

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

HILDA EUSTÁQUIO DA SILVA

DO CORPO NO CORPO:

**Da materialidade das imagens em instâncias movediças às formas sensitivas em
Vermelho, de Aguinaldo Gonçalves.**

GOIÂNIA - GO

2016

HILDA EUSTÁQUIO DA SILVA

DO CORPO NO CORPO:

**Da materialidade das imagens em instâncias movediças às formas sensitivas em
Vermelho, de Aguinaldo Gonçalves.**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras:
Literatura e Crítica Literária da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás,
como requisito parcial para qualificação do grau
de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob
a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida
Rodrigues.

Goiânia - GO

2016

8586d Silva, Hilda Eustáquio da
Do corpo no corpo [manuscrito] : da materialidade
das imagens em instâncias moveidças às formas sensitivas
em Vermelho, de Aguinaldo Gonçalves / Hilda Eustáquio
da Silva.-- 2016.
98 f. ; il. ; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação STRICTO
SENSU em Letras, Goiânia, 2016
Inclui referências, f. 95-98

1. Arte e literatura. 2. Sentidos e sensações na arte.
3. Civilização moderna. 4. Literatura brasileira -
Poesia - Crítica e interpretação. 5. Poesia lírica.
I. Rodrigues, Maria Aparecida. II. Pontifícia Universidade
Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1.09(043)

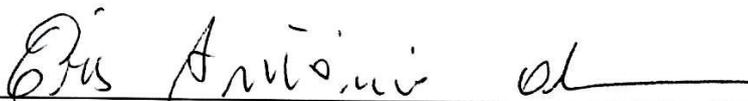
**DO CORPO NO CORPO: DA MATERIALIDADE DAS IMAGENS EM INSTÂNCIAS MOVEDIÇAS
ÀS FORMAS SENSITIVAS EM VERMELHO, DE AGUINALDO GONÇALVES**

Dissertação aprovada em 09 de maio de 2016, no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

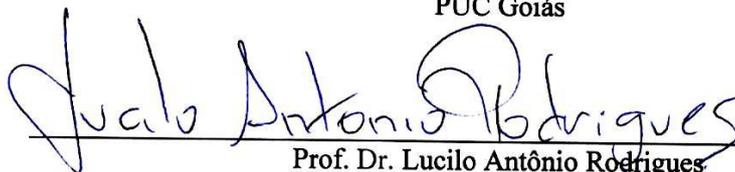
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Eris Antônio Oliveira
PUC Goiás



Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues
UEMS

Profa. Dra. Custódia Annunziata Spencieri. de Oliveira
PUC Goiás (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Uma palavra amiga, a acolhida, foram muitas pessoas que caminharam comigo nesta trajetória, algumas bem próximas, outras nem tanto, porém cada um com sua singularidade foi importante.

Em especial:

À Deus, força suprema.

À professora Dr^a Maria Aparecida Rodrigues que, ao aceitar-me como orientanda foi meu apoio, minha diretriz, meu suporte. Foi um privilégio termos partilhado essa caminhada.

Ao professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves por me proporcionar o estudo de uma obra de tamanha grandeza e fazer-me adentrar e mergulhar nesse universo singular de sua criação poética.

Aos professores do Programa do Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, cujo conhecimento possibilitou o despertar dessa pesquisa.

Aos meus pais, Cristiniano e Maria pela magnitude da vida, pelo carinho, por mostrar-me sempre a importância dos estudos e pelos ensinamentos que me fizeram ser o que sou hoje.

Aos meus amigos de estudo e de longas viagens, Vanderley e Lucrecia pelo apoio, pela partilha e pela força em todos os momentos.

Por fim, ao meu esposo Rone e meus filhos Raul e Heitor, por suportarem as ausências, pelo incentivo e por trilhar comigo esse caminho de muitas lutas, obrigada.

A
*meu esposo Rone e meus filhos Raul e Heitor,
Cristiniano e Maria Aparecida, meus pais.
Aos meus irmãos: Eli e Sandra*

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: Quero é uma verdade inventada.

Clarice Lispector

RESUMO

O presente trabalho constitui um estudo sobre a obra *Vermelho* (2000), de Aguinaldo Gonçalves sobre a noção de arte como corpo vivo, no qual se prevê outros corpos, num processo de singularização do ato criativo. A investigação inicia-se por características ora da arte moderna e ora da contemporânea, a partir da reflexão sobre o conceito de (dis)simulação e de simulação, marcados pela presença recorrente de outra obra de arte no corpo de outra. Assim, destaca-se a articulação entre os poemas aguinaldeanos e os experimentalismos artísticos, bem como, a poesia concreta e outras vertentes artísticas da literatura e de outras artes. Desse modo, procura-se, também, relacionar as micro-conexões estabelecidas com outros artistas/obras em que o poeta dialoga e se interliga, formando uma arte rizomática, na qual se prevê conexões várias. Daí ser ela: corpo no corpo, técnica que estabelece relações analógicas composicionais, reforçando o valor expressivo dos elementos compositivos da arte produtiva de Aguinaldo Gonçalves. Por fim, os poemas de *Vermelho* se afastam do meramente concreto para atingir os sentidos, fazendo com que o olhar do leitor capte as imagens-signos – de palavras, de formas e de cores – e com elas interaja. O desenvolvimento da pesquisa tem como referencial teórico, as obras de Baudelaire, Hugo Friedrich, Gaston Bachelard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze e Félix Guatarri, Susanne Langer, Philadelpho Menezes, dentre outros.

Palavras-chave: Lírica. Arte Contemporânea. Vermelho. Modernidade. Sensações.

ABSTRACT

This work is a study of the *Vermelho* (2000), of Aguinaldo Gonçalves on the notion of art as a living body, which provides for other bodies, a process of singularization of the creative act. The research begins by now features modern art and contemporary now, from the reflection on the concept of (dis) simulation and simulation, marked by the recurring presence of another work of art in another body. Thus, there is a link between the aguinaldeanos poems and artistic experimentalism, as well as concrete poetry and other artistic aspects of literature and other arts. Thus, it seeks to also relate the micro-connections established with other artists / works in which the poet converses and interconnects, forming a rhizome art, which included multiple connections. Hence it is: the body in the body, a technique that establishes compositional analog relations, reinforcing the expressive value of the compositional elements of the production art Aguinaldo Gonçalves. Finally, the *Vermelho's* poems depart from merely concrete to reach the senses, causing the reader's eye captures images-signs - words, shapes and colors - and they interact. The development of the research has as theoretical, the works of Baudelaire, Hugo Friedrich, Gaston Bachelard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze and Felix Guattari, Susanne Langer, Philadelpho Menezes, among others.

Keywords: Lyrical. Contemporary art. Red. Modernity. Sensations.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 A LÍRICA MODERNA E A ARTE CONTEMPORÂNEA	12
1.1 Do Corpo no Corpo: Simulacro e (Dis)simulação.....	22
1.1.1 Dos Ismos	31
1.1.2 Do Experimentalismo	44
2 CORPOS DE CORPOS: DA OBRA DOS GÊNIOS DA MODERNIDADE	54
2.1 De Baudelaire e de Mallarmé	56
2.2 De Leminski e de Oswald de Andrade	68
3 DAS INSTÂNCIAS MOVEDIÇAS ÀS FORMAS SENSITIVAS EM <i>VERMELHO</i> , DE AGUINALDO GONÇALVES	75
3.1 As instâncias movediças instauradas pela (in)sinuosidade.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interesse pelo tema abordado nessa pesquisa partiu do prazer que há em ler e estudar poesia, já que esta se encontra à nossa volta, no nosso cotidiano. Esse gênero tem o poder de despertar nos leitores sensações poéticas. Octavio Paz (1982, p. 15) diz que a poesia é um tipo de conhecimento oriundo de uma revelação profunda, um estado espiritual que se materializa no poema. É inelutável a natureza sugestiva da poesia e isso requer uma maior perspicácia e sensibilidade do fruidor. Nesse contexto, a presente pesquisa tem como objetivo estudar a obra *Vermelho*, de Aguinaldo Gonçalves. Faz-se necessário enxergar o diferencial das produções artísticas modernas e contemporâneas. Ela se justifica por se tratar de uma obra contemporânea, com poucos estudos acadêmicos e que se insere no modo de produção artística do século XXI.

Esta dissertação tem como *corpus* o livro de poemas do escritor Aguinaldo Gonçalves, *Vermelho*, publicado no ano de 2000 pelo Ateliê Editorial. O autor da obra é professor livre-docente pela UNESP (1997), é poeta, crítico de arte e teórico na área da Literatura e outros Sistemas. Publica na área de Intersemiótica com ênfase nas relações homológicas entre palavra e imagem. É respeitável professor na Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC/GOIÁS, no Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária. A relevância do trabalho encontra-se no fato de essa obra artística ser de um escritor contemporâneo, estudioso da literatura e respeitável colaborador do estudo das artes.

Explorar-se-á na pesquisa as imagens-signos e sensações que são despertadas com a leitura/visualização dos poemas de *Vermelho*. Gaston Bachelard, sobre as imagens que surgem a partir da leitura dos poemas, observa que o poeta, “em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo” (2006, p. 167).

O livro é dividido em três blocos de poemas. No primeiro, que consiste de doze poemas o poeta dialoga com outros textos e com outros artistas; O segundo apresenta três subconjuntos, o primeiro com quinze poemas, o segundo com nove e o terceiro com três; no terceiro bloco, com vinte e três poemas o poeta trabalha com as sensações.

No construto deste estudo tem-se como objetivo principal delimitar o espaço do processo de constituição da obra *corpus* no contexto artístico do final do século XX e início do XXI; identificar as influências que as vanguardas ainda exercem sobre a arte de Aguinaldo; verificar como se dá a materialidade, inerente às poesias concretas do final do século XX transmutada em instâncias movediças na obra em estudo e a transposição do concreto para o surreal, o sensível, as sensações. Na composição da poesia aguinaldeana

ocorre uma fuga dos moldes tradicionais e o poeta utiliza processos artísticos como o uso de construções reverberadas feitas pela recorrência sígnica, de estilo e formas artísticas, via o uso de sobreposições, duplicações, etc., fazendo micro conexões estéticas e de estilo em seu percurso criativo. Susanne Langer (2011, p. 217) observa que [...] “*a maneira de dizer as coisas* é, de alguma maneira, sumamente importante. Isso é especialmente óbvio na poesia”. Em *Vermelho* há uma estetização das ferramentas informacionais para a criação de uma poesia que se relaciona com outras formas de articulação da palavra e da produção de imagens.

