo consiste em perceber que, embora a quebra da sucessividade discursiva não seja ainda tão evidente no texto, nota-se que os seus enunciados dispõem-se organizados à luz de uma sintaxe bastante condensada, cujos constituintes atrelam-se a uma dinâmica que tende à parataxe. Por último, e reforçando tal aspecto, seria possível dizer que esse recurso ligado ao mecanismo de justaposição opera não apenas “rarefazendo” a coesão entre os sintagmas formadores do poema, mas também como um princípio compositivo gráfico-visual que potencializa os aspectos formais desse texto caligrâmico, no caso, um arranjo espacializado de quatro “estrofes” ovulares distribuídas verticalmente no centro da página.

Convém ressaltar que “Ovonovelo”, produzido em 1955, faz parte de uma série homônima que traz poemas tanto da *fase orgânica* – os quais estão organizados, no entender de Pignatari, segundo uma concepção isomórfica “fundo-forma”, voltados para a fisionomia e para “um movimento imitativo do real (*motion*)” –, quanto da *fase matemática* (ou ortodoxa), em que, “num estágio mais avançado de evolução formal” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 129), a concepção criativa e a forma dos poemas tendiam à racionalização e a uma estrutura mais geométrica.

Ademais, no que diz respeito às características envolvendo a realização da forma do poema no plano textual, bem como o fato de os poetas se distanciarem do figurativismo comum, vale observar o artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da

composição”, no qual Haroldo de Campos expõe claramente sob qual referencial, então, a experimentação poética desse movimento buscaria avançar:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). Isto é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que como opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 133-134)

Exemplos dessa tipologia podem ser conferidos na maior parte dos poemas que compõem o conjunto de obras realizadas entre 1957 e 1960, dentre as quais destacamos “Uma vez” (Ilust. 12) e “Pluvial” (Ilust. 13), ambas de Augusto de Campos:



Ilust. 12. “Uma vez” (1957)



Ilust. 13. “Pluvial” (1959)

Com base nesses exemplos (Ilust. 12 e Ilust. 13), cumpre registrar que a presença de poemas com diagramações mais geométricas e regulares para o signo poético e certa influência de pressupostos da teoria da *Gestalt* estão entre as características da *fase matemática*. No entender de Menezes, em função de estruturas como tais é que se explicaria o porquê de “Ovonovelo” – que se identifica com as características da primeira fase (a *fase orgânica*) – ser erroneamente entendido como exemplo típico de um texto concreto: na verdade, apesar da sua estrutura geométrica ovalar, essa obra é de caráter figurativo, através do qual o poeta paulista “procurou fazer aquilo que se chama ‘metalinguagem’: incorporou o

poema antigo para retrabalhá-lo modernamente, inserindo nele um discurso sobre a transformação do velho no novo” (MENEZES, 1998, p. 68). Daí o crítico assinalar que, desta maneira, tal composição dialoga com a noção de “transformação do velho no novo pelo princípio da circularidade. As palavras vão saindo uma das outras (ovo-novo-novelo-velho), dando a idéia do processo de transformação das coisas e da poesia” (MENEZES, 1998, p. 68).

Em boa parte, deve-se concordar com Menezes na medida em que a configuração visual do poema se apresenta diretamente relacionada ao tema explorado. Porém, se levarmos em conta a hipótese de haver convergência entre a estrutura de “Ovonovelo” e a noção de ideograma, e o fato de o mesmo ter sido elaborado já no contexto das propostas vanguardistas, seria, sim, coerente entendê-lo como poema concreto, ainda que ele não se apresente de todo em conformidade com os aspectos da fase mais ortodoxa. Aliás, Pignatari deixa entender que esse estágio formal – posterior ao que chamou de isomorfismo *fundo-e-forma-em-busca-de-identificação* – é o ponto a ser alcançado na poesia concreta, cujo movimento (agora decorrente do isomorfismo *espaço-tempo*) “*tende* à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 128: destaque nosso). De modo semelhante, vimos que Haroldo fala da poesia concreta como aquela que “caminha para” uma estrutura matemática, em repúdio a uma estrutura orgânica. Daí pode-se refletir se “*tender* a alguma coisa” ou “*caminhar para*” necessariamente significa excluir “Ovonovelo” do rol de poemas concretos.

4.1. “O ovo” em “Ovonovelo”: a trama primeira

Sabendo que “Ovonovelo” é uma referência direta ao caligrama grego “O ovo”, constataremos que, nas múltiplas leituras que podem atravessá-lo, a que considera a vida como sendo um fenômeno cíclico ganha destaque já a partir da primeira forma ovalar, uma vez que o seu início se dá com o vocábulo “ovo”, que, além de ser “considerado como aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 672).

Observaremos, assim, que o poema em questão (a seguir, apresentado estrofe a estrofe) suscita, entres outras concepções, um referencial de centro, de início, de origem, de cerne, evidenciando, sobremaneira, o simbolismo em torno do princípio da existência.



A palavra “ovo” é também, por um acaso da linguagem, um *palíndromo* – termo grego cuja etimologia designa aquilo que “corre em sentido inverso” e “que volta sobre seus passos” (HOUAISS, 2000) –, fato que reforça ainda mais a idéia de circularidade que gradativamente parece ecoar no texto. Por outro lado, evidencia-se certa propagação fonossemântica entre os vocábulos que vão estruturar o poema, como é o caso dos implícitos “velo” (que serve para designar a lã que envolve a pele do carneiro ou um véu que cobre alguma coisa) e “novel” (que determina aquele cuja existência principiou há pouco tempo) e do explícito “novelo” (urdidura, coisa emaranhada, confusa, embrulhada ou fios têxteis enovelados) – termos estes que fazem referência ao “urdume” produzido pelo rouxinol dórico no texto de Símias, e que, por sua vez, se associa ainda o vocábulo “folhos”, do quarto verso.

Além de novelo ser também uma das referências visuais das “estrofes”, evidencia-se que, por meio de um sistema de propagação, o “ovo” está contido em “novo”, que está contido em “novelo”, que está contido em “no velho”, desdobrando-se um movimento sucessivo de arranjos e re-combinações que acabam por ampliar e estruturar os

aproveitamentos de recursos visuais e significantes, nos quais, segundo Pignatari, “a gestação do poema-criança, num lento multiplicar de elementos – células semelhantes (ovo novo – novo no velho) acaba por se resolver no plano puramente visual e fisiognômico, com quatro secções ovais” (PIGNATARI, 1997, p. 98). Assim, infere-se que o desdobramento e a propagação dessas novas palavras, a partir do vocábulo “ovo”, derivam de uma espécie de “gene” visual-semântico-sonoro do signo predecessor; tais palavras, por seu lado, se tornam potencializadas em função de sua própria inserção na estrutura geral, marcada pelo emprego de uma tipografia mais limpa, arredondada e sem serifas: a fonte *Futura bold* – que em “Ovonovelo” apresenta-se já em caixa-baixa – largamente empregada na fase mais ortodoxa do Concretismo.

Curiosamente, faria sentido pensar que, desde o título do poema, a presença de quatro letras “o”, de forma arredondada – **ovonovelo** –, coincidindo com o número de estrofes de forma oval, constitui uma espécie de célula-síntese e sugere certo valor isomórfico que se anuncia a partir dos próprios caracteres verbais que permeiam todo o texto. Além disso, nota-se que os versos iniciais da primeira estrofe são compostos por palavras marcadas pela consoante fricativa labiodental sonora “v” e, posteriormente, pela fricativa labiodental surda “f”, mimetizando, até mesmo no campo fonético, a idéia de elementos que se complementam e que fazem parte de um mesmo processo. Outro detalhe importante é que o número nove também se encontra anagramatizado no título (que, aliás, contém nove letras!). Não poderia passar despercebido o fato de que ele representa, em nosso planeta,

[...] o número da gestação humana, período de preparação necessário à criação de um novo eu humano. [...] Matematicamente, também, o nove tem qualidades misteriosas, pois sempre volta a si mesmo. Por exemplo: $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 = 45$, a soma de cujos dígitos é 9. De forma semelhante, $9 + 9 = 18 = 9$. É fácil compreender por que o nove é o número da iniciação: simboliza a própria jornada do iniciado rumo à autocompreensão. Sejam quais forem as circunstâncias em que enceta a jornada, e sejam quais forem as experiências que possa encontrar pela frente, o iniciado também precisa, no fim, voltar a si mesmo⁹. (NICHOLS, 1995, p. 179)

Não menos importante é o fato de que as três primeiras estrofes, ao se constituírem *com nove versos cada*, fazem-nos refletir, em consonância com o valor simbólico desse número, sobre a temática da gestação que atravessa o poema. Como a última estrofe abriga um verso a mais, poderíamos dizer que este esteja manifestando visualmente o ser nascente,

⁹ Para mais detalhes, conferir: NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. 10. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 179.

ou melhor, o “mero número” que do zero surgirá: o ser uno que fora concebido no útero durante o processo de desenvolvimento. Segundo *O dicionário de símbolos*, “nove é um dos números das esferas celestes. É ainda, simetricamente, o dos círculos infernais” – e mais: “se nove é, em Dante, como aliás em toda parte, o número do Céu, é também o de Beatriz, que é ela própria um símbolo do Amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 642). Em todo o poema, além da ausência de pontuação e de certa redução sintático-semântica, percebe-se que os espaçamentos entre os caracteres e entre as palavras não são fixos, o que confere às estrofes uma nítida textura que oscila entre o claro e o escuro. Além disso, evidencia-se em alguns momentos que, ao invés da divisão silábica tradicional, há a ocorrência de cortes inusitados entre certas palavras, gerando fragmentos que, embora relacionados aos termos dos quais foram cindidos, ganham também autonomia semântica, passando a acrescentar outros signos ao conjunto. Tais aspectos podem ser observados, sobretudo, a partir da segunda estrofe:

nu
 des do nada
 até o hum
 ano mero nu
 mero do zero
 crua criança incru
 stada no cerne da
 carne viva en
 fim nada

Observa-se que os versos “nu / des do nada / até o hum / ano mero nu / mero do zero” (CAMPOS, 2001, p. 94) prosseguem com analogias e alusões à imagem de uma criança, que, na condição de nascitura, poderíamos pensar situada ainda distante dos valores humanos e alheia aos códigos da linguagem. Perspectiva que, associada ao poema de Símias (onde o “urdume”, ao converter-se em ovo, é retirado de baixo das asas da ave para ser lançado à tribo dos mortais para que cresça respeitando a boa ordem dos ritmos), transforma-se numa metáfora do nascimento da poesia, ou talvez da própria palavra. Desse modo, segue a temática do desenvolvimento em torno de um ser ainda em fase de gestação: de início, descrito como um infante que se encontra preso a um útero-ovo, à fonte da vida, mas que, gradativamente, se vai desprendendo do ventre que o abriga, em estado incipiente e bruto.

Assim como um fio que se enovela (e encorpa o novelo) em torno de si mesmo (num movimento de dentro para fora, ganhando forma e sustentação), a descrição do início da

terceira estrofe, que segue abaixo com a temática do nascimento, sugere-nos que o nascituro tenha encontrado um porto como amparo – “o / ponto / onde se esconde / lenda ainda antes / entreventres” (CAMPOS, 2001, p. 94) –, que, por sua vez, se torna um refúgio para o ser, pois, se o acolhimento e a proteção se fazem no corpo da nutriz, a passagem “os seios são / peitos nos / dedos” (CAMPOS, 2001, p. 94) se revela, então, como óbvia referência às glândulas maternas:

```

o
p o n t o
onde se esconde
lenda ainda antes
e n t r e v e n t r e s
quando queimando
os seios são
peitos nos
dedos

```

Além disso, podemos observar que, no verso mediano – ao contrário daqueles que, por vezes, contêm em sua composição vocábulos formados pela segmentação de palavra –, a construção “entreventres” se apresenta como uma palavra-valise, recurso muito empregado pelos concretistas. Sobre essa estrutura de palavras elaboradas a partir da acoplagem de mais de um termo, Pignatari, no estudo “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, diz:

[...] a poesia concreta resulta da inter-ação do verbal, da inelutável modalidade do visível e da inelutável modalidade do audível, num breve espaço de tempo através de um breve tempo de espaço.

Joyce – como Pound, de resto – não utiliza o branco da página, como elemento da composição, mas realiza em cada uma de suas famosas *palavras-metáforas* um pequeno ideograma verbivocovisual. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 95-96: destaque nosso)

Nesse sentido, além de a combinação dos termos “entre” e “ventres” indicar, inicialmente, o lugar onde se encontra o ser que vai nascer, uma análise mais detalhada pode gerar uma multiplicidade de leituras: a) “entre”, como preposição que marca o intervalo ou a relação de colateralidade (refletida na própria estrutura do verso), e como forma conjugada do verbo “entrar”; b) “entreve”, que, desconsiderando-se a ausência de acentuação, pode ser entendida como uma flexão verbal de “entrever” (o ato de “ver” com dificuldade) ou como flexão do verbo “entrevar”, que, por sua vez, associa-se à idéia de cobrir-se de trevas, escurecer-se, obscurecer-se (tema, aliás, que se destacará na estrofe subsequente); c)

“eventre” como flexão do verbo “eventrar”, que, etimologicamente, significa “abrir o ventre” (HOUAISS, 2000); d) “ventre” (ou seu plural), que, ao configurar-se como metonímia de útero, associa-se ao órgão que “acolhe o ovo fecundado durante seu desenvolvimento e o expulsa, finda a gestação” (HOUAISS, 2000).

Ao mesmo tempo que incorpora imagens que remetem, de modo sucessivo, às idéias de nascimento, morte e renascimento, associadas a um movimento cíclico que se propaga e se potencializa através da fisionomia projetada desde a mínima unidade (a imagem da letra “o”) até a forma final ovalar das estrofes, o poema nos leva a pensar que os versos dispostos linha a linha ilustram a imagem de novelos contornados por um *fio*, cujo significado simbólico é

[...] essencialmente o do agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio. [...] O fio é ao mesmo tempo Atma (self) e prana (sopro). A fim de que seja alcançada a ligação com o centro principal, às vezes representado pelo Sol, é necessário que o fio seja seguido *passo a passo* em todas as coisas. O que não pode deixar de evocar o simbolismo do fio de Ariadne, que é o *agente de ligação do retorno à luz*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 431: destaque nosso)

Dessa forma, atinge-se a quarta e última estrofe por meio de um movimento que durante a sua trajetória foi sendo sustentado pela força do devir, ou melhor, pelo fato de que a própria condição da existência estaria associada a um fluxo permanente, mas que, no caso do poema, aparece escandido em etapas que corresponderiam a uma tentativa de explicitar, de modo quadripartido, as fases em que a evolução da vida se constitui. Aliás, o número quatro representa metaforicamente a totalidade. Nesse caso, a existência se constitui como uma força que se transforma junto ao universo, cuja vida segue estágios, dos quais o último se funde com a morte, através de um movimento cíclico incessante. Agora, notaremos que na última estrofe, ainda que o fim pareça suscitar a aniquilação, pode sugerir, também, a possibilidade de renascimento.

no
 turna noite
 em torno em treva
 turva sem contorno
 morte negro nó cego
 sono do morcego nu
 ma sombra que o pren
 dia preta letra que
 se torna
 sol

Diante desses aspectos, podemos perceber a presença de uma série de imagens que se mesclam sobremaneira com a idéia de morte, aglutinando-se ainda em torno da temática da noite. Esta, à luz do pensamento grego, é entendida como a filha do Caos e a mãe do Céu, bem como aquela que engendra “o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 639). Contribuindo para tal atmosfera obscura, é nítido que, nessa quarta estrofe, quando comparada com as três anteriores, há a predominância de mais palavras ocupando a mesma demarcação visual: o que torna a mancha gráfica visivelmente *mais escura*. Outro detalhe interessante é que, em razão de alguns adjetivos precederem os seus respectivos substantivos – “noturna noite”, “negro nó cego”, “ma sombra” (por homofonia, torna-se possível ler o vocábulo como sendo tônico e feminino: “má”) e “preta letra” –, eles acabam por enfatizar ainda mais os elementos aos quais se referem, além do fato de uns e outros, nesse contexto, serem portadores de semas da negatividade em torno da vida que se finda.

Ainda em relação às características do último novelo, depreende-se que, além de corresponder a mais um caligrama que lembra um ovo, ele apresenta relação de semelhança com um ventre mais inchado, pois suscita através da sua própria forma o aspecto de ser mais encorpado do que os três anteriores – aliás, a quarta é a única estrofe que traz dez versos, ou seja, um a mais em sua estrutura.

Diante desses mecanismos, a idéia de processo cíclico e expansivo, que se inicia e retorna sobre si mesmo a todo instante, parece ser movida por valores dicotômicos que oscilam entre *novo/velho*, *interior/exterior*, *nascimento/morte*, *zero/um*, *luz/sombra*, *começo/fim*, *clausura/libertação*, os quais, convergindo para um fluxo infinito, sugerem que a criação, de um modo geral, não estaria ligada somente à idéia de origem, mas abarcaria, simultaneamente, todos esses elementos.

Ademais, seria possível pensar que a maneira de esse processo cíclico se realizar, efetua-se aqui: primeiro, através das idéias de apagamento, desintegração e fim, sugeridas pelos versos “turva sem contorno / morte” (CAMPOS, 2001, p. 94); em seguida, pela ênfase no ponto de união – “negro nó cego” (CAMPOS, 2001, p. 94) – que marca a continuidade entre o morrer e o nascer (*nó cego* é o entrelaçamento que não se consegue desfazer); e, posteriormente, revela-se como possibilidade de recomeço pelo emprego do verbo “tornar” e, ainda, através do valor simbólico do “sol” como fonte da luz, do calor e da vida: “nu / ma sombra que o pren / dia preta letra que / se torna / sol” (CAMPOS, 2001, p. 94).

Nesse caso, embora sabendo que vida e morte constituam elementos inerentes ao movimento próprio da existência – e que o ato de desenvolver-se seja atravessado por muitos

obstáculos –, não custa destacar que, no poema, se clarifica a necessidade de *retorno* ao início, sobretudo, no fragmento final “preta letra que / se torna / sol” (CAMPOS, 2001, p. 94).

O verbo “tornar” (do latim *torno, as, ávi, atum, are*) traz em sua etimologia os sentidos de “tornear, arredondar; volver, revolver nos dedos” (HOUAISS, 2000), dos quais derivam diferentes acepções, como as que trazem as idéias de regressar, verter, reviver e reconduzir, bem como à concepção de “devir”, cuja significação confirma o movimento cíclico sugerido pela dinâmica do próprio poema.

Também não se pode perder de vista o signo produzido a partir da sequente pronúncia dos dois últimos vocábulos do poema. “Torna” e “sol” geram, por homofonia, o termo “tornassol”, que, além de designar um tipo de corante usado como indicador de ácido-base, representa ainda as “plantas cuja flor se volta para o Sol” (HOUAISS, 2000), entre as quais se incluem o girassol, o heliotrópio e o helianto, depreendendo-se aqui mais um indício que reporta ao movimento circular existente na composição.

Relacionado a isso, há um detalhe curioso, a saber: o poeta Haroldo de Campos, em pelo menos dois de seus poemas – “Thálassa Thálassa” e “Ciropédia ou a educação do príncipe” –, valeu-se do termo *tornassol*. Não seria demais, então, pensar em influências mútuas, pois é de conhecimento geral que os irmãos Campos, junto ao poeta Décio Pignatari, foram os idealizadores do grupo *Noigandres* e mentores do movimento concretista.

4.2. “Ovonovelo” e “Visão e prece”: uma possível textura

Em 1960, Décio Pignatari, no estudo “Ovo novo no velho”, ao discorrer sobre os aspectos do poema em questão – especificamente a sua configuração “externa” associada aos processos de fatura “interna”, em contraste com “O ovo”, de Símias de Rodes, e “Vision and prayer”, de Dylan Thomas –, observa que Augusto de Campos, em “Ovonovelo”, realiza a junção dos dois textos, “embora de ambos se distinguindo por sua forte redução sintático-discursiva” (PIGNATARI, 2006, 182-183)¹⁰. Uma vez efetuado o cotejo com o texto de Símias, cabe agora analisar a relação do poema de Augusto com a citada composição de Thomas, que o próprio poeta paulista traduziu com o título de “Visão e Prece”.

Considerado um dos maiores poetas do século XX em língua inglesa, Dylan Marlais Thomas teve, porém, uma vida muito breve: nasceu a 27 de outubro de 1914 no País de Gales e em 1953, aos 39 anos, morreu em Nova York, em decorrência de alcoolismo. Segundo o comentário do seu tradutor, no livro *Poesia da recusa*, é com “Vision and prayer” que o galês “retoma a antitradução dos *carmina figurata* de George Puttenham e George Herbert, em língua inglesa” (CAMPOS, 2006, p. 322). Em relação aos poemas figurados, vimos que eles seguem a tendência da *technopaegnia* grega, que, muitíssimo mais tarde, refloresceu através dos caligramas de Apollinaire. Em todo o caso, a composição ovalar que vamos focalizando foi lançada, conforme vimos, em 1955, dez anos após a divulgação de “Vision and prayer”, sendo que a tradução desta, feita pelo paulista – incluída no ensaio “Dylan Thomas: o bardo rejeitado” –, veio a conhecimento público no final de 2006, cerca de meio século após a publicação de “Ovonovelo”.

Em tal sentido, ao trazer à baila alguns pontos de contato entre este último poema e “Visão e prece”, torna-se curioso pensar nos intervalos que separam as três publicações. Valendo-se das análises feitas por Pignatari no seu artigo de 1960, bem como dos comentários do autor de *Poesia da recusa* sobre a produção do galês, parece ser adequado dizer que a composição concreta em análise, situada na década de 1950, esteja não só fazendo referência ao caligrama grego, mas também se reportando em profundidade ao texto de Thomas. Com isso, somos levados a refletir – à luz do pensamento de Harold Bloom, no seu *A angústia da influência* – sobre um possível silêncio de Augusto em relação a essa hipótese de dialogismo (apesar do seu não silêncio a propósito do autor que ele tão bem traduziu...). “Visão e Prece”

¹⁰ Pignatari cita ainda, para efeito de comparação, um terceiro poema, “Forma”, de José Lino Grünwald, de que, apesar de se realizar numa dinâmica de caráter genético-didática, aqui não se fará o uso, uma vez que sua configuração hexagonal não se liga nem à forma nem à temática ovalar, eixo do nosso trabalho.

se apresenta dividido em duas partes, com seis estrofes cada, dispostas no centro da página e em seqüência. Para efeito de visualização, o poema transcrito (Ilust. 14) encontra-se com fonte em escala reduzida, sendo que cada retângulo representa uma lauda:

<p>Quem É o ser Que vai nascer No quarto tão rente De mim e tão pungente Que eu posso ouvir o ventre Se abrindo na obscura corrente Sobre o fantasma e o filho cadente Atrás do muro fino como o osso de um carricho? No quarto cruento do nascimento avesso Ao fogo e ao jogo do tempo sem nome E à cor do coração do homem Nenhum batismo brando A escuridão apenas Abençoando O que nas Ceus.</p> <p>Eu Devo fazer Qual pedra mudo Parado junto ao muro De osso oco enquanto ouço O gemido da mãe no calabouço E a cabeça a sair em dor do escuro Expulsando o amanhã como um espinho E as partes de portentos com seus coros Até que a voz do turbulento nascituro Me queime com seu nome e seu calor E todo o alado muro desmorone Por sua tórrida coroa E o negro trono Do seu lombo À flux da Luz.</p>	<p>Se O osso Do carricho Torcer-se e a aurora Enfurecida por seu rio Enxamear o reino advindo Do encantador do astral celeste E da orvalhada virgem maternante Que o fez nascer com uma fogueira em sua Boca e o embalou como um tornado Eu corrirei perdido em momentâneo Terror e brilhando com o brilho Do quarto antes sem lampejo Chorando em vão No caldeirão Do seu Beijo</p> <p>No Giro Do sol insone Na espuma em brasa Do ciclone de sua asa Pois me perdi eu que me atiro Chorando ao trono húmido e frio Do homem na primeira fúria do seu rio E todos os relâmpagos de ais e suspiros Ora em negro silêncio choram e deploram Visto que eu me perdi eu que cheguei Ao porto mais perturbador E ao único que acha E a luz do meio-dia De sua chaga Cega-me a Dor</p>	<p>Lá Curvado nu Na furna da urna Do seu fulgurante Peito sem fim acordarei Para o jubilunático juízo Da profundidade do mar sem peias À névoa da nuvem da nave da tumba E ao pó imposto a velejar para o alto Com sua flama em cada grão. Oh! espiral em ascensão Do vulturino relicário Da manhá do homem Quando a terra Em que ele Erra</p> <p>E O mar Nato louvam o sol Aquele Um que se abre E um ereto Adão Cantou sobre sua origem! Oh! as asas das crianças! E o lacerado vôo dos antigos Jovens dos mais longevos cânions do oblívio! A marcha celestial dos sempre mortos Em batalha! A miragem Dos santos nos seus olhos! O mundo sem paragem! E toda a dor ro- Deia-me E eu Morro.</p>
<p>II Em nome dos perdidos que se aplaudem Nos porcos plainas dos cadáveres Sob os cantos funéreos De aves de carga curvas Ao peso das carcaças Do mar e do verde Pó spectral Do que Vem Do chão Qual pólen Na pluma preta E no bico de lama Eu clamo embora não pertença Inteiramente a essa lamurienta Haste porque a alegria alvoreceu no interno Da mais ima medula do osso da minha alma</p> <p>Que o que aprendeu agora o sol e a lua Do leite de sua mãe retome alento Antes que os lábios flamem e floresçam. No quarto do nascer sanguinolento Atrás do muro de osso Do carricho e emudeçam E o ventre que Pariu Para Todos Os homens A luz do amado infante Ou cárcere de encanto Boceje agora à sua vinda. Em nome dos impuros Perdidos na montanha sem batismo A ele ora eu imploro do centro deste escuro</p>	<p>Deixe que os mortos jazam mesmo que se insurjam E com suas mãos de urzes alce e urja À urna de sua úlcera do mundo E o jardim das gotas de sangue Clausure a hoste cega De pedra até o sono Na escura E funda Rocha Desabroche Não o osso da alma Mas que ele se rache Na coroa do monte Não comandado pelo sol E que se araste enfim o pó Até o fim da foz do rio mais distante Sob o negror da noite caíndo para sempre só.</p> <p>Para sempre caíndo a noite é uma estrela Conhecida e um país para legião Dos dormientes cuja língua eu tanjo Para prantear sua diluviosa Luz através de mar e solo E assim viemos A conhecer Lugares Ruas Labirintos E passagens Bairros e túmulos Da queda interminável. Agora lázaro comum Das orações que armam os dormientes Para nunca acordar e levantar-se Pois o país da morte é igual a um coração</p>	<p>E a estrela dos perdidos tem a forma de olhos. Em nome dos sem pai Em nome dos não natos E dos que recusam As mãos ou instrumentos Das manhãs parturientes Oh! em nome De ninguém Agora ou Quem Quer que Venha eu oro: Que o sol carmim Seja um túmulo sem Cor e cor sem cor da argila Escorra sobre o seu martírio No acaso acaso interpretado enfim E a conhecida escuridão da terra amém.</p> <p>Eu viro ao viés da prece e queimo à pira Sob a consolação de um súbito Sol. Em nome dos malditos Todo o meu ser gira Para a terra oculta Mas o sol avulta E batiza O céu. Eu Me acho. Arda-me e afunde- Me na ferida do mundo. Seu raio responde ao meu Grito. Minha voz queima em sua mão. Agora estou perdido e me engeuece O Um. O sol ruge ao término prece.</p>

Ilust. 14. “Visão e Prece” (CAMPOS, 2006, p. 344-355)

Se pensarmos numa relação simétrica entre as partes, notaremos que elas se aproximam por serem construídas, grosso modo, através da união entre triângulos: de início,

ligados por um lado comum, formam os losangos; posteriormente, unidos pelos vértices, configuram imagens que lembram o contorno (caligrâmico) de ampulhetas.

A princípio, poder-se-ia dizer que a relação de semelhança com o padrão ovalar, existente em “Ovonovelo”, estaria um pouco distante do poema de Thomas. Porém, antes de observar se tal perspectiva se corrobora, cabe lembrar que Pignatari compreende que as estrofes de “Vision and prayer”, além de apresentarem, inicialmente, “forma fechada e/ou cheia” e, posteriormente, “forma aberta e/ou vazia”, possui uma fisionomia que sugere também a “gravidez da mulher e/ou poética do autor, na primeira; situação após – *délivrance*, na segunda. Temática simbólica: morte, na primeira; ressurreição, na segunda” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 182): eis características que nos fazem aproximar essa obra ao poema da *fase orgânica*, uma vez que tais traços semântico-visuais são comuns aos dois trabalhos.

Em *Poesia da recusa*, ao mencionar que “Vision and prayer”¹¹ se comporta como um “poema pré-concreto” – e ao reforçar, via Pignatari, que tal texto visual, “nas contrações moleculares dos seus versos, iconiza os temas do nascimento, morte e ressurreição em suas ‘sístoles e diástoles’ estróficas” (CAMPOS, 2006, p. 323) –, Augusto de Campos nos conduz a refletir (por influência de “Ovonovelo” e do poema grego) se as estrofes de Thomas não poderiam ser entendidas também como retroses ou carretéis, cujo fio estaria mais espiralado ora no meio, ora nas extremidades do cilindro – o que se aproximaria indiretamente da imagem dos novelos, que por sua vez está associado às urdiduras mencionadas no poema de Símias.

Analisando-se a temática de “Visão e prece”, percebe-se que, em linhas gerais, há a presença de um sujeito-lírico (diferentemente do que acontece em “Ovonovelo”), que questiona a respeito de “quem é o ser que vai nascer” (CAMPOS, 2006, p. 345). Tal sujeito se encontra num quarto escuro, separado por um muro fino semelhante ao osso de um carriço. Após o seu nascimento, aquele ser dirige-se à flux da luz (a expressão *à flux* significa “em grande quantidade, em profusão” (HOUAISS, 2000), imagem que se assemelha, inclusive, ao efeito produzido pelo termo *tornassol*, do final de “Ovonovelo”). Dá-se a entender que o *ser* mencionado corresponde a um pássaro (muitas vezes luminoso) e que o eu lírico o acompanha, de forma angustiada, em todas as etapas do seu desenvolvimento. Ao fim da primeira parte, logo depois de o nascido ter-se convertido em ave e de subir em direção ao

¹¹ Em nossa análise, citaremos a versão em português, efetuada por Augusto de Campos, do poema de Dylan Thomas, já que é a leitura do poeta paulista que nos interessa aqui, não a belíssima composição do poeta galês por si mesma.

céu, percebe-se que o sujeito poético morre. Este, no entanto, reaparece no início da segunda parte e, por evocar em estado de oração (ou prece), o nome de todos renegados – “os dormientes”, “os perdidos que se aplaudem”, “os impuros”, “os sem pai”, “os não natos”, “os malditos” –, parece que, ao mesmo tempo em que ele ressuscitou, também se encontra junto aos mortos. Aliás, ele até manifesta o desejo pela escuridão e a vontade de que o sol se apague e perca a cor. A claridade solar mais intensa, no entanto, fere-o ao renascer de cada dia.

Em cotejo com tal fato, vale lembrar que, no texto de Símias, a ave que habitava o espaço dos deuses (o rouxinol) é que foi lançada ao reino dos mortais. Nesse caso, destaca-se a inversão do deslocamento descrito nos dois textos: no poema grego, o movimento do pássaro é de declínio; no texto de Thomas, de ascensão.

O texto do galês constitui uma complexa máquina semântica, movida por engrenagens que funcionam, sobretudo, a partir da combinação entre metáforas, metonímias e elipses, cuja dinâmica se sustenta a partir da fusão de imagens, de modo que cada perspectiva de leitura representa uma das múltiplas faces do poema. Algo como uma instância de temas que nos levam a domínios pictóricos (fanopéias) marcados por um simbolismo que oscila em torno de imagens de conotações orgânicas (como a efemeridade da carne) e místicas. Em relação ao fazer poético de Thomas, Augusto enfatiza que o mesmo

[...] consegue impregnar as suas metáforas e a semântica fugidia das suas estranhas formulações sintáticas com uma arrepiante intensidade emocional e uma palpabilidade corpórea, algo que o seu biógrafo Paul Ferris caracteriza como “poemas anatômicos”, que vão de “rajadas de palavras biológicas” a “uma mistura glandular de prazer e temor”. As concreções fono-semânticas criadas por essa biopoesia criam um campo específico, onde, de fato, importa menos a identificação dos significados e afloram mais as projeções de sons e imagens que associam temas, antes que vitais, viscerais – o nascimento, o amor e a morte, orgânica e obsessivamente perseguidos, em permanente diálogo com a natureza antropomorfizada. (CAMPOS, 2006, p. 319)

Além disso, Augusto de Campos ressalta que as configurações visuais de “diamante” ou “útero” da primeira parte, bem como a de “asa” ou “clepsidra” da segunda, estão em sintonia com “a estrutura sonora, da palavra minimal à frase longa, num paroxismo nunca antes experimentado” (CAMPOS, 2006, p. 322). Isso acarreta, segundo o crítico, um problema para a tradução, uma vez que Thomas se vale da grande quantidade de monossílabos da língua inglesa, os quais, na nossa, são bem mais reduzidos. Nesse sentido, o tradutor revela que o poema, no original, apresenta-se estruturado por um movimento de progressão e retrogradação, ou seja, cresce e decresce nas suas linhas, “contando de uma a

nove e de nove a uma as sílabas dos versos em cada uma das doze estrofes” (CAMPOS, 2006, p. 325). Ora, a presença do número *nove* aparece refletida no texto de Thomas, tal como se passaria em “Ovonovelo”! Ao final, Augusto de Campos diz que ao invés de uma tradução de equivalência silábica – o que levaria a grandes perdas semânticas e visuais – optou por apenas aproximar-se do original, mas tentando manter várias das suas características.

Se em “Ovonovelo” a conotação da circularidade está presente em diferentes planos, em “Visão e prece” o que se percebe são alusões à imagem da espiral associada àquela. São vários os exemplos: “se / o osso / do carriço / *torcer-se*” (CAMPOS, 2006, p. 347: destaque nosso); “no / *giro* / do sol insone [...] do *ciclone* de sua asa” (CAMPOS, 2006, p. 347: destaque nosso); “oh! *espiral* em ascensão” (CAMPOS, 2006, p. 349: destaque nosso); “E toda a dor *ro-* / *deia-me* / e eu / morro” (CAMPOS, 2006, p. 349: destaque nosso); “Em nome dos malditos / todo o meu ser *gira*” (CAMPOS, 2006, p. 325: destaque nosso). Isso se dá, sobretudo, na primeira parte do poema, onde se descreve o nascimento do ser alado e o seu movimento de ascensão. E há pelo menos três tipos de pássaros suscitados pelas diferentes imagens que se fundem.

O primeiro nos aparece por meio do termo “carriço”. Este, na forma feminina “carriça”, designa certa espécie de ave, a “cambaxirra”, que inclui o rouxinol (HOUAISS, 2000), o qual, por sua vez, nos faz pensar no pássaro do poema grego. Cabe lembrar que as referências ao local onde o ser nascente se encontra – “muro fino como o osso de um carriço” (CAMPOS, 2006, p. 345), “muro de osso oco” (CAMPOS, 2006, p. 345), “alado muro” (CAMPOS, 2006, p. 345) – sugerem a imagem de um ovo e sua frágil casca sendo quebrada.¹²

A segunda hipótese interpretativa para o ser alado é a que ele represente algum tipo de ave de rapina. Tanto poderia ser um abutre, se o associarmos à passagem da sétima estrofe: “sob os cantos funéreos / de aves de carga curvas / ao peso das carcaças” (CAMPOS, 2006, p. 351), quanto uma águia, se considerarmos o seu vôo helicoidal – traço característico dessas espécies. De qualquer modo, a imagem “vulturino relicário” (CAMPOS, 2006, p. 349), da qual emana a espiral em ascensão, descrita no poema, apresenta em sua etimologia a forma *vultur-uris*, justificando sua ligação com a natureza do abutre (HOUAISS, 2000).

¹² Tais relações entre o poema de Símiias e o de Thomas existem graças a “Ovonovelo”: o poema de Augusto de Campos (para não mencionar a sua tradução de “Vision and prayer”) é que estabelece liames entre as duas primeiras composições, pois teve ambas como ponto de partida. Um estudo do possível impacto do autor grego neste último situa-se para além dos nossos objetivos.

Já na terceira possibilidade de leitura, poder-se-ia compreender esse pássaro como sendo uma fênix, visto que a temática do poema se relaciona com o comportamento singular dessa ave de natureza mítica: a sua capacidade de renascer das cinzas (e o renascimento e a ressurreição são imagens que ecoam no texto de Thomas). Além disso, ao analisar os aspectos visuais da segunda parte de “Visão e prece”, Pignatari observa:

A forma primitiva de “Vision and prayer” se encontra no livro *Deaths and Entrances*, 1949. São aí contrapostas: uma forma convexa, protuberante (gravidez) e uma forma côncava, reentrante (pós-parto). Nesta última forma evidencia-se mais claramente a conotação visual *asas* (de que o *triquet* não deixa de ser uma variante – e que Símiás também consignou, em outro poema), paralela à conotação da fênix. Tanto nesta versão como na definitiva, pode-se também entender a contraposição de: asas fechadas e asas abertas. (PIGNATARI, 2006, p. 183)

Dessa profusão de imagens em conjunção com os temas que remetem ao plano visual, desdobram-se, em alguns casos, diferentes possibilidades de caligramas. Em tal sentido, podemos pensar que, na segunda parte (de formas abertas), o perfil que delas se percebe não só ilustraria a ampulheta (ou clepsidra), os carretéis enovelados (como no poema de Augusto) e as asas abertas do pássaro, mas, considerada a parte inferior, notar-se-ia também a imagem de uma montanha (várias vezes, aliás, mencionada no poema de Thomas); levada em conta a parte superior, ver-se-ia o vôo em espiral do pássaro em direção ao céu.

Contudo, sabe-se que a forma helicoidal suscitada em “Visão e prece” só pode ser pensada através da carga semântica dos signos verbais aliada a um olhar que considere a profundidade sugerida pela configuração do texto. Por isso, é importante esclarecer, citando Aguilar e retornando ao poeta paulista, que a forma em espiral “começou a ser muito usada por Augusto de Campos em sua fase posterior ao concretismo” (AGUILAR, 2005, p. 272) e que “Ovonovelo”, para o crítico argentino, “é só em *aparência* uma forma espiralada, já que supõe certa sucessividade e relação entre fragmentos que ocorrem mediante percursos verticais, horizontais e em diagonal” (AGUILAR, 2005, p. 274). Mesmo assim, cabe ao leitor o labor visual de buscar o entrecruzamento dessas possibilidades interpretativas: no mínimo, elas parecem corroborar a hipótese de que a composição de Augusto de Campos dialoga mais com a de Dylan Thomas do que aquele deu a entender – e, diga-se de passagem, nada o obrigava a manifestar-se a respeito mais do que o fez.

4.3. Conclusão do estudo de “Ovonovelo”

Após examinarmos exemplos de poesia “em forma de coisa”, o entendimento do caligrama como sendo apenas a diagramação do texto verbal a fim de que ele ilustre a imagem do objeto tematizado no poema parece soar como uma leitura, de certo modo, restrita, visto que, em alguns casos, é possível encontrarem-se dinâmicas internas que ultrapassam a configuração final dos textos, permitindo, assim, ir além da idéia de que a estruturação de suas partes tenha sido concebida como um simples arremate decorativista.

Ainda que Apollinaire tenha, equivocadamente, tentado chegar à forma perfeita através dessa ferramenta da escritura experimental, via ideograma, e que os concretistas tenham buscado um distanciamento de tudo o que pudesse lembrar o figurativismo no plano do texto, cabe ao poeta, quando optar pelo recurso do caligrama, o uso dessa técnica como *desafio* no instante da criação, justamente para que seja possível então ultrapassar a mera ornamentação visual da composição. A esta, por sua vez, caberá, do mesmo modo, revelar a intensidade daquele desafio, já que forma e conteúdo são dimensões intrínsecas ao processo do fazer literário. Notamos que exemplos bem-sucedidos desse trabalho não faltam.

Ao empreender “O ovo”, Símias valeu-se do caráter de quase simultaneidade do olhar, obrigando este a dançar segundo os ritmos obtidos nos arranjos dos versos que configuram uma forma ovalar.

Por seu lado, os *carmina figurata* lembrados por Zumthor fundamentam-se na transmissão de mensagens de conotação emblemática através da relação entre texto e imagem, com o detalhe de esta última estar diluída em meio aos caracteres que compõem a escritura estruturada numa espécie de retícula de palavras cruzadas.

Por ironia, o grande poeta que cunhou o termo caligrama, o primeiro inclusive a tentar racionalizar o poema espacial através do ideograma, foi também o mesmo que esgarçou o vigor daquela arte, pois, ao buscar formas de representar a lógica sintético-espacial do texto em detrimento da analítico-discursiva, acabou por condenar “o ideograma poético à mera representação figurativa do tema” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 38). A tentativa de Apollinaire não deixou, todavia, de revelar a necessidade histórica de um desenvolvimento mais sistemático da questão da visualidade.

Retornando ao poema de Augusto de Campos, o que se percebe é que ele se instala, historicamente, num território poético que funciona, por assim dizer, como um período de gestação daquilo que, mais tarde, seria o concretismo ortodoxo. O estudo de “Ovonovelo”

ganha importância na medida em que este incorpora o diálogo com a tradição dos poemas figurativos em conjunção com o desejo de estruturar uma poesia nova. Dentre as muitas referências possíveis, Augusto de Campos buscou parte delas na obra de um dos antigos precursores da visualidade poética, para então evidenciar “que a última manifestação de vanguarda se alimenta do mais antigo poema visual” (MENEZES, 1998, p. 68). Em “Ovonovelo”, as múltiplas entradas para uma leitura desse teor se fazem tão presentes que o poema se revela como sendo uma espécie de referencial para pensarmos os caminhos pelos quais a poesia figurativa passou, bem como evidencia o ensejo de revigorar parte de uma produção pretérita (o diálogo com a tradição) em conjunção com as idéias contemporâneas que se propagavam, as quais culminariam, mais tarde, na fase matemática da poesia concreta. Além disso, através da recente tradução de “Vision and prayer”, abre-se mais um leque de possibilidades para se perscrutarem as suas conexões do texto de Augusto de Campos com a obra de Dylan Thomas.

Decerto, quando o poeta paulista afirmou que defenderia “até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo” (CAMPOS, 1988, p. 7), as suas composições (somadas a traduções e até a incursões na esfera musical) parecem ter feito jus a essa premissa, ao assumirem na prática tal perspectiva. Quanto aos três trabalhos que acabamos de analisar, se pensarmos nas suas relações com a idéia de circularidade, confere-se que todos, cada um à sua maneira, remetem-nos, ainda, à idéia de eterno retorno, que, além de sintetizar o pensamento cíclico cosmológico, compreende, segundo Friedrich Nietzsche, certa noção de processo, do qual fazemos parte e no qual devemos reconhecer e aceitar a nossa própria existência, a ponto de desejar repeti-la eternamente (NIETZSCHE, [s.d.], p. 285-290). Destarte, depreende-se que assim como o mundo, para certa concepção, se faz e se refaz num ciclo de eternos retornos a pontos de partida outrora circunscritos e definidos, o movimento próprio da vida parece ser mimetizado nos domínios da arte, que dialoga com várias instâncias desse movimento, num processo *ad infinitum*.

5. DÉCADA DE 70: OUTROS OLHOS PARA A IMAGEM – ASPECTOS DA POESIA VISUAL *DISPERSOS* EM ALGUNS TEXTOS DE ANA CRISTINA CESAR

Na introdução à primeira edição de *Inéditos e dispersos*, Armando Freitas Filho – organizador desse livro em poesia e prosa de Ana Cristina Cesar – assinala que “a morte repentina de AC fez com que tudo o que se relacionasse a ela ficasse em suspenso, indefinido. Sensações incompletas, daí derivadas, acompanham por isso mesmo, como marca de estilo e de vida, os escritos (principalmente os da última fase)” (In: CESAR, 1999, p. 7). Tal observação diz respeito a uma série de composições realizadas num intervalo de mais de vinte anos, mas que só vieram a conhecimento público em 1985, dois anos após o suicídio da escritora. Freitas Filho, responsável também pelo título da obra, esclarece que buscou selecionar os trabalhos que apresentassem um caráter mais literário, acabado, conseguido.

De um lado, como sugere o comentário, os textos parecem ressoar, em certa medida, como impressões lacunares, dada a ausência súbita da poeta. Mas, de outro, torna-se possível pensar que eles – especialmente por terem sofrido uma espécie de recusa prévia da autora – comportam-se como exemplos de exercícios poéticos ainda em processo e que, talvez por isso mesmo, sejam capazes de revelar-se como tentativas de busca de uma dicção própria. Mais ainda: se nesse conjunto de textos elaborados, em boa parte, em escrita convencional, por assim dizer, encontramos a presença de elementos que ultrapassam a dimensão do verso (por exemplo, ilustrações, pictografias, manuscrituras e caligrafia), entendemos, então, que a produção poética de Ana Cristina Cesar pode ganhar novos contornos se pensada, inclusive, a partir dessas experiências, nas quais a poeta parece assumir certa intimidade com o território da visualidade, como revela o caderno que fora divulgado em 1993, intitulado *Portsmouth-Colchester*.

Dentre os textos de *Inéditos e dispersos*, destacaremos o trabalho “Gota a gota”, que pertence à seção de composições elaboradas na segunda metade dos anos 70 – período no qual se evidenciava no Brasil, entre mais manifestações literárias, a poesia *marginal*. Nesse sentido, tomando como pano de fundo alguns aspectos visuais peculiares às produções poéticas dessa geração e, como foco, certas singularidades dos textos de Ana Cristina Cesar, pretendemos analisar o poema “Gota a gota” e entendê-lo como um exemplo característico de poesia visual, uma vez que a sua estrutura se organiza por meio da combinação da escrita caligráfica com a forma caligrâmica.

Para tanto, antes de apresentarmos uma leitura mais específica desse trabalho, torna-se importante não só compreender como se deu o surgimento do que se convencionou a chamar de poesia *marginal*, mas também esclarecer de que maneira se estabeleceu – em meio à ampla agitação literária dos anos 70 – a produção poética da autora de *Luvas de pelica* em relação aos poetas da sua geração. Além disso, pretende-se investigar em que pontos se singularizam os recursos de visualidade encontrados nesse grupo se comparados com os que foram empregues pela vanguarda concretista, inclusive a partir da sua fase pós-concreta.

Ainda que muitos trabalhos de Ana Cristina Cesar estejam situados no período setentista – e que, nele, a escritora haja partilhado de círculos literários comuns aos irreverentes escritores cariocas –, a sua produção parece ter-se orientado de modo singular, se comparada aos aspectos presentes nos trabalhos dos seus contemporâneos.

Aquele momento histórico foi marcado pelo florescimento de uma geração de poetas que privilegiaram nos seus textos o diálogo com questões pertinentes à dimensão do sujeito, tais como a ênfase na oralidade associada ao culto à primeira pessoa e à valorização do espaço cotidiano – tudo o que pudesse realçar a vida e pôr em destaque o desejo de vivê-la intensamente. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as manifestações da subjetividade, aliadas ao humor e à ironia, correspondiam a maneiras de exaltar a liberdade e a própria individualidade, é relevante dizer que estas figuravam, também, como força de resistência e crítica à situação social e política da época, então marcada pelo fantasma da repressão.

Para ampliar essas considerações, vale conferir a descrição que o crítico literário Ítalo Moriconi apresenta, em passagem do livro *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, à luz das perspectivas e das tendências que se instalavam no horizonte da sua geração:

No plano existencial, a expectativa coletiva a ser recuperada é a de quem viveu o último capítulo do ciclo revolucionário iniciado nos anos 60 no mundo inteiro, culminando no ano simbólico de 1968. A geração 70 é formada pela fração mais jovem, ainda adolescente em 68, faculdade na primeira metade da década, início da vida profissional na segunda metade. Ao longo das duas metades, o desbunde. A revolução comportamental. Sexo, drogas, diversão. Num mesmo episódio de afirmação individual e coletiva, claustrofobia e escancaramento. (MORICONI, 1996, p. 14)

Transpondo tal olhar para o plano da movimentação literária da época e levando em consideração, sobretudo, a veiculação dos textos e a qualidade dos suportes, evidencia-se que estes, grosso modo, se firmaram com distanciamento do sistema convencional de publicação. Verifica-se que o caráter artesanal na confecção das obras tornava-se uma constante: poemas avulsos manuscritos, datilografados, xerocados e/ou mimeografados – muitas vezes reunidos

e apresentados em envelopes – eram recorrentes e conferiam um tom de irreverência e efemeridade aos trabalhos. Além disso, no que tange ao aproveitamento da dimensão gráfica das edições – especialmente o que envolvia os aspectos visuais –, constata-se que estes vêm marcados pela presença de soluções estéticas que, às vezes, se aproximam de traços característicos da vanguarda concretista, porém, associados a um tipo de linguagem estruturada de modo mais espontâneo e menos formal.

De início, é preciso deixar claro que o contato com a visualidade é comum aos dois períodos. Todavia, no que se refere, especificamente, ao trato com os textos poéticos, a utilização da dimensão visual pela geração setentista se apresenta, via de regra, através de técnicas distintas das dos concretos. Em outras palavras, torna-se patente o contraste com os procedimentos formais explorados pela vanguarda, anos mais cedo, visto que nesta (em sua fase mais ortodoxa), os poetas entendiam a espacialidade como uma modalidade de sintaxe não-discursiva – e ideogrâmica –, tornando-a congruente, portanto, com o paideuma proposto pelo movimento.

Em todo caso, segundo o estudo de Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira, presente no livro *Poesia jovem anos 70*, o retorno realizado pelos novos poetas da geração do desbunde a algumas sugestões difundidas, anteriormente, pela tradição das vanguardas,

[...] se faz sentir na exigência, claramente visível nessa poesia, da informação moderna associada ao trabalho de invenção que experimenta criticamente tanto o alcance e os limites das linguagens industriais quanto as possibilidades das relações intersemióticas [...]. Entretanto, na poesia jovem 70, o experimentalismo vem agora marcado pela procura de coerência entre a prática intelectual e opção existencial. A novidade dessa produção e o que a situa no quadro da inquietação que define a década de 70, no Brasil é, exatamente, a ênfase na intervenção comportamental, a recuperação da oralidade e, sobretudo, um certo sabor anárquico no trato com o construtivismo das vanguardas dos anos 50/60. (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 29)

Acrescentam-se, ainda, a esse território, influências da poesia de Oswald de Andrade (“poema-minuto”) e de Manuel Bandeira, bem como ideais dos movimentos *beatnik* (que preconizava a rejeição ao conformismo burguês e seus valores convencionais), *hippie* (no que se refere à recusa de normas e valores da sociedade de consumo) e *underground*, além da simpatia pelos ruídos tropicalistas – tudo funcionando como tempero para a geração do pós-68, a qual se convencionou a chamar de *marginal*. Mas por que tal nome?

Sobre essa atmosfera efervescente que, então, se organizou na transição dos anos 60 para os 70, marcados pela tensão entre a produção e o debate artístico-cultural, e também pelas formas de recusa à situação política, Maria Lucia de Barros Camargo, em estudo apurado sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, esclarece:

[...] ao lado da experiência da guerrilha urbana vivida por certos setores da sociedade do início da década, vem a experiência da desilusão derivada no “desbunde”: ecos do movimento “hippie”, do underground, do escapismo via drogas, da libertação sexual. Todos esses elementos são incorporados à nova produção cultural dos anos 70 – seja ela antiintelectual, seja ela construtivista. Uma múltipla “cultura à margem” se instala: à margem da intelectualidade, à margem da sociedade de consumo, à margem da moral estabelecida, à margem da atuação política direta na esquerda revolucionária (que, por sua vez, também se tornou marginal). Podemos pensar a marginalidade sob vários aspectos: comportamental, político, estético, econômico. As fronteiras tendem a diluir-se. (CAMARGO, 2003, p. 28-29)

Igualmente vale lembrar que tal denominação se estabeleceu também em função das estratégias de atuação realizadas pelos poetas cariocas no processo de distribuição de suas próprias obras: exercida essa distribuição à margem das editoras, o circuito se fazia direto entre autor e leitor. Em 1975, Silviano Santiago, no artigo “O assassinato de Mallarmé”, ao analisar a nova tendência, já pontuava tal dinâmica, ao dizer: “O ovo de Colombo dos jovens é o de que o livro pode ainda ser um objeto-mercadoria, isto é, *transável*, passando de mão em mão com possível retorno monetário para quem o escreveu e o executou” (SANTIAGO, 1978, p. 186).

Contudo, não se deve perder de vista o fato de que, ao lado desse sistema informal de distribuição, desenvolveu-se uma série de publicações mais sofisticadas, como é o caso, em 1972, de *Navilouca*, “revista de edição única, tiragem reduzida, extremamente bem cuidada no ponto de vista gráfico, de que participam poetas de linhagem experimental-concretista” (CAMARGO, 2003, p.34). Além do mais, quanto às publicações de caráter mais estritamente literário, convém destacar: a *Coleção Frenesi*, que incluía trabalhos de Francisco Alvim, Cacaso, Roberto Schwarz, Geraldo Carneiro e João Carlos Pádua; *A flor da pele*, de Armando Freitas Filho; *Abra os olhos e diga ah!*, de Roberto Piva; *Cenas de abril*, de Ana Cristina Cesar (cf. HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 54). Não menos importante é lembrar ainda de uma publicação de 1975, que teve grande impacto à época: a antologia *26 poetas hoje*¹³,

¹³ Para ampliar tais aspectos, vale observar, no site da editora Aeroplano, um trecho do texto de apresentação desta obra, redigido pela própria Heloísa: “O discurso desses poetas, que tanto pavor causou nas ilustres letras brasileiras, era munido de cinismo, despretensão, imediatismo e de uma maneira de se expressar inteiramente

organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Esta, aliás, junto a Carlos Alberto Messeder Pereira, sinaliza que o ponto de convergência das obras citadas se faz através de uma produção de poesia como forma de resistência ao contexto da época, ao mesmo tempo em que também se evidencia a multiplicação de produções heterogêneas:

Poemas saltam irreverentes do mimeógrafo, revistas de altíssima qualidade gráfica retrabalham as sugestões do Concretismo, coleções levam adiante a poesia pós-modernista, grandes *happenings* poéticos “atualizam” a experiência beat da poesia declamada e itinerante, alguns grupos ligam-se à moderna MPB, outros ao teatro jovem, editam-se jornais, *posters*, intensifica-se a arte postal, repensa-se o velho poema social com as cores do humor e do prazer. O poeta 70 torna-se, enfim, personagem importante na produção cultural da década (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 4).

Como se pode notar, a partir desse cenário plural que se configura, recheado por manifestações artístico-literárias em plena atividade, parece ser inapropriado sustentar o discurso de que a parcela da poesia jovem produzida na década de 1970 – sob impacto da repressão política – resume-se apenas a posturas de caráter antiintelectualista, anticlassicizante e antiexperimentalista. Talvez em parte isto faça sentido. Mas o equívoco em generalizar dessa maneira ocorre porque, citando Camargo, “a censura é uma realidade que reduz drasticamente o espaço da expressão, obrigando à busca de espaços alternativos. No plano artístico, denuncia-se um vazio, que de fato não houve” (CAMARGO, 2003, p. 30).

Em relação à Ana Cristina Cesar, tal ponto de vista requer ainda mais atenção, pois é preciso, ainda, situar de que maneiras a produção da escritora se insere nesse contexto e até que ponto seus trabalhos se identificam com os de seus contemporâneos. Só para darmos uma idéia da sua singularidade, recordemos que ao discorrer sobre a qualidade dos trabalhos da carioca, Ítalo Moriconi observa que, desde muito cedo, ela já havia desenvolvido uma “fina reflexão sobre o texto literário” e, mais ainda, assinala que “Ana manteve sempre uma relação reflexiva com sua própria poesia. Ela não foi simplesmente mais uma fazedora de versos. Foi uma poeta-que-pensa. Uma poeta-crítica. Uma jovem intelectual nas condições brasileiras dos anos 70” (MORICONI, 1996, p. 13). Não obstante, no que compete à poesia enquanto experimentação da linguagem, não se pode ignorar, mais uma vez à luz de Camargo, que o projeto literário da escritora se distancia, em certa medida, dos objetivos declarados pelo grupo concretista, pois, para Ana Cristina Cesar,

coloquial e pessoal, como se o poeta fosse um amigo muito íntimo do leitor. Essas características, aparentemente gratuitas, eram peças fundamentais na construção da sua linguagem”. Disponível em: <http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala_26poetas.html>. Acesso em: 7 ago. 2007.

[...] as vanguardas já são história. Situando-se num momento posterior às experiências vanguardistas, e superando-as, Ana Cristina vai preservar, apenas, uma visão “menardiana” da literatura. Vai preservar, assim, a idéia do poeta-tradutor, do poeta que lê para escrever. Para esse poeta, sua principal ferramenta é a Biblioteca. É preciso registrar, todavia, que embora partilhe daquele mesmo espaço com Haroldo e Augusto de Campos, as estantes preferidas não são exatamente as mesmas. E as escolhas de Ana Cristina, bem como o modo de utilização dos objetos escolhidos, parecem delinear uma nova linhagem para a poesia brasileira contemporânea.

Com tais peculiaridades, podemos dizer que Ana Cristina fica numa posição “marginal” dentro do quadro da poesia dos anos 70. Não se filia às correntes experimentais, mas com elas mantém pontos de contato. Freqüenta “grupos marginais” do Rio de Janeiro, mas não pertence a eles. (CAMARGO, 2003, p. 35-36).

Em linhas gerais, tal panorama tenta nos dar uma noção de como se estabeleceu a poesia da década de 1970 e de como Ana Cristina Cesar nela interagiu. Todavia, embora esses parâmetros revelem oposição às propostas concretistas, não se pode negar que dentro do novo quadro que se configurou, o recurso da visualidade parece ter o seu lugar de importância.

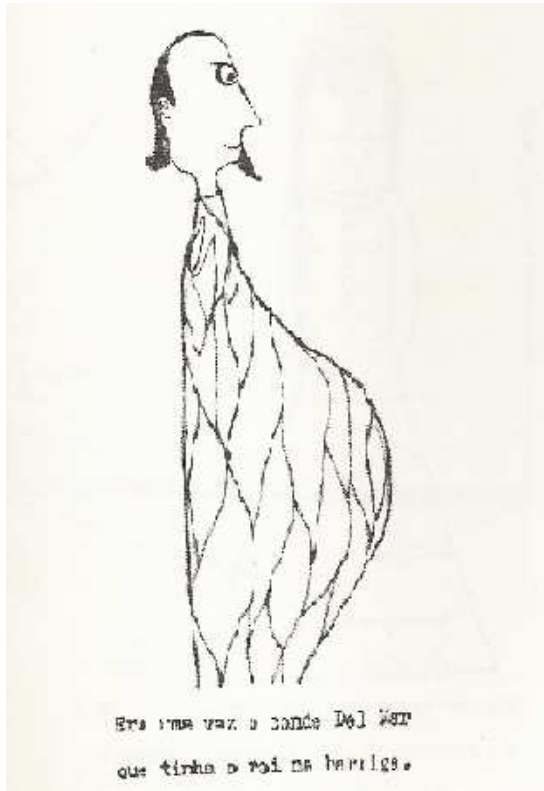
Não se pretende aqui reescrever a poética dos textos marginais à luz da poesia visual, menos ainda através de um poema de Ana Cristina Cesar. Mas, por outro viés, partindo de certas singularidades existentes em alguns de seus trabalhos e voltando as atenções para o poema “Gota a gota” – não desconsiderando, é claro, aqueles que tendem a explorar a dimensão do espaço como significação –, deseja-se, em primeiro lugar, investigar que modos de visualidade ele abarca para, em seguida, cotejá-lo com outros textos com que dialoga, seja em função do tema, seja em conformidade com a forma ovalar-caligrâmica. Lembrando ainda que, paralelamente, em cotejo com “Ovonovelo”, de Augusto de Campos (e, depois, com “Rio”, de Arnaldo Antunes), pretendemos compreender diferentes modos de se conceber a poesia visual brasileira, partindo da ótica da circularidade. Antes de iniciarmos a análise do poema em estudo, tomemos nota, mesmo que brevemente, de um outro exercício pictórico presente no início de *Inéditos e dispersos*.

5.1. Era uma vez a princesa Anabela: a presença da visualidade num dos primeiros escritos de Ana Cristina Cesar

Armando Freitas Filho advertiu que os critérios adotados para a edição do livro *Inéditos e dispersos* refletem, também, as mesmas “sensações incompletas” que atravessam os escritos que o compõem. Contudo, ao invés de simples incompletude, tal impressão se torna, para nós, algo instigante, pois, junto ao repertório de poesia e prosa, incluem-se, nessa publicação *post-mortem*, experiências que exploram a dimensão do desenho e do texto caligráfico – concernentes ao nosso estudo. A propósito, são recursos já explorados anteriormente – e com maior destaque – no caderno de anotações e desenhos, identificado como *Portsmouth-Colchester* (título que justapõe os nomes de duas cidades inglesas que Ana Cristina Cesar visitou).

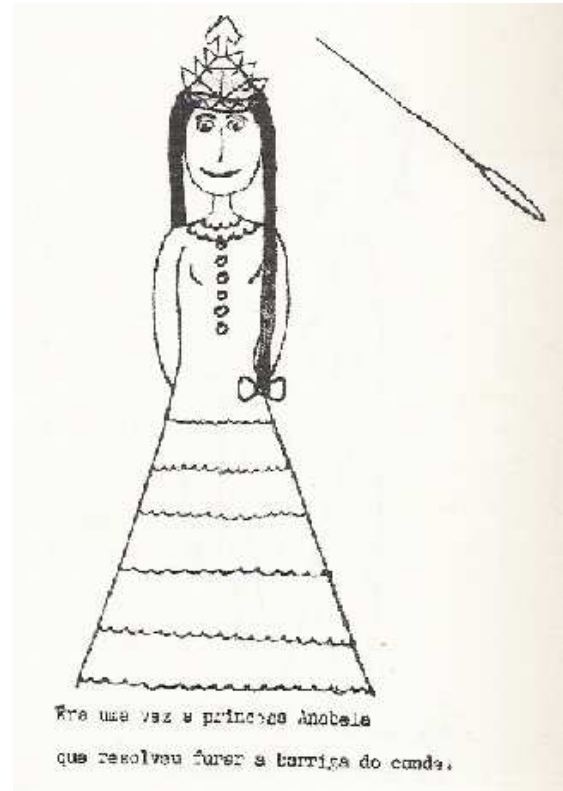
A primeira parte de *Inéditos e dispersos* abarca produções realizadas entre 1961 e 1982; a segunda, uma seção iconográfica coordenada por Cecília Leal, traz fotos que mostram Ana Cristina Cesar em situações cotidianas, além de um desenho retirado do caderno de *Portsmouth-Colchester* e, ainda, a reprodução de dois manuscritos dedicados à escritora: “Ausência”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Debussy”, de Manuel Bandeira. Mas retomemos a primeira parte: subdividida em quatro períodos (1961-72, 1975-79, 1979-82 e 1982-83), cada seção que lhes corresponde contém uma ilustração na abertura. Desde já, notemos que esse pequeno detalhe na concepção da coletânea se revela de grande importância, dado o seu caráter de destaque. Das quatro seções, a primeira merece especial atenção por incluir, além da imagem de abertura, uma composição que funde qualidades plásticas do desenho ao universo da escrita poética. A fim de ilustrar tal experiência, veremos, portanto, a reprodução desse trabalho (que será apresentado em escala reduzida, incluindo a transcrição de seus respectivos enunciados).

Fazendo parte da série dedicada ao período de 1961 a 1972, a composição, que se assemelha a um (cruel) conto maravilhoso, vem distribuída em dez páginas – todas com ilustrações da escritora. Narrada em terceira pessoa, a história é ambientada no universo de um castelo e o enredo se desenvolve em torno de três personagens: o barrigudo conde Del Mar, com um rei na barriga, a princesa Anabela e o “Lindo rei”. Se, por um lado, a pequena narrativa de final insólito pertence à “etapa de aprendizagem, poemas de formação” (CAMARGO, 2003, p. 85), por outro, ela apresenta, já em seu início, elementos que dialogam com a pictografia. Aliás, esta é uma das questões abordadas por Flora Süssekind, no livro *Até a segunda ordem não me risque nada*, de 1995.



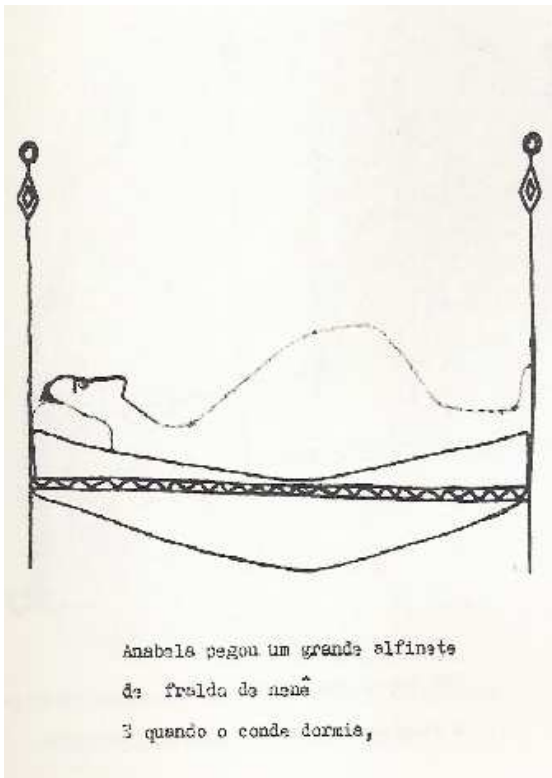
1

Era uma vez o conde Del Mar
que tinha o rei na barriga.



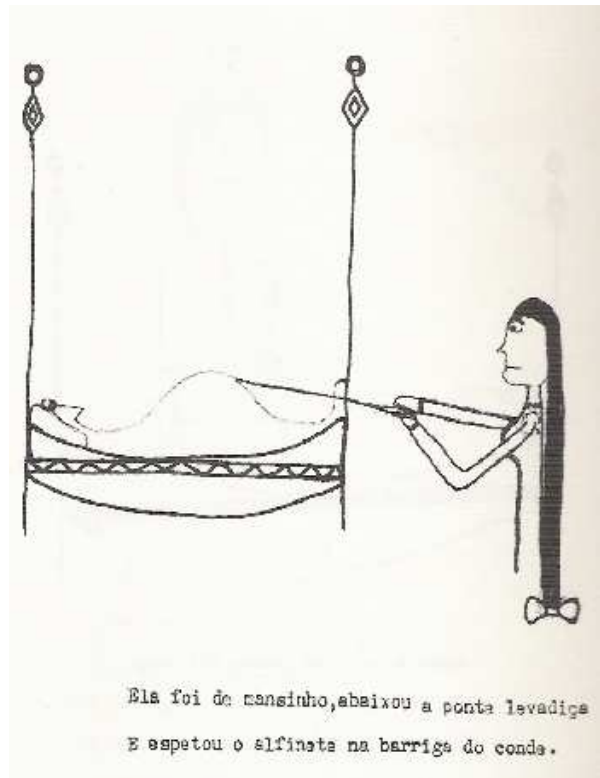
2

Era uma vez a princesa Anabela
que resolveu furar a barriga do conde.



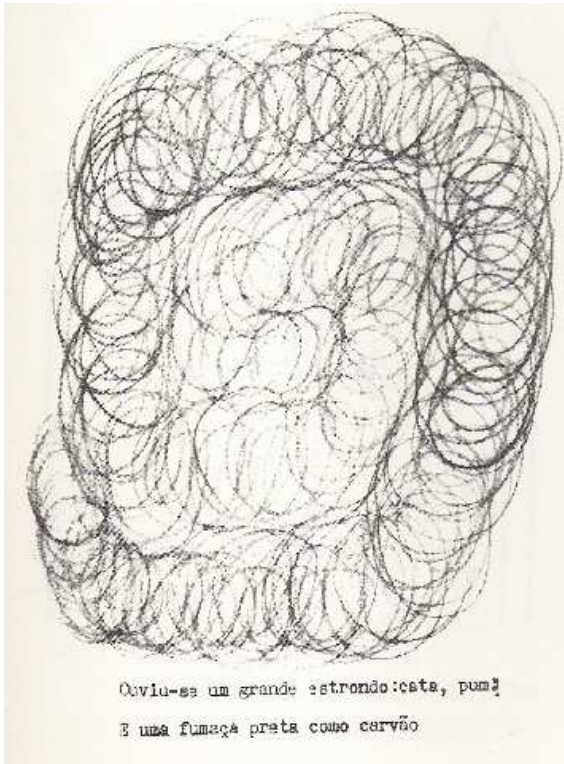
3

Anabela pegou um grande alfinete
de fralda de nenê
E quando o conde dormia,



4

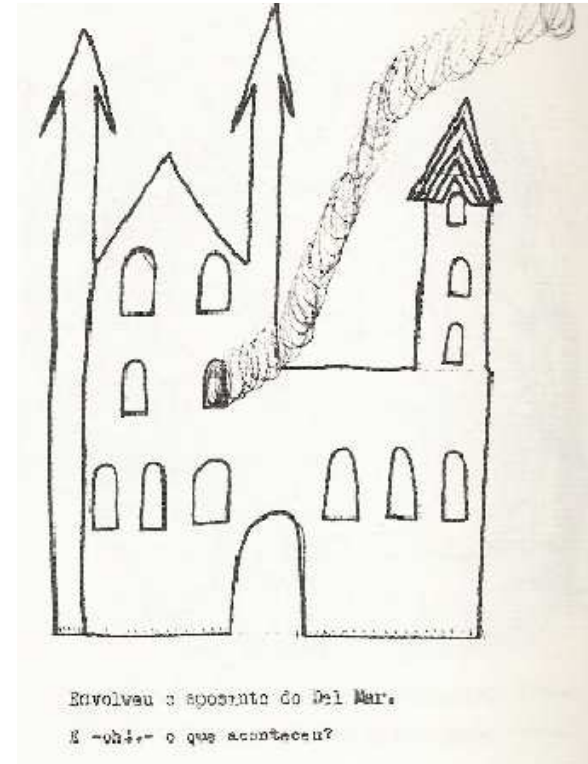
Ela foi de mansinho, abaixou a ponta levadiça
E espetou o alfinete na barriga do conde.



Ouiu-se um grande estrondo: cata, pum!
E uma fumaça preta como carvão

5

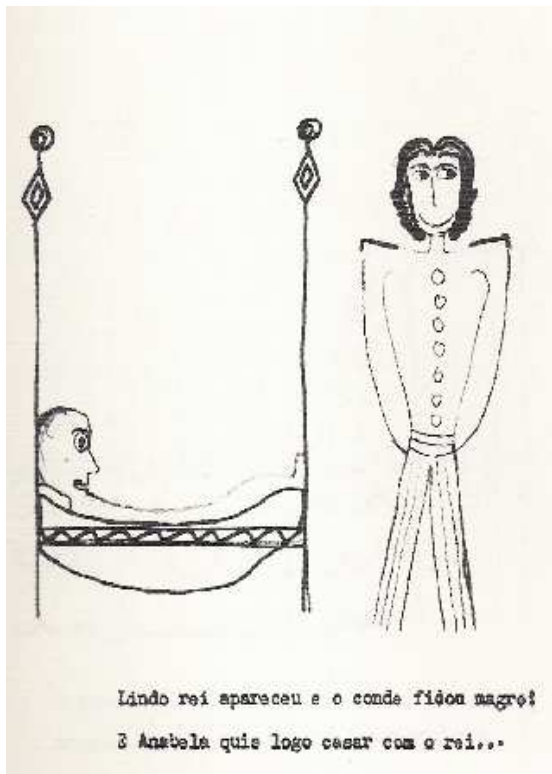
Ouiu-se um grande estrondo: cata, pum!
E uma fumaça preta como carvão



Envolveu o aposento do Del Mar.
E -oh!- o que aconteceu?

6

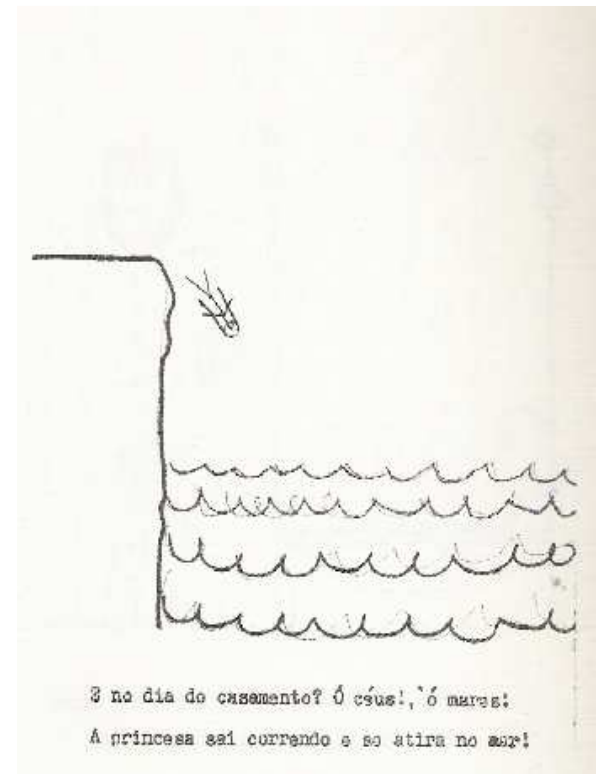
Envolveu o aposento do Del Mar.
E - oh! - o que aconteceu?



Lindo rei apareceu e o conde ficou magro!
E Anabela quis logo casar com o rei...

7

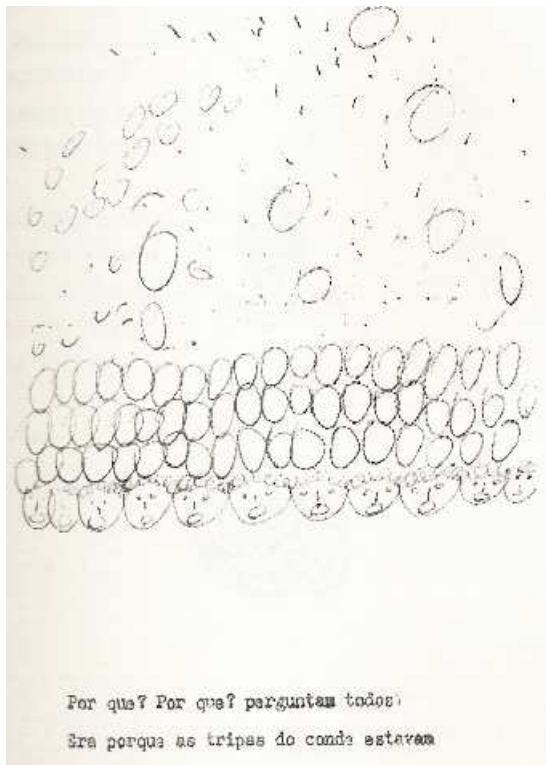
Lindo rei apareceu e o conde ficou magro!
E Anabela quis logo casar com o rei...



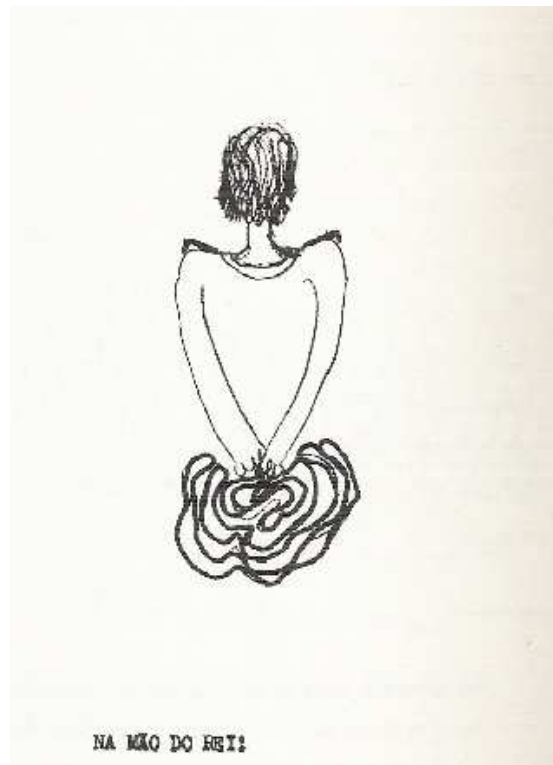
E no dia do casamento? Ó céus!, ó mares!
A princesa sai correndo e se atira no mar!

8

E no dia do casamento? Ó céus! ó mares!
A princesa sai correndo e se atira no mar!



9



10

Por que? Por que? Perguntam todos.
Era porque as tripas do conde estavam

NA MÃO DO REI!

Ilust. 15. (CESAR, 1999, p. 13-22)

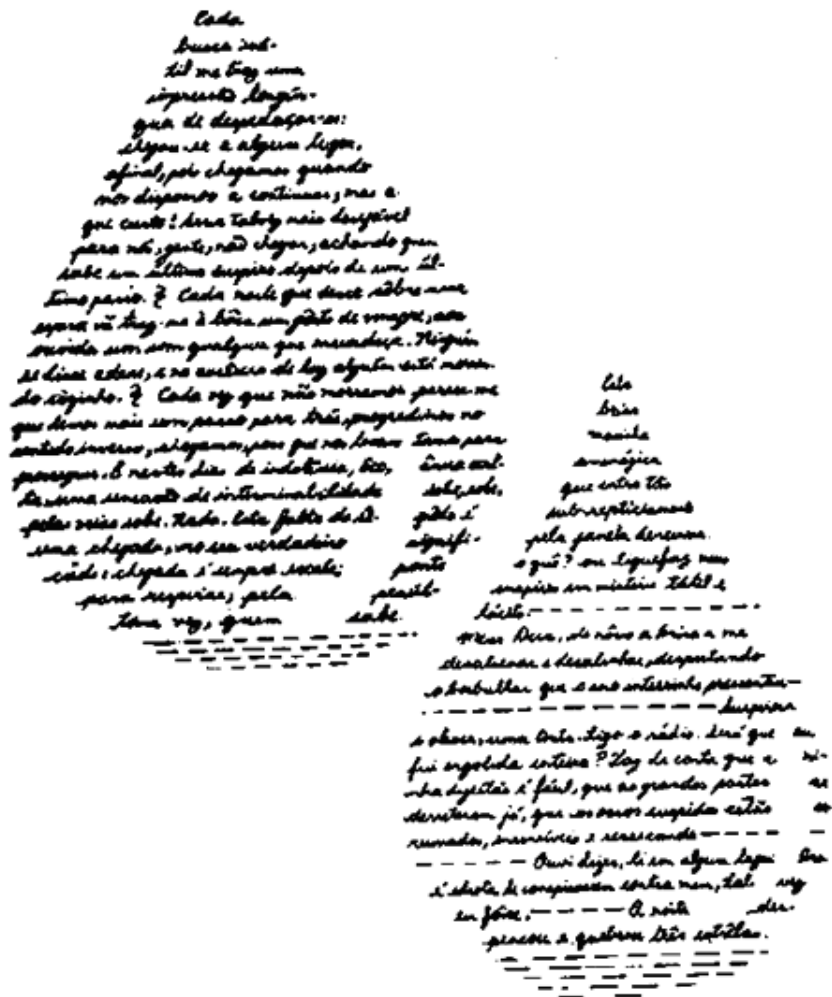
Considerando os aspectos pictóricos presentes nas dez imagens da seqüência anterior (Ilust. 15), faz-se curioso observar os detalhes utilizados na caracterização das personagens: em nenhuma delas encontramos os pés, que, simbolicamente, representam o contato com a realidade; na expressão dos semblantes, é nítido o cuidado que se teve com o delineamento dos contornos da fisionomia e a caracterização de cada uma delas: a aparência de Del Mar lembra arrogância e equivale ao provérbio daquele que tem o rei na barriga; a princesa Anabela, tipicamente ornada, aparece com as mãos escondidas atrás de si como quem disfarça ou premedita alguma coisa; o rei, da mesma maneira, também esconde as suas mãos, que aparecem somente no último quadro, quando ele surge de costas segurando as vísceras do conde. Os desenhos e as falas, de um modo geral, apresentam forte carga simbólica, ainda mais se pensarmos nas coincidências que se estabelecem entre essa breve ficção e o trágico destino que atravessou a vida de Ana Cristina Cesar. Para efeito de comparação com o poema seguinte, por ora, não nos esqueçamos da presença da água vinculada ao mar (imagem 8), do movimento de queda associado à morte (imagem 8), da representação de vozes (imagem 9) e, por fim, das vísceras nas mãos do rei (imagem 10).