O método de abordagem crítica será o fenomenológico pois a obra de arte será tratada como fenômeno estético. Para tanto, buscar-se-á fundamentação nas teorias de Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Hugo Friedrich, Lucia Santaella, Mikail Bakhtin, Deleuze e Félix Guattari, Susanne Langer, Gilberto Mendonça Teles, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Philadelpho Menezes, Gaston Bachelard, dentre outros.

Visando a um melhor ordenamento da pesquisa, dividir-se-á em três capítulos, sintetizados a seguir:

O primeiro capítulo, titulado de *A lírica moderna e a arte contemporânea* apresenta algumas particularidades da lírica e da arte moderna e contemporânea cujas características permeiam a obra, com ênfase no processo de criação que, a partir do conceito de Jean Baudrillard desenvolver-se-á, as relações de Simulacro e (Dis)simulação entre os poemas de *Vermelho* e outras composições; os sub-tópicos seguintes percorrer-se-ão em dois componentes: dos Ísmos e do Experimentalismo, as ligações entre a composição poética aguinaldeana e as Vanguardas Europeias e os elos entre a Poesia Concreta e suas raízes nos poemas da obra em estudo.

O segundo capítulo trabalha com a noção de que a obra de arte literária é dialógica e faz micro conexões com outras obras, para isso este capítulo se intitula: “Corpos de Corpos, da obra dos gênios da modernidade”. Essa abordagem enfatiza as teorias de M. Bakhtin e Deleuze. Para isso, foram selecionadas algumas obras de autores como Baudelaire, Mallarmé, Leminski e Oswald de Andrade que formam objetos de conexão com a obra de Aguinaldo, dentre vários outros para desenvolver o tema proposto neste capítulo.

Para o terceiro e último capítulo será enfatizada a questão das formas sensitivas e a maneira como o autor transita por esse meio. Bachelard, em *A Poética do Espaço* afirma que:

Percebemos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia — isto é, a consideração do *início da imagem*, numa consciência individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e medir a

amplitude, a força, o sentido da transjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. (1988, p.03).

A obra de arte não se encerra na sua parte material, do que se dispõe diante do leitor, conduzindo-o para o fundo de sua obscuridade e não transmite certeza nem clareza sobre ela. Destarte, o terceiro capítulo deter-se-á sobre as imagens que o poeta oferece e da qual o leitor passa a participar ativamente, adentrando na intencionalidade da sua imaginação. Evidenciar-se-á a polifonia de sentidos que são atingidos a partir das imagens despertadas pelo devaneio poético do artista, “um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir” (BACHELARD, 2006, p. 6). Além disso, a obra também trilha por outras áreas artísticas como as artes plásticas, evidenciando ainda mais o talento do artista Aginaldo Gonçalves.

1 A LÍRICA MODERNA E A ARTE CONTEMPORÂNEA

A poesia [...] não tem outro fim senão ela própria; ela não pode ter outro, e nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema, como aquele que tiver sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema.

CHARLES BAUDELAIRE

O modernismo surgiu como uma força de repulsa no início do século XX contra os pressupostos fielmente aceitos até então. Representa as transformações ocorridas na sociedade no âmbito político, social, filosófico, cultural e artístico. Um período de significantes conquistas científico-tecnológicas que repercutiram nos modos de produção estética, principalmente, da lírica a partir do pensamento artístico de Charles Baudelaire sobre a modernidade. Assim, ele concebe que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (2013, p. 23). A esse respeito, Habermas (1983, p. 3 *apud* MENEZES, 1994, p. 9) afirma que “a palavra moderno, na sua forma latina *modernu*, foi usada pela primeira vez no fim do século V para distinguir o presente, que tinha se tornado cristão, do passado romano e pagão.” Nesses períodos de transição, o termo moderno simboliza o momento entre o presente e o passado. Philadelpho Menezes, em *A crise do passado*, infere que:

O conceito de moderno, qualquer que seja a situação em que apareça, sempre carrega consigo a noção de consciência do presente como momento de substancial distinção com relação aos períodos antecedentes, distinção essa que tanto pode ser de notável desenvolvimento como de ruptura radical com o passado (1994, p. 9).

Percebe-se que o termo moderno parte da situação atual para então compará-la com o momento anterior. A contestação às tradições passadistas vinha de todos os lados, principalmente nas artes e com maior ênfase nas artes visuais, posteriormente nas artes literárias:

Embora essa paixão anti-tradicional pela renovação e pela mudança fosse típica de todas as artes, ela foi mais patente nas artes visuais, e foi nelas que primeiro prevaleceu e, depois, lentamente conquistou uma aceitação pública mais geral. Esse “Novo Espírito¹” precisou de muito mais tempo para conseguir aceitação na literatura e na música (STANGOS, 2000, p. 7).

1 Essa expressão deriva de um texto crítico de Guillaume Apollinaire (1880-1918), mais importante poeta do cubismo ou da literatura francesa da primeira guerra mundial. *L'Esprit nouveau et les poètes*, foi escrito em 1918 e publicado em livro no ano de 1946. Em homenagem a Apollinaire, os pintores Amédée Ozefant e Le Corbusier fundaram em 1920 a revista *L'Esprit nouveau*, na qual publicaram uma espécie de manifesto de tendência

Apesar dessa rejeição ao passado, alguns artistas ainda se encontravam presos a ele, perpetrando-o ainda em seus trabalhos. Essa adesão pelo moderno principiou com os impressionistas e daí se difundiu para outras áreas artísticas. O termo moderno ganhou força no final do século XIX, percebido poética e teoricamente por Charles Baudelaire e reafirmado como termo a ser utilizado no século XX. Vale ressaltar, no entanto, que o termo ‘modernidade’ não se refere a um período de tempo determinado, a uma época, mas como algo próprio do pensamento, das atitudes, podendo ser utilizado para aludir até mesmo feitos anteriores ao século XVIII. Assim, a lírica predominante das artes modernas é a inspirada nos moldes de vida dos parisienses, infundida a partir de Baudelaire com destaque para o conceito de moderno, o qual privilegia a originalidade e a singularidade do indivíduo em meio à multidão.

O marco inicial foi negação dos artistas pelos pressupostos aceitos até então; diante dessa postura anti-tradicional, de polêmica e de protesto a favor da renovação e pela mudança, os artistas acordam em escrever não pensando na eternidade, mas em criar para um futuro, quer seja apenas um experimento passageiro, quer para romper com o passado, seja ele remoto ou recente. Essa nova arte inquieta-se por coisas diversas, nuances que se opõem ao que esteja por tornar-se costume.

A lírica moderna não quer tomar por base a realidade, tratando-a descritivamente; antes o não familiar, o estranho, o transformar, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua e ao poeta. Este toma de um assunto sem qualquer significância e eleva-o a uma carga dramática própria e opta por tratar temas contrapostos ao contrário dos justapostos.

Para estudar a poesia moderna faz-se necessário estudar sua técnica de expressão tanto mais que seus conteúdos, formas, motivos e temas pois o ápice da obra e do seu efeito reside no fato do predomínio do modo de expressão pela coisa expressa, a força linguística reside no fenômeno da transformação do real e do normal, suscitando estranhezas, rupturas, inquietudes, atraindo para si o estilo “anormal”. Esse novo poetar evita o mundo objetivo, real, já que seu objeto não é mais equilibrar conteúdo e modo de expressão, ou como afirmou Hugo Friedrich:

A poesia moderna evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu predomínio de estilo. Os restos do mundo objetivo normal que recolhe têm apenas a função de ativar a fantasia transformadora (FRIEDRICH, 1978, p. 150).

simplificadora, refletindo a esperança de um “espírito novo” no pós-guerra. A expressão “espírito novo” influenciou grandemente nas literaturas, tanto da Europa como na do Brasil; foi muito comum na imprensa brasileira na época da Semana de Arte Moderna, sendo título da conferência de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras, publicada num livro também com este título, em 1925 (TELES, 1992).

Dessa forma, ocorre um distanciamento entre o sujeito e a técnica artística e, conseqüentemente, a difícil compreensão dessa nova arte. A lírica europeia do século XX é de uma produção riquíssima, mas sua compreensão é enigmática e obscura, ainda assim, essa obscuridade não tira sua expressividade, igualando-a à filosofia, ao romance, ao teatro, à pintura e à música. Para o leitor, essa obscuridade, ao mesmo tempo que o desconcerta, também o fascina; sente-se encantado e desorientado, mas profundamente atingido, pois, como observa Thomas Stearns Eliot, “a poesia pode comunicar-se, antes ainda de ser compreendida” (ELIOT, *apud*, FRIEDRICH, 1978, p. 15). A fascinação e a incompreensibilidade receberam o nome de *dissonância* ao conduzir o fruidor a uma inquietação, retirando-o da serenidade, da zona de conforto, de repouso, não significando, porém, desordem, já que tudo isso é intencional. Hugo Friedrich assegura que os poetas,

o que compõem, o exprimem de forma dissonante: o indeterminado por meio de palavras determinantes, o complicado por meio de frases simples; o sem fundamento por meio de argumento (ou vice-versa), o inconexão por meio de conexões (ou vice-versa), o espaço ou a ausência de tempo por meio de designações de tempo, o abstrato por meio das forças mágicas das palavras, o arbitrário quanto ao conteúdo por meio de formas rigorosas, a imagem do invisível por meio de partes de imagens sensíveis. Estas são as dissonâncias modernas da linguagem poética. Continua, porém, sendo linguagem, mesmo se apenas raras vezes seja ainda uma linguagem destinada à compreensão (1978, p. 211).

Baudelaire afirmou que “existe uma certa glória em não ser compreendido” (BAUDELAIRE, *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 16), pois o fundamental da poesia não é ser objetiva e sim pluriforme de significados, ela existe em si mesma, como ressalta Eugenio Montale: “ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível” (Idem, 1978, p. 16). Para o poeta espanhol Pedro Salinas, “o pressuposto da ‘poesia pura’ é que esta permaneça desembaraçada o mais possível de coisas e temas, já que só assim o movimento criativo da linguagem encontra espaço livre para desenvolver-se.” (*apud* FRIEDRICH, 1978, p. 151). Assim, é vedado ao conteúdo o direito de coerência ou de valores próprios.