Assim, é lícito supor que o que de mais perverso há e atravessa o comportamento da princesa e do rei entra em contraste com os traços sintéticos e gestos sutis que, simultaneamente, conferem um clima de atmosfera infantil às ilustrações. Tudo isto contribui para a articulação semântica dos signos verbal e visual, tencionados pelo jogo da ficção.

5.2. “Gota a gota”: a caligrafia, o caligrama e a circularidade em torno da angústia

Mergulhando um pouco mais no território da visualidade, vejamos o trabalho que abre a seção dedicada à segunda metade da década de 1970 e que foge à estrutura mais costumeira do poema em prosa, bastante empregada por Ana Cristina Cesar:

1975-1979



Ilust. 16. “Gota a gota”, de Ana Cristina Cesar (CESAR, 1999, p. 77)

“Gota a gota” (Ilust. 16) é, assim, subdividido em duas partes, ambas de formatos arredondados e dispostas de modo que ocupem, praticamente, toda a área da página. No canto esquerdo superior, vem datado o período: 1975 a 1979. Um pouco mais abaixo, duas áreas caligrafadas em formato de gota – configuração que, de certo modo, lembra a forma ovalar – constituem propriamente o poema. A imagem do lado esquerdo da página é um pouco maior, trazendo uma espessura gráfica de escrita mais encorpada, enquanto a do lado direito, menor, tem a espessura do traço caligráfico um pouco mais fina.

Dois detalhes merecem ser ressaltados:

a) ao contrário dos trabalhos de Augusto de Campos e de Arnaldo Antunes concebidos para aparecer em forma *tipográfica* aos olhos do leitor, o de Ana Cristina Cesar se apresenta como obra *caligráfica*, artesanal, o que o singulariza no conjunto e nos leva a refletir sobre tal diferença (cf. JEAN, 2002, p. 58-60);

b) se o poema da autora for percorrido à maneira tradicional (e ocidental) que rege a leitura de um texto (da esquerda para a direita e de cima para baixo), entenderemos que a primeira gota é o início do texto. Mas, se considerarmos a lei da gravidade, a segunda gota teria sido produzida (ou expurgada) primeiro, visto que está mais abaixo. Em todo o caso, deixemos tal leitura para mais adiante e, para ampliar nossa possibilidade de análise, observemos, neste início, a transcrição linear do poema, da caligrafia para a tipografia, considerando, inclusive, os travessões (os quais utilizamos para transcrever *também os tracinhos do texto*, nem sempre muito distinguíveis dos ditos travessões)¹⁴:

Cada / busca inú- / til me traz uma / impressão longín- / qua de
despedaçar-se: / chegou-se a algum lugar, / afinal, pois chegamos quando /
nos dispomos a continuar; mas a / que custo! Seria talvez mais desejável /
para nós, gente, não chegar, achando quem / sabe um último suspiro depois
de um úl- / timo passo. § Cada noite que desce sobre uma / espera vã traz-
me à boca um gosto de vinagre, aos / ouvidos um som qualquer que
ensurdeça. Ninguém / se disse adeus, e na ausência de luz alguém está
morren- / do sozinho. § Cada vez que não morremos parece-me / que demos
mais um passo para trás, progredimos no / sentido inverso, chegamos, pois
que nos levan / tamos para / prosseguir. E nestes dias de indolência, oco, /
ânsia ocul- / ta, uma sensação de interminabilidade / sobe, sobe, / pelas
veias sobe. Nada. Esta falta de se- / gredo é / uma chegada, no seu
verdadeiro / signifi- / cado: chegada é sempre escala; / ponto para respirar;

¹⁴ A edição da obra *Inéditos e dispersos*, utilizada nesta pesquisa, traz a transcrição do poema, mas não considera os tracinhos e os travessões. Todavia, optamos por inseri-los todos, *em formato de travessões*, na nossa análise, uma vez que são elementos que compõem a imagem em estudo. Além dessa interferência (necessária), intercalamos com o sinal de barra (/) cada novo começo de linha e, ainda, os intervalos das zonas internas às gotas, por também apresentarem quebras de palavra.

pela / penúl- / tima vez, quem / sabe. -----

Esta / brisa / marinha / semimágica / que entra tão / sub-repticiamente
/ pela janela denuncia / o quê? Ou liquefaz meus / suspiros em mistério tátil
e / tácito. ----- / Meu Deus, de novo a brisa a me / desalienar
e desalinhar, despertando / o borbulhar que o ano inteirinho pressentiu - / -
----- Suspirosa / e oleosa, uma tonta. Ligo o rádio. Será que /
eu / fui engolida inteira? / Faz de conta que a / mi- / nha digestão é fácil,
que as grandes partes / se / derreteram já, que os ossos cuspidos estão / ar /
rumados, insensíveis e ressecando - - - - / - / - - - - Ouvi dizer, li em
algum lugar: / Ana / é idiota. Se conspirassem contra mim, tal- / vez / eu
fosse. - - - - A noite / des- / pencou e quebrou três estrelas. / - - - - -
- / - - - - / - - - - - / - - - - - / - -

(CESAR, 1999, p. 77)

Para que haja um melhor contraste entre os aspectos de “Gota a gota” e os da fase mais ortodoxa da vanguarda concretista, é importante trazer à tona que, nesta última, tornou-se evidente a preferência dos poetas *Noigandres* pela utilização de caracteres que apresentassem uma tipografia mais padronizada, ou seja, a letra *Futura bold* (vide “Ovonovelo”), projetada na Alemanha por Paul Renner, em 1927 (cf. LUPTON, 2006, p. 24). O objetivo dessa escolha era o de contribuir, no caso, para a propagação dos aspectos fisiognômicos do texto visual. (Posteriormente é que se deu o uso em larga escala da técnica da *letraset* – ou cartela contendo elementos tipográficos transferíveis para outra superfície). Assim, pode-se dizer que a soma dessas características contribuiu para a elaboração de poemas com formas gráficas bastante geométricas, com um resultado final de alta qualidade, bem acabado, muito próximo à arte do *design*.

Em contraste com tais considerações, percebemos que em “Gota a gota” o emprego do recurso caligráfico se dá como opção significativa artesanal – o que colabora para a ampliação do sentido do poema. Como se pode notar, esse procedimento se estabelece de modo extremamente peculiar se comparado aos desenvolvidos pelos poetas concretos.

No artigo “A marca do criador: poesia caligráfica”, Philadelpho Menezes, ao desenvolver um estudo sobre a utilização dessa técnica durante o período das experimentações estéticas das vanguardas históricas, assinala que a caligrafia “representou uma tentativa dos movimentos de vanguarda de anular a intermediação da indústria gráfica, deixando à mostra o processo de criação do produto final” (MENEZES, 1995, p. 572). Partindo dessa idéia, Menezes depreende que o emprego da caligrafia como elemento plástico do texto atendia, em certa medida, a um desejo utópico das vanguardas: eliminar o hiato existente entre autor e receptor – algo um pouco semelhante ao que fora feito anteriormente

na poética romântica. Nesta, porém, a ênfase recaía sobre o modo de utilização da linguagem: mais pessoalizada e de conotação sentimental, ela acabava por se tornar, também, uma forma de aproximar as esferas artista/público. Contudo, ainda à luz de Menezes, vale esclarecer:

[...] se a base utópica de ambas é a mesma, as vanguardas se distanciaram da postura romântica ao substituir as conformações estilísticas pela intervenção gráfica no texto poético. Assim, ao lado da incorporação das inovações tecno-tipográficas da imprensa, que já haviam sido observadas na visualidade da escrita de *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, o projeto utópico das vanguardas tomou outros rumos através da experimentação caligráfica, exprimindo um anseio de desartificializar o contato autor-receptor. (MENEZES, 1995, p. 573)

Pensando agora a circularidade não só atrelada ao domínio da visualidade, mas também por meio das idéias que essa forma suscita, podemos dizer que, grosso modo, ela nos sugere a existência de um movimento em forma de circuito, o qual, por sua vez, está associado ao caráter daquilo que se processa por ciclos. Este vocábulo significa o “espaço de tempo durante o qual ocorre e se completa, com regularidade, um fenômeno ou um fato, ou uma seqüência de fenômenos ou fatos” (HOUAISS, 2000). A utilização do recurso caligráfico submetido a essa dinâmica cíclica leva-nos a resgatar um pouco de suas ocorrências no passado à luz dos argumentos de Philadelpho Menezes, que lembra:

Foram diversas as maneiras pelas quais as experimentações vanguardistas introduziram a caligrafia no poema e também variadas as fontes de inspiração. Em certa medida, as vanguardas dialogam (ainda que não intencionalmente) com o passado da própria cultura européia pré-industrial nas formas da estética caligráfica que haviam se associado com a poesia. A arte dos escribas dos mosteiros medievais é sem dúvida uma marca do gesto de direto diálogo com a manuscritura dos poetas contemporâneos. [...] De outra parte, as caligrafias árabes e oriental são referência obrigatória para a arte da escrita e mesmo não sendo possível dizer sobre o conhecimento que os poetas de vanguarda tinham delas, o diálogo de formas se estabelece inevitavelmente (MENEZES, 1995, p. 575-576).

Assim, cotejando a análise do saudoso crítico paulista com o texto de Ana Cristina Cesar, somos levados a refletir, com ponderação, se a poeta, ao se valer do recurso caligráfico e da estrutura caligrâmica para a elaboração do poema “Gota a gota”, não estaria encenando uma espécie de retomada de procedimentos vanguardistas, um diálogo com um tipo de escrita muito característico do texto experimental.

Não menos importante, também, é atentar para outras imagens suscitadas a partir da configuração caligrâmica do texto. Como se pode notar, a ilustração consiste em duas formas ovaladas, cujas bases apresentam volumes bem mais inchados se comparados aos da parte superior – fato que nos reporta, desde já, a diferentes tipos de substâncias líquidas que, em sua porção mínima e em estado de queda, assumem formas de glóbulo. Nesse caso, assinala-se que a imagem, iconicamente, pode ser associada a partículas ligadas a fenômenos da natureza (gotículas de orvalho e de chuva), bem como a certas excreções líquidas existentes no corpo (lágrima, suor e sêmen) – concepções presentes no sentido da palavra gota.

A propósito do tema, torna-se valioso aproximar tais considerações ao texto “Sobre as revoluções das esferas celestes”, de Nicolau Copérnico (incluído no livro *Os gênios da ciência*), no qual o físico estabelece conexão entre as idéias de circularidade e perfeição do nosso universo com a forma contida no poema em estudo:

Inicialmente devemos notar que a Terra tem formato de globo; seja porque esta é a mais perfeita de todas as figuras, pois é um todo integral e não necessita de nenhuma junta; ou porque esta figura é aquela que tem o maior volume e assim é especialmente apropriada para aquilo que conterà e conservará todas as coisas; ou mesmo porque as partes separadas no mundo, *i. e.*, o Sol, a Lua, e as estrelas, possuem tal forma; ou porque tudo no mundo tenda a ser delimitado por esta forma, como é aparente no caso de gotas de água e outros corpos líquidos. (In: HAWKING, 2005, p. 28)

Já na perspectiva etimológica, o termo em questão provém do latim (*gutta, ae*) e abarca as seguintes noções:

- a) “gota, pingo, lágrima, suor, lágrima de certas plantas”;
- b) “pequeno ornato arquitetônico, em forma de gota, no friso das colunas dóricas”;
- c) ligado à idéia de moléstia, associa-se a “gotas de um humor mau” (HOUAISS, 2000). Sobre a última acepção, é relevante saber que, na medicina da Antiguidade, as condições físicas e mentais do indivíduo podiam ser determinadas por certos fluidos excretados pelo corpo: os quatro humores, ou seja, sangue, bile amarela, fleuma (pituíta) e bile negra (atrabílis).

Além dessa ligação a substâncias líquidas, as imagens ovulares do poema assemelham-se também ao formato de duas sementes (elemento, aliás, incluído na palavra “sêmen”, supracitada).

Em contraste com esses aspectos, ganha relevância para a nossa análise uma particularidade no arranjo das palavras que intitulam o poema: dentre as letras que o compõem, encontramos a incidência de dois “os” – “Gota a gota” (destaques nossos) –, que,

por excelência, constituem-se em forma arredondada. Com esse pequeno detalhe, somos levados a refletir que, de maneira semelhante à que se nota no poema de Augusto de Campos (“**ovonovelo**”: quatro letras “o” sinalizando os quatro novelos), os caracteres circulares incluídos na expressão “gota a gota” parecem indicar, ainda que sutilmente, a iconização de duas gotas, o que confere um caráter isomórfico ao próprio título da composição.

Mas há outro fato que requer atenção: “gota a gota” é uma expressão que indica, grosso modo, a circunstância daquilo que se realiza gradativamente, por meio de etapas, aos poucos. Notando bem, a primeira gota se articula por meio de três parágrafos, cujas divisões se encontram indicadas, na escrita caligráfica do poema, justamente através do sinal “§”.

Considerando que o recurso estilístico da anáfora – aqui, ocorrência do pronome indefinido “cada” no início das introduções – se intensifica a partir da sua própria carga semântica (“cada” serve para designar distributivamente os elementos de um conjunto), infere-se, então, que o caráter de repetição gradativa fica bastante evidente: fato que confere, portanto, mais harmonia à idéia de marcação de intervalos em etapas sucessivas. Dessa forma, não seria demais dizer que a estrutura do texto, ao sugerir a noção de contar-se alguma coisa, acaba por mimetizar, no plano discursivo, um efeito semelhante ao do dispositivo do conta-gotas.

Em todo o caso, cabe esclarecer que a reincidência do vocábulo “cada” deve ser considerada não apenas distributivamente, mas também de maneira individual, visto que ela pode enfatizar a repetição da própria ação que está sendo descrita nos inícios dos parágrafos.

Outra importante informação é revelada a partir da etimologia da palavra “cada”. Derivado do grego, o vocábulo *katá* – que significa “de alto abaixo, embaixo, no fundo” (HOUAISS, 2000) –, ajuda a reforçar o movimento de queda, ao qual está ligado o processo de formação das gotas (é patente que gotas caem do céu em forma de chuva, que lágrimas escorrem de cima para baixo – enfim, por existirem em estado líquido, gotas têm, comumente, a configuração apresentada pelo caligrama).

Transpondo esse movimento para as articulações semânticas explicitadas pelo eu poético na primeira parte dessa micro-narrativa-lírica (e visual), evidencia-se que elas sugerem as carências do desejo ante a força que movimenta a vida, bem como são marcadas por um forte anseio pela morte, o qual, por sua vez, se destaca já no início do primeiro parágrafo:

Cada / busca inú- / til me traz uma / impressão longín- / qua de
despedaçar-se: / chegou-se a algum lugar, / afinal, pois chegamos quando /

nos dispomos a continuar; mas a / que custo! Seria talvez mais desejável / para nós, gente, não chegar, achando quem / sabe um último suspiro depois de um úl- / timo passo.

(CESAR, 1999, p. 77)

Observa-se que a presença da expressão “busca inútil”, em conexão com o verbo pronominal “despedaçar-se”, parece indicar (para o sujeito lírico) que o ato de empenhar-se em viver não vale mais a pena, pois implica desintegração, dilaceramento. Nesse sentido, a declaração inicial de um sujeito “eu” (no singular) em transição para a forma “chegou-se” (no impessoal), seguida de “chegamos”, “nos dispomos” e “nós, gente” (com desinências verbais de plural), já marca, no plano sintático, o trânsito progressivo entre as pessoas do discurso. Indo mais longe, talvez seja possível supor a própria fragmentação do sujeito: antes, individual; em seguida, impessoal (isto é, não existindo como pessoa); ao fim, multiplicado, pois passa a incluir-se num plano de ordem coletiva.

Busca-se um lugar: logo, deseja-se atingir uma meta. O lugar é encontrado; porém, instala-se um paradoxo: parece ser possível achar esse lugar exatamente quando se decide seguir adiante (“chegamos quando nos dispomos a continuar”), isto é, nunca permanecendo no mesmo espaço. Todavia, num tom de dúvida e incerteza, fica declarado que a possibilidade de não se ter chegado talvez fosse mais satisfatória, ou seja: atingiu-se um outro espaço somente quando não se desejou chegar até ele. A relação semântica que se projeta a partir das articulações entre os tempos verbais desse fragmento nos leva a refletir que o lugar desejado se constitui como um espaço transitório, onde presença e ausência se complementam de modo simultâneo.

No segundo parágrafo, o jogo de imagens desdobra-se numa atmosfera perturbadora, que proporciona a formação de um ambiente obscuro, onde a percepção é movida pela densidade da noite:

§ Cada noite que desce sobre uma / espera vã traz-me à boca um gosto de vinagre, aos / ouvidos um som qualquer que ensurdeça. Ninguém / se disse adeus, e na ausência de luz alguém está morren- / do sozinho.

(CESAR, 1999, p. 77)

Nesse território de ausência de esperança, o sujeito lírico parece encontrar-se sozinho, prostrado, reconhecendo a sua própria vulnerabilidade. A densidade da noite promove desprazer (“gosto de vinagre”) e, junto à ausência de luz, amplia-se o desconforto dos sentidos. Ademais, a condição de abandono (da qual um insignificante “ninguém” é

responsável) se intensifica e culmina com a aproximação da morte (que atua sobre um “alguém” distante, não revelado).

Importa notar que, enquanto o sujeito lírico prossegue, pouco a pouco, esforçando-se para suportar a intensidade do desprazer, a diagramação do poema parece, também, responder a tal dinâmica. À maneira de uma membrana que se intumescce ao represar as suas secreções, a forma caligrâmica igualmente assim o faz e, inchando-se verso a verso, perfaz uma configuração de base mais ovalar. Nesse caso, é possível dizer que, na medida em que o ato da leitura se processa, o signo verbal atua em consonância com o não-verbal, conferindo ao texto uma iconização de gota.

Nesse universo, simultaneamente, estável e instável – onde se mantém a forma, mas, a qualquer momento, tudo pode vazar, irromper –, o terceiro parágrafo, que dá os contornos finais à primeira imagem, traz mais uma vez a problemática da impossibilidade de suportar a existência:

§ Cada vez que não morremos parece-me / que demos mais um passo
para trás, progredimos no / sentido inverso, chegamos, pois que nos levan /
tamos para / prosseguir. E nestes dias de indolência, oco, / ânsia ocul- / ta,
uma sensação de interminabilidade / sobe, sobe, / pelas veias sobe. Nada.
Esta falta de se- / gredo é / uma chegada, no seu verdadeiro / signifi- / cado:
chegada é sempre escala; / ponto para respirar; pela / penúl- / tima vez,
quem / sabe. -----
--

(CESAR, 1999, p. 77)

Prosseguindo com inapetência, beira-se a morte. Esta, porém, mais uma vez, não é alcançada. Entretanto, no presente estágio o sujeito lírico parece conformar-se com o movimento incessante da vida, e nele prossegue, embora sabendo da sua condição de decadência (“progredimos em sentido inverso”). Ademais, à proporção que o fragmento “dias de indolência, oco, ânsia oculta, uma sensação de interminabilidade sobe, sobe, pelas veias sobe. Nada” (CESAR, 1999, p. 77) aglutina o desconforto de muitos desprazeres, nota-se que o ritmo desencadeado pela seqüência de vocábulos “indolência”, “oco” e “ânsia oculta” (reforçada por “sobe”, “sobe” e “sobe”) acaba, igualmente, por sugerir a mesma pulsação incessante de coisas desagradáveis em circulação pelo corpo.

Esse movimento descrito parece corresponder ao ponto máximo do processo de contenção e resistência que o sujeito mantinha ante a força do devir. Entretanto, os últimos versos esclarecem que a insuportável busca, na qual se encontrava, chega ao fim não através

da morte, mas sim por meio de um reconhecimento da sua própria condição negativa diante da vida.

Parecendo constatar que a existência é um fluxo permanente, que se põe como sucessão de acontecimentos, o sujeito lírico passa a compreender também a sua natureza efêmera. Desse modo, tal passagem nos sugere que ele esteja, portanto, diante de um sentimento epifânico (embora nem um pouco positivo), visto que nos deixa a impressão de que o desdobramento dessas ações fora concebido como se a vida perdesse o seu véu e se deixasse mostrar em sua própria infinitude, por meio de uma manifestação do significado verdadeiro, essencial.

Se a morte fosse consumada, é óbvio que não haveria mais possibilidade de vida. Como aquela não se realiza, também é claro que esta continua. No entanto, o viver, para o sujeito, tornara-se uma experiência: ao chegar à beira da morte, ao compreender a vida em sua potência bruta e verdadeira, percebe-a sem os seus segredos. Assim, prosseguindo no movimento do devir, atinge-se um espaço provisório, um estado de triz; um porto de chegada, em cujo lugar a permanência, porém, é transitória: “*chegada é sempre escala; ponto para respirar; pela penúltima vez, quem sabe*” (CESAR, 1999, p. 77: destaques nossos).

Diante dessa perspectiva, embora a morte não seja concretizada, seria um excesso pensar em manifestação de um desejo pela vida. Todavia, contrastando tal fragmento com o que fora descrito no início do poema, nota-se que a chegada, inicialmente, era um desejo a ser evitado, mas que, ao final, tende a se realizar como uma atitude conformista. Para reforçar essa idéia, vale lembrar que a expressão “último suspiro” significa “o último momento de vida; o estertor (agonia) da morte” e, na etimologia de “respirar”, encontramos as indicações de “tomar fôlego; respirar; sossegar; perder o medo” (HOUAISS, 2000). Assim, se a morte não é alcançada, poder-se-ia dizer que a experiência, aos poucos, transforma-se em aprendizagem que, por seu turno, se converte, mesmo que infimamente, em postergação do fim.

A partir desse adiamento momentâneo da morte, é curioso ver – em confronto com esse destino quase trágico, no qual o sujeito lírico se lançou – que o possível estado de resignação que se instala vem a contrastar, no plano visual, com a incidência de uma zona vazia, localizada à direita da imagem, a qual confere *volume* e, sobretudo, promove um efeito de *brilho* à ilustração.

Se o brilho está associado à intensidade, vibração, vivacidade, talvez fosse possível pensar que, nesse estágio, tal efeito estivesse vinculado à aceitação dos sofrimentos da existência por parte do sujeito lírico ao final da sua busca. Mas, de fato, não há dúvida de que

tal impressão óptica se relaciona mais com as áreas ocupadas pelos caracteres. Aliás, esses aspectos visuais resultantes do desenho das letras tornam nítido que as gotas produzem texturas diferentes entre si: a da esquerda, mais escura; a da direita, mais clara. Igualmente, observa-se que a primeira, além de ser maior em tamanho, apresenta a espessura do traçado um pouco mais encorpada que a segunda.

Como se trata de um caligrama, não custa ressaltar que a diagramação dos versos do poema se deu em função de uma forma ovalar, preestabelecida, a fim de ilustrar o tema (“gota a gota”) já anunciado no título. É bem provável que a elaboração da escritura caligráfica tenha exigido um cuidado especial para que a distribuição das palavras atendesse, exatamente, ao contorno sinuoso da forma. Além disso, é patente que o emprego de pontuação obedece à sintaxe tradicional e que o espaçamento entre os vocábulos (com exceção das áreas internas onde ocorre o brilho) se realiza de forma regular. Porém, se consideramos que a composição se articula através de um recurso de justaposição, depreende-se que no decorrer do encadeamento linha a linha há freqüentes segmentações bruscas (inclusive quebras inusitadas de palavras) produzindo desalinhamentos sintáticos, os quais podem ser identificados com o processo de *enjambement*¹⁵.

Completando o contorno sinuoso da base do caligrama de Ana Cristina Cesar (que, até então, se modelou por meio do emprego da linguagem verbal), não se pode perder de vista o conjunto de traços formado pela repetição dos sinais “-” e “—” (transcritos no presente trabalho como travessões). Até o aparecimento desses elementos, parece ser possível dizer que o sujeito lírico se manifestou com desprezo pela vida, mas que também, envolvido num movimento ambíguo e contínuo, parecia ora almejar um lugar, ora recusá-lo.

Nesse percurso indefinido, ao mesmo tempo em que se insinua uma falta de desejo pela existência – e, por conseqüência, um forte anseio pela morte –, vemos que ele (embora angustiado pela ausência de sentido) prossegue com o intuito de encontrar “a chegada”. Em seguida, como se envolvido numa dinâmica circular, observamos que a “busca inútil” (mencionada no início) remete não só à “falta de segredo”, mas equivale, ainda, a atingir o verdadeiro significado de tal busca, ou melhor, constitui-se como a chegada ao lugar de que tanto se esquivou. Ao final, porém, tende a resignar-se.

Ao investigar alguns cadernos de anotações deixados por Ana Cristina Cesar, Flora Süssekind, no livro *Até a segunda ordem não me risque nada*, chama a atenção para o fato de

¹⁵ Em comparação com esses aspectos, recordemos, rapidamente, que em “Ovonovelo”, verificam-se: a) redução sintático-semântica; b) utilização tipográfica; c) variação de espaços entre caracteres e entre palavras (o que possibilita tanto o aparecimento de termos com autonomia semântica, quanto à realização da palavra-valise).

que um dos pontos característicos dos textos da poeta carioca é a presença da escrita como conversação e como fala. Dentre os trabalhos que analisa, Sússekind cita o poema “Vacilo da vocação” e diz que nele “contrastam pintura e poesia, continuidades e cortes, em meio a uma quase carta, na qual o *travessão* funciona efetivamente como elemento nuclear da composição e do ritmo voco-visual que a orienta” (SÜSSEKIND, 1995, p. 14: destaque nosso). Posteriormente, comentando alguns trabalhos “via rascunho, burburinho”, acrescenta que a ocorrência de “aspas, travessões, reticências e interrogações sinalizam falas, cortes, dúvidas, hesitações” (SÜSSEKIND, 1995, p. 15).

Ligando tais procedimentos aos aspectos visuais presentes em “Gota a gota”, notamos que a presença das linhas tracejadas, ao final da imagem, pode funcionar não apenas como recurso gráfico, a fim de viabilizar o acabamento visual da base. Assim, de modo amplo, é possível presumir que se uma linha sem interrupções corresponde, simbolicamente, a noções de confiança, precisão e continuidade, por contraste, o efeito de uma tracejada pode remeter-nos às idéias de insegurança, falha, descontinuidade e irregularidade. Considerados num outro contexto, como no de uma operação matemática, esses sinais servem para designar diminuição, perda ou subtração entre os elementos envolvidos. No plano textual discursivo, eles são identificados como tracinhos e travessões, tendo este último, aliás, como principal função a de indicar a alternância das vozes entre os interlocutores.

Já na cultura chinesa, cujos princípios fundamentais que regem as leis do universo são conhecidos como *yin-yang*¹⁶ (forças antagônicas e, simultaneamente, complementares entre si), verifica-se que a força *yin* é reconhecida por uma linha aberta, interrompida, que, aliás, está associada à dimensão do feminino, às conotações de passividade, frieza e escuridão do universo. Por coincidência, o símbolo *yin-yang* é representado pela união de duas gotas (uma clara; outra escura) que, ao se encaixarem, simetricamente, e em sentidos opostos, formam a imagem de um círculo.

Com prudência, não seria demais dizermos que, diante de tais aspectos, a seqüência desses elementos, ao final da primeira gota, esteja remetendo não só a um processo de perda de sentido do próprio significante, mas também sugerindo noções de ruptura, silêncio, dissolução ou mesmo o despedaçamento da instância do sujeito, dadas a sua instabilidade e a

¹⁶ Vale ressaltar que os mesmos princípios estão presentes no *I Ching, o livro das mutações*, cujos preceitos seguem a lógica das forças antagônicas. Ao se consultar o livro, as leituras são proporcionadas através da montagem de hexagramas, por meio de linhas abertas e linhas fechadas. Embora possa parecer inadequado citá-lo, é curioso saber que em duas composições de Ana Cristina Cesar, presentes no livro *A teus pés*, encontramos referências sobre tal oráculo, a saber: a) “contrariando o I Ching que manda que eu me cale, ou diga pouco, ou pelo menos respeite esse silêncio” (CESAR, 2002, p. 140); b) “Me senti inconfidente, conversação traindo meu I Ching, já disse” (CESAR, 2002, p. 141).

sua passividade ante o fluxo da vida. Além disso, se considerarmos que esses sinais vão-se rareando – estando ordenados em quantidade decrescente (12 / 9 / 9 / 6) –, é possível pensar num movimento de expiração a expulsar o ar dos pulmões (desencadeado pelo verbo “respirar”, anteriormente citado), que, por sua vez, também justificaria a ausência da fala ao final de cada “gota” (e até no interior de uma delas).

Vejam, agora, a transcrição da segunda parte do poema, que corresponde à gota localizada à direita e abaixo:

Esta / brisa / marinha / semimágica / que entra tão / sub-repticiamente
/ pela janela denuncia / o quê? Ou liquefaz meus / suspiros em mistério tátil
e / tácito. ----- / Meu Deus, de novo a brisa a me / desalienar
e desalinhar, despertando / o borbulhar que o ano inteirinho pressentiu - / -
----- Suspirosa / e oleosa, uma tonta. Ligo o rádio. Será que /
eu / fui engolida inteira? / Faz de conta que a / mi- / nha digestão é fácil,
que as grandes partes / se / derreteram já, que os ossos cuspidos estão / ar /
rumados, insensíveis e ressecando ---- / - / ---- Ouvi dizer, li em
algum lugar: / Ana / é idiota. Se conspirassem contra mim, tal- / vez / eu
fosse. ---- A noite / des- / pencou e quebrou três estrelas. / -----
- / ----- / ----- / ----- / --

(CESAR, 1999, p. 77)

O texto se organiza por meio de um único parágrafo, sendo que a espessura caligráfica da escrita, por ser mais fina, contribui, conforme mencionamos, para a formação de uma textura mais clara. O fragmento se inicia com uma pergunta, que é seguida por uma possível explicação.

Em comparação com os aspectos espaciais da parte inicial do poema, é possível dizer que nesta segunda gota, através de indicações mais concretas (como as referências feitas a uma janela e a um rádio), há uma nítida mudança na concepção do espaço, sendo possível pensar que o sujeito lírico esteja ocupando um *local fechado*. Convém lembrar que, antes disso, ao iniciar uma espécie de busca pelo significado das coisas, ele acabou por perceber o ambiente – numa trajetória reflexiva em torno da angústia – como algo desconfortável, descontínuo e abstrato: detalhe que culminou com a presença de um espaço provisório.

Agora, de outro modo, a utilização do pronome demonstrativo “esta” indica a incidência de um vento brando que invade o ambiente de modo fraudulento – a brisa não entra pela porta, mas, sim, “sub-repticiamente”, por uma janela. Aliás, se pensarmos que esse termo pronominal opera também com a função de retomar um elemento imediatamente citado, torna-se lícito dizer que “esta”, ao mesmo tempo em que se refere à explícita presença da

“brisa marinha”, resgata ainda, de maneira implícita, metonimicamente, o ar sugerido pelo verbo “respirar”.

Em consonância com o signo visual, depreendemos que os verbos “liquefazer” e “borbulhar” (o primeiro, referindo-se à matéria que sofre transformação das suas condições físicas e passa ao *estado líquido*, o segundo, ao processo de produzir *bolhas*), estabelecem conexões diretas com o tema e com a forma ovalar da composição. De igual modo, o efeito de dissolução (ou, talvez, de desagregação) provocado pela “brisa marinha” – a qual reaparece no terceiro período – atua diretamente sobre o sujeito lírico e se desdobra num processo sensitivo, que intensifica a percepção dos “suspiros em mistério tátil e tácito”.

Assim, levando em conta que a seqüência de travessões se faz presente logo após o trecho supracitado, é possível reforçar a idéia de que eles estejam denotando a dissolução do significante, pois, dentre as acepções de “tácito”, encontramos:

- a) algo “não traduzido por palavras; silencioso; calado”;
- b) o “que não é preciso dizer por estar implícito ou subentendido”;
- c) o que “não se revela; recôndito, secreto, oculto” (HOUAISS, 2000).

Refletindo sobre tal hipótese, há de se destacar, depois da primeira seqüência desses sinais, a presença dos termos “desalienar” e “desalinhar”. Porém, não se pode desconsiderar a expressão “Meu Deus”, que, além de manifestar a perturbação e o espanto do sujeito lírico diante da “brisa marinha”, evoca uma divindade primordial e, em certa medida, vincula-se a uma realidade transcendente. Dessa maneira, nota-se que o transtorno causa a oscilação do comportamento do eu, pois se “alienar” pressupõe a ação de se afastar da realidade presente, “desalienar”, ao contrário, tende a remeter àquele que tenta recuperar os vínculos com a dimensão do real. Por outro lado, como “desalinhar” significa “sair de alinhamento” e também “desajeitar-se”, somos levados a pensar que a ocorrência dos travessões esteja não somente associada, no plano visual, ao movimento da “brisa marinha” invadindo o ambiente, mas, de modo simultâneo, sugira a própria instabilidade do sujeito diante dela.

Ao investigarmos mais detalhadamente possíveis conexões entre a temática de “Gota a gota” e outras composições literárias, faz-se relevante lembrar que, entre nós, “Brisa marinha” é o título literalmente dado por Augusto de Campos à tradução de “Brise marine”, um conhecido poema de Stéphane Mallarmé. A propósito, referências a textos do escritor francês apareceram outras vezes nos trabalhos de Ana Cristina Cesar. Por exemplo, podemos citar, do livro *Crítica e tradução*, o artigo “Traduzindo o poema curto” (CESAR, 1999, p. 411-430), no qual a poeta aborda os problemas que o tradutor enfrenta diante de um texto condensado. Dentre os trabalhos que analisa, destaca-se o mallarmeano “Salut”, transladado como

“Brinde” pelo autor paulista. Significativamente, a parte inicial do primeiro verso dessa composição – *Rien, cette écume, vierge vers* (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1974, p. 32) – converte-se no título de “Nada, esta espuma”¹⁷ (CESAR; 1998, p. 97), texto presente em outro livro da escritora: *Cenas de abril*, de 1979.

“Brisa marinha”¹⁸, além de trazer à baila o tema do desejo de partir (“Fugir! Fugir!”) mediante uma viagem marítima, em busca de um outro lugar, apresenta-se como metáfora da busca incessante do escritor nos domínios da criação literária. Todavia, como a concepção do tédio “desolado por cruéis silêncios” aproxima-se da angústia do poeta ante o espaço da criação (“Este papel vazio com seu branco anseio”), esta pode também figurar como impossibilidade de realização, ficando o poeta à deriva, semelhante aos naufragos “sem mastros, nem ilhas férteis, a vogar”.

Se cotejarmos esses aspectos com o tema de “Gota a gota”, notamos que a presença da viagem é comum aos dois textos. Porém, há que se esclarecer um detalhe: enquanto no poema mallarmaico o desejo é de prosseguir, mesmo havendo a possibilidade de a viagem culminar em fracasso, na composição de Ana Cristina Cesar o início do percurso já se dá como “naufrágio”, como derrota, como “busca inútil”. Portanto, ainda que esta se refira, de modo que possa passar despercebido, àquele (pela imagem da “brisa marinha”), é inegável que os dois mantêm conexões através do elemento água¹⁹.

Assim, ao se relacionar com o poema de Mallarmé (e, indiretamente, com a tradução de Augusto de Campos), é possível que “Gota a gota” tenha sido estruturado a partir de um processo de colagem de vozes – estratégia esta muito recorrente nos textos da poeta. Desse modo, se considerarmos que tal composição faz parte de um conjunto de textos de Ana Cristina Cesar que só puderam vir a conhecimento público após sua morte, temos margem para pensar que a escritora se encontrava em busca de uma dicção própria. Por essas razões, talvez fosse possível dizer que o incômodo causado pela incidência da “brisa marinha” se

¹⁷ “Nada, esta espuma”: “Por afrontamento do desejo / insisto na maldade de escrever / mas não sei se a deusa sobe à superfície / ou apenas me castiga com seus uivos. / Da amurada deste barco / quero tanto os seios da sereia” (cf. CESAR, 1998, p. 97).

¹⁸ Na edição *Mallarmé*, do trio concretista, confere-se: “Brisa Marinha”: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros. / Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres, / Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos. / Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos, / Impede o coração de submergir no mar / Ó noites! nem a luz deserta a iluminar / Este papel vazio com seu branco anseio, / Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio. / Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas, / Ergue a âncora em prol das mais estranhas plagas! / / / Um Tédio, desolado por cruéis silêncios, / Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços! / E é possível que os mastros, entre as ondas más, / Rompam-se ao vento sobre os naufragos, sem mas- / Tros, sem mastros, nem ilhas férteis, a vogar... / Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do mar!” (cf. CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1974, p. 45).

¹⁹ Por acaso, não custa nada observar que se submetermos o nome “Mallarmé” à lógica de uma composição por justaposição (ou, quem sabe, aos pressupostos que envolvem a palavra-valise, idealizada por James Joyce), torna-se possível (desconsiderando o acento) encontrar os elementos *mal*, *arme* e *larme*, que em francês correspondem a “mal”, “arma” e “lágrima” (esta, acima de tudo, tem forma de gota), respectivamente.

revela como indício para se pensar numa espécie de *angústia da influência* provocada pela presença de outras vozes incômodas²⁰.

Dando prosseguimento à análise, destaca-se (após o “borbulhar” despertado pela brisa e a incidência da segunda série de travessões), o seguinte fragmento: “Suspirosa e oleosa, uma tonta. Ligo o rádio” (CESAR, 1999, p. 77). A primeira frase, sem verbos, ao mesmo tempo em que parece qualificar a “brisa marinha”, descreve o estado sensitivo do sujeito lírico. Desse modo, assinala-se que a sensação de desconforto ganha conotações de lamento e de vertigem. Porém, numa espécie de processo de “desalienação” ou tentativa de recuperar os vínculos com a dimensão do real, liga-se o rádio. É curioso notar que, sendo um aparelho receptor de sinais, o rádio corresponde, no caso, ao recurso capaz de quebrar o silêncio, pois, disseminando alguma mensagem – e conectando-se, por sua vez, com o espaço exterior –, passa a funcionar também como um mecanismo que pode resgatar o sujeito à deriva, desnortado.

Já o trecho seguinte traz a segunda pergunta do poema e, novamente, uma possível solução: “Será que eu fui engolida inteira? Faz de conta que a minha digestão é fácil, que as grandes partes se derreteram já, que os ossos cuspidos estão arrumados, insensíveis e ressecando. —————” (CESAR, 1999, p. 77).

Numa espécie de (auto)devoração, a passagem parece remeter, de forma metalingüística, à recepção do texto literário e à própria condição do escritor diante dele. Assim, transpondo essa perspectiva, especificamente, para o contexto em que se insere a poeta (e a obra de) Ana Cristina Cesar, recordemos, conforme o estudo de Camargo, que ela se fazia à margem do cenário da poesia setentista, mas com ela interagia, e mais ainda: nesse ambiente Ana “produz livros independentes, deseja o leitor, mas tem consciência dos riscos da banalidade, da digestão fácil” (CAMARGO, 2003, p. 36). Dessa maneira, nota-se que, na passagem em causa do poema, a presença da expressão “faz de conta”, em sintonia com a ênfase dada a “grandes partes” e a “ossos cuspidos”, proporciona uma entoação característica dos contos de fadas, porém, no presente contexto, beirando a ironia, até o sarcasmo.

Após tal fragmento e mais uma seqüência de travessões (que, no trecho, indica silêncio ou mesmo a idéia de duração do instante, implícita na forma “ressecando”), é significativo que o comentário final do sujeito lírico seja a respeito de uma “Ana”: “Ouvi dizer, li em algum lugar: Ana é idiota. Se conspirassem contra mim, talvez eu fosse. — — — A

²⁰ Claro que nos referimos aqui ao famoso conceito de Harold Bloom, que, sinteticamente, diz respeito ao combate do poeta mais jovem com os seus “precursores” (BLOOM, 199, p. 33-45).

noite despencou e quebrou três estrelas. -----”
(CESAR, 1999, p. 77).

O resgate pela memória de uma opinião alheia, via murmúrio, via disse-me-disse (ou seja, à maneira de um boato, semelhante ao “burburinho” apontado por Süsskind), torna válido que compreendamos que o “Faz de conta” proposto anteriormente está refletindo uma tentativa (da própria poeta, auto-representando-se no seu texto) de sedução do outro: uma estratégia de persuasão dirigida àqueles incapazes de compreender a sua obra. Ademais, no período seguinte, vemos que a falta do discernimento alheio se revela como mais um fator a ser somado ao quadro das sensações incômodas que atravessam a composição. Por esse motivo, pensando na hipótese de esse final representar um discurso metalingüístico, supomos que a lembrança do insulto, vindo à tona, esteja enfatizando que este não tenha sido muito bem “digerido” por ela: o efeito da oração subordinada condicional (“Se conspirassem contra mim, talvez eu fosse [idiota]”) sugere a interpretação de que a sua obra sequer foi examinada, pois, caso contrário, o desdém se tornaria aceitável.

Após mais uma seqüência de travessões (afigurando-se, talvez, como silêncio, pausa, fôlego), atinge-se a última (e enigmática) oração: “A noite despencou e quebrou três estrelas. -----” (CESAR, 1999, p. 77).

A noite, que já fora mencionada na primeira parte, retorna no final do poema. É importante lembrar que, antes, estando associada ao verbo “descer”, funcionava não só como referencial do tempo, mas também prenunciava os dissabores atuantes sobre o sujeito lírico, tais como o gosto de “vinagre” – que sugere coisa desagradável, penosa – e “um som qualquer que ensurdeça”, o qual denuncia desconforto. Porém, a noite – que também se afigura como metáfora da obscuridade, dor, tristeza, desespero – chega de forma súbita. Desse modo, estando, agora, vinculada ao movimento de “despencar” (o qual confere mais força ao deslocamento que havia na fase anterior), desprende-se do céu para, intempestivamente, protagonizar a última ação do poema: quebrar três estrelas.

Todavia, antes de comentar o fato, torna-se representativo observarmos a conexão que se estabelece entre certos verbos disseminados no texto. Se verificarmos, especificamente, aqueles que, de alguma maneira, sugerem deslocamento e/ou mudança de forma, encontramos: *despedaçar*, *progredir*, *liquefazer*, *desalinhar*, *borbulhar*, *engolir* (“fui engolida”), *derreter*, *despencar* e *quebrar*. Assim, levando em conta que os sentidos desses termos se aglutinam em torno das noções de desintegração, transformação, digestão e queda – as quais, no seu contexto, são próximas das conotações de morte –, é possível dizer que o

campo semântico das ações contribui, sobremaneira, com os aspectos mais gerais depreendidos no plano discursivo.

Para ampliar nossa possibilidade de análise, vale destacar, conforme assinala *O dicionário de símbolos*, que a noite simboliza

[...] o tempo das gerações, das germinações, das *conspirações*, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é *voltar ao indeterminado*, onde se misturam pesadelos e monstros, as *idéias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas *onde fermenta o vir a ser*, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 640: destaques nossos)

Contrastando com esse ambiente regido pela obscuridade, encontram-se os corpos celestes, dos quais se destaca a estrela, fonte luminosa, produtora e receptora de energia, que se associa diretamente a motivações de vida, mas também a noções de sorte e destino. De outro modo, sabe-se que as estrelas “traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 404). Entretanto, se contrapusermos esses aspectos àqueles ligados à ausência de luz, bem como à noção de trama (e de complô) implicada no termo “conspirar”, infere-se que esse verbo, presente nas linhas finais do poema, apresenta, até mesmo no plano simbólico, indícios de uma atmosfera de declínio. Assim, se entrar em contato com a noite é manter-se em conexão com o espaço “onde fermenta o vir a ser” (e também “voltar ao indeterminado”), justifica-se dizer que a noite, ao quebrar “três estrelas”, de fato, estaria significando a morte.

Em exame à simbologia das três estrelas juntas, outras leituras ganham destaque. A primeira diz respeito ao chamado “cinturão de Órion”, que corresponde a três estrelas brilhantes, visíveis nos dois hemisférios. A origem da expressão, ligada à mitologia grega, está associada ao jovem caçador Órion, que fora transformado em constelação por Zeus. Comumente, essas três estrelas são conhecidas como as “Três-marias”. Coincidência ou não, a constelação mais próxima ao cinturão é a de Gêmeos, signo de Ana Cristina Cesar – detalhe já mencionado pela autora, via ficção, num texto do livro *Correspondência completa*: “natureza chique, disposição ambígua (signo de gêmeos)” (CESAR, 2002, p. 117).

A segunda hipótese interpretativa, igualmente interessante, liga-se a certas convenções tipográficas empregadas na elaboração de textos. No universo da imprensa escrita, existe a prática de se usar o sinal “três estrelas” (“***”), para chamar a atenção de um parágrafo. O *Dicionário Houaiss*, que reconhece a expressão como “três-estrelinhas”, indica que esta serve

para “substituir o nome de pessoa ou lugar que não se quer nomear”, mas que também pode ser “usado abaixo de um texto escrito para indicar que *o autor deseja manter-se anônimo*” (HOUAISS, 2000: destaques nossos). Igualmente válido é lembrar que a convenção gráfica em exame é formada pela repetição de asteriscos: sinal que traz em sua etimologia as idéias de “pequena estrela” e “sinal empregado pelos gramáticos para *indicar lugares em que há lacunas*”²¹ (HOUAISS, 2000: destaques nossos).

Ainda que o poema também não apresente referências explícitas à constelação de Órion ou às “Três-marias” e nem mesmo exponha, graficamente, três asteriscos, não se pode negar que a simbologia em torno desses elementos parece estabelecer conexão com as imagens suscitadas pelo texto. Nesse caso, podemos, então, refletir também sobre a incidência do signo “três” disseminado no poema.

Por três vezes, encontramos, explicitamente, *três ocorrências*: a) o triplo encadeamento dos pronomes “cada” funcionando como anafóricos; b) a também tripla incidência do verbo subir: “sobe, sobe, pelas veias, sobe”, mimetizando a pulsação biológica do corpo; c) a imagem das três estrelas quebradas pela noite.

Além do mais, não se pode perder de vista que o nome “Ana” – que, etimologicamente, significa “cheia de graça” –, mencionado ao final do poema, forma-se pela união de *três caracteres*. Aliás, por um acaso da linguagem, é ainda um palíndromo, isto é, uma palavra que, se lida da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, mantém o mesmo significado: fato que suscita a idéia de um movimento circular que se instala em função do arranjo entre os caracteres do signo lingüístico.

Com prudência, em “a noite despencou e quebrou três estrelas” (significativamente, a última frase do poema), poderíamos supor que o objeto direto “três estrelas” estabeleça relação com o nome “Ana”. E nessa hipótese, a partir de uma espécie de recurso palimpséstico, é possível dizer que se opera uma estratégia de camuflagem em três níveis (do fator autobiográfico “Ana” para o fator tipográfico “***”, e deste para o plano discursivo “três estrelas”, que sustenta a lógica triádica do conjunto), a fim de pôr em anonimato, via metonímia e metáfora, a auto-representação da poeta. Ao final, os travessões dispostos em quantidade decrescente vêm reforçar essa possibilidade.

²¹ Seria demais buscar relação com as três estrelas (*Estrela da manhã, Estrela da tarde e Estrela da vida inteira*) presentes na obra de Manuel Bandeira, autor muito apreciado pela escritora? Ainda um pouco desmedido seria considerar que aquele lugar provisório (onde a chegada se dava como “escala”, onde um rádio fora ligado, e por onde a brisa invadia o espaço através de uma janela, induzindo-nos pensar num local fechado) fosse um quarto de hotel “três estrelas”. Talvez tudo isso sejam equívocos de interpretação ocasionados pelas estratégias de composição presentes nos textos de Ana Cristina Cesar: colagem de vozes, mistura de imagens, intertextualidades...

5.3. Conclusão do estudo de “Gota a gota”

Vimos que a forma caligrâmica do poema em estudo, ao se dispor diagramada à maneira de duas gotas, estabelece relação com o título, intensificando o sentido da expressão “gota a gota” (que denota, no plano visual, a idéia de sucessividade gradativa), avivando também a noção daquilo que ultrapassa os limites, ou melhor, do que se encontra em estado de triz.

Tal estado vivido pelo sujeito lírico em sua trajetória de angústia, ao mesmo tempo em que se põe como uma linha tênue entre o desejo de viver e o de escapar da própria existência, parece ser igualmente, para usar uma expressão de Süsskind, o *moto-contínuo* que impulsiona o sujeito a continuar a sua busca. Isso pode ser percebido, por exemplo, pelos encadeamentos semânticos existentes em “cada busca inútil”, “cada noite que desce sobre uma espera vã” e “cada vez que não morremos”, que singularizam ações realizadas durante a viagem, bem como assinalam a presença de estímulos frustrados vistos pelo eu como tentativas de chegar ao “verdadeiro significado”, que, no caso, se tornou vinculado à “falta de segredo”.

A forte referência às oscilações perceptivas (sobretudo, as sensações táteis e sonoras) também deve ser considerada, pois é muito significativo notar que elas estejam tão presentes num poema visual.

No ensaio “Luvas de pelica de Ana Cristina Cesar: el ojo y el guante”, o crítico argentino Gonzalo Aguilar – o mesmo que empreendeu uma rigorosa pesquisa sobre o Concretismo (*Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*) –, faz um estudo que trata desses aspectos sensoriais presentes em alguns textos de *Luvas de pelica* e os contrapõe a elementos do caderno de *Portsmouth-Colchester*. Ao se perguntar como a escritora alcança com a palavra poética um estado “háptico” (tátil), uma conexão direta com a máquina sensorial absoluta, ele mesmo responde:

Desde este punto de vista, se puede decir que las estrategias básicas de la escritura de Ana Cristina Cesar son la manipulación arbitraria y violenta de las dimensiones, la aplicación de cambios bruscos de velocidad en la escritura poética y la exhibición de una narración incompleta que se despliega en una sintaxis entrecortada y en la que siempre falta algo. Es ante esa falta que se impone, en la escritura, el habla del cuerpo (In: CESAR, 2006, p. 318).

De outro modo, contrastando a temática de “Gota a gota” com a idéia de circularidade, percebemos que o poema em estudo aglutina diferentes possibilidades de se pensar tal conceito. Nesse sentido, é relevante lembrar que “Gota a gota”, de algum modo, abarca temas muito semelhantes aos foram abordados no conto maravilhoso escrito e ilustrado por Ana Cristina Cesar na sua fase de aprendizagem (como a classificou Camargo). Em certa medida, *o desenho, as falas, a presença do elemento água e o seu vínculo com o mar, o suicídio da princesa Anabela e as vozes ecoando* apresentam-se como singularidades que *reincidem* no caligrama que examinamos.

Aliás, é significativo considerar que o desfecho anunciado pela ficção, através dos primeiros desenhos, não só reaparece em “Gota a gota”, mas mantém forte ligação com o destino trágico que, de fato, teve a poeta. Nas ilustrações, Anabela se atirava de um precipício. Em “Gota a gota”, o desejo de “despedaçar-se” no início parece ser realizado pela noite que, ao final, desprende-se do céu para aniquilar qualquer possibilidade de vida. E a poeta, em 29 de outubro de 1983, atirou-se de um prédio, talvez para descobrir os mistérios daquela brisa marinha que tanto a instigou. Não assinalamos essa conexão “vida-obra” com o intuito de, em *reducionismo biografista*, subordinar a segunda à primeira, pois, ao percebermos inegáveis laços entre uma e outra, obriguemo-nos a enxergar que não a produção poética de Ana Cristina Cesar “refletiu” a sua existência, mas, antes, o desfecho desta é que foi antecipado por aquela. A rigor, trata-se, portanto, de um vínculo com direção invertida: “obra-vida”, com toda a problematicidade que tal elo possa comportar (questão, aliás, que, merecendo referência, não foi nosso propósito explorar).

Nesse sentido, talvez aqui seja o momento de retomarmos uma questão levantada anteriormente, que diz respeito à possibilidade de, no poema em tese, haver mais de um caminho para se pensar a sua leitura. Se levarmos em conta o aspecto caligrâmico do texto, sobretudo a iconicidade de duas gotas ressaltada pela diagramação indicando um deslocamento do nível mais alto ao mais baixo, seria possível dizer que, num plano físico, a gota da direita teria sido expurgada primeiro e, nesse caso, caberia buscarmos comparação desse possível início com o terreno da ficção. A força de gravidade – que a rigor corresponde à atração que a Terra exerce sobre um determinado corpo material presente sobre sua superfície, seu interior ou em seu arredor – parece estar aqui invertida e atuando sobre uma certa imaterialidade, uma existência não palpável. Em “A noite despencou e quebrou três estrelas” a descrição do elemento que por ela é afetado não é um *corpo material*, mas sim a *noite*, um intervalo de tempo, ou melhor, a duração de uma atmosfera escura que transcorre do ocaso até o nascer do sol.

Por fim, um lembrete: assim como “Gota a gota”, que faz parte dos textos que foram “vítimas” de certa recusa da escritora, há outros desenhos, esboços, rascunhos, manuscrituras que, se receberem uma atenção especial (ou seja, estudos detalhados como já o fizeram Sússekind e Aguilar), poderão trazer à baila uma nova perspectiva de análise, bem como contribuir para os modos de se pensar a obra de Ana Cristina Cesar²².

Aqui, tentamos apresentar a nossa colaboração para desenvolver a perspectiva mencionada.

²² A tal propósito, vale conferir o livro *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, organizado por Viviana Bosi e publicado no final de 2008, pelo Instituto Moreira Salles. A edição fac-similar, de quase 500 páginas, reúne diferentes tipos de textos que Ana Cristina Cesar produziu durante um período de mais ou menos dez anos (poemas, desenhos, fragmentos de diário, anotações de aulas, anotações íntimas, rascunhos, bilhetes, rabiscos, retalhos de agenda, cartas, relatos de viagem, entre outros).

6. BREVE *UPGRADE* PARA A VISUALIDADE EM QUESTÃO

Vimos que o emprego da visualidade como recurso de estruturação de textos já se faz presente na Antiguidade clássica. Deste universo, destacamos a *technopaegnia* grega, que no século III a.C. teve como notável representante o poeta Símiias de Rodes, hábil na arte de compor poemas na forma do objeto que está sendo evocado. Mais adiante, por volta do século IX, já no contexto da Idade Média, a valorização da dimensão óptica textual reaparece com o nome de *carmina figurata*, uma nova versão da *technopaegnia* palatina, desenvolvida pelos padres escribas da época. Lembrando uma quadratura de palavras-cruzadas, essas composições foram utilizadas estrategicamente como forma de disseminar e ocultar nas escrituras da corte imperial mensagens de caráter revelatório e emblemático. Com o advento do livro impresso, o *carmen figuratum*, ou poema figurado, deixou de ser utilizado no decorrer do século XII, vindo a sofrer um longo rareamento, especialmente em virtude da difusão e popularização daquela novidade. Entretanto, Massaud Moisés, especialista em literatura portuguesa, assinala que esse tipo de texto ganha novo alento na época do Barroco, porque “graças ao culto da engenhosidade artesanal, avultou e disseminou-se a moda desse gênero de versificação, chegando a 2 milhares o número de peças conhecidas” (MOISÉS, 2004, p. 357).

Após cair novamente em desuso (agora por conta da tendência Neoclássica), as experiências em torno da visualidade adquirem um novo vigor no final do século XIX, num ambiente em que o desenvolvimento das técnicas tipográficas e a integração de imagens junto ao texto contribuíram para o aprimoramento dos procedimentos de impressão do jornal. Assim, combinando, simultaneamente, os signos verbal e visual, tal suporte passou a ganhar destaque por ser capaz de difundir, com maior expressividade, a informação na sociedade moderna.

Oportunamente, vale acrescentar, à luz da *designer* Ellen Lupton, estudiosa do assunto, que “com a ascensão da industrialização e do consumo de massas no século XIX veio a explosão da propaganda – uma nova forma de comunicação que exigia novas formas tipográficas. Fontes grandes e pesadas foram feitas com a distorção dos elementos anatômicos das letras clássicas” (LUPTON, 2006, p. 21). A norte-americana ainda lembra que “a ascensão da propaganda no século XIX estimulou a demanda por letras em grande escala, que pudessem chamar a atenção no ambiente urbano” (LUPTON, 2006, p. 22). Em certa medida, se levarmos em conta esse processo de aperfeiçoamento do ramo tipográfico, torna-se

possível compreender com mais nitidez a presença de recursos visuais dessa natureza influenciando e redimensionando os modos do fazer literário desse período, e de momentos ulteriores a este.

A propósito, não se pode perder de vista que o setor poético do final dos Oitocentos viu-se abalado pelo radicalismo experimental de Stéphane Mallarmé que, através de sua obra maior, *Un coup de dés*, de 1897, pôde trazer à baila não só novas formas para se pensar a disseminação gráfica do texto sobre a superfície da página, mas também colocar em xeque a supremacia do modelo da tradição, ao perturbar sua tão consagrada unidade estrutural básica de poesia, o verso. Nesse sentido, porém já em diálogo com as vanguardas européias do século XX, é que Guillaume Apollinaire retomará a técnica da “poesia em forma de coisa”, com a publicação de seus *Calligrammes*, em 1918.

No Brasil da década de 50, vimos que o Concretismo, reconhecido como um dos últimos e mais importantes movimentos de vanguarda poética do mundo, valeu-se intensamente de recursos visuais em suas composições e os transformou em mote de suas experiências.

Em razão desse panorama, entendemos que a poesia visual pode ser compreendida, parafraseando Philadelpho Menezes, como um termo que contempla todas as espécies de poéticas visuais (poesia ou texto) – desde que apresentem algum aproveitamento gráfico-visual de seus signos para se incorporar às palavras, podendo ainda situar-se em qualquer época da história ou lugar – e do qual a poesia concreta faz parte. No que tange à demanda concretista, é preciso deixar claro que a poesia visual brasileira só teve condições de se estabelecer como um termo geral graças à intensa aplicação de recursos visuais, bem como à exploração da virtualidade dos signos nas produções de seus idealizadores.

Ao considerarmos tais aspectos na análise do poema “Ovonovelo” (1955), de Augusto de Campos, encontramos: a) o diálogo com a tradição dos poemas caligrâmicos e figurativos; b) referências (explícitas e implícitas) a obras de, pelo menos, dois precursores de tal técnica; c) a evidência de uma forte redução sintático-semântica; d) o emprego do recurso tipográfico através da fonte *Futura bold*; e) o aproveitamento dos aspectos fisiognômicos do signo; f) a variação de espaços entre caracteres e vocábulos; g) a presença de palavra-valise.

No contexto da década de 70 – na qual floresceu a poesia marginal, então marcada pelo emprego da linguagem coloquial, pelo uso de suportes formais artesanais (mimeógrafo, xérox, envelopes, etc.), por um sistema de distribuição informal das obras, do diálogo com a contracultura, do humor, da ironia e do subjetivismo –, escolhemos da obra de Ana Cristina Cesar o poema visual “Gota a gota”. Ainda que estivesse inserida no ambiente da poesia

setentista brasileira, Ana Cristina manteve um diálogo peculiar com seus contemporâneos, visto que os procedimentos formais presentes nos trabalhos da poeta não se mostravam tão comuns assim àquele universo estético. De “Gota a gota”, ressaltamos: a) o uso da sintaxe tradicional discursiva; b) o emprego da linguagem padrão; c) a valorização técnica caligráfica; d) a utilização do recurso caligrâmico; e) um possível diálogo velado com o poema “Brisa marinha”, de Mallarmé, revelado a partir de uma conexão temática sutil, intertextual, fragmentada; f) presença da primeira pessoa do discurso contrastando com uma possível auto-representação da poeta.

Tendo em mente as peculiaridades do poema de Ana Cristina Cesar, não se pode querer compreender a cena poética dos anos 70 apenas à luz das publicações da geração mimeógrafo, sobretudo se quisermos conferir a presença da visualidade nas obras desse período. É preciso mencionar que, junto à febre dos livretos de caráter artesanal (distribuídos de mão em mão nas entradas de shows, nos bares da moda, nas exposições de arte, em filas de cinema), o aparecimento de revistas e edições autônomas, com tratamento plástico-visual diferenciado, ganhava certo relevo. Além de dar acesso à divulgação do texto experimental, tais publicações ofereciam ao leitor obras impressas com qualidade bem mais apurada, se comparadas aos aspectos gráficos e ao acabamento daquelas veiculadas pelos poetas marginais.

Tal fenômeno é o tema abordado em *Revistas na era pós-verso*, livro do artista gráfico Omar Khouri, contendo um estudo específico sobre as principais revistas de criação e de experimentação que surgiram no Brasil a partir da década de 70. Khouri lembra que, em 1982, o poeta Paulo Leminski, em artigo divulgado no suplemento do jornal Folha de São Paulo, intitulado de “O veneno das revistas da *Invenção*”, demonstrou interesse no assunto, escrevendo:

Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas. Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtiva de uma *Polem*, *Muda*, ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico Vitalidade*? A radicalidade de um *Pólo Cultural / Inventiva*, de Curitiba? A fúria pornô de um *Jornal Dobrabil*? E toda uma revoada de publicações (*Flor do Mal*, *Gandaia*, *Quac*, *Arjuna*), onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada (LEMINSKI *apud* KHOURI, 2003, p. 19).

Após lembrar as precursoras *Noigandres* e *Invenção* (divulgadoras de trabalhos concretistas entre os anos 50 e 60), Khouri cita, no capítulo “As revistas: dos anos 70 aos 90”,

outras publicações surgidas a partir da década 70 que seguiram uma tendência mais comprometida com a experimentação, tais como *Caspa*, *Agráfica*, *Viva Há Poesia*, *I*, *Pólo Cultural/Inventiva*, *Almanak 80*, *Artéria*, *Poesia em greve*, *Qorpo estranho*, *Muda*, *Zero à esquerda*, *Kataloki* e *Atlas* (cf. KHOURI, 2003, p. 21). Já no artigo “Visualidade: característica predominante na poesia pós-verso” (publicado na internet), o artista gráfico assinala que muitas dessas revistas (especificamente as sete últimas citadas, mais a *Código*) ganharam destaque, em meio às publicações “descuidadas de formalismos”, por se afigurarem, em sua maior parte, de “linha mais construtiva, mais formalista”. A este respeito, ele esclarece:

[...] dentro dessa linha mais construtivo-formalista, já se observavam duas tendências: uma mais verbalista e que, depois, passaria a revalorizar o verso como unidade básica do poema; outra mais intersemiótica que, sem deixar de lado o verbal, valorizava a visualidade como elemento estrutural do poema e pretendia uma verdadeira fusão de códigos (já nem era mais a abolição do verbal ou sua quase supressão o que interessava, mas fusões de códigos). Ao mesmo tempo, essa vertente que valorizava os vários códigos da visualidade, passava a valorizar as novas tecnologias, pensando poemas para serem veiculados nos vários meios: tanto melhor é, o poema que permite, sem perda da informação propriamente poética, seu trânsito pelos vários meios (aí, encontramos operando, desde poetas veteranos, como Augusto de Campos, passando por Walter Silveira, Arnaldo Antunes, Paulo Miranda, Lenora de Barros, Sebastião Nunes, Avelino de Araújo, até os mais novos, como João Bandeira, André Vallias, Lúcio Agra, Élson Fróes, entre outros – da página ao cartaz, do vídeo à REDE, adentrando a nova década, século, milênio). Daí temos faturas intersemióticas multi/intermeios (KHOURI, 2001)²³.

Com o intuito de trazer a lume a atmosfera desse universo gráfico-semântico das revistas experimentais, escolhemos duas dessas publicações para comentar, de forma sucinta, a diagramação e o tratamento visual aplicados às suas respectivas capas, às quais, acrescentamos exemplos de trabalhos presentes em seu corpo. Da década de 70, selecionamos *Navilouca* a fim de ilustrar a presença do veneno e do charme policromático observados por Leminski nesta publicação idealizada por Torquato Neto e Waly Salomão, que contou ainda com a programação visual de Óscar Ramos e Luciano Figueiredo (cf. KHOURI, 2001, p. 19-27). Da década de 80, a revista *Almanak 80*, editada pelos designers gráficos Beto Borges e

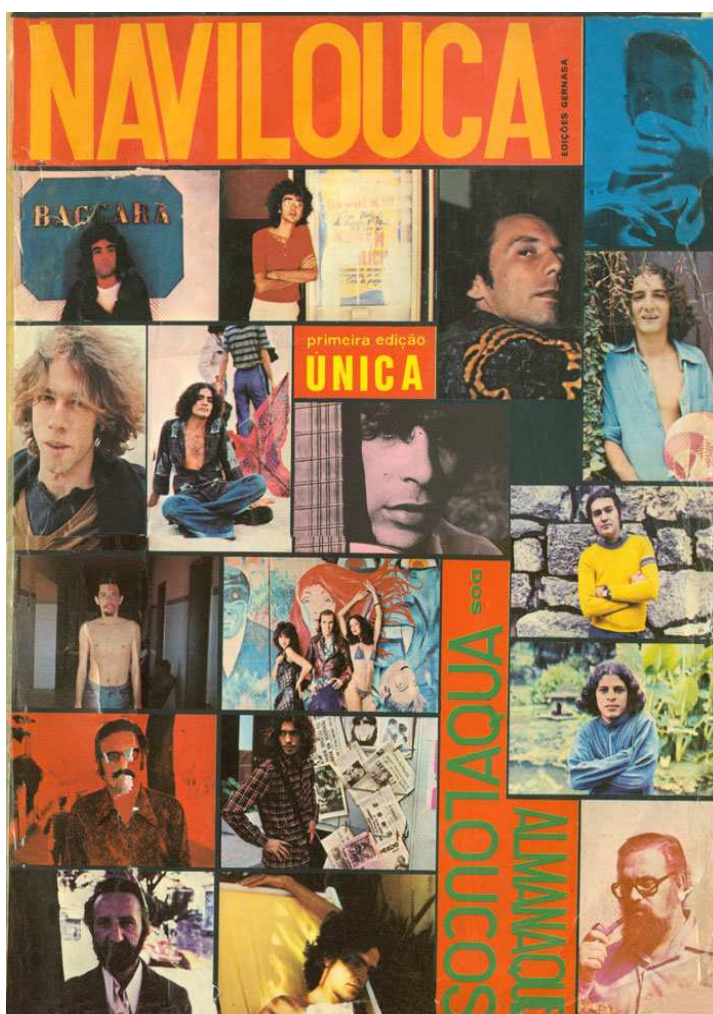
²³ Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_visualidade1.htm>. Acesso em: 24 jan. 2007. O excerto integra o artigo supracitado, publicado na *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*. Segundo consta no site, esse estudo faz parte da tese de doutorado de Omar Khouri, apresentada junto ao programa de Estudos de Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em 1996.

Sérgio Papi, e co-editada pelo músico Arnaldo Antunes – o último poeta-alvo de nossa trajetória²⁴.

²⁴ Para efeito de visualização, as reproduções de *Navilouca* e *Almanak 80*, apresentadas adiante, encontram-se em escala reduzida ou ampliada em acordo com a proporção das imagens disponibilizadas nos arquivos digitais, cujas referências serão indicadas em notas.

6.1. Navilouca

Abarcando poetas, artistas plásticos, músicos e cineastas, *Navilouca* reuniu trabalhos de Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Sailormoon, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso e Haroldo de Campos. Segundo Khouri, *Navilouca* começou a ganhar forma em fins de 1971, sendo concluída somente em 1974²⁵. Notemos o aproveitamento gráfico que inicia tal publicação:



Ilust. 17. Capa de *Navilouca*, 1974

²⁵ Inserimos, abaixo de cada reprodução, o número da ilustração e, eventualmente, breves comentários sobre a imagem (seguidos, quando necessário, da indicação “det.” para os casos de “detalhe”). O arquivo digitalizado da revista encontra-se disponível na seção “Impressões” do site que leva o nome do poeta Torquato Neto. Além de fornecer quase que integralmente os textos de *Navilouca*, o site nos permite acessar outras produções do escritor, trabalhos acadêmicos, participações, entrevistas, cartazes, discos de homenagens, etc. Disponível em: <<http://www.torquatoneto.com.br/impressoes/navilouca/001.htm>>. Acesso em: 1 mai. 2008.

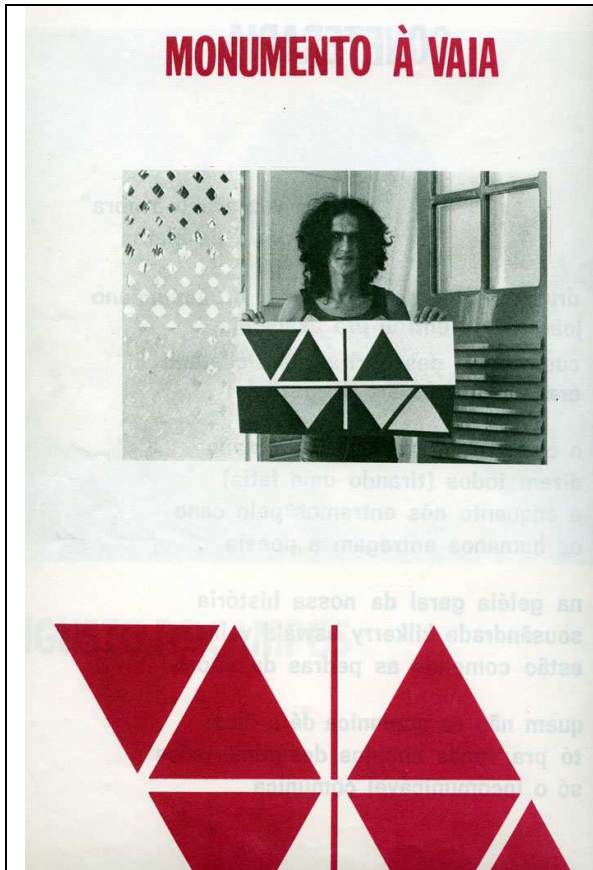
Combinando dezessete fotos (cada uma retratando um participante da revista) com os principais dados da edição, a concepção visual da capa de *Navilouca* (Ilust. 17) consiste numa trama de retângulos variáveis, nitidamente realçada em função da diagramação dada às imagens e aos enunciados em cores que a compõem. Tais imagens, lembrando fotos de portarretratos (assemelhando-se a *closes* metonímicos do ambiente artístico ou cotidiano de cada um), acabam por sugerir uma espécie de elegância comportamental das *personae* envolvidas na revista.

A respeito dos três enunciados, nota-se que: a) no canto esquerdo superior, em sentido horizontal, o nome da revista “NAVILOUCA” – em amarelo, sobreposto ao fundo vermelho, diagramado em fontes em caixa-alta e sem serifas, remetendo-nos às “capas da revista Manchete” (KHOURI, 2003, p. 23) – corresponde a uma palavra-valise: *navis*, que significa “navio” em latim, acopla-se ao adjetivo “louca” para indicar, ironicamente, o caráter de insânia dessa embarcação; b) um pouco mais abaixo e ao centro, a informação sobre o número da edição (“primeira edição ÚNICA”, diagramada com fontes em caixa-baixa e caixa-alta, sem serifas) encarrega-se de dar um ar de irreverência ao enunciado; c) o subtítulo “ALMANAQUE DOS AQUALOUÇOS” em verde (sobreposto ao tom complementar vermelho), disposto na vertical, apresenta efeito de espelhamento entre vocábulos: a rigor, enquanto “almanaque dos [...] loucos” implica a leitura de cima para baixo (sentido que aponta para o exterior, para o que está fora dos limites da moldura), “aqua”, ao contrário, impõe-se de baixo para cima, sugerindo, nessa direção, a força de um jorro de água para o interior da malha de retratos.

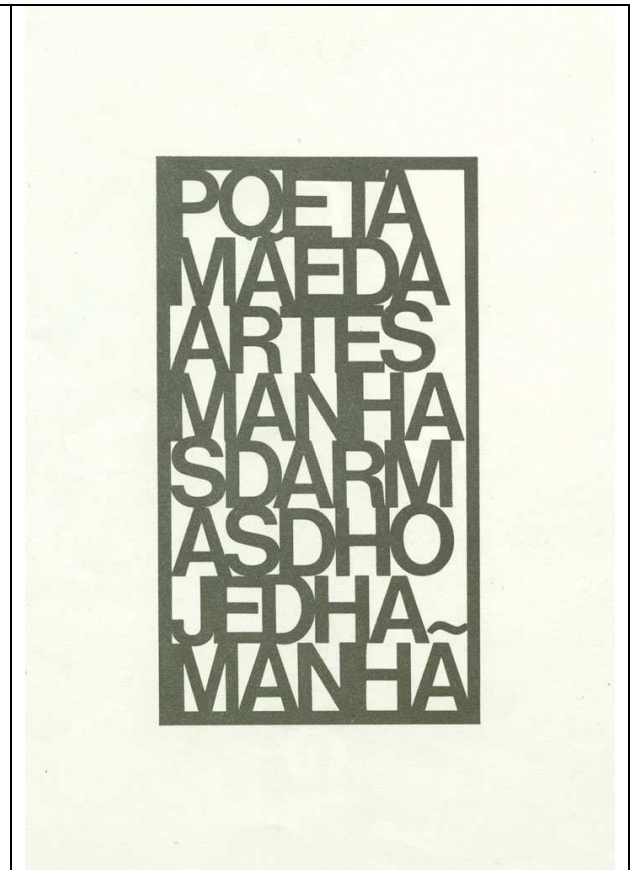
Considerando que o nome *Navilouca* mantém conexão direta com a *Stultifera Navis*, a nau dos loucos estudada por Michel Foucault no clássico *História da Loucura*, seria possível dizer que a capa de tal edição, à maneira de um mosaico *pop* pós-tropicalista, já antecipa o intento a que se propõe: reunir, no mesmo barco, simpatizantes e representantes de diferentes setores da cena contracultural brasileira, atuantes na década de 70, para navegar à deriva e coletivamente, no mar experimental de suas manifestações artísticas.

Navegar é preciso, ainda que seja contra a maré. É nesse sentido que os notáveis tripulantes de *Navilouca* procuravam questionar os valores e as práticas da cultura dominante por meio de um fazer criativo que abarcava o desejo de subversão, a loucura e a embriaguez dos sentidos, a intensidade comportamental, a polivalência das linguagens, a intensidade da vida por um triz.

A fim de ilustrar o exposto, observemos, agora, exemplos da diagramação gráfica de fotos e textos de *Navilouca*, bem como do seu tratamento cromático-visual:



Ilust. 18. Caetano Veloso e o monumento à vaia que lhe foi dedicado por Augusto de Campos

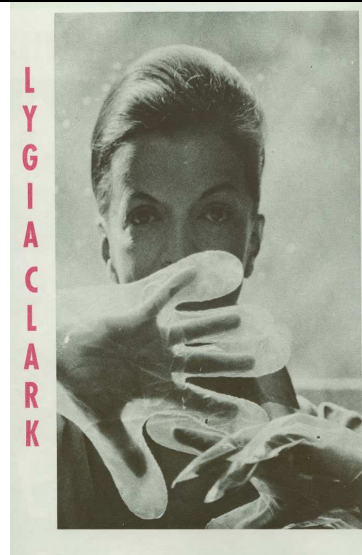


Ilust. 19. Versão visual de Torquato Neto para o poema “O Poeta é a Mãe das Armas”, de 1971

À esquerda (Ilust. 18), Caetano Veloso exhibe a composição “Viva vaia” (1972), dedicada pelo seu autor (Augusto de Campos) ao músico baiano. Com vistas ao aproveitamento gráfico-geométrico da estrutura, assim como ao contraste semântico e ao efeito de simetria suscitados pela tipografia dos signos “viva” e “vaia” que redimensionam a relação entre texto e imagem no poema, Gonzalo Aguilar, à luz de conceitos do historiador Ernst Hans Gombrich, comenta: “‘Viva vaia’ é o *yin* e *yang* da vanguarda: um ‘mantra’, um emblema, um *amuleto* do artista de vanguarda que provoca este *ritual* da ‘vaia’. A experimentação artística e a resistência que provoca cumprem-se, nesse poema, de um modo ideogramático” (AGUILAR, 2005, p. 233).

Ao lado, o texto visual de Torquato Neto (Ilust. 19) mantém relação direta com outro poema da sua autoria intitulado “O Poeta é a Mãe das Armas” (1971), no qual se lê na primeira estrofe: “O Poeta é a mãe das armas / & das Artes em geral — / alô, poetas: poesia /

no país do carnaval; / Alô, malucos: poesia / não tem nada a ver com os versos / dessa estação muito fria.” e, na segunda, “A poesia é o pai da ar- / timanha de sempre: quent / ura no forno quente / do lado de cá, no lar / das coisas malditíssimas; / alô poetas: poesia!”²⁶. A concepção tipográfica da versão que comparece em *Navilouca* (com as fontes em caixa-alta, sem serifas, emparelhadas dentro de um retângulo vertical destacado no centro da página) apresenta um *layout* com equivalência icônica semelhante a molduras utilizadas no guarnecimento de painéis artísticos.



²⁶ Na seção “Texto em prosa e verso” do site que leva o nome do autor, é possível visualizar o poema na íntegra. Disponível em: <http://www.torquatoneto.com.br/index_flash.htm>. Acesso em: 12 nov. 2008.

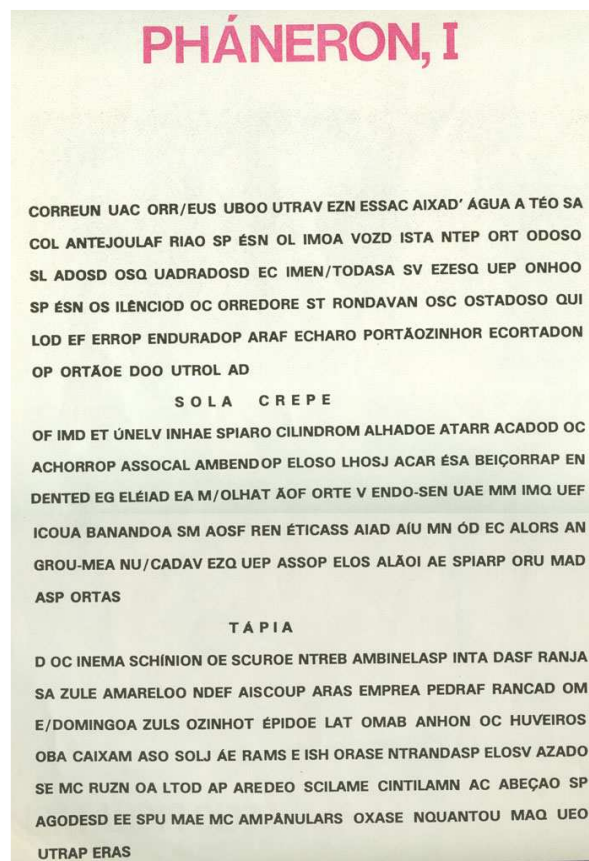
Como se pode observar, os dizeres “estrapalhar as neuras pelas vontades do corpo / transformar o corpo sofrido em corpo alegre / corpo que vibre” (Ilust. 20) – afigurados feitos flâmulas ou *banners* publicitários, e combinados a dois registros fotográficos em que aparece Jorge Salomão numa praia (à esquerda, deitado nu e, à direita, segurando uma placa com a mensagem: “o homem é o desenvolvimento de sua linguagem”) – contribuem para pôr em evidência a instância do corpo como signo, agente e suporte capaz de viabilizar boa parte das intervenções artísticas de ordens estéticas e éticas. Não por acaso, cumpre lembrar que durante os conturbados anos 60 e 70, o setor cultural brasileiro contou com uma série de trabalhos que, embora procedessem de diferentes esferas da arte, apresentavam, cada um à sua maneira, um espécie de diálogo com a temática do corpo e suas relações com a dimensão subjetiva.