A vontade de renovação conduz a uma busca por uma linguagem única, uma recriação contínua que leva ao rompimento da organização linguística, das regras gramaticais, da ordem do discurso, da disposição no papel, o que distanciou a frase de sua tessitura habitual: sujeito, objeto, predicado verbal, preposições, etc., e busca originalidade na forma de expressão. Esse novo modo de usar a linguagem tornou-se um choque ao romper com o usual e provocar surpresa. O conteúdo dessa poesia gera no leitor um desconforto, desprotegendo, alarmando-o; a linguagem poética entrelaça combinações inicialmente sem sentido pelo

significado para então criar o significado que utiliza palavras cotidianas até então comuns, mas que, quando libertas, ressurgem com intensidade poética, com significações incomuns, deslocando ou afastando o que é objetivo para então se realizar. Sobre isso Eliot discorre que “alguns poetas inquietam-se diante de tal *significado*, porquanto este lhes parece supérfluo e veem possibilidades de intensidade poética que surgem quando se libertam deste significado” (*apud* FRIEDRICH, 1978, p. 19).

A metáfora e a comparação nesse poetar moderno são utilizadas diferentemente da forma corriqueira que, ao invés da carga comparativa natural, esboça uma ligação irreal do que na lógica real seriam compatíveis; “A metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos” (Idem, 1978, p. 207). Intui-se com essa afirmação que o alvo da utilização da metáfora reside em interligar aquilo que, materialmente não haveria. Na poesia moderna, a liberdade linguística, o movimento de intensidade e a sequência sonora, desobrigados de significados, objetivam a compreensão do poema não mais a partir dos conteúdos de palavras explícitas e sim nos seus aspectos formais, interior e exteriormente, atraindo e perturbando quem se depara com ela. De acordo com os seguidores surrealistas, a poesia deve levar ao desconcerto. A relação entre essa lírica e o leitor é realizada por ataques e esse choque, já abordado anteriormente, é uma forma de manter a ruptura entre autor e público.

Diante dessa nova forma de fazer lirismo estabelece-se a ideia de anormalidade. Vários teóricos concordam que quem quer despertar tais sentimentos como surpresa, estranhamento, não há outro meio a não ser valer-se de instrumentos anormais, não obstante, o que era anormal em uma época foi incorporado pela seguinte tornando-se regra; as tentativas de interpretação poéticas inconclusas, a não assimilabilidade virou característica dos poetas mais modernos.

A lírica moderna não preza pela ‘normalidade’, dito aqui como aquele estado tanto da alma quanto da consciência que podem ser compreendidas. Na parte tanto sintática quanto semântica, os poetas modernos menosprezam o uso dos verbos e dos adjetivos e privilegiam os substantivos, a intuição, a abstração, excluindo, dessa forma, qualquer menção temporal, intensificando a fragmentação formal e sintática, reforçando, com o uso do substantivo, a tensão; há casos em que ocorre sequência sem qualquer relação entre partes da frase ou entre frases inteiras, como se esses pedaços entremeassem conversações desconexas, tornando-se uma das modalidades da lírica moderna. Esse aspecto novo de escrever, de recriar frases, também prima pela ausência da pontuação como forma de evitar ou transformar contextos ou ordens de relação numa produção multifacetada.

A linguagem cotidiana preza, na maioria das vezes, por comunicar, por orientar e em ser fidedigna ao que expõe ao receptor, em contraposição, a linguagem da lírica moderna que preza, por vezes, pela ambiguidade (também está presente no discurso usual), mas objetiva elevar a linguagem poética, servindo-se de vários meios, recursos e formas. Sobre esse assunto Hugo Friedrich assinala que:

A fim de suprimir tal limitação, a poesia se serve de outros meios, a cuja análise os conceitos normativos e normais da gramática quase não bastam, exceto comprovando-se de que maneira constituem eles uma contradição. Assim se depara com poesias nas quais se leem todas as estrofes como frases subordinadas, por exemplo, ligadas pela conjunção condicional “se”, que, contudo, não desembocam na esperada principal [...] (1978, p. 157).

Quem desconhece essa proposta moderna pode suspeitar de erro tipográfico ou gramatical, no entanto essa nova forma de criação poética é intencional. Outra especialidade da arte moderna é o falar pelo silêncio. Quando o artista teme pelo uso da palavra, prefere emudecer. Dessa forma, desperta no leitor uma inquietude pelo porvir, pois, diante das coisas ditas há as não ditas. Esta é uma forma de dizer o inexprimível. Assim, há poesias modernas de apenas duas ou três linhas como se do emudecimento poético emergisse toda a poeticidade do artista.

Merecimento de análise, como pertinência ou não com outras partes da poesia, está o título que também pode ser enquadrado na nova linguagem da lírica moderna, já que, diferentemente das formas tradicionais, cuja função denota a temática a ser discorrida no decorrer do poema, na composição moderna essa convergência, apesar de presente, tornou-se mais rara, acrescentando uma camada de ambiguidade posterior que reflete efeitos incomuns; ocorre, pois, uma

[...] mudança de relação entre título e conteúdo. Também aqui há muitas variantes. Por exemplo, aquela em que se toma um verso da poesia, como título arbitrariamente, mas o mesmo poderia igualmente acontecer com outro verso. Por outro lado, encontram-se então títulos que pertencem de uma forma tão necessária à poesia que esta, sem o título, permaneceria enigmática, no caso de “Em uma estação de metrô” de Pound. Ou até mesmo esta necessidade desaparece e o título de uma poesia obscura não a elucida (FRIEDRICH, 1978, p. 160).

O título tanto pode conversar com o poema como também se fazer de elemento surpresa em relação ao conteúdo poético já que essas intitulações anormais condizem com as características modernas de perturbar, importunar.

É digno de reconhecimento que o gênero lírico é algo surpreendente, misterioso, desafiador, entretanto, para a lírica moderna a emoção inspiradora perdeu lugar na concepção artística como única fonte de qualificação poética para dar vez ao controle sobre si mesmo em

oposição ao sentimentalismo banal. Sobre esse assunto Valéry ressalta que:

A poesia é uma arte profundamente céptica. Pressupõe uma liberdade extraordinária frente a nossos próprios sentimentos. Os deuses nos concedem a graça de um verso; mas então cabe a nós compor o segundo que deve ser digno de seu irmão mais velho, sobrenatural, do que só muito precariamente são capazes todas as forças da experiência e do espírito [...] (FRIEDRICH, 1978, p. 162).

Desse modo, a lírica moderna, a partir de Baudelaire, não trabalha com o conceito da arte como mera inspiração, se antes era guia, considerando o conceito de muitos teóricos do princípio da era moderna, entre eles Hegel (1996), que concebe a arte como Inspiração do Absoluto², agora é desorientação, realçando a ideia de que a criação também envolve trabalho árduo, ocorrendo a despersonalização do sujeito, o afastamento o indivíduo como ser criador, comparando o poetar ao trabalho técnico, científico, pensado, calculado. Gottfried Benn discorre sobre seu afazer: “Sou prismático, trabalho com vidros” (FRIEDRICH, 1978, p. 164). Valéry, utilizando o significado da palavra *fabrication*, do grego, identifica a poesia pensando menos na obra que no ato da fabricação, por meio do qual o próprio espírito se eleva e se aperfeiçoa.

É importante ressaltar, diante do exposto, que a lírica moderna trilhou por caminhos que corroboraram com a ideia de consciência do poetar moderno que passou a exigir, além de forças criativas, técnica e esforço. T. S. Eliot vê na atuação artística um trabalho de precisão que tem tarefas análogas à fabricação de uma máquina ou ao torneamento de uma perna de mesa. Hugo Friedrich reforça que “Nos bons líricos, as liberdades formais não são anarquia, mas uma bem refletida pluralidade de sinais significativos” (1978, p. 165). Sendo assim, a inspiração fica em segundo plano, posterior à construção, distante também do improvisado, da liberdade caótica; o criar poético exige precisão.

Baudelaire introduziu, na lírica moderna, a ideia da modernidade voltada para a nova civilização técnica, atraída pela massa e que, ao mesmo tempo que atormenta o homem, também traz a ele novos estímulos e com isso, novas experiências estéticas. As mudanças advindas da revolução industrial que outrora simbolizavam potência, encontram-se agora como artifícios que destronam o humano e reduz-o a uma insignificância técnica. O indivíduo rodeado pelas maravilhas da ciência vê na evasão ao irreal, na fantasia anormal e no hermetismo da linguagem uma forma de conservar sua liberdade.

Como a regra da época era a ruptura com a tradição e a norma era escrever contra tudo o que tinha sido escrito até então, surge a vontade de mergulhar no mundo psíquico do

² Para Hegel, a arte, enquanto se ocupa do verdadeiro como do absoluto objeto da consciência, pertence à esfera absoluta do espírito e se coloca, portanto, em virtude de seu conteúdo, no mesmo plano da religião e da filosofia.

homem; alguns escritores, dentre eles Saint-Jon Perse começaram a transformar vocábulos como areia, cal, escolhos, cinzas em sinais simbólicos, sem necessariamente infundir algum sentido mais preciso, apenas efêmeras significações. A lírica moderna explora também o patrimônio universal poético com heranças míticas e arcaicas como lendas heroicas da Idade Média e tradições folclóricas.

As poesias de Saint-John Perse estão plenas de alusões à pintura mais antiga, a mitos antigos, a lugares de culto exóticos. Ezra Pound entretece em seus textos passagens de poesia provençal, italiana, grega, chinesa. *The Waste Land* de Eliot recolhe de obra erudita símbolos da lenda do Graal, mas se serve também de vários motivos do Upanishad e da Bíblia, traz trechos de citações ou citações veladas, transpostas num ambiente diverso, de Wagner, Baudelaire, Shakespeare, Ovídio, Dante, Agostinho (FRIEDRICH, 1978, p. 168).

Esses recursos utilizados por muitos poetas são formas de transformar o sujeito poético em um sujeito coletivo; tais textos, referenciados a outros, entrecruzando fatos históricos, pode ou não ter a ver com o mundo moderno, tornando o espaço histórico e o espaço das coisas atemporal, sem pátria, atributo da lírica moderna.

Ocorre, nessa teia poética um processo de desumanização e deformação da arte em que a doutrina do belo independe de uma finalidade, mas da sensibilidade despertada no fruidor pela qualidade estética da obra. José Ortega y Gasset, citado por Friedrich, defende a ideia de que na arte moderna,

[...] os traços essenciais desta consistem na desvalorização das formas orgânicas e também na concepção de que a obra de arte não tem outro significado salvo o implícito em suas próprias forças estilísticas deformadoras (FRIEDRICH, 1978, p. 169).