Sob este aspecto, Hélio Oiticica (Ilust. 21) comparece em *Navilouca* com o texto “Experimentar o experimental”, por meio do qual põe em relevo questões ligadas às novas linguagens que surgiam naquele período, enquanto Lygia Clark (Ilust. 22), no artigo intitulado “Da supressão do objeto”, levava à discussão a relação de sentido que se estabelece entre o objeto e o homem como sujeito-objeto. Nesse sentido, ao comentar sua obra “Caminhando”, de 1964 – com a qual questiona a separação entre o objeto e a noção de sujeito na arte –, a artista plástica afirma: “através do ‘caminhando’ perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim” (CLARK, 1974, p. 83).

Durante os anos 60 e 70, a utilização do corpo como território de significação artística capaz de responder a experiências plásticas, sensoriais e de funcionar como espaço de crítica à realidade dava a impressão de ser um ponto comum das criações de boa parte dos artistas em atividades nesse período. Tanto é que Hélio Oiticica, com seus *Núcleos* (1960-1963), *Penetráveis* (1960-1980), *Bólides* (1963), *Parangolés* (1964-1969) e *Ninhos* (1969), buscou chamar a atenção para uma arte participativa por meio da interação sensorial do receptor: “os participantes são solicitados a se relacionarem corporalmente com a obra, seja entrando nela, seja vestindo ou manipulando-a” (SILVA, 2006, p. 20). Seguindo uma tendência semelhante, em 1968, Lygia Clark propôs com a obra *Lovas sensoriais* nada menos que “a redescoberta do tato” (cf. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005). Igualmente, vimos que na poesia marginal setentista a celebração do “eu” como forma de resistência, irreverência e crítica social tornara-se a bandeira de toda uma leva de poetas.



Ilust. 23. Helena Ignez, musa do cinema marginal dos anos 70: sangue de *catchup* e o apelo à visualidade



Ilust. 24. Fragmento de “Pháneron, I”, de Décio Pignatari: prosa intersemiótica experimental

Outra página de impacto é a homenagem de *Navilouca* ao cineasta Júlio Bressane, na qual se vê estampado o rosto da atriz Helena Ignez (Ilust. 23), musa do cinema marginal dos anos 70, que atuou no primeiro filme de Glauber Rocha (com quem, inclusive, foi casada) e em clássicos como *O bandido da luz vermelha* (1969) e *A mulher de todos* (1970). Nesta foto de Ivan Cardoso – uma cena do filme *Família do barulho* (1970), de Bressane –, Ignez aparece com sangue de *catchup* escorrendo pela boca. Segundo o jornalista Álvaro Machado, esta cena “tornou-se ícone da vanguarda, homenageada por artistas do neoconcretismo carioca”²⁷ (MACHADO, 2008). Ao invés do convencional contraste em preto-e-branco, a reprodução fotográfica assume coloração magenta, cuja tonalidade é equivalente à coloração de outras ilustrações e fontes tipográficas presentes na revista. Além disso, essa cor, uma tonalidade derivada do vermelho, tende sem dúvida a apontar algo como uma sensualidade latente, vindo então a corroborar a propensão de se intensificarem os prazeres do corpo, no caso, a volúpia, a luxúria, o sexo.

²⁷ Para mais detalhes sobre a carreira artística de Helena Ignez, vale a pena conferir a entrevista que a atriz baiana concedeu ao jornalista Álvaro Machado, autor do dossiê “Família do barulho”. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/714,1.shl>>. Acesso em: 12 nov. 2008.

No fragmento da obra “Pháneron, I” (Ilust. 24), de Décio Pignatari, percebe-se que a tendência ao experimentalismo comparece agora operando nos domínios de um texto em prosa poética. Sua estrutura afigura-se mediante um arranjo de códigos verbais justapostos em seqüências fonêmicas cujos significantes, à primeira vista, manifestam-se estranhos e pouco decifráveis. Todavia, uma leitura atenta percebe que as peculiaridades morfológicas e gramaticais encontram-se presentes, porém, de forma colapsada, deslocada e rearranjada, encadeando-se para formar um repertório de signos derivados da infração da ortografia formal – fato que, conseqüentemente, reforça a sensação de estarmos diante de um campo semântico não internalizado, sem referentes claros. Na semiótica de Charles Sanders Peirce – de cuja teoria dos signos Pignatari é estudioso e divulgador pioneiro no Brasil – o termo *phaneron* equivale, grosso modo, a qualquer fenômeno que pode ser apreendido pela consciência.

Com prudência, e salvo as distinções estéticas que sustentam as noções tradicionais de gênero literário, seria possível aproximar os efeitos de partição, fratura e encadeamento dos vocábulos com os que ocorrem no processo compositivo de *enjambement*. Da mesma forma que neste recurso poético a continuação do sentido de um verso depende do verso seguinte (dadas as quebras bruscas das palavras em final de linha), em “Pháneron, I” – considerando que as fronteiras das unidades léxicas, internas ao sintagma narrativo, não se encontram respeitadas – observa-se que as partes cindidas (remontadas e transformadas em novos termos) são, igualmente, dependentes umas das outras e, nesse sentido, também comparecem encadeadas. Mas não verso a verso, e sim unidas por contigüidade, como uma prosa paratática, evocando ritmos e possibilidades de sentidos outros, graças à formação de novas pausas, neologismos e palavras-montagens que surgem, aparentemente enviesadas, sem coerência e coesão. Levando em conta a primeira impressão que se tem ao ler “Pháneron, I”, parece ser possível dizer que tal composição propõe ao leitor uma espécie de experiência interpretativa com a instância da *primeiridade*, categoria cunhada por Peirce, que significa, na tradução de Pignatari, “modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa” (PIGNATARI, 2004, p. 43).

O aproveitamento gráfico-compositivo que permite tal efeito pode ser observado (Ilust. 25) comparando-se a transcrição de um trecho de “Pháneron, I”, à esquerda, com a estrutura textual sequente, cujo acesso e compreensão dos sintagmas (rearranjados à maneira convencional) tende a ser alcançado somente após a decupagem dos enunciados propostos.

Fragmento transcrito do original	Fragmento após processo de decupagem
<p>“correun uac orr/eus uboo utrav ezn essac aixad’ água a téo as col antejoulaf riao sp ésn ol imoa voz dista ntep ort odoso sl adosd osq uadradosd ec imen/todasa sv ezesq uep onhoo sp ésn os ilênciod oc orredore st rondavan osc ostadoso qui lod ef errop enduradop araf echaro portãozinhor ecortadon op ortãoe doo utrol ad [...]”.</p>	<p>correu nua corr/eu subo outra vez nessa caixa d’água até o asco lantejoula fria os pés no limo a voz distante por todos os lados dos quadrados de cimen/todas as vezes que ponho os pés no silêncio do corredor estrondava nos costados o quilo de ferro pendurado para fechar o portãozinho recortado no portão e do outro lad [...].</p>

Ilust. 25. A ruptura ocorre em quase todos os vocábulos. O fluxo semântico acumulativo, linear, contíguo e ininterrupto do discurso é desautomatizado para dar lugar a uma estrutura analógica, não-verbal, ou simultaneamente antidiscursiva e discursiva²⁸.

Após percorrermos alguns exemplos de poéticas visuais veiculados pelas páginas de *Navilouca* – a mais importante revista experimental dos anos 70, ou senão a que causou mais algazarra nas publicações do gênero –, convém citarmos do artigo “Literatura marginal e comportamento desviante”²⁹ (1979), de Ana Cristina Cesar (que, embora navegasse em mares vizinhos aos desses contemporâneos, pertencia a uma outra nau), o comentário dedicado à edição:

O nome *Navilouca* já revela uma relação entre viagem (percurso cultural, mutação constante ou transe drogado), artista e louco. Na revista está presente a preocupação com uma “nova sensibilidade”, que incentiva um tipo de trabalho coletivo e múltiplo empenhado fundamentalmente na experimentação radical de linguagens inovadoras como “estratégia de vida”, e recusa das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade [...].

[...] o nome desta publicação foi sugerido pelo *Stultifera Navis*, navio que, na Idade Média, circundava a costa recolhendo os idiotas, os desgarrados e fora da ordem, enfim, todos aqueles que apresentavam um comportamento desviante e que a sociedade procurava banir do seu meio através deste singular enclausuramento. *Navilouca*, a revista, recolhe também a intelectualidade desgarrada, louca, cuja marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional; seus viajantes estão, portanto, *fora*, mas ao mesmo tempo *dentro* do sistema. Essa ambigüidade é evidente no próprio projeto da revista: aos textos marcados pela fragmentação e pela crítica anárquica, junta-se um tratamento gráfico

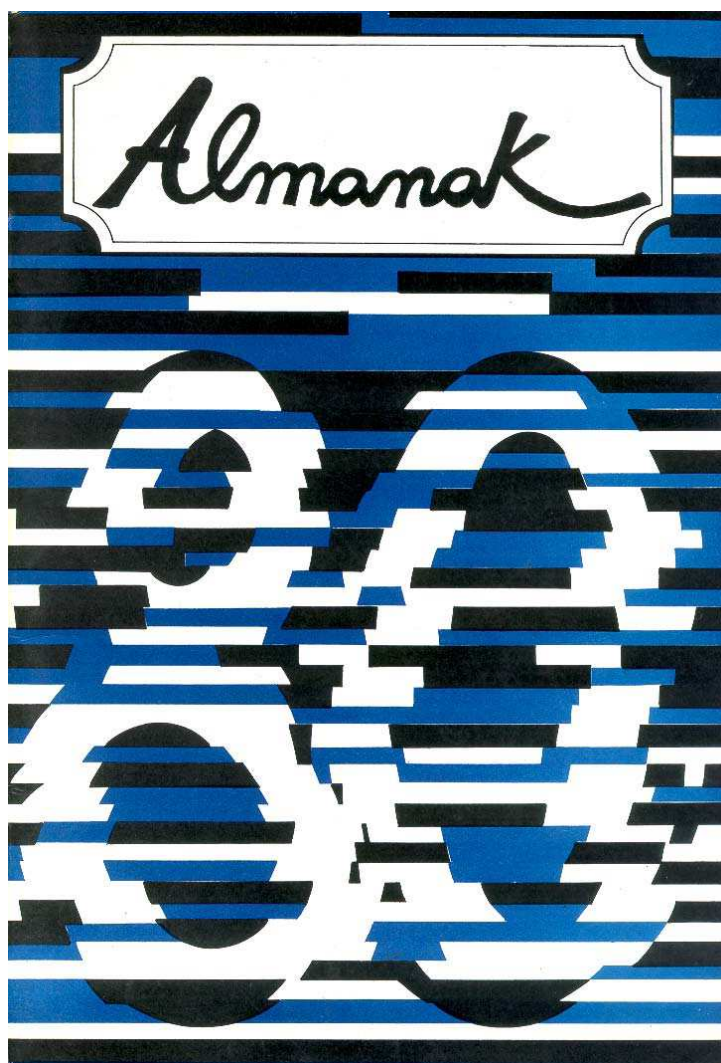
²⁸ No artigo “Re-flashes DP 80”, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* (em edição comemorativa aos oitenta anos de Décio Pignatari), Augusto de Campos chama a atenção para as contribuições extremamente originais que Pignatari empreendeu no terreno da poesia, sobretudo no da logopéia (esta entendida por Pound como “dança das palavras no intelecto”). Sobre a prosa do amigo *Noigandres*, considera-a como sendo de caráter inventivo e intersemiótico. Quanto às realizações no campo da crítica, Augusto assinala: é “desuniversitária, não-ortodoxa, de sinapses cinéticodinópticas, indiscursiva” (CAMPOS, 2007, p. 11).

²⁹ O artigo faz parte do livro *Escritos no Rio*, que, por sua vez, integra a obra *Crítica e tradução*. Cf. CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

dos mais sofisticados, tecnicamente equiparando-se, neste nível, às revistas industriais. *Navilouca* evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistências e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, o fator técnica é preservado, mas, simultaneamente, subvertido [...] (CESAR, 1999, p. 219-220).

6.2. Almanak 80

Do árabe *al-manákh*, “lugar onde o camelo se ajoelha; estação, clima; parada em uma viagem”, o termo “almanaque” designa, dentre as suas acepções, um tipo específico de “folheto ou livro que, além do calendário do ano, traz diversas indicações úteis, poesias, trechos literários, anedotas, curiosidades” (cf. HOUAISS, 2000). Calcada nessa idéia de multiplicidade, a edição *Almanak 80* – publicada em agosto (mês oito) do ano primeiro da badalada década de 80 – consiste numa compilação de trabalhos provenientes de um círculo cultural formado por escritores, *designers*, músicos, artistas plásticos e cineastas. Vejamos a capa (Ilust. 26)³⁰:



Ilust. 26. *Almanak 80*, 1980, capa

³⁰ As imagens citadas estão disponíveis, em forma de arquivo PDF, no site do *designer* Beto Borges, um dos idealizadores e editores da revista, a saber: <http://www.betoborges.net/comunicacao/comun_livros/comun_livros_01.htm>. Acesso em: 1 mai. 2008.

Em relação aos aspectos gráficos aplicados à face externa da publicação, destaca-se o nome “almanak”, caligrafado em bom *design*, inscrito ao centro de uma área retangular, localizada na parte superior. O efeito de cisalhamento desencadeado pela textura de fundo (motivado pela combinação de listras horizontais, intercaladas, em cores branca, azul e preta) tende a sensações ópticas de velocidade e transformação, as quais podem ser associadas a: um fluxo atravessando o espaço; lâminas de água em movimento; agitação; fragmentos visuais convertidos em tempo; perturbação; o todo e suas partes. Com certa prudência, talvez fosse possível dizer que o número oito (“8”), remetendo imagetivamente ao símbolo do infinito (“∞”), aciona, em contraste com o zero (“0”), impressões antagônicas de infinitude e nulidade. Notando bem, é nessa superfície cromática multifacetada que o algarismo arábico “80” – visualmente mergulhado – vem à tona para ocupar o restante do plano.

Já em suas páginas, encontraremos uma extensa gama de composições, cuja variedade tipológica pode ser agrupada em exemplos de poesia visual, prosa poética, poesia em versos, desenhos, fotos experimentais, quadrinhos *undergrounds*, traduções, caligrafias, caligramas, diagrama e colagens. A esta pletora de estilos, acrescentam-se módulos temáticos imbuídos de comicidade, ironia e irreverência, os quais, combinando efeitos gráficos mais “descuidados” e, não raras vezes, uma dicção mais informal, acabam por realçar, via recursos visuais, a substância semântica que se quer apresentar. Nessa polivalência, ganha especial relevo o fato de haver, no mesmo corpo de trabalhos, reproduções fotográficas com crianças bem à vontade (Ilust. 27) – sugerindo um ar de inocência – e, ao mesmo tempo, imagens e textos repletos de conotações típicas do universo erótico-pornô.



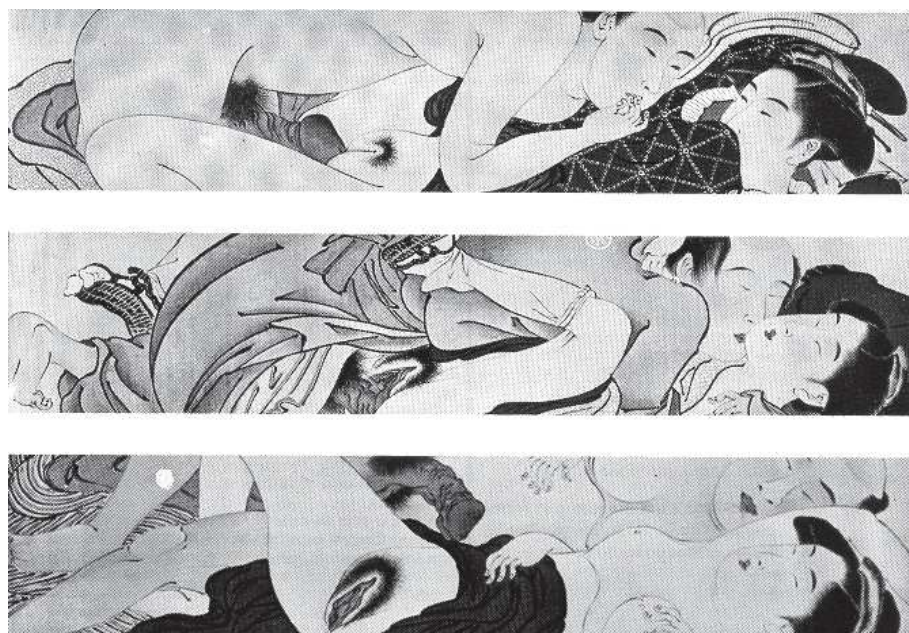
Ilust. 27. O assentamento e a diagramação de fotografias tematizando a inocência e a ludicidade da infância comparecem sem traumas junto a composições que apelam para o universo erótico-pornô.

Parece não haver mais qualquer receio ou preocupação com a influência da censura. Ao se colocar à margem da esfera moral, constata-se a presença de certo despudor operando no processo de editoração aplicado ao signo verbal e visual, a fim de redimensionar a própria matéria poética divulgada na revista.

Sob este ângulo, percebe-se que o erotismo e a cópula são as temáticas que aparecem já nos primeiros trabalhos da revista (Ilust. 28). Entre os vocábulos isolados e rimados “foda” (na primeira linha) e “toda” (na última) figuram cinco versos longos. A mancha gráfica obtida lembra a forma de um falo, o que permite identificar o poema como um caligrama, devido à conexão visual entre sua diagramação e o objeto que está sendo descrito. Por sinal, nesses versos centrais, sobretudo no mais longo deles, o fragmento “quase suada cedendo sua sede cevada no orifício do canudo succionada” (verso 4) parece insinuar a penetração do pênis durante o ato sexual.

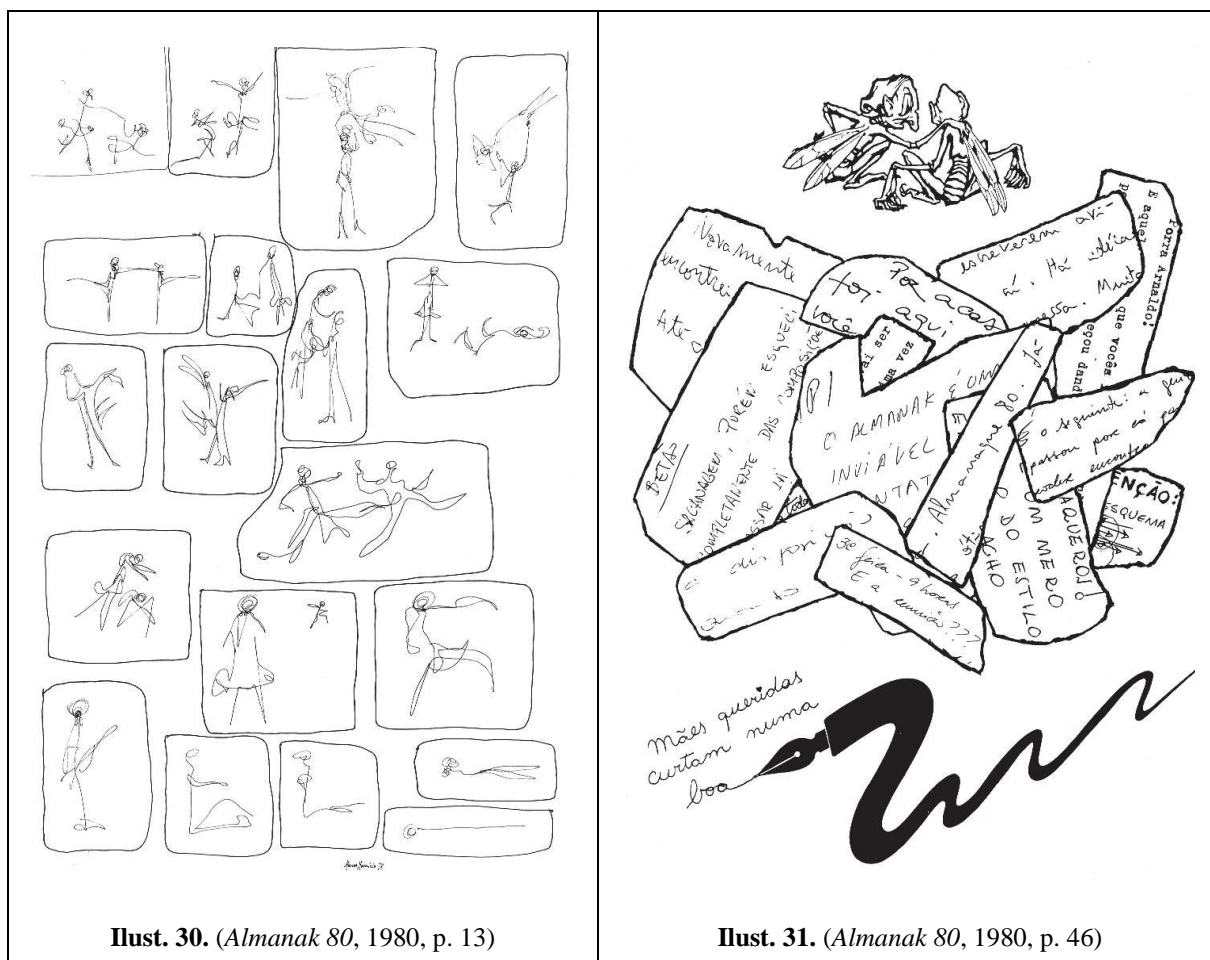
Foda.
 Fina camada que uma fada afaga feroz feliz cansada um quase nada
 exata desatada da data não ditada desdobrada em pata de camurça
 quase suada cedendo sua sede cevada no orifício do canudo succionada
 por outros tantos potros pescadores ao pé de uma palavra em calda
 que abra cada válvula para a escapada de toda causa contida em cada.
Toda.

Ilust. 28. Inserido na tradição do texto em forma de coisa, este poema, assinado por Arnaldo Antunes Filho, sugere, via *layout*, algo do desejo carnal abordado (*Almanak 80*, 1980, p. 3: det.).



Ilust. 29. (*Almanak 80*, 1980, p. 4: det.)

Calcado no mesmo assunto, registra-se no tríptico de motivos orientais o encontro amoroso entre uma gueixa e um samurai (Ilust. 29). Do desejo ao orgasmo, a realização do ato sexual aparece subdividida em três estágios, os quais são estampados sobre painéis retangulares, cujo enquadramento pictórico põe em evidência a nudez dos amantes.

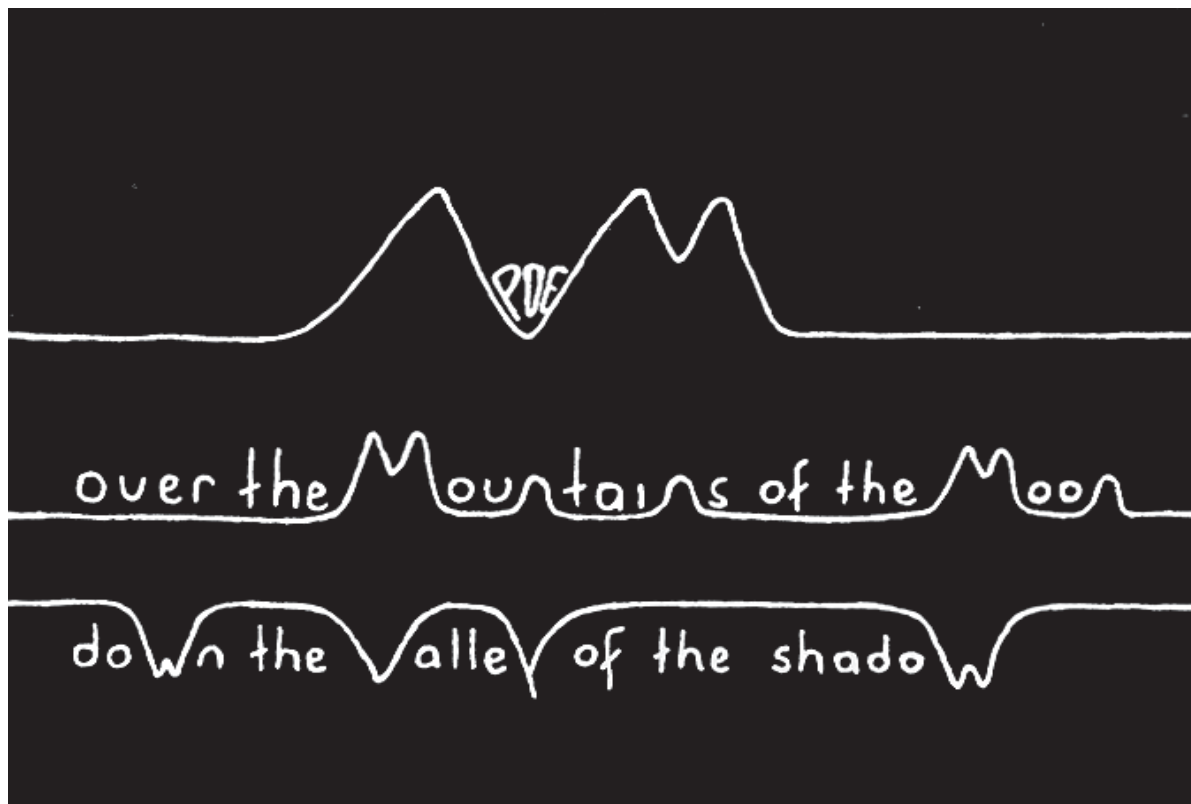


Ilust. 30. (*Almanak 80*, 1980, p. 13)

Ilust. 31. (*Almanak 80*, 1980, p. 46)

De maneira semelhante, o gesto caligráfico aplicado à elaboração dos quadrinhos esboça uma narrativa visual (Ilust. 30), cuja temática parece ser também o encontro de duas pessoas. O traçado disforme dos rabiscos emoldurados, quase garranchos, imprime sensações de leveza e movimento, indiciando algo de fugaz e de efêmero quanto à pegada da pena no instante do ato de desenhar. Com vistas à seqüência de quadros, temos margem para pensar que ao final, depois de realizado o encontro entre os corpos (ou, talvez, uma dança entre os personagens), ambos se separam. À direita (Ilust. 31), uma das últimas figuras da revista, dois insetos dão as costas e cochicham encolhidos sobre um mosaico de bilhetes rasgados, o qual é sobreposto a um ingênuo, porém irônico, recado escrito por uma caneta “cobra” que convida

as mães – com toda a manha e lábia – a apreciarem o conjunto de textos, após o escarcéu editado.



Ilust. 32. Tradução intersemiótica, de Carlos Valero Figueiredo, baseada em versos do poema “Eldorado”, de Edgar Allan Poe (*Almanak 80*, 1980, p. 26: detalhe).

Outro trabalho que merece atenção é a tradução intersemiótica de Carlos Valero Figueiredo (Ilust. 32), elaborada a partir de um fragmento da composição “Eldorado”, de Edgar Allan Poe. A rigor, apenas os dois últimos versos fazem parte do texto original: na verdade, o primeiro vocábulo, em caixa-alta, “POE” (cuja forma, no poema, lembra uma lua quase escondida “que se PÕE” atrás das montanhas), é uma intervenção criativa de Valero na sua versão. Indo mais além, se considerarmos o contorno em ziguezague da linha que forma os cumes das montanhas como sendo as letras “A” e “M”, seria possível acrescentar à referência “POE” – um caligrama da lua – a leitura: **A POEM** (em português, “um poema”). Numa tradução livre para o conjunto teremos: “Um poema / Em cima, as montanhas da lua / Embaixo, o vale da sombra”.

Tendo isso em mente, notamos que o texto é formado por três enunciados, cada um trazendo em sua estrutura uma linha que corta o retângulo negro de um lado a outro. Entretanto, por vezes, cada linha oscila em alguns trechos, diagramaticamente, de cima a baixo, agregando-se como um grafema aos vocábulos – para demarcar o espaço geográfico

abordado. Nesse efeito de transposição do signo verbal para os domínios de uma configuração plástica em que a linguagem valoriza também o visual, a opção pelo caligráfico parece não ser sem propósito. O aproveitamento gráfico deste recurso, associado aos aspectos fisiognômicos dos grafemas A / M / N / W / V / Y – “A poeM / Over the MouNtaiNs of the Moon / DoWn the ValleY of the shadoW”, assim como ao contraste em preto-e-branco estabelecido entre escrita e fundo –, permitiu que o isomorfismo entre texto e imagem alcançasse um maior rendimento visual-semântico. A propósito, no que tange à fatura caligrâmica, talvez não fosse demais observar na zona sinuosa entre as duas últimas linhas que cortam o texto uma referência visual bastante sutil a pássaros negros de asas abertas, detalhe que poderia remeter, nesse contexto, ao clássico poema “The raven” (O corvo), do norte-americano.

No que diz respeito ao conjunto de trabalhos citados das duas revistas, seria possível dizer que a proposta de *Navilouca* – de estabelecer uma linguagem inovadora e de criação coletiva no cenário setentista – já se denuncia pela opção visual e gráfica aplicada às imagens externas de seu suporte (ênfatizando retratos com a fisionomia de cada integrante), o que, por seu turno, pode ser confirmado nos efeitos cromáticos de suas composições (consideradas, em certa medida, transgressoras para o circuito editorial da época). Embora mantenha pontos de contato com a mesma tendência experimentalista, a sugestão posta pelos motivos gráficos de *Almanak 80* parece, de outro modo, não seguir apenas esse norte. Para além da idéia de subversão, é possível encontrar em seu repertório criações tão sofisticadas como as de *Navilouca* concorrendo, ao mesmo tempo, com estruturas delineadas por um acabamento mais “tosco”, que simulam – ou senão mesmo assumem – efeitos estéticos menos pretensiosos que, não poucas vezes, parecem ignorar soluções técnicas concernentes à esfera do *design*.

Diante dessas singularidades, cumpre dizer que a coexistência dessa liberdade gráfica, formal, temática e visual – revelando a contaminação entre gêneros de linguagens – funciona como uma amostragem dos muitos caminhos alcançados pela visualidade do signo poético em fins dos anos 70 e nos primeiros anos da década seguinte. Nesse caso, talvez fosse coerente pensar então que a proposta de *Almanak 80* se encarrega não apenas de elencar nichos estéticos presentes na produção experimental e pluralizada da época, mas também de pôr na ordem do dia o aspecto temporal desse mesmo período, pois é igualmente a partir da capa que se manifesta o interesse pelo decênio recém-iniciado³¹.

³¹ Tal característica numérica, aliás, parece recuperar, de modo bastante sutil, a idéia de divisão de tempo e, por sua vez, a noção de calendário, implícita no significado etimológico do vocábulo que compõe o título da obra. Ademais, vale notar que a recorrência do termo “almanaque” nesse universo de revistas de cunho experimental, além aparecer no subtítulo de *Navilouca* (“*almanaque dos aqualoucos*”) e em *Almanak 80*, compareceu também nomeando a publicação *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976-1977), conforme citamos.

A este respeito, vale conferir nas páginas iniciais de *Almanak 80* uma composição em prosa – uma espécie de crítica-confessional – assinada por Arnaldo Antunes, na qual o paulista apresenta reflexões sobre o cenário de transição dos anos 70 para os 80, a saber:

Alguma coisa é desintegrar o branco da folha. Alguma coisa como um beijo. / Chove no mundo. No teto de todo mundo. Alguma coisa antiga. / Quando eu pensei no começo do fim da década de setenta que a maneira de se fazer as coisas importava mais do que a coisa feita eu não media as fronteiras de um beijo. Do bem imprevisível contra o mal instituído. Do bem possível dentro da maneira com que o mal. Beleza. Religiosidade contra religião. Eu ainda não sabia usar a palavra inerência, marca de baton no papel yes. Eu nunca soube. Coisas de mil novecentos e setenta e nove [...].

Alguma qualquer coisa. *Legal que as coisas aconteçam nessa ordem de convergência e dissolução.* O imprevisto é a prova mais linda da ordem natural das coisas. *E eu vou aprendendo a acionar meus ímãs no instante em que as coincidências se armam.* Faíscas aos olhos. / Atlântida emerge a cada segundo lá do fundo. / Civilização líquida. Dúvida de existência. Maneira crença com a qual se faz: Certeza de sim [...].

Caderno de receitas: *A arte deve ser sempre a fonte rejuvenescedora, mesmo que fale de velhice.* Força estranha.

Todo ser luminoso é um ser iluminado, porque todos os prantos, todos os mijos, todas as águas estão unidas por um mesmo mar de tudo, barriga da mesma mãe. Quem tiver olhos, que ouça.

Diário de bordo: *Tudo está em movimento. Repouso = ilusão ótica.*

Ver as coisas a pelo. Teu cabelo.

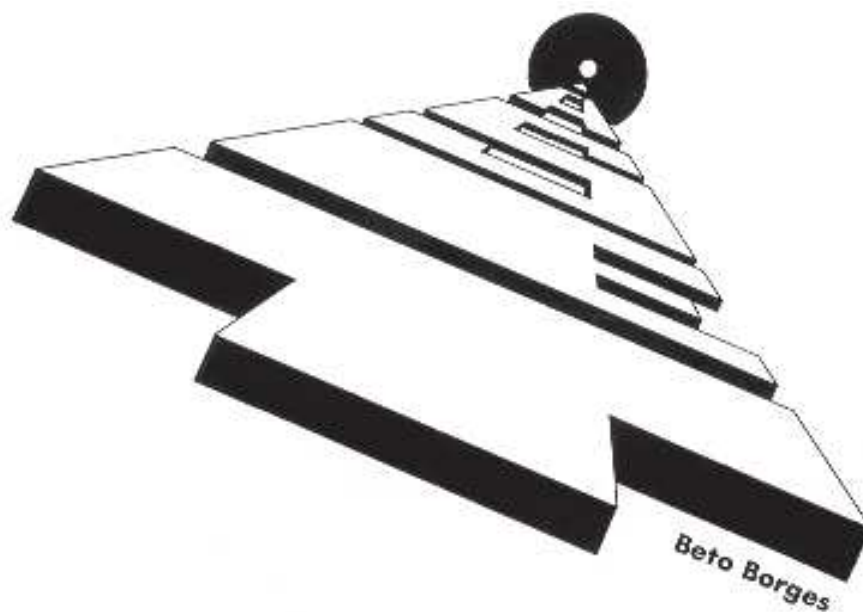
Através de um inseto: Lembrar sempre do pé da mesa convertido em coluna caminho continuidade do chão.

Tudo se move. As árvores e os relógios. Tudo água. / Caderno de escola: A eletricidade das garças. / *Bom dia, década* (ANTUNES, 1980, p. 5: destaques nossos).

Ao especular em tal linha de raciocínio, o poeta alerta-nos para o fato de que uma perspectiva múltipla e simultânea se faz latente nas coisas do mundo. Valendo-se dessa concepção, o texto denuncia a necessidade de se exercitar um olhar mais pluralizado diante dos contornos artísticos daquele horizonte que se configurava. Aliás, a frase final, “Bom dia, década”, acentuando o tom de reverência e boas-vindas à época mencionada, reforça essa hipótese.

Agora, tendo em mente os principais aspectos gráfico-visuais acionados nesse transcurso em torno das revistas experimentais, e sem perder de vista a extensa gama de singularidades que antecede tal fenômeno editorial, retomaremos como foco a visualidade de formas ovalares, esféricas e arredondadas, empreendidas como recursos estrutural e poético. Rumo a tal empreitada, lancemos nosso olhar em mais uma composição de *Almanak 80*, um poema caligrâmico e diagrâmico (Ilust. 33), cujas características fisiognômicas concentram,

de um lado, algo da polivalência temática da revista e, de outro, estendem-se, em parte, à forma circular (condição *sine qua non* dos três poemas em tese) e, por esse motivo, faz-se de ponte para alcançarmos o “Rio”, de Arnaldo Antunes:



Ilust. 33. (*Almanak 80*, 1980, p. 4: detalhe)

7. INTER-PLURI-MULTI: NOTAS SOBRE A VISUALIDADE EM ARNALDO ANTUNES

A obra de Arnaldo Antunes compõe-se de um conjunto de trabalhos gráfico-poético-musicais, distribuídos em formatações e suportes diversificados, que fazem da palavra o eixo fulcral e mantenedor de suas relações, ao mesmo tempo em que a apresentam como veículo capaz de se ramificar e estabelecer conexões entre diferentes modos de se promover a comunicação artística contemporânea. Levando em conta a profusão de procedimentos inventivos aplicados e incorporados à instância do signo poético – e, por seus aspectos, à organização espacial, sintática e/ou semântica da escrita –, iremos, inicialmente, destacar alguns trabalhos que contribuem para sustentar a produção do poeta paulista numa perspectiva de caráter múltiplo e simultâneo para, em capítulo seguinte, analisar a composição “Rio”, um poema visual, de aspectos circular e palindrômico, presente no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, lançado em 1997.

Em cotejo com a fartura de singularidades gráficas disponibilizadas pelos domínios textuais que antecedem seus trabalhos – especialmente aquelas vinculadas a experiências poéticas visuais –, não custa antecipar que, quanto à produção arnaldiana, é evidente o diálogo que há entre este poeta e a vanguarda concretista, dadas a exploração da visualidade tipográfica da superfície escritural, a síntese composicional imbuída de certo experimentalismo, enfim, elementos recorrentes, inclusive, em algumas de suas composições em que a discursividade se faz mais presente. De qualquer forma, cumpre desde já esclarecer que este ponto de vista não pretende de modo algum insinuar uma leitura de cunho reducionista – a qual poderia causar, num leitor mais desatento, certa impressão de ser Arnaldo um escritor que, por mostrar-se receptivo aos textos dos poetas *Noigandres*, tenha destes se tornado um mero “discípulo”. Aliás, convém sublinhar que seus trabalhos estão vinculados a núcleos artísticos atuantes, sobretudo, a partir da década de 1980, portanto, situam-se num período pós-concretista.

Dentre o rol de intervenções e procedimentos estéticos que Arnaldo Antunes vem empreendendo a favor de soluções formais plurissignificantes, localiza-se, com frequência, a opção pelo intercâmbio da palavra entre os meandros de diferentes sistemas de significação. Todavia, embora alguns trabalhos tenham ultrapassado o consagrado espaço do livro, não deixaram, por sua vez, de manter vínculos com os aspectos visual, verbal e sonoro patentes da linguagem falada. Essa característica, ao contrário, parece ter servido substancialmente ao poeta como uma espécie de laboratório formal capaz de viabilizar e acentuar trocas

intersemióticas nem sempre exploradas pela tradição, as quais, por seus aspectos, têm se tornado cada vez mais aptas para exteriorizar a potência virtual do signo poético.

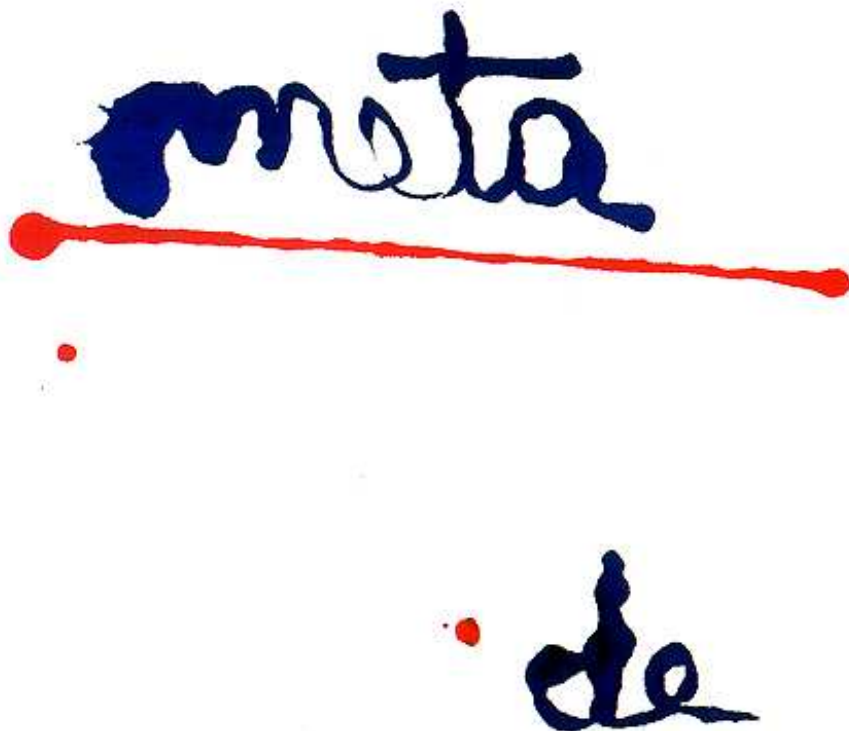
Para ilustrar a heterogeneidade que compõe esse repertório de experimentos, basta conferir a participação de Arnaldo Antunes, por exemplo, no projeto artístico intitulado Banda Performática (a cargo do artista plástico José Roberto Aguilar, em 1982), assim como em diversas exposições de arte (com destaque para as exposições (a) *Poesie – digitale dichtungskunst*, de 1992, em Munique, Alemanha, (b) a XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998 e (c) a II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 1999). Por outro lado, de modo bastante ativo, Arnaldo marcou presença na cena cultural do *rock* brasileiro como compositor e vocalista performático da banda Titãs, chegando a gravar com esta sete discos: *Titãs* (1984), *Televisão* (1985), *Cabeça dinossauro* (1986), *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987), *Go back* (1988), *Ô Blesq blom* (1989) e *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991). Não por acaso, sua expressiva atuação junto ao grupo, entre os anos 80 e início dos 90, contribuiu sobremaneira para ampliar o seu horizonte de diálogo com elementos típicos do universo *pop*, assim como para estabelecer relações mais prósperas entre instâncias pouco aproximadas, como é o caso da alta e baixa cultura (não raras vezes, consideradas dissociáveis). A seguir, notemos alguns registros de sua trajetória:



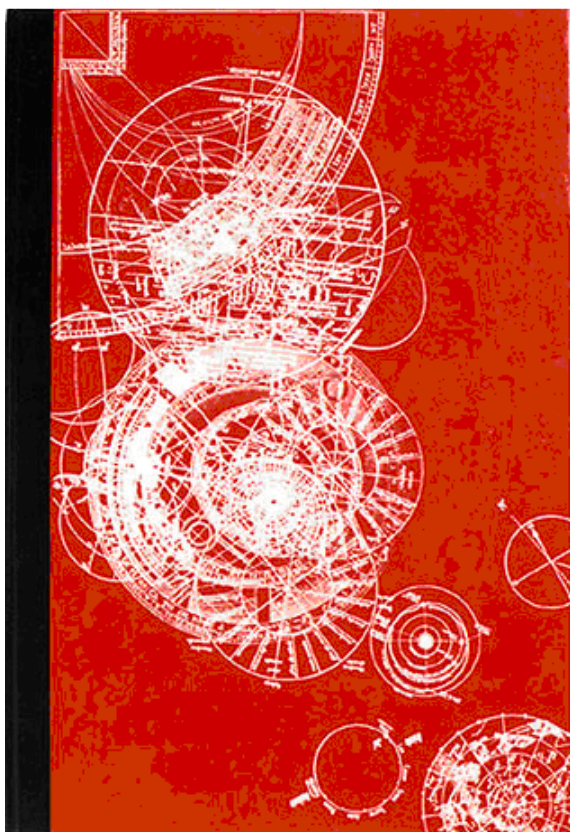
Ilust. 34. Arnaldo Antunes, no canto esquerdo, com a Banda Performática, em 1982



Ilust. 35. Detalhe do painel gráfico-poético elaborado com cartazes em tipografia para a XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998



Ilust. 36. "Meta de" (2002): obra caligrafada com tinta de carimbo sobre papel de gravura



Ilust. 37. Concepção gráfica de Arnaldo Antunes, Beto Borges e Zaba Moreau para a capa da revista *Atlas - Almanak 88* (1988)



Ilust. 38. Arnaldo Antunes em ação performática num *show* com os Titãs, em 1985³²

Ao lado de trabalhos que chega(ram) a conhecimento público mediante projetos idealizados de maneira coletiva, o conjunto da obra arnaldiana ganha um dinamismo ainda maior quando observado também à luz de atividades que o poeta realiza de modo mais contínuo e regular, que embora sejam caracterizadas por uma prática individual, nem por isso deixam de se inter-relacionar com a esfera da coletividade.

Constam nesse espaço os livros que ele publica desde o início da década de 1980 e os trabalhos que vem desenvolvendo como músico e compositor solista, após sua saída dos Titãs em 1992.

³² As ilustrações 34, 35, 36, 37 e 38 encontram-se disponíveis no site do músico, nas seções “Fotos”, “Caligrafias” e “Artes”, no endereço: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2008. A ilustração 38 parece representar sobremaneira a relação que o crítico André Gardel fez entre o teatro cubo-futurista de Vsevolod Emilevich Meyerhold e a movimentação corporal marcada por gestos robóticos que Antunes, algumas vezes, constrói em cena: “A dança que realiza nos remete à *biomecânica*, um sistema de interpretação criado no teatro cubo-futurista russo por Meyerhold, em que os atores misturavam movimentos de exatidão e esquematismos extremados, recuperando as cadências da produção do operário na indústria com um espírito despojado e ‘um humor clownesco’” (Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?id_type=3>. Acesso em: 10 abr. 2008).

Com vistas em tais empreendimentos, sobretudo no que diz respeito às produções relacionadas ao terreno da palavra escrita, verifica-se que Arnaldo, além de comparecer na já mencionada *Almanak 80* e nas edições posteriores *Kataloki* (Almanak 81) e *Atlas* (1988), assume ainda a autoria de nada menos que treze obras literárias: *Ou E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *Nome* (1993), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), *Doble duplo* (2000), *40 escritos* (2000), *Outro* (2001), *Palavra desordem* (2002), *ET Eu Tu* (2003), *Antologia* (2006), e *Como é que chama o nome disso* (2006) – esta, incluindo uma seção de inéditos intitulada *Nada de DNA*. A esse conjunto, vale incluir a publicação *Frases do Tomé aos três anos* (2006) – seleção de textos produzidos por seu filho, Tomé (com ilustrações feitas pelo pai) – e a compilação *Babilaques: alguns cristais clivados* (2008), na qual Arnaldo Antunes participa com o artigo “Interfaces da linguagem poética”, ao lado de nomes como Waly Salomão, Antonio Cicero, Armando Freitas Filho, Arto Lindsay, entre outros. Quanto ao material em mídia sonora dessa fase solo, contabiliza-se a realização de nove álbuns: *Nome* (1993), *Ninguém* (1995), *O Silêncio* (1996), *Um som* (1998), *O Corpo* (trilha sonora para o espetáculo de dança do Grupo Corpo, 2000), *Paradeiro* (2001), *Saiba* (2004), *Qualquer* (2006) e *Ao vivo no estúdio* (2007).

Desse elenco de trabalhos, convém especial atenção a *Ou E* (produção artesanal do autor, já esgotada) e a *Nome* (BMG). Embora não tenha sido possível viabilizar a edição do primeiro para nossa pesquisa, encontramos análises informando que tal obra, produzida em 1983, apresenta-se no formato de caixa, a qual traz duas zonas vazadas em sua tampa, por onde se pode mover um círculo giratório e visualizar as composições³³. Dez anos mais tarde, após sua saída dos Titãs, Arnaldo lança *Nome*, projeto multimídia que abarca vídeo, livro e CD. Na entrevista “Dentro da placenta do planeta azulzinho”, concedida a Marco Aurélio Fiochi para o site do Itaú Cultural, Arnaldo comenta o que pretendeu neste trabalho:

Explorei a simultaneidade que se tem ao ler uma palavra em movimento e ao mesmo tempo ao escutar outra palavra, ao atritar as duas vias de recepção verbal. Estava muito seduzido pela inserção de movimento na escrita. Pude usar todos os recursos gráficos que aprendera em artesanais de livros ou na poesia visual e ainda inserir movimento, a dimensão do tempo. A escrita tende para a música pelo fato de ocorrer não só no

³³ Chamando-a de “cine-letra”, o artista plástico Nuno Ramos assim descreveu a obra *Ou E*: “Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema” (Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=11&texto=46>. Acesso em: 10 abr. 2008).

espaço, mas também no tempo. Depois de *Nome*, continuei a fazer música, livros, performances, intervenções, exposições. Muitas vezes essas coisas se encontravam, e se alimentavam umas das outras (ANTUNES, 2007)³⁴.



Ilust. 39. “Satisfaction”: aplicação do recurso caligráfico sobre imagem do músico Mick Jagger, incluída no livro *Ou E* (1983).



Ilust. 40. “Armazém”: mesclando animação e efeitos sonoros, esta obra comparece nos suportes do projeto multimídia *Nome* (1993)³⁵

Em linhas gerais, cumpre frisar que, ao lado da expressiva quantidade de projetos independentes, Arnaldo não deixou de manter vínculos com os Titãs. Mesmo após seu desligamento do grupo, quando passou a se dedicar à experimentação de soluções estéticas

³⁴ Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=110&mes_revista>. Acesso em: 10 abr. 2008.

³⁵ As ilustrações 39 e 40 estão disponíveis no site do músico, na seção “Livros”, de endereço: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_list.php>. Acesso em: 21 jul. 2008. A propósito, vale observar que os elementos verbais que compõem o poema “Armazém” correspondem a dois textos: um em formato circular (contendo o enunciado “Os lugares estão no lugar”); outro, diagramado semelhante ao símbolo do infinito, traz a inscrição “O tempo todo o tempo passa”. Por coincidência (ou não?), tais imagens mantêm conexão com a leitura que fizemos dos algarismos “8” e “0” (Ilust. 26), presentes na capa do citado *Almanak 80*.

ligadas à computação gráfica e ao vídeo³⁶, continuou a compor em parceria com integrantes da banda assim como com outros conjuntos musicais e artistas atuantes em vertentes *pop* e *cult* da MPB³⁷.

No entender de Haroldo de Campos (que acompanhou algumas apresentações do grupo de roqueiros), essa diversidade de intercâmbios exercida pelo músico não diminui a sua faculdade de poeta. Segundo ele, Arnaldo e os Titãs seguem uma orientação inventiva da arte musical e poética:

Ele é o poeta por excelência, ainda que muitas das composições tenham sido trabalho coletivo. Não se trata de um cantor que simplesmente sobe ao palco e canta. Ele fez parte de um grupo que se apresentava visualmente e tinha uma coreografia especial, cinestésica, cheia de improvisações. Arnaldo é cubista no palco, ali onde cada elemento desenvolve sua coreografia separadamente. Mostram uma simultaneidade de diferenças. Os Titãs levantam o problema da poesia e da música. Contribuíram para a pesquisa da música popular. Eles têm preocupação com uma linha evolutiva que vem de Caetano, Tom Zé, Walter Franco, Arrigo Barnabé. Este trabalho musical, performático, é característico do grupo, onde cada um, no momento do show, não sabe da caligrafia do outro. Nem mesmo a Tropicália teve uma performance tão coletiva (CAMPOS, 1993)³⁸.

O gosto pelo gesto performático, pelas referências ligadas à música, pelos jogos de palavras e o aproveitamento caligráfico e tipográfico aplicado à dimensão física do signo são procedimentos que parecem delinear uma espécie de *modus operandi* do repertório arnaldiano. Nesse sentido, talvez fosse possível entendê-los também como índices experimentais – facetas latentes de sua arte multimidiática – auferidos tanto para definir concepções estéticas de ordem textual, quanto para estimular com essa mesma potência o desenho e o desempenho que o corpo pode significar sobre a superfície do palco.

Na difícil tentativa de encontrar um signo, um objeto ou uma imagem equivalente à versatilidade que abastece o horizonte de circulação e propulsão de suas intervenções, talvez o mais coerente fosse pensar, com certa prudência, em algo como um organismo textual multiforme, tentacular e vivaz, que, para nutrir-se da pluralidade poética e das novidades disseminadas pelos meios de comunicação, necessita estender seus apêndices a diferentes

³⁶ Em 1992, o ex-Titã produziu para Haroldo de Campos o CD *Isto não é um livro de viagem*, incluído no livro *Galáxias*. Neste mesmo ano, Arnaldo assina, em parceria com Augusto de Campos, a programação visual e as “*iluminações* computadorizadas” que compõem o livro de traduções *Rimbaud livre*, de autoria do segundo.

³⁷ Só para lembrar: resultando do trabalho em conjunto de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown, o álbum *Tribalistas* (2002) recebeu cinco indicações para o Grammy de música latino-americana em 2003, sendo premiado na categoria de Melhor Álbum *Pop* Contemporâneo Brasileiro.

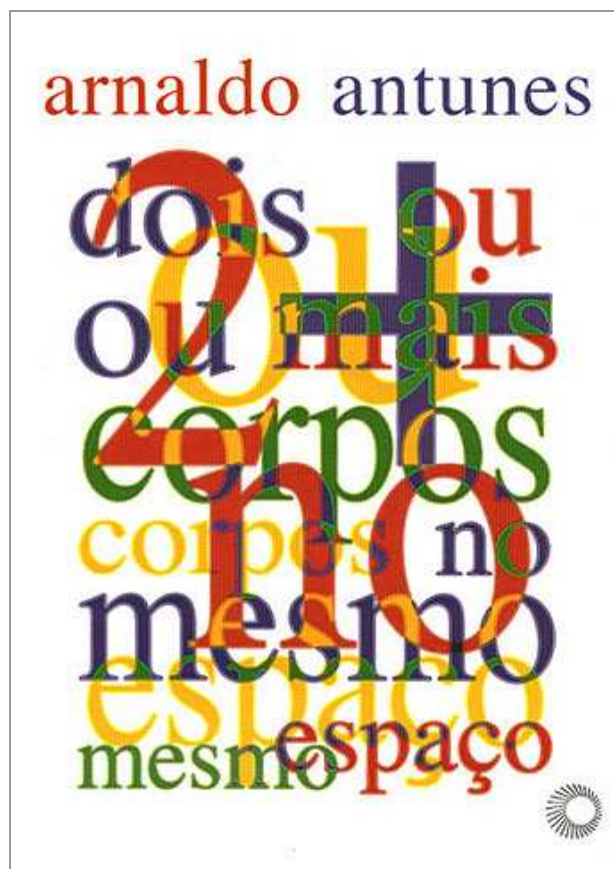
³⁸ Para mais detalhes, conferir “Poesia X Poesia”, entrevista concedida em 1993 por Arnaldo Antunes e Haroldo de Campos à *Vogue*, uma das revistas de moda mais importante do mundo. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=30>. Acesso em: 10 abr. 2008.

sistemas de significação. De outro modo, se considerarmos que tal obra encontra-se em pleno andamento, esta, por esse mesmo motivo, assemelhar-se-ia a um mecanismo intersemiótico em absoluta expansão, composto de signos-engrenagem distintos (literários, sonoros, gráficos, gestuais, etc.), os quais, em sintonia com a modernização dos recursos tecnológicos, tendem a assumir, a cada instante, novos formatos que, por seus aspectos, deixam revelar em sua zona de convergência a presença de um eixo nutriz capaz de realizar incessantemente o trânsito entre as linguagens.

Seguindo essa linha de raciocínio, nota-se que diferentes modos de interação entre as virtualidades do signo poético são acionados em torno de um *moto-contínuo*, cujo movimento combinatório tanto pode operar para desvelar um espaço *entre* (entre o quase e o triz, da imagem, do tempo, do som e do corpo), quanto para tentar exceder a própria idéia de espaço.



Ilust. 41. “Soneto”



Ilust. 42. Capa da publicação de 1997

Uma parte disto pode ser percebida, por exemplo, no poema integrante da obra *Nome*, “Soneto” (Ilust. 41), que convida o leitor-espectador a ler-ver-ouvir-percorrer entranhas e relevos de uma superfície gráfica que combina a convergência de segmentos textuais entrecruzados a ritmos de sons de garganta sampleados (estes, graças à tecnologia dos

recursos de programação gráfica e digital). De outra forma, efeitos de sobreposição e simultaneidade entre os grafemas e a sintaxe compõem a capa da publicação de 1997 (Ilust. 42), cujo título, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, ao se sustentar numa noção de impossibilidade, vai de encontro à idéia de *impenetrabilidade* demarcada pelas leis da física³⁹.

Neste mesmo livro, que conjuga a transposição de alguns poemas para mídia sonora, a composição “Gera” (Ilust. 43) – que resulta da combinação de dois enunciados circulares, dispostos lado a lado, em simetria – parece, em princípio, denunciar uma temática de incompatibilidade semelhante à anterior:



Ilust. 43. “Gera” (ANTUNES, 1997, p. 55)

Nota-se, à esquerda, que idéias de *germinação*, *origem e existência* (postas pelos verbos “gerar” e “regenerar”) são atravessadas por concepções de *declínio*, *transformação e aniquilamento* (“degenera” e “já era”), as quais são reforçadas pela reincidência do vocábulo “zera”, delineando a forma à direita. Entretanto, se, de um lado, “zerar” sugere leituras equivalentes a “anular” e “tornar ao nada”, de outro, possibilita interpretações como “saldar”, “liquidar” e “quitar”. No sentido desta última acepção, seria coerente dizer que “gera” e “zera” convergem para uma noção de efemeridade que subjaz à nossa própria existência, ao proporem visualmente que tais forças fazem parte de um mesmo processo de criação. Com prudência, vemos ainda que, ao funcionar como um caligrama sutil, “Gera” acaba por resgatar

³⁹ Além do contraste com a noção de *impenetrabilidade* – “propriedade da matéria pela qual dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço” (HOUAISS, 2000) –, segundo Arnaldo, este adágio tanto pode revelar algo de seu procedimento formal, quanto ser interpretado como “uma relação amorosa, uma cópula sexual, onde dois corpos se fundem” (ANTUNES, 2002). Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=2&id_type=3&id=39>. Acesso em: 10 abr. 2008.

a expressão “zero a zero”, o que implica a idéia de embate/empate ou senão mesmo a não-existência de vencedor para o jogo estabelecido entre nascimento e morte.

Para penetrar no impenetrável, a fim de restabelecer sintonias, diálogos, sincronias e trânsitos entre instâncias nem sempre incompatíveis – e ainda a fim de restituir *os laços mais íntimos entre os signos e as coisas* –, imagens, linguagens, sons e sensações se multiplicam, se *re-des-organizam*, se enredam e/ou se *redesrezeram*⁴⁰. *Tudo ao mesmo tempo agora. Uma coisa de cada vez*. Simultaneidade em rede. Em tempos de especializações, Arnaldo lembra um poeta barroco. Um barroco *hi-tech*.

A propósito, em entrevista concedida ao trio Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik, publicada na antologia *Como é que chama o nome disso*, Arnaldo Antunes responde a questões várias, cujos temas abarcam desde a polêmica relação entre alta e baixa cultura a aspectos mais formais contidos na elaboração de suas composições. Sobre o primeiro assunto, quando confrontado à esfera da poesia, ele declara:

Eu sempre associei a cobrança de especialização a algo que reconstitui um pensamento antigo, de um tempo em que os meios culturais eram mais separados. O fato de as linguagens terem se misturado, muito em função da tecnologia também, de certa forma abriu territórios de conversa entre essas categorias de alta e baixa cultura, esse trânsito se tornou mais fluente. Mas eu cresci num meio em que isso já tinha sido conquistado. Para mim não é mais uma meta. Já é um *a priori* do qual eu parto com naturalidade, porque venho de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema *underground*, coisas que trabalham nessa direção (ANTUNES, 2006, p. 340-341).

Já no artigo “A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza”⁴¹, do músico e compositor André Gardel, publicado na revista *Terceira margem*, encontramos um valioso estudo sobre o trabalho do ex-Titã, cuja abordagem pode contribuir, com efeito, ao que por ora buscamos em nossa discussão. Segundo Gardel, os modos de se conceber o objeto artístico no mundo Ocidental ganharam especial vigor e definição em decorrência da difusão da indústria do entretenimento aliada ao advento da globalização, bem como a partir do desejo

⁴⁰ *Redesrezeram* é uma alusão a um poema sem título presente nas últimas páginas do livro *Psia*, cuja temática é bem próxima da que se apresenta na composição “Gera” (imagem IX). Da combinação entre as palavras “exagera” e “zera” que iniciam o poema com a anexação dos prefixos “re” (indicando reincidência) e “des” (indicando negação) no início de cada novo verso, surge o referido texto de *Psia*, a saber: “exagera, zera / reexagera, rezera / desreexagera, desrezera / redesreexagera, redesrezera / desredesreexagera, desredesrezera / redesredesreexagera, redesredesrezera / desredesredesreexagera, desredesredesrezera / esdesredesredesredesreza, redesredesredes-redesre” (ANTUNES, 1986, p. 61).

⁴¹ Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero11/sumario.html>>. Acesso em: 10 abr. 2008.

de inovação formal da arte, disseminado pelas propostas dos movimentos vanguardistas. Tais procedimentos, por seu turno, embora tenham viabilizado significativas mudanças na produção estética contemporânea, não conseguiram, no geral, “oferecer canais de recepção em comum, antes criaram certas distâncias aparentemente sem atalhos como, por exemplo, o abismo existente entre a produção de experimentações estéticas e o aumento progressivo do público no universo da cultura de massas” (GARDEL, 2004, 113).

Em cotejo com o terreno da música popular comercial brasileira, o crítico assinala que alguns artistas (como é o caso de Caetano Veloso) e movimentos atuantes nesse campo criativo tentaram, com maior ou menor intensidade, ampliar o acesso entre o público e a experimentação formal. Ao buscar relação da obra de Arnaldo Antunes com essas últimas considerações, Gardel assinala que o poeta paulista,

[...] apesar de se inserir nessa tendência de nossa música popular, não se parece, no geral, com nenhuma das propostas anteriores. Há algumas semelhanças, no entanto, com a obra de Caetano Veloso, pelo modo sistemático com que vem conseguindo construir pontes duráveis sobre o rio que separa o biscoito fino do gosto popular. Outra aproximação viável com o poeta baiano origina-se no fato de ambos terem algumas de suas raízes fincadas na poesia de vanguarda concretista. Mas, a partir daqui, afora a constatação óbvia de que ambos são grandes poetas, começam as diferenças, pois da mesma forma que Caetano parece ter posto em prática na cultura de massas, com atitudes e compromissos vitais, as idéias antropofágicas oswaldianas, Antunes parece ser antes um desdobramento *pop* de linhas inventivas desenhadas pelo concretismo.

Parece apenas. Arnaldo não é mais um epígono dos concretos, sua postura estética é, na verdade, pós-concreta, aponta para um novo rumo a partir do movimento, assim como os três líderes iniciais do concretismo renovaram-se seguindo caminhos posteriores particulares e revitalizantes. Mas a base é uma só: o instrumental lingüístico e semiótico; a inserção da escrita ideogramática na escrita alfabética, que incorpora a estrutura analógica à lógica discursiva ocidental, subvertendo sintaxes, núcleos vocabulares; a pesquisa gráfica revitalizando o verbal; a contaminação multimeios; a poesia visual construtivista; a *proesia*; a busca isomórfica de significação entre signo verbal e referente, similaridades fônicas e ambigüidades semânticas etc. Base que é solo nutritivo para outras notas e atitudes entrarem e se desenvolverem. Como, por exemplo, quando Antunes se refere ao que ocorria no processo criativo dos compositores de música popular brasileira nos anos 90, acabando por apontar para alguns de seus próprios desenvolvimentos pós-concretos: “a incorporação orgânica da diversidade”, “o trânsito livre entre as diferenças como uma realidade cultural, a partir da qual se cria”. Ou, ainda, muitas coisas que se apresentavam como projeto na visão de Oswald foram digeridas e viraram ação, processo, atitude, quarenta anos depois, com o movimento tropicalista (GARDEL, 2004, p. 112-113).

A longa reflexão articulada por Gardel faz-se relevante na medida em que traz à tona, de modo bastante coerente, impressões precisas sobre os principais elementos que compõem o sofisticado arsenal técnico-crítico-poético que sustenta a obra do paulista. Tais componentes atuam como vetores de uma extensa rede de procedimentos que se inter-relacionam e se contaminam em privilégio de (re)trabalhar criticamente as dimensões óptica, verbal e sonora da linguagem por meio da manipulação dos códigos que, eventualmente, se quiserem nela pôr em alerta, ou que se desejarem acionar.

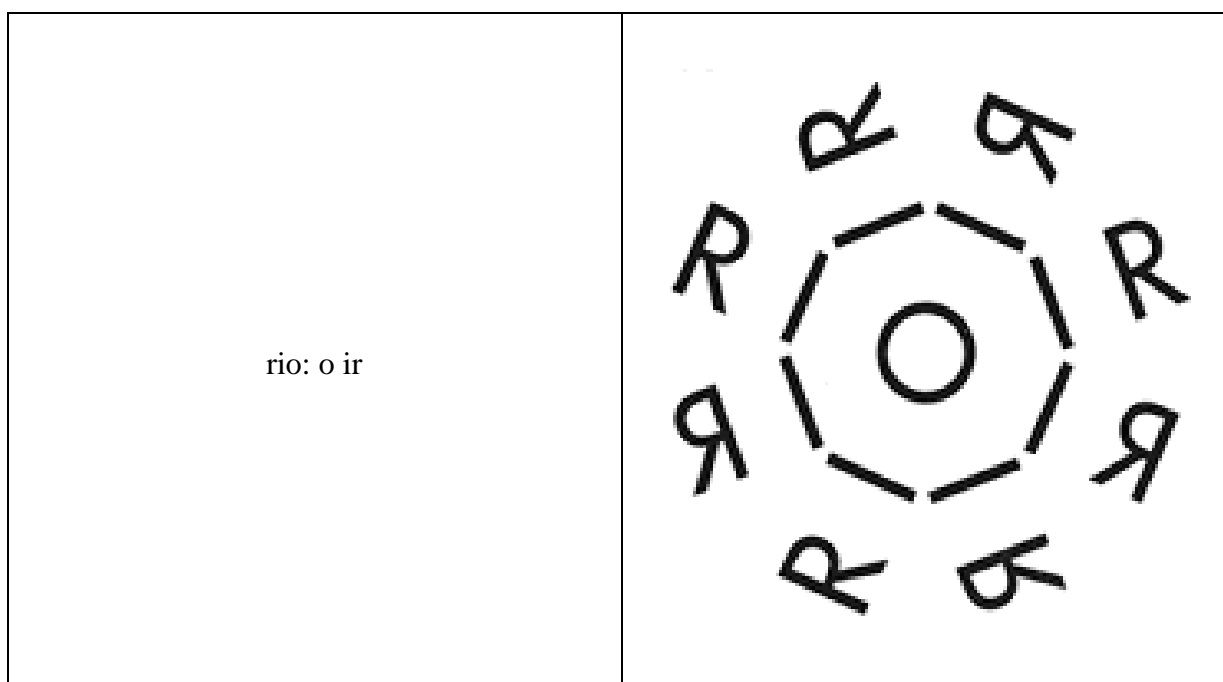
Tudo isto leva-nos mais uma vez a perceber que a combinação entre os diferentes suportes que os seus trabalhos revelam (em versões artesanais e/ou midiáticas, todas bem sofisticadas) e os efeitos de diagramações arrojadas (acrobacia de signos, variedades tipográficas, deslocamentos sintático-semânticos, sobreposições de palavras, inserção de imagens e policromatismos) acabam por se desdobrar em múltiplas bases e arranjos, dentre os quais caligrafias, músicas, animações em vídeo ou computadorizadas, performances, shows, grafismos, intervenções, exposições, ensaios críticos, poesia escrita, poesia falada, poesia visual, poesia totem/escultura e poesia cantada (cf. RUIZ, 2002)⁴² são os mais recorrentes.

⁴² Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=6>. Acesso em: 10 abr. 2008.

7.1. “Rio”: o ir e vir na poesia de Arnaldo Antunes + poesia visual brasileira + visualidade + circularidade

Realizada a incursão pelo universo sonoro-poético-experimental da obra de Arnaldo Antunes, partiremos para a análise do poema “Rio”, a fim de buscar pontos de contato entre a sua representação gráfica e a parafernália de procedimentos compositivos (ligados à visualidade) de que ele vem fazendo uso ao longo de sua trajetória artística. Ademais, quando chegar a ocasião, tentaremos estabelecer pontes de acesso entre o referido poema e os textos “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, e “Gota a gota”, de Ana Cristina Cesar.

Integrado ao livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de 1997, “Rio” revela-se um poema visual de aspectos palindrômico, circular e diagrâmico, conforme segue:

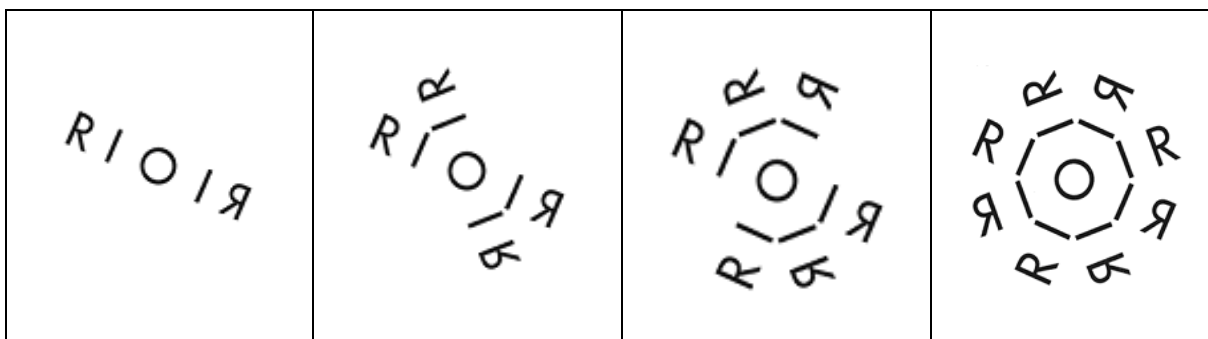


Ilust. 44. “Rio” (ANTUNES, 1997, p. 44-45)

Subdividido em duas partes, o poema ocupa a área de duas páginas, ordenadas lado a lado (Ilust. 44). O fragmento textual localizado à esquerda consiste num arranjo combinatório de grafemas, cujo recurso de simetria aplicado à organização das letras “r”, “i” e “o”, duplicadas e em caixa-baixa, determina uma estrutura frasal concisa, visivelmente palindrômica e de caráter discursivo, ainda que elíptica.

À direita, a segunda forma textual, de configuração visualmente circular, é constituída também por letras “R”, “I” e “O”, agora, porém, em caixa-alta. Uma leitura precisa torna possível identificar o contorno da imagem em tipografia espacializada como sendo a figura

geométrica de um octógono. À primeira vista, identificamos um arranjo de caracteres cujo *layout* apresenta um círculo central rodeado por uma cadeia de traços equidistantes, os quais, por sua vez, se encontram inscritos após uma sequência de letras “R”. De maneira mais detalhada, levando em conta o aproveitamento gráfico-visual a que tal imagem está submetida – sobretudo no que concerne à sua montagem e geometria –, ganha especial relevância a leitura de que a organização nuclear-periférica de seus componentes constitui-se a partir da acoplagem de quatro estruturas palindrômicas (RIOIR) sobrepostas em um mesmo eixo central. Para ilustrar tal aspecto, submetemos a zona octogonal-circular do poema a uma divisão em quatro estágios, em uma sequência diagrâmica (Ilust. 45):



Ilust. 45. Desmembramento da zona octogonal-circular de “Rio”. Não é difícil constatar que o efeito de sobreposição aí revelado implica, por seus aspectos, certas singularidades em relação ao fragmento (“rio: o ir”) que inicia o poema: por exemplo, o aparecimento de um núcleo concêntrico (a letra “O”) e duas seqüências de caracteres tipográficos (as letras “I” e “R”) distribuídos radialmente em torno do centro.

Numa estrutura discursiva, quando a instância do verbal deixa-se contagiar pelas virtualidades visuais latentes dos signos, ou melhor, pelos aspectos ópticos revelados por meio das configurações e formatos com que os signos se apresentam ou, mais ainda, a partir do próprio arranjo gráfico ao qual porventura ela esteja submetida, o efeito de tal espécie de obra parece acumular possibilidades interpretativas bastante peculiares se comparadas a composições textuais mais convencionais.

Sob este enfoque, percebe-se que o modo de demarcação da visualidade no espaço gráfico de “Rio” e as múltiplas direções de sentido franqueadas pelas posições de seus caracteres – ao serem combinadas às potencialidades sintática e semântica dos signos em atividade – permitem acionar um repertório de leitura mais amplo, sobretudo se considerarmos o caráter icônico presente em sua estrutura.

Dispondo dessas singularidades, nota-se que o poema evoca, portanto, procedimentos de leitura de ordem discursiva e/ou antidiscursiva que tendem a ultrapassar o percurso linear e automatizado que o olhar – predominantemente ocidental – está habituado a exercer.

É certo que no fragmento “rio: o ir” a interligação de seus termos constituintes se estabelece em conformidade com as relações sintáticas necessárias à validação de uma sentença gramatical elíptica. No entanto, não se pode desconsiderar que a simetria alcançada a partir da sequência desses constituintes acaba por realçar a já explícita idéia de “ir”. E nessa linha de raciocínio vem à tona também a possibilidade de se efetuar um percurso inverso – um movimento de retorno, um retrocesso – que tende a se revelar, sobretudo, em decorrência da reiteração dos grafemas que compõem o conjunto. A rigor, esse efeito pôde ser alcançado em função do recurso palindrômico com que o texto se encontra ordenado.

Presente em diversas línguas e formado por palavras ou frases que podem ser lidas da direita para a esquerda e da esquerda para a direita – podendo ser desconsiderados os acentos, a pontuação e os espaços –, o palíndromo pressupõe a criação, ou seja, uma combinação entre palavras e caracteres que possibilite a realização de uma mesma leitura em direções contrárias (pois, de outro modo, no que diz respeito à formação de palavras, seria um mero acaso da linguagem). Sua etimologia se apresenta como uma associação do antepositivo grego *pálin*, que quer dizer “de novo, com repetição; em sentido inverso”, com o pospositivo *drómos*, que significa “ação de correr; lugar para corrida; corrida”, resultando, portanto, naquilo “que corre em sentido inverso e que volta sobre seus passos” (cf. HOUAISS, 2000).

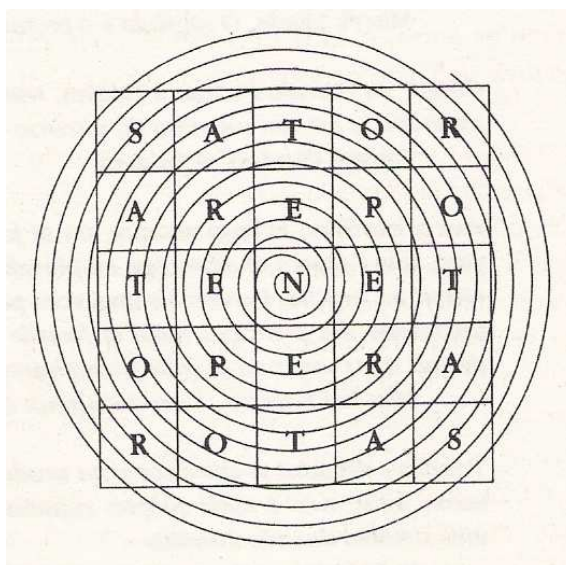
No terreno da literatura, não são poucos os exemplos de arquiteturas textuais que, de alguma maneira, operam por meio de estruturas ficcionais calcadas em idéias de circularidade iguais ou bem próximas da que o termo palíndromo suscita. Por isso, vale assinalar:

a) Em James Joyce, o já mencionado romance *Finnegans wake*, que se inicia com a palavra *riverrun* (em caixa-baixa) e se finaliza com uma frase sem pontuação final: *a way a lone a last a loved a long the*, traduzidas por Donaldo Schüler como “rolarriuanã” (SCHÜLER, 1999, p. 31) e “a via a lenta a leve a leta a long a” (SCHÜLER, 2000, p. 521), respectivamente. Na transposição dos irmãos Campos, os termos equivalem a: “riocorrente” (CAMPOS; CAMPOS, 2000, p. 41) e a “A via a uma a una amém a mor além a” (CAMPOS; CAMPOS, 2000, p. 107), ambas sugerindo possibilidade de retorno ao início do texto.

b) Em Guimarães Rosa, o clássico *Grande sertão: veredas*, começando com o sinal gráfico de travessão (“□”) seguido do vocábulo “Nonada” (ROSA, 1986, p. 1), e se concluindo com palavra “Travessia”, seguida do sinal gráfico de infinito (“∞”) (ROSA, 1986, p. 538). Aqui, não custa perceber o paralelo gráfico-verbal que parece se instalar entre esses pares de signos que abrem e fecham o romance roseano: de um lado, é possível encontrar analogias entre o sinal gráfico de travessão (“□”) e a palavra “travessia”; de outro, a

correlação entre o vocábulo “Nonada” (por homofonia, “no nada”) e a idéia de imensidão vazia posta pelo símbolo do infinito (“∞”).

c) Em Osman Lins, o romance *Avalovara*, de 1973, cuja proposta de escritura é estabelecida a partir da curiosa combinação entre uma espiral e um quadrado mágico subdividido em vinte e cinco quadrados menores, cada um destes contendo uma letra da composição “SATOR / AREPO / TENET / OPERA / ROTAS” (Ilust. 46), um antigo palíndromo escrito em latim⁴³.



Ilust. 46. Composição palíndrômica combinada à forma geométrica de uma espiral, no romance *Avalovara*, de Osman Lins (LINS, 1995, p. 8)

A quadrícula que se forma permite leituras em círculos e/ou em direção a cada um dos quatro lados do quadrado. No livro *Balanço da bossa*, de Augusto de Campos, encontramos no capítulo “João Gilberto / Anton Webern” as seguintes traduções para este palíndromo: “o semeador mantém a obra” e “a obra mantém o semeador” (CAMPOS, 1974, p. 321) – ambas parecendo aludir, em sentido amplo, à relação intrínseca entre o processo de criação e a própria criação dele resultante.

⁴³ A respeito deste artifício matemático-poético determinando procedimentos de leitura, Antonio Candido assim prefaciou para a obra *Avalovara*: “O poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalingüístico do leitor, e que dá a narrativa um movimento espiralado, sem começo nem fim quando tomado em si mesmo. O limite está no fato de a espiral ser contida num quadrado, que por sua vez se reparte em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. O traçado da espiral vai tocando sucessivamente as letras, e cada uma destas corresponde a uma linha da narrativa, voltando periodicamente em segmentos cada vez maiores” (In: LINS, 1995, p. 9).

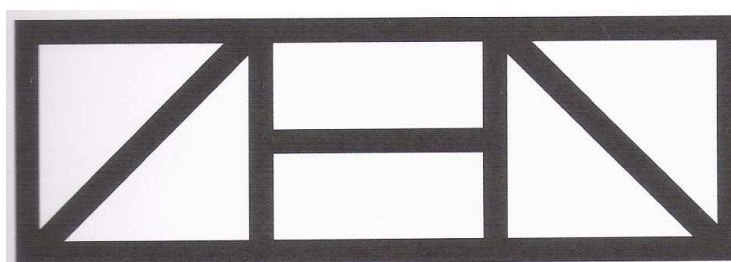
d) Oportunamente, vale acrescentar a este conjunto o poema “Rever”, da série *Equivocábulos*⁴⁴ (1970), presente no livro *Viva vaia*:



Ilust. 47. “Rever” (1970), de Augusto de Campos (CAMPOS, 2001, p. 201-202)

O minimalista “Rever” (Ilust. 47), cujo texto é o próprio título, consiste numa estrutura verbal que associa a combinação gráfico-semântica de seu significado/significante⁴⁵ a recursos de sobreposição e espelhamento. Disposto de modo inalterável na frente e no verso de uma mesma folha, o vocábulo “rever” – que traz, dentre as suas acepções, as idéias de “voltar a ver; espelhar-se; refletir-se; fazer revisão” (cf. HOUAISS, 200) – atende, com maior rigor, ao conceito de palíndromo na medida em que o efeito de espelhamento revelado em seus últimos grafemas (“E” e “R”) acaba por imprimir total simetria à sua estrutura, deslocando-o do mero campo do acaso para o terreno da experiência inventiva.

e) Por seguir uma concepção semelhante, na qual o aproveitamento gráfico-semântico do poema consiste agora em expandir plasticamente o sentido do seu objeto a partir da interferência no modo expositivo dos seus caracteres, cumpre agregar a este rol de exemplos o poema “Zen” (1966), do poeta Pedro Xisto.