Desumanização e deformação são partícipes das características modernas, sendo que a linha mais importante é a desumanização, abandonando os sentimentos naturais e invertendo a valorização do objeto sobre o homem, pois, de acordo com um dos manifestos futuristas, “O sofrimento de um homem não é para nós mais interessante que o sofrimento de uma lâmpada atingida por um curto-circuito” (FRIEDRICH, 1978, p. 171) representando-o da maneira menos parecida com um homem assim sendo, triunfa o poder da estética sobre o humano. Anteriormente articulamos sobre a analogia entre o trabalho artístico e o trabalho científico, que também, reiteramos, tem algo de inumano. Dentre as muitas variantes da desumanização, enquadra-se o gosto por uma lírica que tem objetos como conteúdo, renunciando qualquer qualificação. Os poetas passam a adotar, em suas poesias de forma livre, assuntos como pão, porta, concha, seixos, vela, cigarros, enriquecendo esses objetos e dando-lhes vida, criando uma irrealidade e a conseqüente exclusão do homem.

Na lírica moderna, ao mesmo tempo em que a linguagem é usada para expressar, também torna essa expressão obscura, isto é, o significado fica encoberto. Essa obscuridade resulta no predomínio do estético, distanciando a poesia da função de comunicação, acarretando no distanciamento entre a obra e o leitor, por isso, em muitos poemas, as afirmações ou não são completadas ou são interrompidas. A esse respeito, assegura Friedrich:

A partir de Rimbaud e Mallarmé, o possível destinatário da criação poética é o futuro incerto. Na verdade, sempre existiram poetas que se atribuíram objetivos proféticos, falando destes com obscuridade sublime. Mas a profecia moderna não é sublime. Nela, o futuro não se transforma em imagem nítida. Sua poesia obscura gira inquieta ao redor de possibilidades não fixáveis (1978, p. 178).

Nas manifestações líricas, esse poetar obscuro é defendido programaticamente e também justificado, advindo daí o problema de compreensão. Salinas observa que: “A poesia conta com aquela forma superior de interpretação que reside no malentendido. Quando uma poesia está escrita, está concluída, é certo, mas não encerrada, busca outra poesia em si mesma, no autor, no leitor, no silêncio” (1978, p. 179).

Com o afã da obscuridade, o zelo inicial que era a compreensão cedeu lugar ao conceito de continuação, a poesia e o poetar seguem, graças ao leitor e às forças poéticas que estão aquém do domínio do autor e que derivam de sua própria linguagem e do silêncio dela. A busca pela precisão poética exige novos vocábulos, novas formas de empregar esses vocábulos; a utilização de metáforas e comparações de maneiras incomuns tem, como resultado, a obscuridade. Como a lírica não busca retratar o real, a obscuridade se justifica diante do irreal que é retratado, resguardando o poeta do mundo exterior. “Há cerca de trinta anos surgiu na Itália uma designação da poesia obscura: hermetismo. Empregado a princípio em sentido depreciativo e com ressonâncias do reino confuso do oculto, foi usado logo em sentido positivo” (FRIEDRICH, 1978, p. 179). Essa designação passou a ser adotada como particularidade da poesia moderna.

Friedrich (1978) ressalta também o conceito de sugestão ao referir-se à magia que a linguagem poética adquiriu desde Rimbaud e Mallarmé. A lírica desses poetas desperta radiações que envolvem o leitor, mesmo que este não compreenda o que lê; essas radiações emanam da maneira como a linguagem é utilizada nesse novo poetar, dos ritmos, dos sons, enfim, do trabalho artístico realizado pelos poetas. Assim, a poesia tem o poder de expressar o indizível; as palavras conduzem a um sentido por vezes incompreensível, porém mágica aos ouvidos.

Ainda sobre algumas características da lírica moderna, vale ressaltar o aspecto

relacionado ao humor que por vezes se origina a partir do absurdo, com elementos que surpreendem por proposições e associações. Essa teoria pode ser resumida dessa forma:

O “humor” reduz a realidade a pedaços, inventando o inverossímil, funde tempos e coisas díspares, alheia todo o existente; dilacera o céu e mostra o “imenso mar do vazio”; é a expressão da discordância entre o homem e o mundo, é o rei do inexistente (FRIEDRICH, 1978, p. 195).

Quanto às características da modernidade, essa proposição complementa as demais citadas anteriormente. A realidade exacerba o olhar do artista para, com o domínio da linguagem, transformar, destruir, rebater o mundo, a matéria que o cerca. “No século XX, a relação da lírica com o mundo apresenta aspectos múltiplos. Porém, o resultado é sempre o mesmo: desvalorização do mundo real” (1978, p. 196) Tal atitude trata do embate entre o homem e sua resistência ao mundo exterior e dessa forma busca, pela objetividade no banal e no inferior assim como nos detritos das grandes cidades, bebedeiras, pátios de fábricas, pedaços de jornal dentre outras coisas, lançando mão da lírica para embelezar o cotidiano da vida moderna e dessa forma destituir o homem de sua soberania, conduzindo-o ao isolamento.

A lírica moderna engenhosamente urde com o poder que a fantasia lhe confere de passar por cima da realidade ou mesmo de extingui-la, criando um mundo originado pelo imaginário, desconstruindo, decompondo, para em seguida recompô-lo em consonância com suas próprias leis.

Diante da dificuldade de caracterizar a lírica moderna, o que se pode perceber na construção dessa arte é o caráter predominantemente negativo no sentido não de menosprezar ou de desqualificar, mas de provocar. Essa nova lírica rompeu com as tradições, prezando pela originalidade daí deriva a anormalidade, ao fazer uso da linguagem livre, de um criar sem limites, assim,

[...] a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

As poesias precedentes às do século XIX apresentavam linguagem contida, sem ornamentos, trabalhavam com a palavra cautelosamente indicando uma preocupação com a qualidade conteudística, evitando assim, singularidades que contrariassem o ideal da época, assim, quando utilizavam categorias negativas, era com o propósito de condenar. Na lírica moderna, as categorias negativas continuam influenciando o modo de fazer artístico no que

diz respeito também à forma, baseando-se na produção espontânea, na criação ilimitada, sem amarrilhos.

Justifica-se a inserção da obra *corpus* em estudo por se tratar de uma produção artística moderna que contempla as características abordadas anteriormente; faz-se necessário enxergar o diferencial e a riqueza da produção artística de *Vermelho*, de Aguinaldo Gonçalves, construído dessa pesquisa.

A obra de arte contemporânea absorveu um universo criativo significativo do final do século XIX e do século XX. Desse modo, pode-se dizer que as artes, tendo à sua disposição meios até então desconhecidos, procurava novas formas. Surge, então, um novo mundo com expressões originais e, de certa forma, caótico. Nascia o Jazz, o cinema adquiria vida e amplitude, os primeiros edifícios altos apareciam na paisagem das cidades. O cinema ganhava vida em 1912 com o surgimento da sincronização entre a película e o fonógrafo. As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela crise do capitalismo e pelo nascimento das democracias de massa. O homem viveu a guerra e começou a questionar os valores do seu tempo. Com a Primeira Guerra Mundial (de 1914 a 1918) vem a instabilidade no sistema político, social e filosófico. Em 1917, a Revolução Russa trouxe a classe operária ao poder pela primeira vez. O capitalismo sentiu-se ameaçado pelo comunismo e pelas ideias de Karl Marx. Em 1929, o crash da Bolsa de Nova Iorque foi um dos prenúncios da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945).

As pinturas deste período, correspondentes aos movimentos Dadaísta, Cubista, Abstracionista e Surrealista fizeram diferença no modo de produção artística da contemporaneidade. As correntes de vanguarda, como o próprio nome remete, anteciparam os acontecimentos captando e antecipando o futuro. Todos esses movimentos tinham em comum a proposta de desorganizar a cultura, em especial a arte produzida até então; também objetivavam a integração entre as diversas artes, como a escultura, pintura, música, arquitetura e literatura assim como a deformação proposital e sistemática da realidade.

O século XX foi marcado pelos questionamentos dos valores autoritários, na política pelo colapso dos governos oligárquicos e na organização da sociedade pela difusão de expressões democráticas de cidadania e de liberdade. Nas artes essa questão se deu pela preferência pela liberdade e experimentação. O avanço científico transformou os modos de viver e interferiu na percepção de tempo, fragmentando e multiplicando-o em pequenas partículas que, aglutinadas, formaram um todo reduzido e, ao mesmo tempo, paradoxal. Em decorrência, os estilos, que se caracterizavam por amplas categorias de definição, deram lugar às novas formas, centradas em figuras geométricas, em imagens dos diferentes meios de

comunicação e mídias, bem como às noções de movimentos, de montagem, de cores e de colagens. No contemporâneo é passível e possível vislumbrar o intercambiar de formas, de gêneros e de estilos, processo que será o cerne do modo de leitura desta dissertação.

A arte contemporânea contestou o trabalho isolado de um gênero artístico e levou a arte à superação de seus limites e fronteiras, permitindo o surgimento de uma arte híbrida, aberta a diferentes abordagens estéticas, capaz de ilimitadas travessias. Arte significativa, texto/intertexto, feita por combinação, por alegoria e por conexões; arte processo, simulacro e (dis)simulação, enfim, escritura.

A obra de arte, *Vermelho*, de Aguinaldo José Gonçalves, objeto deste estudo, compõe os traços desse percurso estético, permitindo ao crítico leitor mergulhar em suas imagens-signos e delas capturar o moderno e o contemporâneo. Vale considerar a postura crítica de Michel Foucault sobre a literatura, na qual o filósofo pensa a literatura como “experiência anônima e autônima da linguagem”, o que significa querer ultrapassar a oposição entre interioridade e exterioridade, entre sujeito e objeto, pela experiência da própria obra ou pela própria obra como experiência, ponto relevante de leitura crítica deste trabalho.

1.1 Do Corpo no Corpo: Simulacro e (Dis)simulação

Nesse tópico abordar-se-á a questão DO CORPO NO CORPO como modo de composição da lírica de Aguinaldo Gonçalves, isto é, verificaremos as conexões da arte em estudo com as obras de outros poetas. O processo de conexão se realiza por meio dos modos de criação das Vanguardas Literárias e pelas técnicas do experimentalismo estético, constituindo o que denominamos de “do corpo no corpo”. A noção de “corpo” se liga à forma significativa da criação. A leitura da obra possibilita-nos observar o uso do recurso de citação de obras literárias de vários poetas modernos, de épocas antecedentes. A arte de Aguinaldo Gonçalves é um corpo de imagens-signos habitado por outras imagens-signos. O poeta menciona escritores de escolas literárias diversas como por exemplo, Baudelaire, Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Mallarmé, Rimbaud, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Valéry, João Cabral de Melo Neto, Arnaldo Antunes, Leminski, dentre outros.

O corpo no corpo é um processo de (dis)simulação em que uma obra de arte se processa pela recorrência de algo presente em outra obra de arte. Tal procedimento ganha potencial não meramente por ser simulacro de simulacro, mas pelo caráter de inovação que a ação da recorrência acaba gerando, isto é, a singularização - o outro que já não é simulacro – a obra de arte a que se recorria. Para a realização do procedimento leitura e análise, será

utilizado no desenvolvimento desse tópico as teorias dos críticos Jean Baudrillard, Hygina Bruzzi de Melo, Walter Benjamin e alguns artigos que tratam da estética do simulacro e (dis)simulação.

Principiamos utilizando o próprio conceito de Jean Baudrillard para os termos simulacro, dissimulação e simulação: esta é uma forma de “fingir ter o que não se tem, é fingir uma presença ausente, criar uma imagem sem correspondente com a realidade” (BAUDRILLARD, 1981, p. 13). A dissimulação é a ação de fingir não ter o que se tem. A simulação parte, ao contrário, da utopia, do princípio da equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda referência. É um processo intermediário entre a imitação e a metamorfose. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o edifício da representação como simulacro (Idem, p. 13). Já o simulacro é uma máscara, pertence ao mundo das aparências, causando ilusão, o que parece ser mas não é. Para o autor, é algo “nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (BAUDRILLARD, 1981, p. 13). A ação é uma simulação e o produto dela, o simulacro.

É de conhecimento que na atualidade utiliza-se de simulacro e de simulação para a construção do hiper-real. Esse processo ocorre com tanta acuidade que se torna indissociável, real e cópia da realidade, sendo que o mundo transformou em pura imagem, não possibilitando o desligamento entre ambos. A imagem em si não constitui o objeto, mas é seu simulacro. A simulação exige de quem a cria um desempenho ativo e criativo, um dinamismo constante que se recria a todo instante. Para Baudrillard,

[...] é praticamente impossível isolar o processo de simulação, pela força de inércia do real que nos rodeia, o inverso também é verdadeiro (e esta mesma reversibilidade faz parte do dispositivo de simulação e de impotência do poder): a saber que é doravante impossível isolar o processo do real e provar o real (1981, p. 31).

Dentro do processo de simulação, quanto mais próximo estiver daquilo que se parece com a realidade, do objeto, menos deixará de ser uma representação, quanto mais distante da realidade, mais o simulacro prevalecerá. Baudrillard em *A Arte da Desaparição* (1997) pragmaticamente recorre às expressões francesas *trompe-l'oeil* para fazer saber que a arte é primeiramente um engana o olho, um *trompe-la-vie*, um engana a vida, como toda teoria é um engana o sentido, *trompe-le-sens*. De modo geral, todo simulacro assemelha-se tanto ao real na visão exterior que se torna difícil separar o que é o modelo do que é imitação e suas diferenças.

A partir desses conceitos, pode-se dizer que o procedimento artístico de *Vermelho*, de Aguinaldo Gonçalves, é de simulação e dissimulação, simultaneamente. Pela simulação, prevalece o valor de troca em que o real é produzido e o modelo, a matriz do objeto, assume uma distância entre real e imaginário que o real se transforma em verdadeira utopia, adotando a imagem como objeto perdido (BAUDRILLARD, 1981). O modelo e a matriz se referem às obras a que a obra de Aguinaldo simula, passando a ser simulacro de simulacro.

Assim, não há distinção na ordem dos modelos operacionais, entre a operação do modelo e a operação do simulado, a inversão é completa: do imaginário como álibi do modelo (simulacro por se tratar de obra de arte) passa-se a simulacro de simulacro: “[...] E é, paradoxalmente, o real que se tornou nossa verdadeira utopia — mas uma utopia que já não é da ordem do possível, aquela com que já não se pode senão sonhar-se, como um objecto perdido” (BAUDRILLARD, 1981, p. 153). Nessa colocação de Baudrillard, percebe-se a inversão entre a predominância anterior do real em detrimento do imaginário para o modelo que rege, pois, na contemporaneidade, o real é que se torna álibi do modelo, já que o universo atual é dirigido pela simulação.

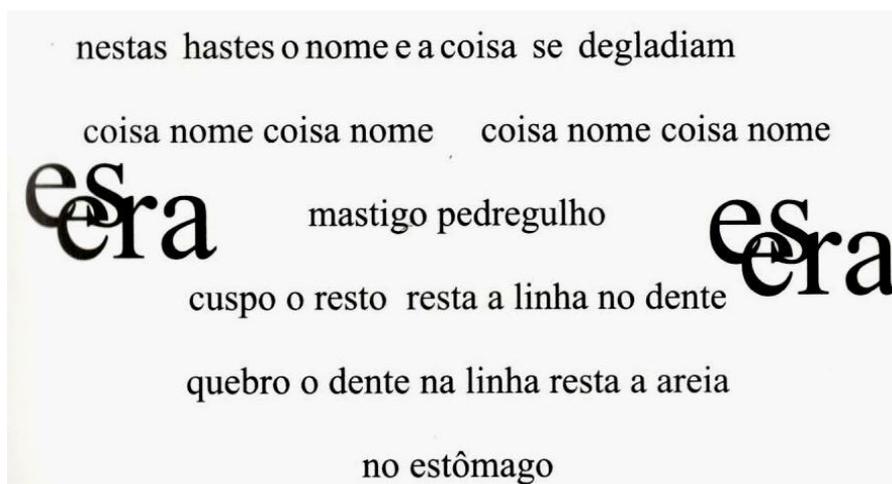
Para Baudrillard (1981), o simulacro é a criação de modelos de um real sem origem nem realidade, ou seja, de uma hiper-realidade e que a simulação é uma esfera particular do real que não faz parte da realidade, mas tem como modelo a realidade transformada numa ilusão do real. Tanto a simulação quanto o simulacro circundam a realidade, mas não precisam, necessariamente, se fixarem a ela, daí resulta seu irreal.

Analogicamente, exemplificaremos como se dá o processo da estética da simulação e da dissimulação na obra *corpus* em estudo e a questão da similitude ou (dis)similitude entre as poesias em estudo. Pode-se constatar pelo poema intitulado *Nome*, de Arnaldo Antunes e o poema intitulado *Arnaldo* (p. 45) na obra agualdeana.

Nome

algo é o nome do homem
 coisa é o nome do homem
 homem é o nome do cara
 isso é o nome da coisa
 cara é o nome do rosto
 fome é o nome do moço
 homem é o nome do troço
 osso é o nome do fóssil
 corpo é o nome do morto
 homem é o nome do outro
 (ANTUNES, 2009).

O poema foi extraído do projeto do músico, poeta, artista visual e também compositor Arnaldo Antunes e reúne uma coletânea que engloba poemas intitulados *Nome*, produzidos em livro, vídeo e CD e exploraram os recursos computacionais, formais, das cores, dos sons e movimentos para a construção da obra poética de maneira criativa e inovadora.



GONÇALVES (2000, p. 45).

Ambos os textos estabelecem relações analógicas no aspecto visual de composição, pois no poema *Arnaldo*, de Aguinaldo Gonçalves os versos vêm dispostos graficamente remetendo à ideia de frases que se sucedem como acontece no DVD do poema *Nome* de Arnaldo Antunes. Além disso, os vocábulos – nome e coisa – são constantes nos dois textos em estudo, além de intitular o poema de Antunes. Na obra aguinaldeana o próprio título já estabelece um elo ao poeta pois o mesmo explica a quem se refere: à Arnaldo. Retomando o conceito de simulacro como produto da simulação, da simulação da realidade, a cópia da ideia, em que realidade e irrealidade se dissipam e ocupam o mesmo lugar, resultando então em simulacros, pode-se notar essa simulação nos dois poemas estudados, uma vez que há semelhanças no processo composicional entre os dois textos.

Segundo a autora Hygina Bruzzi de Melo (1988, p. 35) “É, portanto, enquanto substituto de uma obrigação simbólica que o signo se torna simulacro, emancipando-se de uma lógica equivalente de significados.” Melo recobra os conceitos de Baudrillard de que simulacro e realidade, real e signo se completam. Baudrillard entendia a condição humana como uma ordem social na qual os simulacros e os sinais estão, de maneira crescente constituindo o mundo moderno, tornando quase impossível distinguir o que é real do que é

irreal. Seguir-se-á outro exemplo da estética do simulacro e da simulação na obra aguinaldeana.

poema a Baudelaire

malfadadas flores
inscrevo-as aqui
em linhas contornadas
pela forma de meu tempo.

lesbiânicas, satânicas,
recolho-as neste limbo em agonia,
demovo-as do lençol, em caracóis perdidos,
nestes graxos:
furo seus dois olhos,
arranco suas pernas,
pinto suas peles de verde-abacate
trituro suas pétalas, uma a uma
e faço o perfume dos meus dias.

não tenho, agora,
o esgrima
mas tenho a noite, o fogo e a pena,
mitos emergentes,
para construir este segredo.
(GONÇALVES, p. 27).

No título do poema, já se encontra a quem se destina o texto: Baudelaire, um dos maiores poetas universais de todos os tempos. Sua obra prima, *As Flores do Mal*, é o assunto sobre o qual o eu lírico do poema discorre. O poema de Gonçalves se constitui em um metapoema pois explora no texto a capacidade da criação poética. É evidente o uso que o poeta faz das sensações, como nas expressões *verde-abacate*, *furo seus dois olhos*, *arranco suas pernas*, transmitindo ao leitor a força que advém do processo de destruir para o construir. No primeiro verso do poema aguinaldeano, o autor já faz referência à obra de Baudelaire ao iniciar com: “malfadadas flores/inscrevo-as aqui/em linhas contornadas/pela forma de meu tempo.” Marco da poesia simbolista e moderna, *As Flores do Mal* já nasceu polêmica ao abordar temas como as mazelas do espírito humano, alternando orações a Deus e ao diabo, inclusive o próprio Baudelaire recebeu o apelido de “poeta maldito”. Algo também bastante comum na obra baudelairiana é o jogo dialético de construção e desconstrução constante de ideias e imagens. A beleza tanto na obra de Baudelaire quanto na de Aguinaldo consiste na fusão do grotesco com o sublime, na anormalidade de seus versos. Justifica-se a inclusão desse poema como exemplo de simulacro e simulação, além do descrito acima, por ser o autor de *Vermelho* um poeta híbrido, que dialoga com várias artes.