Ilust. 48. “Zen” (1966), de Pedro Xisto (XISTO, 2006, p. 61)

⁴⁴ Não custa assinalar que a palavra “Equivocábulos” – que intitula a série de poemas datados de 1970 – vale como uma palavra-valise: os termos “equivoco” e “vocábulo” insinuam uma interpretação calcada na dimensão do equívoco, do ambíguo verbal, podendo, portanto, ter mais de um sentido. Aliás, tal perspectiva ainda é reforçada pela *implícita* flexão do verbo “cabular”, que inclui em suas acepções a idéia de artimanha, isto é, um “procedimento para levar alguém ao engano; estratégia, artil, artifício” (HOUAISS, 2000).

⁴⁵ Considerando que, na terminologia de Ferdinand Saussure, *significante* e *significado* são instâncias (“faces”) distintas que compõem o corpo de um mesmo signo lingüístico (a mesma “moeda”), o formato gráfico de “Rever” quando somado à sua proposta de equivocidade (dada pela série *Equivocábulos*) parece diluir aquelas noções saussurianas, podendo, nesse sentido, trazer à tona uma espécie de crítica “poética”, ao revelar a necessidade de se examinar mais cuidadosamente tais categorias.

A sua configuração harmônica fundamenta-se numa noção de equilíbrio, que é alcançada graças a impressões de boa forma e semelhança extraídas da fisiognomia tipográfica aplicada ao vocábulo “ZEN” (Ilust. 48). Este, por sua vez, encontra-se disseminado na geometria plana de três quadrados contíguos, simétricos, divididos por retas, ora em sentido diagonal, ora horizontal⁴⁶. Todavia, além desta articulação (que envolve pressupostos da teoria *gestáltica* e da filosofia *zen-budista*), um outro desdobramento possível seria o de entendê-lo como uma espécie de palíndromo de ordem visual e espacializada, já que, ao conjugar recursos de simetria e espelhamento, a sua configuração imagética permite a realização de leituras tanto na ordem inicialmente dada quanto na ordem invertida (como, aliás, o que ocorre em “Rever”).

Cotejando os aspectos dessa abordagem em torno de configurações anacíclicas com os três principais poemas em discussão, vale lembrar que em “Ovonovelo” a noção de palíndromo – presente no termo “ovo”, signo iniciador da primeira estrofe, fulgurando como “gene” visual-semântico-sonoro – tende a acionar campos semânticos sintonizados com o mote da circularidade, e por isso contribui sobremaneira para realçar a iconicidade e os aspectos isomórficos propagados em sua estrutura.

Na composição de Ana Cristina Cesar (Ilust. 16), embora não haja de imediato coincidência de sentido, de significante e nem de significado, quando submetemos a expressão-título às duas direções de leitura, não se deve ignorar a simetria que atua nos componentes do sintagma “Gota a gota”. Notando bem, ele se organiza a partir de dois termos idênticos, ambos distribuídos em cada extremidade e mediados por um terceiro. (Para efeito de visualização: se considerarmos “gota” = X e “a” = Y, teremos a seqüência XYX, que, por tal relação simétrica, seria passível de certa aproximação da lógica palindrômica).

O confronto dessas duas proposições anteriores com a distribuição dos grafemas que compõem o terreno verbo-visual de “Rio” permite identificar a presença do recurso anacíclico e o efeito de duplicação operando, simultaneamente, na ordenação dos referidos grafemas que compõem a sua instancia textual.

Antes, porém, de mergulharmos nesses domínios, vale saber que o vocábulo “rio” origina-se do latim vulgar *ríus*, que provém do latim clássico *rivus*, *i* e significa “ribeiro, arroio, regato, corrente de água”.

⁴⁶ Conforme pontuou Gonzalo Aguilar, em *Poesia concreta brasileira*, “Zen” está organizado “segundo os postulados da composição matemática, ao mesmo tempo que exige um distanciamento deles”, uma vez que ele [o poema], “aproveita-se de nossa tendência inata a cooperar com as leis gestálticas e a fechar as figuras, quando o que devemos fazer para entender o poema é separá-las” (cf. AGUILAR, 2005, p. 200).

De outra parte, o significado de “rio” também está presente nessa língua como *fluviális, e e fluvius, ii*, que, por seu turno, deriva do verbo latino *fluere*, que designa “correr, fluir” (cf. HOUAISS, 2000).

Diante dessas perspectivas, voltemos a nossa atenção ao que seria a parte mais discursiva do poema, o palíndromo “rio: o ir” (mesmo sabendo, é claro, da existência de um movimento dinâmico de ir-e-vir que tal recurso provoca na estrutura).

No que se refere às marcas formais de pontuação, o dicionário Houaiss reconhece que o sinal ortográfico de dois-pontos equivale, na escrita, “a uma pausa breve da linguagem oral e a uma entoação geralmente descendente, e cuja função é preceder uma fala direta, uma citação, uma enumeração, um esclarecimento ou uma síntese do que foi dito antes etc.” (HOUAISS, 2000). A propósito, no que tange às estratégias de *reiteração* no poema, vale destacar a conexão icônica que se estabelece, de modo bastante sutil, entre o sinal gráfico de dois-pontos (:) e os dois pingos das letras “is” (¨).

Diante desse quadro de iterações, é possível admitirmos não apenas em “rio: o ir”, mas também nas sobreposições de “RIOIR” – dispostas circularmente sobre o mesmo ponto central – a ocorrência de padrões simétricos de espelhamento ou mesmo uma espécie de condição semântico-palindrômica a que o sentido do poema tende a submeter-se.

Ao notarmos a equivalência entre o elemento “rio” e a ação continuada de “o ir”, percebemos que houve substantivação do verbo, uma vez que “ir” vem precedido pelo artigo definido “o”. Nesse caso, ao mesmo tempo em que “o ir” equivale, no plano imagístico, à indicação e ao desenvolvimento do processo da ação de “rio”, também se torna o sujeito dessa própria ação, pois, palindromicamente, um termo é idêntico ao outro, reforçando-se assim a idéia de concomitância (“rio” = “o ir”, tanto quanto “o ir” = “rio”). Se em ambas as possibilidades, o segundo termo adquire o valor do primeiro a que se refere, poder-se-ia dizer, com certa prudência, que tanto “o ir” quanto “rio”, ora especificam, ora assumem, respectivamente, o valor de seu argumento e de seu predicado na relação semântica.

Isto, por outro lado, não nos impede de questionar: haveria no enunciado “rio: o ir” somente a tentativa realçar a possível relação entre a entidade “rio” e a sua propriedade de “ir” ou não estaria ele dando também indicações para que o nosso olhar – mimetizando a própria ação de “o ir” – se desloque, de fato, um pouco mais à direita, atravesse a margem da página e se ponha em contraste com uma outra proposta, mais simultânea, menos aristotélica, que organiza a imagem de signos expostos em círculos?

Vislumbrando a pertinência de tal sugestão, não se deve ignorar que “rio: o ir”, de fato, atende ao exercício óptico de leitura mais costumeiro (na praxe cotidiana, o nosso olhar percorre a página da esquerda para a direita).

Com vistas ao *modus operandi* assim acionado, há de se contrastar, em princípio, a noção de circularidade sugerida pelo anacíclico “rio: o ir” com o significado do vocábulo “rio”, cuja representação normalmente está vinculada ao *movimento constante* das correntes de águas fluviais.

No âmbito da filosofia, esse fluxo ininterrupto pode ser associado à concepção da existência humana (atuante como lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes). Nesse caso, o palíndromo “rio: o ir”, ao remeter, simbolicamente, a idéias de movimento, transformação e retorno, acaba por estabelecer um diálogo com o pensamento do filósofo grego Heráclito, cujo elemento “rio” é por ele entendido como metáfora para se pensar o movimento da própria vida em relação ao ser. De acordo com as suas reflexões, o homem não pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois as águas deste se renovam a cada instante, assim como o rio não pode tocar duas vezes o mesmo ser, uma vez que este está continuamente modificando a sua própria condição. Nessas circunstâncias, configura-se um tipo de sujeito que é atravessado pela transitoriedade e pela transformação de sua própria subjetividade.

De outra parte, é válido registrar, conforme *O dicionário de símbolos*, que:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidéz das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de *não-vinculação*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 780-781)

Diante dessas considerações, somos levados a explorar pontos de contato entre os aspectos compositivos do plano gráfico-visual de “Rio” e as referências emblemáticas que permeiam o sentido do objeto tematizado em sua estrutura.

Se entendermos *fluidéz das formas* e *possibilidade universal* como idéias que estabelecem, reciprocamente, correspondência com a noção de simultaneidade, seria possível

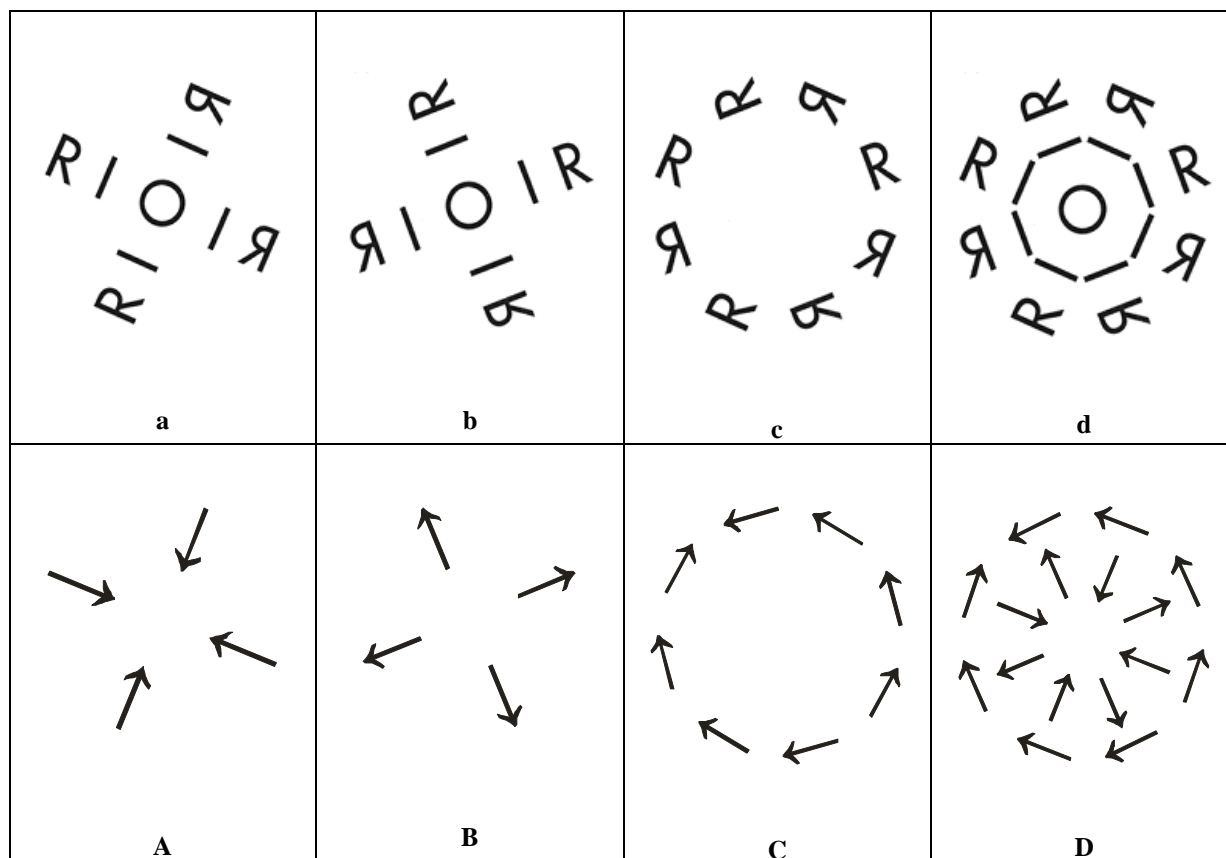
então arriscar a hipótese de que ambas as imagens conjugam-se no poema “Rio” sob forma de recursos gráfico-visuais, fonéticos e discursivos, submetidos à área da página em branco.

No que tange ao tratamento dado à linguagem de um modo geral, frise-se que o rendimento linear alcançado pelos sistemas lógicos e discursivos da escrita tradicional – a possibilidade que, no caso, se tornou mais predominante ao longo da história (podendo ser representada, no poema, pela seqüência “rio: o ir”, a qual equivale a um enunciado do tipo “rio é o ir”) – passa a ganhar, no específico poema de Arnaldo Antunes, novos campos de força (novas possibilidades de uso) devido à fatura óptica disponível na zona octogonal-circular à direita, na qual seqüências “RIOIR” são geometricamente encaixadas.

A mancha gráfica daí resultante apresenta oito letras “R” direcionadas alternadamente (dois pares espelhados para dentro da figura e dois para o exterior) em órbita na periferia de uma circunferência intermediária composta por oito letras “I”. Estas são distribuídas de modo tal que ilustram um círculo tracejado (a rigor, um octógono) em torno da letra “O”, eixo da peça. Por seus aspectos, o *layout* dispõe-se visivelmente mais otimizado e *fluido* que a forma gráfica do primeiro palíndromo. Sua diagramação comparece de maneira simétrica, espacializada, analógica e não-linear.

A fonte tipográfica utilizada – mais “limpa” e sem serifas – difere da que fora empregada no fragmento “rio: o ir”. Os espaços, as pausas entre os termos e o sinal de dois-pontos foram suprimidos, dando agora lugar a uma unidade vocabular sintética, condensada, cuja única letra “O”, central, poderia indicar aqui o resultado de um processo de fusão aplicado às duas vogais “o” daquele enunciado.

A anatomia desta imagem circular adquire maior consistência, entretanto, quando correlacionada às direções de leitura que os quatro palíndromos, nela sobrepostos, tendem a estabelecer no espaço. A fim de demonstrar algumas dessas estratégias compositivas, optamos por agrupar seqüências tipográficas de mesma simetria e representá-las em diagramas, conforme a ilustração a seguir:



Ilust. 49. Desdobramentos diagramáticos da zona circular de “Rio”

Levando em conta o conjunto de diagramas, é possível notar nos segmentos cruzados do par **a/A** (Ilust. 49.) que as direções de leitura indicadas submetem-se, a rigor, a um movimento que vem de fora para dentro. De acordo com a sugestão gráfica dos erres (“R”) que delimitam o perímetro circular, acentua-se a reincidência em torno do vocábulo “RIOIR”, o qual tende a remeter, segundo suas qualidades semânticas e isomórficas, a fluxos de água transbordaram o interior da figura.

Estando as faces dos “R” voltadas para o centro de cada palíndromo, poder-se-ia não duvidar de que haja neste fragmento certa referência velada à composição “Rever”, de Augusto de Campos (Ilust. 47), em cuja estrutura vocabular espacializada – igualmente de caráter anacíclico, em fontes caixa-alta, sem serifas e contendo cinco letras – se faz notar em seus pólos duas consoantes “R” caracterizadas por um efeito de espelhamento idêntico ao da composição de Antunes.

Em **b/B**, ainda que seja possível efetuar a leitura “RIOIR”, os “R” das extremidades, voltados para fora (indicando movimento de saída), tendem a sugerir mais a rota de escoamento e vazão das águas do que propriamente o transbordamento delas. De outra parte, porém, seguindo essa mesma trajetória de leitura, nota-se que as unidades fonêmicas /o/, /i/ e

/R/, quando encadeadas e combinadas ao movimento circular que ronda a figura, passam a evocar sonoramente algo semelhante a um ruído. Por sinal, se consideramos a perspectiva etimológica que atravessa o sentido do termo “oir” (oriundo do latim antigo, do qual se deriva o verbo “ouvir”), seria o caso também entender tal formulação como uma espécie de apelo ou murmúrio que emana a partir do centro e se propaga em direção à margem.

Os erres (“R”) vibrantes – responsáveis por modular, alternadamente, a periferia sonora dessa rotunda tipográfica – são destacados no diagrama **C**.

A pequena área vazia que sobressai do meio à base da letra “R” (entre sua haste perpendicular e a diagonal) apresenta iconicidade próxima à de uma cunha, de uma letra “V” invertida ou, senão mesmo, à de uma ponta de seta. Se levarmos em conta esse aspecto e o posicionamento enviesado (porém, simétrico) que o arranjo dessas consoantes constitui, será possível identificar (com a ajuda do diagrama **C**) um movimento rotativo, externo, cujos sentidos horário e anti-horário parecem se tocar na parte superior, à esquerda do círculo.

Correlacionando, respectivamente, tal movimento giratório duplo aos diferentes fluxos indicados pelos palíndromos (diagrama **D**), temos margem para dizer que essa superposição de direções remete também à configuração de um redemoinho, ou melhor, um turbilhão de água que se forma em decorrência do cruzamento e da força das correntes contrárias das águas de um rio. Um ponto de convergência e/ou de transformação. À luz dessa hipótese, faz-se relevante chamar a atenção a um pequeno detalhe: a consoante vibrante “R” (responsável, digamos assim, por insinuar opticamente a zona de voragem do redemoinho) ganha denominação de “consoante *líquida*” entre gramáticos latinos (cf. HOUAISS, 2000: destaque nosso) – minúcia esta que, por coincidência (ou não), contribui, neste caso, para ampliar o campo semântico de que estamos tratando.

Com base no esquema de vetores que guarnecem a órbita esférica (diagrama **C**), não seria tão absurdo notar ainda uma outra interpretação de ordem simbólica, a qual, embora pareça se distanciar um pouco daquele domínio fluvial, talvez se torne, por outro lado, uma leitura bastante curiosa, graças ao repertório icônico que envolve os temas da circularidade em questão. Trata-se, portanto, de evocar aqui o símbolo mítico de uróboro, a serpente que devora a própria cauda e representa um ciclo evolutivo daquilo que se encerra em si mesmo.



Ilust. 50. Uróboro⁴⁷

A literatura que trata de tal assunto explica: “esse símbolo contém ao mesmo tempo idéias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em conseqüência, de eterno retorno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 922). De outro modo, percebe-se que tal imagem permite realizar ainda uma interpretação que envolve princípios antagônicos em dois níveis:

Ao desenhar uma forma circular, a serpente que morde a própria cauda, rompe com uma evolução linear e marca uma transformação de tal natureza que parece emergir para um nível de ser superior, o nível do ser celeste ou espiritualizado, simbolizado pelo círculo. Transcende assim o nível da animalidade, para avançar no sentido do mais fundamental impulso de vida. Mas essa interpretação ascendente repousa apenas na simbologia do círculo, figura de uma perfeição celeste. Ao contrário, a serpente que morde a própria cauda, que não pára de girar sobre si mesma, que se encerra no seu próprio ciclo, evoca a roda das existências, o *samsara*, como que condenada a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior: simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 922-923).

Mas não é só em função de sua analogia visual que o uróboro vai manter conexões com os domínios da circularidade em questão. Investigando a etimologia do termo, confere-se que a forma *ourobóros*, *on*, de origem grega, significa o “que come a própria cauda” (no qual *ourá*, *âs* designa “cauda, rabo” e *borós*, *á*, *ón* equivale a “voraz”). Vale saber que, não à toa, a

⁴⁷ Imagem disponível em: <<http://lightredhairedsteven.blogspot.com/2008/01/ouroboros.html>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

forma *ouroboros*, que é posterior a *uréboro* (*sic*), assim também se faz grafada “por melhor assumir a similitude de um *palíndromo*” (cf. HOUAISS, 2000: destaque nosso)⁴⁸.

É certo que a análise individualizada dos diagramas **A**, **B**, **C** e **D** permite que identifiquemos mecanismos visuais responsáveis por desempenhar funções específicas no circuito de forças que enreda a malha gráfico-semântica do poema. Tal exercício interpretativo, por sua vez, abre caminhos mais consistentes para a realização de uma leitura que tende a exigir, por excelência, um foco perceptivo de caráter simultâneo que possibilite cobrir (e descobrir) a totalidade do campo visual em questão.

Em resenha publicada no caderno cultural *Folha ilustrada*, intitulado “Poemas visuais de Arnaldo Antunes tentam mostrar o agora”, Antonio Medina Rodrigues (o mesmo que prefaciou a coletânea *Como é que chama o nome disso*, de Antunes) chama a atenção para os benefícios que a poesia visual dispõe para se discutir precisamente o “agora”, se comparada àquelas formulações lógicas e conceituais, encadeadas e organizadas em etapas sucessivas do discurso. Tendo como motivador desse argumento os poemas do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, o professor de língua e literatura grega da USP salienta que “o discurso, como relação entre sujeito e predicado, é longo, não dá conta do presente. A poesia visual tem tal ambição: mostrar o presente, que o discurso perde, quando fala ‘sobre’ ele” (RODRIGUES, 1997, p. 5). Se a poesia visual se estabelece como um mecanismo dinâmico capaz de viabilizar múltiplas possibilidades de leituras em torno do signo poético, Antunes será, no entender de Rodrigues, aquele que “faz poemas como quem constrói demonstrativos” (RODRIGUES, 1997, p. 5). Sob este ponto de vista, acrescenta:

O verbal e o visual, sendo distintos, porém sintetizados, abrem-se para uma dinâmica interminável, porque apoiada nos acasos do espaço, e não numa distribuição temporal. O visual é justamente a abolição do seqüencial. Aquilo que é de fato presente, e que não é controlado por delimitação nenhuma, é o que significa mais inesgotavelmente. É a opção do olhar nos intervalos do espaço (RODRIGUES, 1997, p. 5)⁴⁹.

Não sem propósito, Rodrigues seleciona justamente o poema “Rio” para corroborar as questões a respeito do aproveitamento gráfico-semântico oferecido pela poesia visual, as quais, segundo ele, fazem parte, no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, “da tentativa de

⁴⁸ O vocábulo “oroboro”, embora não seja reconhecido pelo referido dicionário, é o mais palindromicamente simétrico dentre as acepções existentes, vindo a comparecer com frequência em textos que reportam ao tema da serpente que devora a si mesma.

⁴⁹ O artigo de Antonio Medina Rodrigues encontra-se disponível no site de Arnaldo Antunes, na seção “Textos”, de endereço: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=5&texto=22>. Acesso em: 10 abr. 2008.

liberar a visualidade, livrá-la das lunetas discursivas. Mas sem livrá-la da linguagem” (RODRIGUES, 1997, p. 5). Além de tocar em pontos aqui já discutidos (como é o caso da relação entre “oir” e “ouvir”), o estudioso acrescenta: “a periferia se projeta na engrenagem (RRRRRR), que baliza o tragicômico choque entre um RIR e um (HOR)ROR, espécie de rio Okeanós, a sustentar e circular o mundo, sem gozar dos prazeres. O inferno, no caso, não está no centro e no fundo, mas na periferia” (RODRIGUES, 1997, p. 5). (“RIO”: de fato, o poema de Arnaldo permite uma leitura mais “lírica”, ou seja, a que privilegia a primeira pessoa, que se mostra alegre expressando idéias de felicidade, satisfação, prazer etc.).

Em cotejo com o exposto, verificamos uma vez mais a presença de um movimento rotatório margeando a orla das consoantes erres (“R”). A idéia de “rio circular” provém da relação mitológica entre o rio e o oceano (relação que, com efeito, é geograficamente coerente visto que o primeiro, localizado em regiões elevadas, corre para desaguar no segundo, que, por sua natureza e extensão, contorna todos os continentes). O dicionário Houaiss reconhece a acepção latina *Oceanus, i* (identificada com mitônimo *Okeanós* citado por Rodrigues) como “um dos 12 *titãs*, filhos de Urano e de Gaia” (HOUAISS, 2000: destaque nosso). No universo da mitologia grega, supõe-se que o termo “oceano” seja de origem oriental e que, embora não apresente uma etimologia bem definida, mantenha vínculos com o sentido de “circular, envolver”:

[...] Parece que Oceano era concebido, a princípio, como um rio-serpente, que cercava e envolvia a terra. Pelo menos esta é a idéia que do mesmo faziam os sumérios, segundo os quais a Terra estava sentada sobre o Oceano, o rio-serpente. No mito grego, Oceano é a personificação da água que rodeia o mundo: é representado como um rio, o Rio-Oceano, que corre em torno da esfera achatada da terra, como diz Ésquilo em *Prometeu Acorrentado*: *Oceano, cujo curso, sem jamais dormir, gira ao redor da Terra imensa.*⁵⁰

Do ponto de vista da visualidade, a distribuição dos componentes gráficos de “Rio”, em conexão com as virtualidades latentes de seus signos, permite evocar domínios semânticos singulares, cujas leituras e analogias icônicas dele derivadas, ao mesmo tempo em que fornecem a matéria-prima necessária para sustentar interpretações específicas de suas respectivas linhas de raciocínios, não deixam, todavia, de manter vínculos com o foco temático em exercício – o rio – graças ao aproveitamento *verbivocovisual* de seu *layout*. Em

⁵⁰ Uma visão mais detalhada do termo “oceano” à luz da mitologia grega pode ser obtida na seção “A primeira geração divina”, disponível no site: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/primeira.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2007.

outras palavras, o encontro de fluxos contrários tem a ver com o redemoinho, que por sua vez está ligado ao movimento circular, que por seus aspectos cinéticos remete à concepção do uróboro, o qual, assim como a idéia de rio-serpente, fora revelado mediante o périplo dos erres (“R”) margeando o contorno da circunferência.

Se, por um lado, o poema “Rio” suscita leituras a partir da combinação de aspectos caligrâmicos, diagrâmicos e ideogrâmicos associados a formas circulares (rio como um curso de água natural, rio com fluxos palindrômicos, redemoinho, ralo, engrenagem, roda, rosácea, mandala, uróboro, rio-serpente, movimento circular, movimento de ir-e-vir, etc.), por outro, ele se torna uma espécie de alvo que nos desperta para um centro de interesse comum e que parece circunscrever e sintetizar todos esses elementos: o caráter deveras cíclico do movimento circular.

Destarte, em consideração a esses aspectos e ao pensarmos em tais perspectivas à luz da circularidade, entendemos, portanto, que da mesma maneira que o poema “Rio” nos reporta a um fluxo que se faz verter e retornar sobre si mesmo – assim como o movimento circular do redemoinho que se forma no cruzamento das correntezas desse rio –, a concepção da ciclicidade inexorável do tempo e da vida que parece emergir das associações sígnicas desse poema (através, por exemplo, da analogia com a dimensão mítica do uróboro, cuja leitura permite romper com a idéia de uma evolução linear para dar lugar a um processo de transformação baseado numa natureza de caráter periódico) aproxima-nos, novamente, da idéia de *eterno retorno*.

7.2. Conclusão do estudo de “Rio”

Diferente de Augusto de Campos e de Ana Cristina Cesar, que tiveram formação acadêmica, Arnaldo não concluiu a universidade. Mas, desde logo, é preciso deixar claro que isso, obviamente, não diminui as qualidades intelectuais e inventivas de sua obra. Ao contrário, a interrupção do vínculo com a esfera de um saber “institucionalizado”, que comumente é repassado segundo um corpo de regras e diligências preestabelecidas, parece ter se colocado a seu favor.

Vale recordar que, no início dos anos 80, além de ter participado do grupo Banda Performática e de levar adiante projetos individuais ligados ao campo das artes visuais, Arnaldo passou a atuar como músico e letrista de um dos conjuntos de *rock* mais expressivos do cenário nacional, Titãs, que nessa mesma década estourou e conquistou jovens de todo o país. Como consequência de tal fato, os ensaios com banda, as viagens, os shows e outros eventos ligados ao circuito das artes o impediram de frequentar o curso de Linguística da USP⁵¹. Daí os desdobramentos dessa trajetória multifacetada – que vai se formando a partir do trânsito entre as linguagens, da experiência com a cultura de massas e também mediante o diálogo com grupos e artistas pertencentes a núcleos mais *cults* da cena cultural brasileira – terem contribuído para fomentar uma espécie de base caleidoscópica de referências, coletadas em diferentes fontes e que se faz a todo tempo aberta e em rede.

Em certa medida, é possível afirmar ser esse aspecto polivalente de sua obra – que não se estabelece nem fora nem dentro, mas de modo simultâneo, *inclassificável*, correndo e se projetando paralelamente aos ditames formadores do pensar acadêmico, que tende a discutir e a experimentar metodologicamente o objeto – o fator que mais tenha contribuído para a construção de um repertório híbrido peculiar, depositário de impressões críticas, artísticas, conceituais e técnicas. Assim, deve-se supor que tal mecanismo de referências nutre-se a partir do trânsito intenso que o poeta realiza em diferentes territórios poético-culturais, cujas modulações estéticas convertem-se em um centro gerador (e re-combinatório) de sua própria experiência inventiva.

Nesse sentido, se levarmos em conta a parafernália de elementos e de procedimentos postos em atividade para a efetivação de projetos vários, será possível constatar que os resultados alcançados tendem a dar uma roupagem diferenciada à matéria textual. Desse

⁵¹ Comentando a respeito deste fato, na entrevista “Arnaldo encara o público”, (que concedeu em 1994, à Cláudia Gonçalves, da *Revista Folha*), o poeta brinca: “talvez eu volte quando ficar velho”. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=37>. Acesso em: 10 abr. 2008.

modo, as suas intervenções artísticas sobre o objeto – que, quase sempre, toma como foco a instância da palavra combinada aos deslocamentos de significantes, à rearticulação de sentidos, aos rearranjos de significados e às oscilações de seus conceitos – contribuem para evocar novas formas de se pensar a concretude da linguagem.

A propósito, vale observar, no artigo “Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética”, do ensaísta Aguinaldo José Gonçalves, o que a poesia deste início de século tem a ver com a poética de Antunes:

[...] ao escolher um poeta que sirva de paradigma da poesia de um país, nosso olhar deve estar aberto como a magnólia, mas ao mesmo tempo longo, muito longo e oblíquo para que possa côncava e convexamente, deslindar, nessas poucas linhas, suas nervuras e seus procedimentos de estilo. Nestes movimentos inventivos do século XXI, depois de ter atravessado todos os mecanismos composicionais da modernidade, e que tantos métodos e caminhos críticos anunciaram a morte da poesia, sua sobrevivência só poderia se dar de maneira prismática, dialógica, multifacetada de meios plurais e suportes simultâneos, icônica, diagramática e tensa pelos recursos gráficos que geram universos de sentidos sugestivos e espessura semântica semi-definida/semi-enigmática, pactuada com os meios de informatização que lhe possam auxiliar na ampliação de seus limites. Esses modos de se realizar pela forma fazem da poesia de Arnaldo Antunes singularíssima não apenas no Brasil mas no mundo. (GONÇALVES, 2002)⁵².

Tendo isto em mente, tudo leva a crer que uma obra de tal amplitude – elaborada desde a movimentada cena *pop* brasileira, singularizada pela multiplicidade de procedimentos compositivos (conforme vimos, erigidos a partir da reunião de impressões visuais, sonoras, verbais e performáticas) – dificilmente será encontrada no repertório individual de seus contemporâneos. Por este motivo, seria possível arriscar a hipótese de que tal exuberância, alcançada em virtude da fusão de linguagens, do ajuntamento de sentidos, conceitos e do trânsito entre diferentes mídias – desdobrando-se numa concepção formal eclética, plurissignificante, aglutinadora de fragmentos –, abre-se, no nosso tempo histórico, como uma possibilidade formal nada fácil de ser seguida em toda sua completude. Àqueles que se aventurem a trilhar, por exemplo, o campo da poesia experimental à maneira arnaldiana, alcançar um resultado estético-formal satisfatório exige, no mínimo, conhecimentos de técnicas musicais, desenvoltura com o campo das artes – gráfica, literária, performática, plástica – e ainda muita interação com as novidades da tecnologia digital.

⁵² Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=3&id=39>. Acesso em: 10 abr. 2008.

No sentido de corroborar com este enfoque, vale observar o que Wilberth Claython Ferreira Salgueiro comenta, no livro *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, a respeito dos *inumeráveis* suportes formais acionados pelo poeta:

Entre o palco e o livro, entre a palavra e a imagem, entre o barulho e o silêncio, a obra de Arnaldo Antunes vem sendo marcada por uma intensa reflexão acerca do sujeito e das suas possibilidades formais de expressão. Não é casual o interesse do poeta paulista pelo repertório que a parafernália cibernética oferece: as mais variadas técnicas de computação, simuladores, ilhas de edição, bancos de imagens e sons, realidade virtual, animação, mixagens em geral tornam-se instrumentos os quais o poeta contemporâneo poderá agenciar em proveito de um redimensionamento da criatividade e do exercício do imaginário. Sem deixar de utilizar as “clássicas” formas artísticas – como a literatura, a dança, a música, a pintura –, esse poeta amplia seu horizonte, aproximando-se, de alguma forma, dos produtos e dos valores da informática. (SALGUEIRO, 2002, p. 242)

Quanto ao poema escolhido, em meio às composições poéticas de caráter visual produzidas pelo paulista na última década, a opção por “Rio” fez-se relevante na medida em que a sua configuração atende, sobretudo, à condição óptica indispensável para o estudo em questão: uma estrutura textual de aproveitamento gráfico ligado à forma circular, esférica ou ovalar. Em todo caso, não se pode negar aqui que o diálogo que se estabelece entre a pletora formal arnaldiana e a tipologia visual empreendida pelos poetas *Noigandres* influenciou no processo de escolha do poema em tese para compor nosso *corpus* triádico.

Igualmente importante é dizer que, além de ser possível identificar no balaio das suas realizações gráficas processos compositivos com roupagens equivalentes aos da vanguarda concretista (tais como a presença de elementos tipográficos extraindo significação da potência icônica de sua forma, o uso espacializado da página, enfim, a exploração da dimensão *verbivocovisual* do signo poético), constata-se, de outra parte, uma quantidade significativa de recursos pouco explorados nas experiências visuais dos concretos, como é o caso da caligrafia, da poesia sonora e do uso de recursos multimídia.

Considerando que as formas circulares trazem em si, por excelência, idéias latentes de convergência, circulação e retorno, o estudo do poema “Rio” pode fornecer matéria-prima não só para a análise de sua temática fluvial-palindrômica (explícita em suas qualidades diagrâmicas, icônicas e verbais), mas também para que voltemos, ocasionalmente, a outros autores e épocas. Assim como “Ovonovelo” permitiu trazer a lume Símiás de Rodes, da Antiguidade Clássica, e pôr em foco um dos primeiros indícios da existência de textos que

objetivaram o diálogo com a dimensão visual – e “Gota a gota”, de Ana Cristina Cesar, que nos deu margem para tocar nos domínios caligráficos e, por sua vez, em um lado experimental ligado ao desenho (pouco discutido na obra da poeta), e, também, que acionássemos o universo figurativo das revistas experimentais –, “Rio” proporcionou a aproximação com o universo da vanguarda concretista, bem como com outras composições do próprio Antunes e de poetas situados nesses e noutros campo da visualidade.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizarmos o estudo dos três poemas em causa (“Ovonovelo”, “Gota a gota” e “Rio”), e tendo em mente o uso intenso do fator visual atrelado à forma circular, foi possível aproximar a dupla formada por Augusto de Campos e Arnaldo Antunes a uma escritora costumeiramente não associada aos dois autores: Ana Cristina Cesar. Uma vez consideradas, entre outros pontos, o da diferença *forma tipográfica X forma caligráfica* e o das soluções poético-visuais por eles buscadas, tornou-se igualmente possível observar como determinados aspectos presentes nos textos entram em conformidade com os tempos históricos em que os mesmos foram produzidos.

De todo modo, nesse terreno das experiências inventivas ligadas à poesia visual (aqui demarcado desde o grego Símiias de Rodes, no séc. III a.C., até o universo plural e multimidiático de Arnaldo Antunes, em pleno andamento), constatam-se que opções gráficas e procedimentos compositivos – alguns, diga-se de passagem, recorrentes no campo da visualidade (como é o caso do caligrama e do palíndromo) – são, vez por outra, recuperados e recombinados a manifestações poéticas mais contemporâneas.

No que diz respeito à construção do referencial crítico-conceitual formulado pela vertente concretista (sendo esta, lembrando, o segmento mais expressivo da poesia visual brasileira, mas não o único), verifica-se que a implantação do universo formal dessa vanguarda muito se fortaleceu a partir da criação do paideuma pelos próprios poetas concretos, possibilitando a elaboração de uma série de poemas visuais que, em diálogo com os textos de Pound, Cummings e Joyce, exigiam do leitor um repertório de leitura mais encorpado, erudito, ligado, por assim dizer, à “alta cultura”.

Anos mais tarde, no terreno da poesia setentista, o que se percebe é a utilização de uma linguagem de caráter coloquial, irreverente e marcado pela liberdade, com forte apelo à temática subjetiva. Estamos cientes de que o intercâmbio poético entre Ana Cristina Cesar e os seus contemporâneos se deu de forma bastante peculiar (e que ela, por esse motivo e por apresentar uma obra bastante sofisticada, com influência da poesia de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade, tenha se fixado mais à margem do que no olho do furacão), pois a pletera de sentidos que atravessa o contexto da poesia marginal potencializa-se por um tom mais espontâneo, à margem da intelectualidade, com temas ligados ao cotidiano (influência de Oswald, “poema-minuto”). Já no campo da música popular brasileira, durante e após a década de 70, o setor cultural ganhou novos contornos com uma acentuada propagação


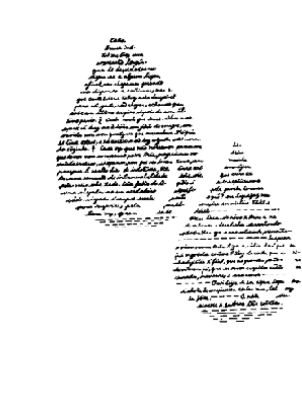
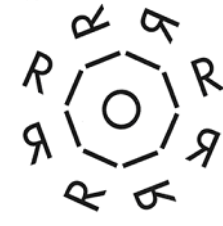
do *rock-and-roll*, estilo derivado do *rhythm and blues*, que traz marcadamente músicas executadas por meio de instrumentos com amplificação eletrônica.

Incorporando as linhas de força desse panorama, Arnaldo Antunes surge no *boom* dos anos 80, num momento em que a indústria cultural alcançava seu apogeu e ampliava o acesso aos meios de comunicação de massa para o público em geral, em consequência do processo de redemocratização, do fim da censura e do dito processo de “globalização”. Locado nesse cenário, e dispondo de todo aquele instrumental, Arnaldo reata com a visualidade proposta pelo Concretismo ao mesmo tempo em que dissemina, no inventário visual-tipológico dessa vanguarda, elementos novos selecionados a partir do trânsito que ele efetua entre diferentes esferas da arte. Ao pôr em circulação, aqui e ali, componentes que acionam uma tendência ao coletivo, ao amálgama dos sentidos, ao simultâneo, a obra de Arnaldo Antunes parece entrar em sincronia, ainda que sutilmente, com algo daquela lógica plural, concomitante, associada à quebra de fronteiras, ao intercâmbio de linguagens, ao desejo de *saída para qualquer parte*.

Assumindo diferentes roupagens, seus trabalhos funcionam como engrenagens retroalimentadoras que, ao mesmo tempo em que irradiam a potência da palavra para além do espaço do livro, dão a si mesmas movimento e unidade sobre a página escrita. Além do mais, não custa salientar que a sua obra insere-se num mosaico de produções de escritores bastante representativos no campo da poesia contemporânea, como é o caso de Régis Bonvicino, Nelson Ascher, Frederico Barbosa, Carlito Azevedo, entre outros (cf. PINTO, 2004, p. 17-79).

Em cotejo com o exposto, cabe reforçar que se, por um lado, o que definia a poesia jovem de 70 em todo o seu entusiasmo era a agitação reverberante e vivaz deflagrada a partir da intervenção comportamental, do resgate da oralidade e, significativamente, mediante uma postura menos rigorosa e mais provocadora em relação aos princípios construtivistas evocados em boa parte da produção vanguardista de 50 e 60 (conforme vimos à luz de Heloisa Buarque de Hollanda), por outro, encontramos, no universo da poesia arnaldiana, uma relação sem traumas com os referidos princípios, cujo diálogo se faz aberto, de maneira mais passiva, harmônica e sem obstáculos.