Baudrillard, analisando a história sobre simulação e simulacros na sociedade

concluiu que esse tempo é caracterizado pela produção e reprodução do real e que ao tentar produzir e reproduzir, resgatar o real, após inúmeras representações torna-se difícil a distinção entre ambos. Para Sales (2004, p. 7 *apud* ALVES; CALEIRO, 2011, p. 7):

A contemporaneidade, império dos simulacros: recalçados durante tanto tempo pelo despotismo da pretensão e do absoluto, escapam de seu desterro, declaram sua rebelião e não cessam mais de se manifestar, peculiarmente configurados segundo os novos suportes computacionais e digitais, a internet, a arte, as mídias de um modo geral.

É o próprio simulacro que delinea o perfil da sociedade moderna, cultura do simulacro, pois adquire vida nessa sociedade cujo valor de troca se expandiu de tal forma que esse valor sobrepuja o valor de uso. Trazendo à baila os conceitos de Baudrillard que sugere uma realidade aparente, composta de signos gerados nas novas tecnologias e no processo comunicativo e que, servindo de simulacros daquela sociedade, passam a tomar posse da vida, a viver daquela realidade sígnica, instaurando assim os mitos. Os simulacros e simulação transformam a sociedade, seja copiando-a, seja criando outra realidade ilusória, coexistindo assim, os modelos e as cópias no processo de construção de simulacros que acabam sendo alavancados pelos meios de comunicação.

Os estudos de Jean Baudrillard apontam também para a estética da dissimulação, distinguindo simulação de dissimulação:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir. [...] Logo fingir, ou dissimular deixam, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a dissimulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário (BAUDRILLARD, 1981, p. 9-10).

Após a conceituação da Estética da dissimulação, associá-la-emos a uma representação artística específica; isso será feito nas próximas discussões através da literatura por meio de alguns poemas aguinaldeanos e de outros autores. O primeiro poema encontra-se na página 75 da obra *Vermelho*:

onde está o grito?

onde está o grito?

no infinito?

crocodilo rastejante dos pulmões?

onde está o grito...

onde está o grito?

onde está?

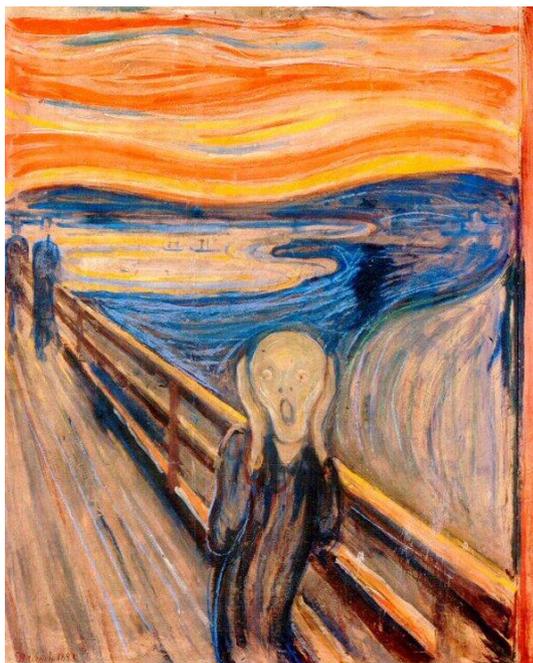
crocodilo, onde está?

crocodilo, onde está?

(GONÇALVES, p. 75).

O poema é composto de nove versos que inicialmente chamam a atenção pelo aspecto visual, o espaçamento entre os versos foge da maneira tradicional; todos os versos, exceto o quinto são finalizados com ponto de interrogação, expressando a aflição do poeta, seja diante dos infortúnios da vida, seja diante da incapacidade que por vezes o acarreta em dar voz aos seus sentimentos.

A repetição da palavra grito na primeira, segunda, quinta e sexta estrofes remete ao famoso quadro de Edvard Munch, *O grito*, de 1893, uma das obras mais importantes do movimento expressionista e demonstra angústia e aflição expressada pelo eu lírico.



O Grito, de Edvard Munch de 1893
 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_(pintura))

O famoso quadro do artista estampa uma angústia que é retratada pelas mãos do ser sobre os ouvidos e a expressão fisionômica, além da paisagem distorcida, refletindo, nessa obra o descompasso pessoal vivido pelo autor da tela:

Mais carregado de desespero e de terror é *O grito*, de 1893. O quadro é famoso numa litografia sobre o mesmo sujeito executada dois anos mais tarde, Munch escreveu o seguinte comentário: “Ouço o grito da natureza!” a deformação da figura chegou a um limite desconhecido para a época. O homem em primeiro plano, com a boca em grito e as mãos pressionadas sobre os ouvidos para não escutar o próprio grito incontrolado, que é também grito da natureza, reduz-se a uma mísera aparência ondulante numa paisagem de delírio (MICHELI, 1991. p. 36).

O quadro tem quatro versões, que o artista ia pintando logo que vendia um exemplar. No poema, nota-se a mesma angústia representada na tela, através da constante pergunta: *onde está o grito, onde está?* Essa frase se repete em sete dos nove versos do poema, sendo que nos três últimos versos, o autor potencializa a voz angustiada do eu lírico pelo subentendimento do vocábulo grito. Munch, após 1909 interrompe suas atividades por consequência de uma perturbação psíquica muito séria levando-o ao sanatório, logo depois se refugia em um fiorde norueguês até sua morte, em 1944.

O segundo poema selecionado da obra *Vermelho* que engloba a Estética da dissimulação encontra-se na página 153:

a unha no vácuo é espelho
 o pêlo na pulga é pentelho
 a lixa na sombra só é lixa na sombra
 o tom do amarelo é vermelho
 o pente no espelho é reflexo do pente no espelho
 a pulga no cão
 a pulga no cão
 a lixa na lixa
 a lixa na lixa

(GONÇALVES, p. 153).

Similarmente ao poema de Arnaldo Antunes, *Cultura*, registrado logo a seguir, a composição agualdeana explora a sequência de afirmações utilizando o verbo ser: a unha no vácuo é espelho/o pêlo na pulga é pentelho/o tom do amarelo é vermelho/o pente no espelho é reflexo do pente no espelho. Explora a sonoridade das palavras como em espelho, pentelho, vermelho. Além disso, o autor trabalha com a ideia de os versos terem sido escritos e em seguida passados sobre uma lixa, vocábulo também pertencente ao poema, cujos versos finalizam com a frase - a lixa na lixa.

Cultura

O girino é o peixinho do sapo.
 O silêncio é o começo do papo.
 O bigode é a antena do gato.
 O cavalo é o pasto do carrapato.
 O cabrito é o cordeiro da cabra.
 O pescoço é a barriga da cobra.
 O leitão é um porquinho mais novo.
 A galinha é um pouquinho do ovo.
 O desejo é o começo do corpo.
 Engordar é a tarefa do porco.
 A cegonha é a girafa do ganso.
 O cachorro é um lobo mais manso.
 O escuro é a metade da zebra.
 As raízes são as veias da seiva.
 O camelo é um cavalo sem sede.
 Tartaruga por dentro é parede.
 O potrinho é o bezerro da égua.
 A batalha é o começo da trégua.
 Papagaio é um dragão em miniatura.
 Bactéria num meio é cultura.
 (ANTUNES, 2009, p. 1)

Este poema faz parte do trabalho do poeta Arnaldo Antunes que engloba a criação de livro, Cd e Dvd. Inclui clipes criados a partir de poemas e musicados para serem vistos e ouvidos. Há uma miscelânea entre desenhos, fotografias, vídeos, desenhos, dentre outros. É um artista multimídia que trabalha a palavra com habilidade e criatividade, é, enfim, um poeta semiótico.

Discorrer-se-á no próximo tópico, sobre os estudos das Vanguardas e dos principais *ismos* que permeiam a obra em estudo, as características e seu histórico.

1.1.1 Dos Ismos

Para o desenvolvimento desse tópico utilizaremos os conceitos teóricos de autores como Mário de Micheli, Philadelpho Menezes, Nikos Stangos, Gilberto Mendonça Teles dentre outros referentes às teorias das vanguardas artísticas e relacionadas à obra *corpus* em estudo, *Vermelho*, foi publicada no ano de 2000. Iniciaremos retomando os conceitos de Vanguarda e suas características dentro do projeto proposto.

Grandes autores de indiscutível talento como Poe, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé são os percussores das rupturas estética e temática que predominavam, eram, portanto, motivadores dos movimentos de alguns grupos de vanguarda na poesia europeia no século XX, sendo Paris o centro cultural de maior destaque na Europa. Os escritores da época viviam um momento não só de grande inquietação espiritual e intelectual,

resultante das ideias filosóficas e sociológicas como também o desenvolvimento científico e técnico pelo qual a época passava. Com isso, os escritores encontravam-se divididos entre as teorias negativas do passado e as tendências futuristas vindouras e que acabaram por predominar em todos os campos artísticos, daí o nome de vanguarda utilizado para assinalar o período literário que se enquadra nos últimos anos do século XIX até o surgimento do movimento surrealista, em 1924.

O vocábulo vanguarda, de formação híbrida (avant, latim; garde, germânico), reflete bem as suas mais remotas origens germânicas: wardôn ou como no alemão warten, “esperar, aguardar, cuidar”. Ao pé da letra, era o que estava na expectativa, o que estava aguardando alguma coisa ou acontecimento mas para dele se precaver (TELES, 1992, p. 81).

Nessa ótica, o termo vanguarda surge mais como um comportamento pessoal do artista do que uma adaptação estética. É com Baudelaire que o termo passa a fazer parte do ideário da modernidade, apesar de vir a se estabelecer como fenômeno estético expressivo nas artes somente com o Futurismo italiano, passando a ter um sentido de projeto artístico-cultural significativo. Há acerca das publicações vanguardistas uma quimera em relação ao futuro, como se somente esse público fosse capaz de apreciar devidamente o que era produzido, assim revela-se o antagonismo das vanguardas em relação ao presente e o enaltecimento em relação ao vindouro. As vanguardas têm um caráter novo e um comportamento antagônico em relação ao passado, à tradição. Surge então o culto do novo se tornando objeto central dos movimentos e, de certa forma causando estranhamento no público pela aceleração das novidades formais, mas, por outro lado, se coadunava com o espírito consumista da massa:

Em outras palavras, enquanto as vanguardas (como arte extraordinária) hostilizam e propõem a crise dos estereótipos da linguagem artística, substituindo os paradigmas de criação tradicionais enquanto formas de poder, elas estão, em última instância, atuando exatamente de acordo com a tendência geral do período que se expressa sobretudo no advento da sociedade de massa e de consumo (parte do presente contra a qual se debatem as vanguardas) como produto dos avanços tecno-científicos da ciência extraordinária (MENEZES, 1994, p. 92).

Tal assertiva aponta para algo concludente: desde seu nascedouro o termo vanguarda carrega em si o antagonismo diante do histórico do sistema artístico. Uma das características das artes do período de vanguarda é a estreita ligação entre todas elas, uma influenciando a outra e todas corroborando para a divulgação de novos procedimentos de técnica e linguagem. Estudaremos nesse capítulo as influências dos *ismos* na obra *Vermelho*; pesquisar-se-á sobre os movimentos vanguardistas como Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e

Surrealismo.

Avançando as análises sobre as vanguardas, por hora deter-nos-emos nos estudos sobre o Expressionismo, surgido na Alemanha e emergido em diferentes ciclos artísticos, com seu apogeu datado entre 1905 e 1920. Nasceu, inicialmente, em oposição ao positivismo³, sobre alicerces de protesto e crítica ao mesmo. É um movimento um tanto quanto amplo e por esse motivo, de difícil delimitação ou definição dependendo da forma em que se manifesta. Segundo Mário de Micheli, (1991, p. 60) “O que se pode dizer desde já é que o expressionismo, sem dúvida nenhuma é uma *arte de oposição*.” Oposição essa em relação ao positivismo, naturalismo e impressionismo. Manifestou-se primeiramente na pintura, que tem como seus maiores representantes Van Gogh, Ensor, Munch, Cézanne, Matisse e Gauguin, na pintura. Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Fyodor Dostoiévsky e Arthur Rimbaud na filosofia e na literatura.

O olhar naturalista e impressionista para a realidade devia vir sempre do exterior, enquanto para o expressionista era algo em que se devia adentrar, viver em seu interior. Hermann Bahr⁴, em um ensaio publicado em 1916 tenta fazer uma enucleação do Expressionismo ao afirmar que “[...] o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem [...]” (MICHELI, 1991, p. 61), e ainda completa sobre a inquietude do homem, seu aniquilamento diante da morte, o ser perturbado pelo desespero, o homem grita por sua alma e a arte também invoca o espírito: isso é o Expressionismo. Para o artista expressionista, seu objeto era a expressão, o ato de se exprimir, para isso necessitava de liberdade com as palavras, por vezes perdendo o controle da expressão e assim os elementos falavam por si, traduzindo, nas artes, o que reinava nos sonhos, nos mitos e o que pudesse esquivar ao controle racional humano. Mário Micheli (1991) menciona um trecho do manifesto expressionista de Kasimir Edschmid:

O artista expressionista transfigura assim todo o espaço. Ele não olha: vê; não narra: vive; não reproduz: recria; não encontra: busca. A concatenação dos fatos – fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome – é substituída por sua transfiguração. Os fatos adquirem importância somente no momento em que a mão do artista, estendida através deles, fechando-se agarra aquilo que está por trás deles: o artista vê o humano nas prostitutas e o divino nas fábricas, e reintegra cada fenômeno no conjunto do mundo [...] (MICHELI, 1991, p. 75).

³ Ideologia e movimento fundado por Auguste Comte, o positivismo tem como base teórica os três pontos seguintes: (1) o conhecimento tem como base a experiência, e é nesse dado que o investigador deve se ater; (2) predomínio da lógica e da matemática, ênfase no formalismo; (3) os conhecimentos que não puderem, devem ser descartados (GRANDE ENCICLOPÉDIA BARSÁ, 2005, p. 488-489).

⁴ Escritor, crítico e jornalista vienense; inserido na estética simbolista, trilhou também pelos caminhos do teatro. Sua obra possui traços políticos e ideológicos, influenciado pela época, culminando em um catolicismo acerbadado. Mais informações sobre o escritor acesse: <https://conteudosemportugues.wordpress.com/2013/02/11/150-anos-do-nascimento-de-hermann-bahr/>.

Desse modo, para o artista expressionista, necessário era captar a imagem de forma intacta, de conseguir expressar a verdade da forma como era na realidade externa, construindo-a de maneira a encontrar o sentido do objeto, tomando uma configuração nova do mundo, que fosse simples e por isso, bonita. Primavam pela predominância da visão interior do artista, ou seja, a expressão, em contraste à mera observação, impressão da realidade. Para os expressionistas, não convinha fazer uma cópia do mundo, mas recriá-lo, retratando o homem como simplesmente homem, e não aquele ser com obrigações sociais, morais, familiares, apenas homem. Assim sendo, o expressionismo pode ser aplicado em qualquer época e lugar. Posteriormente, exemplificaremos os pontos de convergência entre alguns poemas da obra *Vermelho* e a estética desse movimento.

O Cubismo nasceu em Paris com o pintor francês Paul Cézanne ao introduzir os formatos bidimensionais em sua obra, mas é, por volta de 1907, com o trabalho do pintor Pablo Picasso com a tela *Les Femmes d'Alger (O Jogo de Cartas)* (As Senhoritas de Avignon) que o Cubismo ganha ênfase. Inicialmente repercutiu nas artes plásticas, principalmente na pintura, a qual empregava as formas geométricas como cubos, cones, esferas, prismas e cilindros na composição de suas telas.

Esse embasamento na matemática geográfica possibilitava conceber uma imagem espacial da obra. O artista, na tentativa de retratar o objeto sob todos os seus aspectos, como se o expectador pudesse ter a visão dos seus ângulos, buscava uma ruptura com a ideia de visualizar o mundo por uma só expectativa. Deriva daí o uso de colagens, montagens, sobreposição de figuras, simultaneidade.

Nos meios literários, o Cubismo surgiu com o manifesto-síntese de Guillaume Apollinaire – *Méditations esthétiques / Sur la peinture*, de 1913, sendo a sua maior parte relacionada à pintura, mas que há trechos assim:

Os grandes poetas e os grandes artistas têm por função social remover continuamente a aparência que reveste a natureza, aos olhos dos homens. Sem os poetas, sem os artistas, os homens aborrecer-se-iam depressa com a monotonia natural. A ideia sublime que eles têm do universo cairia com vertiginosa rapidez. A ordem, que aparece na natureza e que não é senão um efeito da arte, logo se evaporaria. Tudo se desmancharia no caos. Não mais estações, não mais civilização, não mais pensamento, não mais humanidade, não mais vida, e a impotente escuridão reinaria para sempre. Os poetas e os artistas determinam e concertam a imagem de sua época e docilmente o futuro se amolda ao seu gosto (TELES, 1992, p. 115-116).

Apollinaire é o poeta mais importante do Cubismo e da literatura francesa da época da primeira guerra mundial e o precursor do Concretismo. Publicou, em 1913, o livro *Alcools*, em que registra as inquietações poéticas do período das vanguardas pela Europa e vem a ser o

mais importante documento literário dessa época.

A literatura cubista se caracteriza por trazer para a arte poética características das artes plásticas como a fragmentação e geometrização da realidade, dispondo as palavras soltas no papel no intuito de arquitetar uma imagem. Também primavam pela abolição da sintaxe, a invenção de palavras e a eliminação das normas e do lirismo. Apollinaire afirmava que “a geometria está para as artes plásticas assim como a gramática está para a arte de escrever” (MICHELI, 1991, p. 174).

Outro movimento que dialoga com *Vermelho* de Aguinaldo Gonçalves na construção de seus poemas é o Futurismo, sobre o qual iremos discorrer. Especula-se que o Futurismo tenha sido mais de movimentos do que de obras. De certo modo, foi o mais radical dos movimentos, uma vez que rejeitava as tradições e os valores consagrados há tempos pelas instituições. De origem italiana, propagou suas ideias pela Europa, foi um movimento efêmero e que, como principal lema estava a demolição do passado e a exaltação da velocidade e da energia mecânica. Sobre o Futurismo, Norbert Lynton assim escreveu:

O poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) foi o inventor do movimento. No outono de 1908, ele escreveu um manifesto que apareceu primeiro como prefácio para um volume de seus poemas, editado em Milão em janeiro de 1909. Foi, entretanto, sua publicação em francês na primeira página do *Le Figaro*⁵ em 20 de fevereiro do mesmo ano que lhe propiciou o impacto que estava buscando, e esta é geralmente considerada a data de nascimento do futurismo (2000, p. 70).

O Futurismo agrega elementos presentes na ciência da época como a beleza da velocidade, as grandes multidões agitadas pelo trabalho. Os adeptos do movimento depositavam grande confiança no progresso tecnológico que vigorava no final do século XIX. Adjacente a isso, cultivavam também a publicidade como o principal meio de comunicação, especialmente a recorrência à tipografia, encurtando as fronteiras entre design e arte.

Os seguidores do Futurismo buscavam a anulação das regras tipográficas tradicionais, explorando recursos como as onomatopeias, com o objetivo de expressar sonoridade. Os artífices exploraram o lúdico que lhes foi colocado à disposição pela comunicação voltada para a massa e dentro desse aspecto rompeu com as convenções estéticas e normativas, como o verso. O movimento futurista tinha como *slogan*: *les mots em liberte*, ou seja, liberdade para as palavras.

Teorizaremos a partir de agora as características e influências do Surrealismo.

⁵ Um dos principais jornais franceses por onde circulavam as vicissitudes literárias; grandes nomes da literatura foram fontes de seus escritos. Teve colaboradores de diversas tendências. Em funcionamento até hoje publica, além dos cadernos habituais outros suplementos. É o principal site francês de notícias, circula internacionalmente e é lido em mais de 100 países (MUNDO DAS MARCAS, 2010).