A fim de apresentar de modo mais dinâmico e crítico algumas singularidades e os principais pontos de tensão acionados a partir do confronto entre os três poemas em tese, vejamos o diagrama a seguir:

DIAGRAMA CRÍTICO-IDEOGRÂMICO		
Augusto de Campos	Ana Cristina Cesar	Arnaldo Antunes
<p>“Ovonovelo”</p> 	<p>“Gota a gota”</p> 	<p>“Rio”</p>  <p>no: o:ir</p>
1. quanto à forma e à distribuição no espaço		
Quatro formas arredondadas compõem um caligrama remetendo à imagem de quatroovelos.	Dois formas arredondadas compõem um caligrama bipartido remetendo à imagem de duas gotas em estado de queda.	Acrescida ao segmento frasal à esquerda, constata-se uma única forma arredondada que remete a múltiplas interpretações em torno do tematítulo.
2. quanto à organização do discurso		
Discursividade ainda, mas já a caminho da antidiscursividade.	Uso da sintaxe tradicional discursiva, com sobrecarga figurativa.	Conjugação de dois sistemas de organização textual: discursividade e antidiscursividade; embora conciso, o uso da sintaxe é tradicional na página à esquerda.
3. quanto às nuances da sintaxe		
Sintaxe condensada; evidência de uma forte redução sintático-semântica.	Sintaxe discursiva, “espontânea”, sistemática.	Conjugação de duas possibilidades: de um lado, um palíndromo, embora curto, é discursivo; de outro, uma construção ainda palindrômica é também icônica.
4. quanto à simetria das formas		
Presença geométrica de quatro círculos (de contornos quase simétricos) nas imagens que compõem o caligrama.	Presença de duas formas sinuosas construídas artesanalmente a partir de “manuscritura”. Embora representem duas gotas, tais imagens são assimétricas entre si.	Presença geométrica de um círculo (cuja zona periférica igualmente pode remeter a um octógono), elaborado a partir da distribuição simétrica de seus componentes, ao lado de uma frase extremamente condensada.

5. quanto à técnica utilizada		
Emprego do recurso tipográfico da fonte <i>Futura bold</i> .	Valorização técnica caligráfica.	Ampliação dos recursos tipográficos.
6. quanto às referências composicionais		
Diálogo com a tradição dos poemas caligrâmicos e figurativos; o fator caligrâmico se sobrepõe ao ideogrâmico.	Diálogo com a tradição dos poemas caligrâmicos e figurativos.	Diálogo com a tradição dos poemas caligrâmicos e figurativos, a partir da vertente concretista já incorporada ao repertório poético brasileiro (e internacional).
7. quanto à mancha gráfica do poema		
Aproveitamento tanto da horizontalidade (discursiva) quanto da verticalidade (espacial).	Aproveitamento da horizontalidade (discursiva) e da diagonalização (visual).	Aproveitamento da radialidade (irradiação do texto a partir de um ponto central), ao lado de um enunciado mais discursivo.
8. quanto às pessoas do discurso		
Ausência de 1ª pessoa.	Presença da primeira pessoa do discurso combinada a uma possível auto-representação da poeta.	Presença sutil da primeira pessoa do discurso (“eu rio”), contrastando com uma possível terceira pessoa (“ri o ir”).
9. quanto às referências a autores		
Referências (explícitas e implícitas) a obras de, pelo menos, dois praticantes da técnica do poema caligrâmico (Símias de Rodes e Dylan Thomas).	Provável diálogo velado com o poema “Brisa marinha”, de Mallarmé, denunciado a partir de uma conexão temática intertextual, fragmentada.	Referências a Heráclito, enquanto temática, e ao concretismo, enquanto repertório poético.
10. quanto à justaposição		
Embora as linhas-versos que compõem os novelos apareçam regidas pelo sistema discursivo, a diagramação das formas e os efeitos paratáticos atuando na organização dos componentes textuais permitem que identifiquemos o poema não apenas com a proposta caligrâmica. Observa-se que, de um lado, as “estrofes” ovulares associam-se à tipologia visual do poema em forma de coisa; de outro, a presença da palavra-composta que dá título ao poema, a forte redução sintática (sobretudo, a rareação de conectivos), a	Neste poema, a configuração visual dos dois blocos de texto emparelhados lado a lado, em formato de duas gotas (sugerindo movimento de queda), funciona como um exemplo típico de caligrama. Aqui não se poderia falar também de ideograma, pois ainda que a diagramação acentue a iconicidade de dois elementos justapostos, o gesto caligráfico e a textura pictórica através dele alcançada coadunam-se para delinear os contornos de uma estrutura visual, sim, porém discursiva, que, neste caso, tende a retratar a aparência	Em “Rio”, constatam-se duas formas de organização do texto: na página à esquerda, uma estrutura anacíclica, de caráter minimalista, submete as suas unidades léxicas a um encadeamento discursivo da linguagem; na página à direita, uma configuração espacializada, e de geometria circular, constitui-se a partir de um arranjo tipográfico de grafemas, que converge para o centro da própria imagem. Conforme discutimos, ambas as formas jogam com a dinâmica palindrômica na orientação de seus componentes. Este detalhe,

<p>variação dos espaçamentos entre os grafemas, o aproveitamento dos aspectos fisiognômicos da fonte <i>Futura bold</i> e a própria configuração verticalizada do <i>layout</i> sugerem aproximação com o princípio ideogrâmico de justaposição de elementos.</p>	<p>exterior do objeto e não a sintetizá-lo opticamente, como ocorre na lógica ideogrâmica.</p>	<p>por sua vez, permite identificar a presença da circularidade não só através da sua fatura icônica, mas também naquela estrutura frasal concisa em que a discursividade se faz presente.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ilust. 51. Diagrama crítico-ideogrâmico a partir dos três poemas em pauta

Ainda com vistas à justaposição, verifica-se que enquanto em “Ovonovelo” e “Gota a gota” a direção de leitura disponível em suas respectivas estruturas tende a fornecer um caminho mais linear, seqüencial e horizontalizado (salvo, é claro, a maneira particular com que cada poema trabalha tal uniformidade), em “Rio”, embora a linearidade não seja descartada, abrem-se outras possibilidades de acesso à matéria textual, cujas trajetórias de leitura têm por finalidade deslocar o olhar de um mero referencial de início/fim (de texto) para uma dinâmica de recepção de caráter analógico, multidirecional, simultâneo, ideogrâmico.

Antes de prosseguirmos, é preciso registrar: toda essa rede de conexões que converge para o poema de Antunes não tem, de maneira alguma, a intenção de se sobrepor, no diagrama exposto, às opções formais e inovadoras que atuam nos respectivos trabalhos de Augusto de Campos e de Ana Cristina Cesar.

A propósito, ao efetuarmos a análise e o cotejo dos três poemas, vimos necessidade de também trazer à baila trabalhos de outros autores, assim como diversas composições dos próprios poetas. Isto, com efeito, levou-nos a discutir alguns dos procedimentos crítico-compositivos mais significativos que operam, no universo da poesia visual brasileira, a partir dos anos 50. Para além dos limites dos textos em estudo, não restam dúvidas de que os três autores, cada um em sua época, e à sua maneira, contribuíram de forma extremamente inventiva para delinear os contornos estéticos de uma poesia nova, que ao mesmo tempo em que se faz experimental e moderna, não deixa de lado o inventário da tradição.

Agora, uma vez que falamos de singularidades, cabe então a pergunta: com exceção do foco *forma circular* no domínio visual, o que poderia haver de comum aos três poemas? Mais do que por coincidência, o que nos parece já convergência é que o trio de composições apresenta de alguma maneira ligação com o elemento água.

Quando lemos, na primeira “estrofe” de “Ovonovelo”, a seqüência “infante em fonte / feto feito / dentro do / centro” (v. 6-9), somos induzidos a pensar no processo de gestação de

uma criança. Todavia, muito embora o vocábulo “fonte” remeta, nesse contexto, a imagem de um útero materno (e, por aproximação semântica, à idéia de “origem”), as suas acepções são comumente relacionadas a imagens que, de alguma forma, têm ligação com a “água” ou com idéias de “procedência”, a saber:

- a) “manancial”, “torrente”, “algo que brota em abundância”;
- b) “nascente de água”, “olho-d'água”, “mina” e “minadouro” (todas associadas a substâncias líquidas);
- c) “origem”, “matriz”, “proveniência” (cf. HOUAISS, 2000).

Fato é, pois, que o elemento “água” (ou “líquido”) está presente já nesse estágio inicial do poema na medida em que o feto *dentro do centro*, em desenvolvimento no útero, encontra-se imerso no líquido amniótico necessário para sua proteção.

Corroborando este raciocínio, constata-se ao final do segundo “novelo” – “crua criança incru / stada no cerne da / carne viva en / fim nada” (v. 15-18) – que o vocábulo “nada” denota, à primeira vista, idéias de negação da existência, vazio, coisa nenhuma. No entanto, se levarmos em conta os jogos de analogias e alusões motivados pelo desenvolvimento do infante – e, lateralmente, as representações simbólicas em torno do Ovo cósmico que, entre outras definições, considera-o nascido das águas primordiais (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 672) –, seria possível dizer então que “nada” funciona não apenas como pronome indefinido, mas também, equivocadamente, como flexão do verbo “nadar” que, na 3ª pessoa do singular, indica a ação de um ser que, *incrustado no cerne da carne viva*, por fim, *nada* (v. 15-18), isto é, move-se, envolve-se e sustenta-se na (ou em alguma) água.

No que se refere ao poema “Gota a gota”, a alusão a elementos líquidos se estabelece de maneira visivelmente mais explícita do que acabamos de ver no texto de Augusto de Campos. Isto porque, se considerarmos a combinação entre título, configuração visual e as sugestões do próprio discurso, não resta dúvida de que a imagem das duas gotas em situação de queda implica, no mínimo, associação direta com o estado fluido de certas substâncias presentes no corpo (tais como lágrima, sangue, suor, sêmen, saliva, água, óleo) e, de outra parte, liga-se de modo bastante sutil à água do mar, em virtude da referência à “brisa marinha”. Ao que tudo indica, independentemente de qualquer que seja o referente motivado nesse campo biossemântico aquoso, a incidência de tais imagens tende a ser projetada no poema, acima de tudo, graças ao tratamento visual aplicado à sua fatura figurativa, que, por suas qualidades icônicas, sobrepõe-se à matéria evocada no domínio discursivo.

No poema “Rio”, a conexão com o elemento água revela-se de forma igualmente explícita, tanto no título quanto nas combinações gráfico-palindrômicas de seu *layout*. Aqui, as características icônicas da estrutura geométrica projetada assumem uma dinâmica de caráter caligrâmico e de caráter diagrâmico, os quais, combinados, tendem a representar, entre outras coisas, fenômenos hidrográficos correlatos ao remoinho, ao sorvedouro ou à voragem (todos sugerindo o movimento circular que resulta do cruzamento de correntes contrárias formadas no rio ou no mar), assim como permitem que identifiquemos tal estrutura como uma metáfora visual de um olho-d’água (centralizado na zona radial à direita).

Coloquemos, entretanto, as três composições em análise ainda mais próximas umas das outras, tendo em mente o fator líquido.

Ainda que a presença da água em “Ovonovelo” se revele, em princípio, de maneira mais cifrada e metonímica, ela pode, todavia, ser associada ao conjunto das membranas que contêm o feto e o líquido amniótico conhecido como “bolsa das águas” (cf. HOUAISS, 2000), para não mencionarmos outra vez a significação implícita no trocadilho envolvendo a palavra “nada” (pronome indefinido/verbo). Já em “Gota a gota”, vindo à tona de modo mais explícito, o par de gotículas liga-se, efetivamente, por via icônica a possíveis secreções e substâncias produzidas pelo organismo. Embora no poema de Augusto esteja relacionada a líquidos internos e no de Ana a uma atmosfera externa à pele, fato é que em ambos a água aparece atrelada a funções físico-químicas do sujeito vivo. No caso de “Rio”, a água também vem à tona de maneira categórica, porém não mais presa à dimensão fisiológica do corpo e, sim, vinculada a eventos externos a ele, sob forma de elementos da natureza, por exemplo, “rio”, “oceano”, “rio-serpente” (por conseguinte, se considerarmos os sentidos que a água assume nesses domínios simbólicos e específicos do poema de Antunes, seria igualmente possível alcançar a instância do sujeito, mas nesse caso, à luz de reflexões de ordem mítica e filosófica, ambas relacionadas à própria existência humana).

Além de conexões com o elemento água, verifica-se que a idéia de “eterno retorno” encontra ressonância nas duas formas *mais circulares* do conjunto, “Ovonovelo” e “Rio”, as quais, por suas respectivas diagramações, ligam-se à tipologia visual costumeira dos poemas concretos. A propósito, tomando como mote a idéia de ciclicidade em ambas evocada, cabe agora uma nova pergunta: o que faria, a rigor, um poema como o de Arnaldo Antunes – feito num período pós-concreto, mas com características “concretas” bem definidas – ser diferente de um outro, como o de Augusto, que pertence efetivamente ao contexto da vanguarda brasileira?

Se tivermos em vista, de *maneira isolada*, a distribuição espacializada que orienta os dois textos em questão, seria coerente admitir que a zona circular inscrita à direita em “Rio” encontra maior similitude com mecanismos composicionais típicos da poesia concreta *ortodoxa* do que o faz o próprio poema “Ovonovelo” – visto que este, datado de 1956, pertence à série dos trabalhos que Augusto de Campos realizou na chamada fase orgânica do movimento, anterior à fase matemática, situada entre os anos 1957 e 60⁵³. Aliás, não custa lembrar que, embora seja entendido por vezes como um poema pré-concreto, “Ovonovelo” não deixa de revelar-se como um exemplo clássico da produção poético-visual vanguardista.

Do ponto de vista comparativo, está correto afirmar que, dos dois *objetos textuais* analisados, o fragmento visual-circular de “Rio” é o que apresenta maior grau de semelhança com a anatomia tipográfica dos poemas concretos ortodoxos. Entretanto, seria inapropriado considerar as duas parcelas (a frase elíptica “rio: o ir” e a sua contraparte visual) da totalidade do espaço gráfico de “Rio” como uma construção poética de mesma equivalência de termos, pois nela o que apresenta maior analogia com a produção estética da fase ortodoxa concreta é apenas a sua *fatura diagrâmica*, uma *parte* do todo, um *fragmento* do poema, não a sua estrutura por inteiro. Assim, de maneira alguma se poderia atestar que “Rio”, em sua completude, é mais “concreto” do que “Ovonovelo”, dado que ele não se resume apenas àquela imagem radializada, não-linear. Na verdade, o seu espaço de significação depende por igual do efeito discursivo disponível no enunciado “rio: o ir”, à esquerda, cujos aspectos linear e sintático combinam-se, no mesmo enquadramento, ao rigor geométrico da forma espacializada à direita.

Em “Rio”, o *ordenamento lógico-discursivo* não é rejeitado – como o que fora proposto por Haroldo de Campos no ensaio “poesia concreta–liguagem–comunicação”, na *Teoria da poesia concreta* (cf. CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 105-124) –, mas, ao contrário, é incorporado às sugestões analógicas, ideogrâmicas e paratáticas que operam em seu *layout*. A propósito, torna-se válido registrar que tal padronagem não ocorre apenas nos limites do poema em pauta, mas, significativamente, permeia o universo *inter-pluri-multi* da obra de Antunes, cujos desdobramentos estéticos, aliás, muito embora apresentem índices formais característicos do círculo poético *Noigandres*, não se restringem somente às linhas de forças e modulações nele postuladas.

⁵³ Há certo consenso crítico em torno da idéia de que os poemas concretos *mais típicos* são os da “fase matemática da composição”, o que não implica, obviamente, que eles sejam “melhores” do que os da “fase orgânica”.

Assim, sem trazer à baila aqui nuances distintivas que poderiam ser acionadas mediante a exploração de outras virtualidades do signo poético em meio à tecnologia digital e midiática (como a variedade de fontes tipográficas, os *softwares* para manipulação de imagem, as versões de uma mesma obra veiculadas em diferentes suportes audiovisuais), acreditamos ter fornecido uma perspectiva de reflexão a respeito da rede de singularidades que tende a distinguir um poema “pós-concreto”, como o de Antunes, de uma composição como “Ovonovelo”, pertencente à vanguarda concretista, por mais que esta haja influenciado o autor de *2 ou + corpos no mesmo espaço*.

Para finalizar, do rol de interpretações que a forma geométrica do círculo evoca, lançaremos mão das suas implicações cinéticas para concluir a presente abordagem em torno da poesia visual, seja esta de feição manuscrita ou tipográfica.

Se o círculo é também um símbolo do tempo, da harmonia, da perfeição, da roda que gira (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 250-254), a sua trajetória circular tanto pode sugerir uma mudança na ordem das coisas quanto insinuar um retorno delas ao seu ponto de partida. Dispondo dessa idéia de movimento ordenado, contínuo e análogo à noção de *eterno retorno*, efetuaremos um rápido excursão ao longo da história da escrita até alcançarmos os seus primórdios. Para tanto, irão servir-nos aqui as reflexões de Walter Benjamin e as de Lino Machado.

Partindo de perspectivas distintas, porém, complementares, as duas abordagens tratam, entre outros pontos, da instância da escrita relacionada aos seus suportes e do sentido de leitura ao qual o nosso olhar necessita submeter-se a fim de decodificá-la.

Levando em conta o automatismo que incide no modo de decifração dos signos gráficos, Lino Machado alerta para a existência de um vínculo de natureza arbitrária fundamentando a ligação entre a escrita alfabética e a sua orientação de leitura linear e horizontalizada:

[...] a escrita alfabética, de caráter fonético, derivada dos fenícios, que impera em parte do planeta, tem uma direção de leitura predominante: de início, por convenção, os seus signos devem ser decodificados através de um correr de olhos na horizontal, da esquerda para a direita da página (ou dos demais suportes); após a chegada na margem direita, os mesmos olhos efetuam um pequeno salto diagonal, retomando ao lado oposto, para refazer a primeira operação, e assim sucessivamente, o que vai gerando linhas superpostas, organizadas na vertical. Esta descrição simples da nossa maneira de ler evidencia algo importante, experimentado como um fator “natural” no cotidiano, devido ao automatismo pressuposto no processo, ou seja, a linearidade horizontal é o elemento que o comanda, uma vez que a diagonalidade e a verticalidade são nele acionadas, na maioria das vezes,

apenas graças às limitações de tamanho da superfície em que os textos são grafados (MACHADO, 2006, p. 132).

De outra parte, refletindo a respeito do itinerário “nômade” que a escrita vem assumindo ao longo dos anos, como também alguns suportes sobre os quais ela imprimiu significado, Benjamin presume que o livro impresso, enquanto forma tradicional, estaria a caminho do seu próprio fim. Em todo caso, ciente da importância inaugural e decisiva que a experiência literária de *Un coup de dés* teve no universo da escrita (e até no campo da publicidade!), o filósofo chama a atenção, entre outras coisas, para a tendência à verticalização que passou a imperar no modo de organização visual dos signos gráficos:

A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo de séculos, pouco a pouco, ela se foi deixando deitar ao chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivadinha, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre os seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo (BENJAMIN, 1975, p. 193-194).

Levando em conta o sistema gráfico pictórico e os sinais convencionados para representar letras do alfabeto, ambas as reflexões demarcam as duas operações básicas que sumarizam o caminho percorrido pela escrita, seja em relação à maneira predominantemente horizontal com que ela se estabeleceu ao longo dos séculos, seja para mostrar o seu avanço em direção a domínios gráficos que tendem a romper com aquela lógica linear, uma vez que a própria escritura dos signos, inevitavelmente submetida à demanda de técnicas e materiais mais modernos, passa a assumir novas soluções estéticas capazes de se adequar estrutural e valorativamente com o mundo.

Movimento circular e paradoxal: é justamente retornando à origem da arte pictográfica que Benjamin prenuncia o futuro da escrita:

[...] a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos (*Sachgehalte*). Nesta escrita icônica (*Bilderschrift*), os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia (*Schriftkundige*), somente poderão colaborar se

explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação da escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos (BENJAMIN, 1975, p. 194).

No entender de Lino Machado – e como se se cumprissem os vaticínios de Walter Benjamin –, a poesia concreta brasileira, desde as suas experiências iniciadas nos anos 1950, trabalhou no sentido de *inverter* o trajeto que, do pictograma até os sinais alfabéticos, levou séculos para firmar a escrita na sua notação fonética em vigor, bem como na sua orientação linear horizontal:

[...] recusando as limitações do alfabeto, o seu uso “mecânico”, a “abstração” dos seus sinais, onde a visualidade tem papel basicamente diferencial, não mais apresentando dimensão icônica relevante, o movimento [concretista] como que retornou a certa pictografia, de uso poético, inspirando-se na página-partitura mallarmaica, no ideograma chinês, em determinada prática do caligrama, nas conquistas tipográficas do futurismo, do dadaísmo e de mais tendências de vanguarda, sem deixar de lado os casos de arte aplicada (propaganda, “design”, etc.). A iconicidade retomou os seus direitos, sobretudo a de espécie visual, claro que sem eliminar as dimensões indiciais e simbólicas dos textos (MACHADO, 2006, p. 133).

Como o desenho da serpente que morde a própria cauda, tal percurso de retorno à origem pictográfica da escrita, projetada circularmente no tempo, rompe aqui também com a perspectiva de uma evolução linear e, como o uróboro, serve para indicar transformação e mudança na ordem das coisas. Em certa medida, o setor poético de um sistema literário constantemente se transforma e se rearticula, para além das intenções explícitas dos seus protagonistas, ou seja, com a passagem do tempo histórico torna-se mais ou menos evidente que certas posturas polêmicas terminam por atenuar-se. *Sem que as diferenças desapareçam*, conquistas de um movimento tendem a ser *absorvidas* por um diverso, nada impedindo que traços de um e outro ressurgam, recombinaos, em novos autores, já despreocupados com filiação estrita a esta ou aquela tendência, como nos acostumamos a ver ocorrer a partir da chamada Pós-modernidade (ou pós-utopia, ou pós-vanguarda...).

9. ÍNDICE REMISSIVO

A

AGUILAR: GONZALO, 24, 28, 29, 38, 40, 57, 89, 91, 99, 131; JOSÉ ROBERTO, 115, 141
 ALMANAK 80, 95, 96, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 119
 ALVIM: FRANCISCO, 63
 ANDRADE: CARLOS DRUMMOND DE, 66;
 OSWALD DE, 15, 62, 145, 164
 ANTIGUIDADE, 17, 75
 ANTUNES: ARNALDO, 2, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 65, 72, 95, 96, 108, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 123, 124, 126, 134, 135, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 162, 163, 164
 APOLLINAIRE: GUILLAUME, 18, 24, 25, 31, 32, 52, 58, 93
 ASCHER: NELSON, 146
 AZEVEDO: CARLITO, 146

B

BANDA PERFORMÁTICA, 115, 141
 BANDEIRA: MANUEL, 15, 62, 66, 88, 95, 145
 BARBOSA: FREDERICO, 146, 159, 161, 163
 BARROCO, 18, 23, 92
 BAUDELAIRE: CHARLES, 28
 BENJAMIN: WALTER, 154, 155, 162
 BERG: STEPHEN, 97
 BLOOM: HAROLD, 52, 85
 BONVICINO: RÉGIS, 146
 BORGES: BETO, 95, 106, 117
 BOSCO: FRANCISCO, 123
 BOULEZ: PIERRE, 30
 BRESSANE: JÚLIO, 102

C

CACASO, 63
 CALIGRAFIA, 24, 32, 60, 71, 72, 73, 74, 119, 120
 CALIGRAMA, 19, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 42, 45, 50, 52, 58, 71, 76, 80, 90, 108, 110, 122
 CALLIGRAMMES. CONSULTE CALIGRAMA
 CAMARGO: MARIA LUCIA DE BARROS, 63, 64, 85, 90
 CAMPOS: AUGUSTO DE, 2, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 29, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 72, 76, 83, 84, 93, 95, 97, 99, 104, 118, 120, 126, 128, 129, 130, 135, 141, 145, 147, 149, 150, 152, 162, 164; HAROLDO DE, 34, 36, 37, 39, 43, 44, 51, 65, 97, 118, 120, 128, 159
 CARDOSO: IVAN, 97, 102
 CARMEN FIGURATUM, 18, 21, 22, 23, 92
 CARMINA FIGURATA. CONSULTE CARMEN FIGURATUM
 CARNEIRO: GERALDO, 63
 CARROLL: LEWIS, 42
 CESAR: ANA CRISTINA, 2, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 74, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 104, 126, 131, 141, 144, 145, 147, 149, 160, 161, 162

CH

CHACAL, 97

C

CLARK: LYGIA, 97, 100, 101

CONCRETISMO, 15, 25, 26, 36, 46, 57, 58, 64, 89, 93, 124, 146, 148, 160

COPÉRNICO: NICOLAU, 75

CUMMINGS: E. E., 35, 36

D

DADAÍSMO, 30
 DESBUNDE, 61, 62, 63
 DESIGN, 35, 38, 73, 107, 111
 DIAGRAMA, 14, 107, 134, 135, 136, 138, 146, 147, 149, 155

E

EISENSTEIN: SIERGUÍ, 30, 39
 ESCRITA ALFABÉTICA, 124, 153
 ETERNO RETORNO, 14, 59, 137, 140, 151, 153, 160
 EXPERIMENTAL, 24, 26, 36, 58, 63, 74, 93, 94, 98, 101, 102, 104, 111, 126, 160
 EXPERIMENTALISTA. CONSULTE POESIA EXPERIMENTAL

F

FANO: MICHEL, 30
 FENOLLOSA: ERNEST, 32, 34
 FIGUEIREDO: CARLOS VALERO, 110; LUCIANO, 95, 97, 110
 FISIOGNOMIA, 20, 42, 49, 54, 131
 FOUCAULT: MICHEL, 98
 FRANCHETTI: PAULO, 37
 FREITAS FILHO: ARMANDO, 60, 63, 66, 108, 118
 FUTURISMO, 30, 31

G

GARDEL: ANDRÉ, 117, 123, 124, 125
 GESTALT, 43
 GILBERTO: JOÃO, 129
 GOMBRICH: ERNST HANS, 99
 GONÇALVES: AGUINALDO JOSÉ, 141, 142
 GOTA A GOTA, 8, 13, 14, 15, 60, 65, 71, 72, 73, 74, 76, 81, 83, 84, 89, 90, 91, 93, 126, 131, 144, 145, 147, 149, 150, 151, 160
 GRÜNEWALD: JOSÉ LINO, 52

H

HERÁCLITO, 133, 148
 HERBERT: GEORGE, 52
 HIERÓGLIFO: HIERÓGLIFOS, 39
 HOLLANDA: HELOÍSA BUARQUE DE, 62, 64

I

IDADE MÉDIA, 21, 92, 104
 IDEOGRAMA, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 44, 48, 58
 IDEOGRÁMICA. CONSULTE IDEOGRAMA
 IGNEZ: HELENA, 102

J

JOYCE: JAMES, 36, 42, 48, 84, 128

K

KANJIS, 32
 KHOURI: OMAR, 94, 95, 97

L

LEMINSKI: PAULO, 94, 95
 LETRASET, 73
 LINS: OSMAN, 129
 LUPTON: ELLEN, 92

M

MACHADO: ÁLVARO, 102; DUDA, 1, 3, 97; LINO, 102, 153, 155
 MALLARMÉ: STÉPHANE, 18, 20, 23, 25, 28, 30, 31, 32, 36, 40, 63, 74, 83, 84, 93, 94
 MARINETTI: FILIPPO, 31
 MARUS: HRABANUS, 21
 MENEZES: PHILADELPHO, 17, 23, 26, 43, 44, 73, 74, 93
 MESSEDER: CARLOS ALBERTO, 62, 64
 MODERNIDADE, 25, 28, 37, 159
 MOISÉS: MASSAUD, 92
 MORICONI: ÍTALO, 61, 64

N

NAVILOUCA, 63, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 111
 NESTROVSKI: ARTHUR, 123
 NETO: TORQUATO, 95, 97, 99
 NIETZSCHE: FRIEDRICH, 59
 NOIGANDRES, 15, 40, 51, 73, 94, 114, 143, 152

O

OITICICA: HÉLIO, 97, 100, 101
 OPTATIANUS: PORPHÍRIUS, 21
 OVONOVELO, 8, 13, 14, 17, 25, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 54, 56, 57, 58, 65, 73, 80, 93, 126, 131, 143, 145, 147, 149, 151, 152, 153, 159

P

PÁDUA: JOÃO CARLOS, 63
 PAES: JOSÉ PAULO, 17, 18, 20
 PAIDEUMA, 29, 30, 37, 62
 PALAVRA-MONTAGEM. CONSULTE PALAVRA-VALISE
 PALAVRA-VALISE, 42, 48, 80, 84, 93, 98, 130
 PALÍNDROMO, 45, 88, 128, 129, 130, 131, 133
 PAPI: SÉRGIO, 96
 PEIRCE: CHARLES SANDERS, 37, 103
 PICTOGRAMA: PICTOGRAMAS, 33, 34, 39
 PIGNATARI: DÉCIO, 20, 37, 42, 44, 46, 48, 51, 52, 54, 57, 97, 102, 103, 104
 PIMENTEL: LUIZ OTÁVIO, 97
 PINTO: LUIS ÂNGELO, 37
 PIVA: ROBERTO, 63
 POE: EDGAR ALLAN, 110
 POEMA FIGURATIVO. CONSULTE CARMEN FIGURATUM
 POESIA CONCRETA, 17, 20, 25, 28, 29, 36, 43, 44, 48, 59, 93
 POESIA CONCRETISTA. CONSULTE POESIA CONCRETA
 POESIA EXPERIMENTAL, 26
 POESIA MARGINAL, 60, 61, 93, 101
 POESIA VISUAL, 8, 12, 13, 14, 17, 23, 25, 26, 60, 65, 93, 107, 118, 124, 125, 126, 138, 145, 149, 153

POP, 98, 115, 120, 124
 POUND: EZRA, 32, 33, 34, 36, 40, 48, 104, 159, 160
 PRINCÍPIO IDEOGRÂMICO, 34
 PUTTENHAM: GEORGE, 52

R

RAMOS: ÓSCAR, 95, 97, 118
 REIS: PEDRO, 36
 RENASCENÇA, 18
 RENNER: PAUL, 73
 RIO, 8, 13, 14, 65, 104, 113, 114, 126, 127, 131, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 164
 ROCHA: GLAUBER, 53, 102
 RODES: SÍMIAS DE, 10, 13, 17, 18, 19, 20, 25, 52, 92, 143, 145, 148
 RODRIGUES: ANTONIO MEDINA, 138, 139
 ROSA: GUIMARÃES, 128

S

SALGUEIRO: WILBERTH CLAYTHON FERREIRA, 3, 143
 SALOMÃO: JORGE, 97; WALY, 95, 100, 101, 118
 SANTIAGO: SILVIANO, 63
 SCHÖNBERG, 30
 SCHÜLER: DONALDO, 128
 SCHWARZ: ROBERTO, 63
 STOCKHAUSEN, 30
 STULTIFERA NAVIS, 98, 104
 SÜSSEKIND: FLORA, 66, 80, 81, 86, 89, 91

T

TECHNOPAEGNIA, 17, 18, 19, 21, 52, 92
 THOMAS: DYLAN, 17, 25, 52, 54, 55, 56, 57, 59
 TITÁS, 115, 117, 118, 119, 120
 TROPICALISMO, 15
 TROPICALISTA, 98, 105, 124

U

URÓBORO, 136, 137, 140, 155

V

VANGUARDA, 17, 25, 26, 27, 29, 36, 59, 61, 62, 73, 74, 93, 99, 102, 114, 124
 VELOSO: CAETANO, 97, 99, 124
 VERBIVOCOVISUAL, 28, 36, 48
 VERBIVOCOVISUALIDADE. CONSULTE VERBIVOCOVISUAL
 VISUALIDADE, 22, 23, 24, 25, 35, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 71, 74, 92, 94, 95, 102, 111, 112, 114, 126

W

WEBERN, 30, 129
 WISNIK: JOSÉ MIGUEL, 123

X

XISTO: PEDRO, 130

Z

ZUMTHOR: PAUL, 21, 22, 58

10. REFERÊNCIAS

10.1. Da Introdução (item 1.) à conclusão do estudo de “Ovonovelo” (item 4.3.)

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *e. e. cummings: 40 POEM(A)S*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 7.

_____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC, 1960.

_____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 149-166.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 109-148.

FERNANDES, José. O velho no novo. In: _____. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da Antigüidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 85-104.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: versão 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, [2001]. 1 CD-ROM.

JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Trad. Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MALLARMÉ; Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. In: CAMPOS; Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (separata referente ao livro *Mallarmé*). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 24-25.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. 10. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 179.

NIETZSCHE, Friedrich. O eterno retorno. In: _____. *Vontade de potência*. Trad. Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.], p. 285-290.

PAES, José Paulo (Org.). *Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O ovo por dentro e por fora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1994. Mais!, p. 6-10.

PIGNATARI, Décio; PINTO, Luis Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 219-224.

POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1990.

REIS, Pedro. Antecedentes histórico-literários do concretismo. *Poesia experimental portuguesa – cadernos e catálogos*. Disponível em: <http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=31&lang=>>. Acesso em: 12 ago. 2008.

ZUMTHOR, Paul. Carmina figurata. *Revista USP: dossiê palavra / imagem*. São Paulo, n.16, p. 69-76, dez. 1992.

10.2. Do estudo sobre o poema “Gota a gota” (do item 5. ao 5.3.)

AGUILAR, Gozalo. Luvas de pelica de Ana Cristina Cesar: el ojo y el guante. In: CESAR, Ana Cristina. *Álbum de retazos: antologia bilíngüe: poemas, cartas, imágenes e inéditos*. Seleção, tradução e notas: Luciana di Leone, Florência Garramuño e Ana Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 311-320.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. e apres. Arthur Nesterovski. Rio de Janeiro: Imago: 1999.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 45.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

- _____. *Álbum de retazos*: antologia bilíngüe: poemas, cartas, imágenes e inéditos. Seleção, tradução e notas: Luciana di Leone, Florência Garramuño e Ana Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____. *Inéditos e dispersos*. 4. ed. Armando Freitas Filho (org.). São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____. *Portsmouth-Couchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- COPÉRNICO, Nicolau. Sobre as revoluções das esferas celestes. In: HAWKING, Stephen. *Os gênios da ciência: sobre os ombros de gigantes*. Tradução: Marco Moriconi e Lis Horta Moriconi. Rio de Janeiro: Elzevir, 2005, p. 23-49.
- GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HAWKING, Stephen. *Os gênios da ciência: sobre os ombros de gigantes*. Tradução: Marco Moriconi e Lis Horta Moriconi. Rio de Janeiro: Elzevir, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem anos 70*: textos selecionados, estudo histórico-literário, biografia e atividade de compreensão e criação. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____. *26 poetas hoje*. Seleção e introdução. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.
- _____. 26 poetas hoje. *Jornal do Comércio*, 19 fev. 1999. Sala de imprensa. Disponível em: <http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala_26poetas.html>. Acesso em: 7 ago. 2007.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*: versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, [2001]. 1 CD-ROM.
- JEAN, Georges. *A escrita*: memória dos homens. Tradução: Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MENEZES, Philadelpho. A marca do criador: poesia caligráfica. In: WILLEMART, Philippe (Org.). *Gênese e memória*: [anais] do 4. encontro internacional de pesquisadores do manuscrito e de edições. São Paulo: Annablume, 1995, p. 571-582.
- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar*: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 179-189.

SÜSSEKIND, Flora. *Até a segunda ordem não me risque nada: os cadernos de rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

10.3. Do item 6. às Considerações finais (item 8.)

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Arnaldo encara o público. *Revista da Folha*, São Paulo, jun. 1994. Entrevista concedida à jornalista Cláudia Gonçalves pelo autor de *Nome*. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=37>. Acesso em: 10 abr. 2008.

_____. *Como é que chama o nome disso* (antologia). São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. Dentro da placenta do planeta azulzinho. *Instituto Itaú Cultural*, São Paulo, ago. 2007. Entrevista concedida ao Jornalista Marco Aurélio Fiochi pelo poeta Arnaldo Antunes. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=110&mes_revista>. Acesso em: 10 abr. 2008.

_____. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em 10 de abr. 2008.

_____. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____; BORGES, Beto; PAPI, Sérgio. *Almanak 80*. São Paulo: Letra, 1980. Disponível em: <http://www.betoborges.net/comunicacao/comun_livros/comun_livros_01.htm>. Acesso em: 1 mai. 2008.

_____; CAMPOS, Haroldo de. Poesia X Poesia. *Revista Vogue*, São Paulo, nº 196, 1993. Entrevista concedida à revista Vogue pelos poetas paulistas. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=30>. Acesso em: 10 abr. 2008.

BENJAMIN, Walter. Uma profecia de Walter Benjamin. Trad. Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 193-194.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Re-flashes DP 80. In: *Oitenta anos de Décio Pignatari*. Belo Horizonte, Ago. 2007 (Suplemento Literário de Minas Gerais). Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-agosto-2007.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

_____; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- _____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A espiral e o quadrado. In: LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- ÉFESO, Heráclito de. Heráclito de Éfeso (fragmentos). In: SOUZA, José Cavalcante de (org). *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 79-142.
- GARDEL, André. A letra múltipla de arnaldo antunes, o pedagogo da estranheza. In: *Terceira Margem: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura*. Ano IX, nº 11, 2004. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero11/sumario.html>>. Acesso em: 10 abr. 2008.
- GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética. *Textos* (seção que integra o site do poeta Arnaldo Antunes), 2002. Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=2&id_type=3&id=39>. Acesso em: 10 abr. 2008.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: versão 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, [2001]. 1 CD-ROM.
- IGNEZ, Helena. Família do barulho: a atriz Helena Ignez conta sua história de amor com o cinema brasileiro. *Trópico: idéias de norte e sul*, Rio de Janeiro, 7 fev. 2002. Entrevista concedida a Álvaro Machado pela atriz baiana, famosa na década de 70. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/714,1.shl>>. Acesso em: 12 nov. 2008.
- KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. Visualidade: característica predominante na poesia pós-verso. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_visualidade1.htm>. Acesso em: 24 jan. 2007.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Lygia Clark (1920-1988). Enciclopédia Itaú Cultural: artes visuais. São Paulo, 5 nov. 2005. Comentário crítico. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2566&cd_item=2&cd_idioma=28555>. Acesso em: 01 nov. 2007.

- MACHADO, Lino. Uma das “marinhas” de Haroldo de Campos. In: *O eixo e a roda*: revista de literatura brasileira. v. 13, p. 131-135, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Navilouca*. Rio de Janeiro, Edições Gernasa, s.d. Disponível em: <<http://www.torquatoneto.com.br/impressoes/navilouca/001.htm>>. Acesso em: 1 mai. 2008.
- NETO, Torquato. O poeta é mãe das armas (seção: Texto em prosa e verso). Disponível em: <http://www.torquatoneto.com.br/index_flash.htm>. Acesso em: 12 nov. 2008.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- PRIMEIRA geração divina, A. In: *Mundo dos filósofos*. Site sobre filosofia, elaborado e idealizado por Rosana Madjarof, e mantido por Carlos Duarte. Disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/primeira.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2007.
- RAMOS, Nuno. Cine-letra: ou/e. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 jan. 1984. Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=11&texto=46>. Acesso em 10 abr. 2008.
- RODRIGUES, Antonio Medina. Poemas visuais de Arnaldo Antunes tentam mostrar o agora. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1997. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=5&texto=22>. Acesso em: 10 abr. 2008.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- RUIZ, Alice. Arnaldo Antunes. In: *Musica popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=61>. Acesso em: 10 abr. 2008.
- JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Livro I. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Cotia/Porto Alegre: Ateliê Editorial, Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999.
- _____. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Livro V. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 80)*. Vitória: Edufes, 2002.
- SILVA, Cinara de Andrade. Hélio Oiticica: arte como experiência participativa. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado). Disponível em: <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1111>. Acesso em: 11 nov. 2007.

XISTO, Pedro. *As águas glaucas*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.