Retrocederemos ao movimento Dadaísta considerado antiartístico, antiliterário e antipoesia, ou seja, praticava constantemente a negação. O Surrealismo surgiu da passagem dessa negação para a afirmação, com resquícios dos manifestos dadaístas, porém com uma fisionomia diferente. O principal instigador e organizador do movimento surrealista foi André Breton e outros jovens franceses que partilhavam dos mesmos ideais que ele como Eluard, Aragon, Robert Desnos e René Crevel. Nas artes plásticas encontrou adeptos entre os pintores Max Ernst, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Joan Miró e René Magritte.

Ambos os movimentos possuem características bastante semelhantes, tanto assim que artistas associados ao dadá aderiram ao Surrealismo, sendo, considerados por alguns por assim dizer, um substituto do Dadá. O que difere o Surrealismo do Dadaísmo consistia na formulação de suas teorias e princípios, diferentemente da anarquia dadaísta. Sobre esse aspecto, Mário de Micheli observa que:

o surrealismo apresenta-se com a proposta de uma solução que garanta ao homem uma liberdade realizável de maneira positiva. O surrealismo substituiu a rejeição total, espontânea, primitiva de dadá, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia. Em outras palavras, opõe o anarquismo puro um sistema de reconhecimento (1991, p. 151).

Presidem essa investigação filosófica e psicológica, Marx e Freud ao despertar em Breton o interesse pelo automatismo, que será discutido paulatinamente a seguir. Dessa forma, os surrealistas buscavam reconstruir a partir das ruínas do Dadá, pois ele mesmo, ao negar tudo, acabava por negar a si mesmo.

O período de instalação e enraizamento do Surrealismo ocorreu entre os anos de 1922 a 1924. Essa época ficou conhecida como *période des sommeils*, assim alcunhado devido às experiências de escritas realizadas sob o efeito de hipnotismo e drogas. Em 1922, o próprio Breton descreve o que eles sentiram, quando sob um transe hipnótico, conseguiram escrever monólogos escritos ou falados que, segundo ele, não conseguiriam produzir no estado consciente; iniciam-se aí as possibilidades de produção artística através do automatismo e do sonho. Alguns incidentes perturbadores colocaram fim a essa prática, recusando quaisquer auxiliares como as drogas ou o hipnotismo, ressaltando o movimento surrealista como atividade natural, não induzida.

O movimento surrealista tem berço francês especificamente em Paris e só veio a ser conhecido internacionalmente em 1936. Inicialmente, o *Manifesto surrealista* proclamou o movimento exclusivamente, aludindo à pintura apenas em uma nota de rodapé; afirmava, porém englobar toda a atividade humana no que se relacionava à psique humana, para isso, adere ao sonho e ao inconsciente. Eis a definição de Surrealismo presente no manifesto:

SURREALISMO, *s.m.* Puro automatismo psíquico, através do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão, e à margem de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo se assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação até agora desprezadas, na onipotência do sonho e no jogo desinteressado do pensamento. Visa à destruição definitiva de todos os outros mecanismos psíquicos, substituindo-os na resolução dos principais problemas da vida (ADES, 2000, p. 91).

Para os adeptos do Surrealismo, só havia sentido no diálogo entre sono e vigília, chegando à completude da linguagem quando, som e imagem e vice versa se completavam de tal forma que não fosse necessário e não houvesse espaço para o que chamam de sentido. “O poeta futuro, irá superar o conceito deprimente do irreparável divórcio entre ação e sonho”, afirmou Breton (*apud* MICHELI, 1991, p. 153). Os surrealistas buscavam dissolver a barreira entre essas duas forças, fundi-las, era o desejo desses poetas, resolver a dialética entre o sonho e ação.

Para os surrealistas, o tempo que temos de vigília é equivalente ao tempo de sonho, portanto, parte essencial da vida humana. Já que no sonho normalmente o homem se satisfaz, não seria possível encontrar o elo entre esses dois estados, sonho e vigília, aparentemente contraditórios, porém, nessa convergência entre ambos resultaria em uma surrealidade, uma forma do espírito se libertar totalmente. Para os surrealistas, o potencial metafórico da imaginação humana só seria usado plenamente dando ao inconsciente total liberdade, assim, somente na espontaneidade essas imagens seriam ricamente surgidas.

Para Breton, o Surrealismo é automatismo psíquico puro, e através desse automatismo é que expressamos os pensamentos, seja de forma verbal ou escrita tendo o controle em detrimento da razão, excluindo qualquer ética ou moral. Automatismo é, então, o ponto principal da estética surrealista, diferentemente do automatismo dadaísta, cujos preceitos estavam voltados para o automatismo mecânico, com sua receita de fazer poemas; todavia, o automatismo surrealista, longe dessa mecanicidade, concentra raízes psicológicas. Micheli aponta que:

Várias outras maneiras de exteriorização do pensamento foram estudadas pelos surrealistas, mas o ditado automático permaneceu o modo fundamental, ao qual, mais ou menos, as outras formas também se referem. Nem mesmo compor poesias com frases inteiras recortadas dos jornais, como fizeram em alguns casos os surrealistas, pode ser confundido com o método dadaísta, pois, na verdade, o estímulo casual das frases acaba por solicitar uma escolha que ativa o mecanismo psíquico numa determinada direção (1991, p. 158).

Para a construção do texto, o autor necessitava entrar numa espécie de transe, deixando, sem predisposição de tema e num estado que fosse o mais passivo ou receptivo

possível, abstraindo-se de tudo e então começasse a produzir, sem regras ou barreiras, usando a linguagem da maneira mais surreal que conseguisse.

Foram selecionados alguns poemas da obra *Vermelho* em que se destacará as características das vanguardas que foram exploradas anteriormente. O primeiro poema encontra-se na página 105, intitulado *passos no jardim do medo (em três instâncias)*; o poema selecionado é o primeiro dos três apresentados:

pedra disposta em pedra
 minha língua sob pedras
 puxa mato entre pedras
 neste ante-dia
 nestes ventos nestes tempos
 tudo está por perto:
 a tempestade
 a revoada de pássaros
 até mesmo o redemoinho
 quietude talhada
 nesta língua que se engata

tudo rema na mente-lagartixa
 e no estômago perverso
 da garganta fria, o êxodo
 desse tempo-avesso
 como se fossem as asas de aves raras
 mas fáceis de matar no campo aberto

ramos e folhas secas
 (sob pedras)
 antes do pôr-do-sol

este é o desenho
 querendo saltar do outro lado,
 é só perfurar a moldura
 (GONÇALVES, p. 105)

Composto de vinte e três versos, distribuídos em quatro estrofes; carga expressiva que se faz presente no poema permite ao leitor vivenciar as cenas que o poeta descreve. Na primeira e quarta estrofes não passa despercebida a repetição do vocábulo pedra, de acordo com o Dicionário de Simbologia de Manfred Lurker (2003), simboliza poder e dureza e pelo seu não removimento podem tornar-se símbolos do centro sagrado, reforçando o tom expressivo que o poema conjuga.

Percebe-se características do movimento Expressionista no modo bem particular de retratar a realidade, na busca de sua essência. O autor expressa sua visão de jeito peculiar, utilizando seu ponto de vista interior. O artista transmite de modo espontâneo, de tal maneira que o que o marcou possa ser transmitido subjetivamente para o leitor e que este experimente as mesmas sensações que ele, como nas expressões utilizadas *mente-lagartixa, no estômago perverso/da garganta fria*. Os períodos são curtos, as relações sintáticas beiram à ilogicidade.

O poeta expressionista sente-se envolvido por seu objeto, parte dele. “Portanto, o elemento subjetivo é acentuado, mas, ao mesmo tempo, em muitos casos, tal subjetivismo é também colocado a serviço da acentuação da verdade contida na situação do real” (MICHELI, 1991, p. 78). O Expressionismo aparece como o movimento mais rico e complexo pois ultrapassou os limites que alguns grupos ou artistas quiseram impor.

Quem sabe poder-se-ia dizer que grande parte da arte moderna está mergulhada numa “condição expressionista”, uma vez que a maior parte dos artistas contemporâneos, e em especial os mais importantes, sentiram e sentem os temas do expressionismo como seus (MICHELI, 1991, p. 129).

Destarte, o Expressionismo se mostrou mais do que um simples movimento artístico, mas uma revolução cultural que se fez sentir em todas as relações artísticas, religiosas, filosóficas e políticas. Além das características expressionistas, pode-se notar vestígios do Surrealismo, baseado na escrita que vinha do automatismo, deixando-se levar pela inspiração, direcionado pelo impulso, aproximando sua poesia dos planos do inconsciente, pela forma como o poeta descreve a realidade em seu texto o que pode se confirmar pela leitura das duas primeiras estrofes, em que o pensamento do eu lírico vaga pela paisagem à sua volta e tenta captar as profundezas do que está no plano do consciente, dando vazão e registrando o que lhe vem ao subconsciente. “Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON, *apud* TELES, 1992, p. 191).

O poeta demonstra o estado psíquico na composição de seus versos, é como se o poeta deixasse o fluxo de seus pensamentos conduzirem sua forma de expressar. Os versos são livres e o pensamento do poeta não segue uma linha racional de expressividade, é como se o consciente e o inconsciente fossem o fio condutor do pensamento, sem que haja a ordenação dos registros da memória, característica identificada no movimento Surrealista, em que a linguagem é empregada sem reservas. Baudelaire, *apud* Teles, afirma que:

Acontece com as imagens surrealistas como com essas imagens do ópio que o homem não evoca mais, mas que se oferecem a ele espontaneamente, despoticamente. Ele não pode afastá-las, pois a vontade não tem mais força e não governa mais as faculdades (1992, p. 200).

O poeta, ao escrever, se deixa levar por uma entrega total, o que, por vezes, se transfigura por uma espécie de transe, o que predomina não é sua vontade, mas algo maior, incontrolável.

Vejamos como se dá a conexão com outros manifestos dentro da obra *Vermelho*,

especificamente no poema que se encontra na página 55:

convexo	côncavo
limpar as unhas	no tempo em tempo
quando sujas	roendo unhas
corte da pele	no tempo em tempo
com unhas longas	e o tempo-unha
morte do sonho	do passamento
com unhas negras	do esquife-tempo
côncavo	convexo

(GONÇALVES, p. 55)

O poema inicia com as palavras: convexo e côncavo, ambas pertencentes ao campo da matemática; expressam entre si ideia de figuras geometricamente opostas:

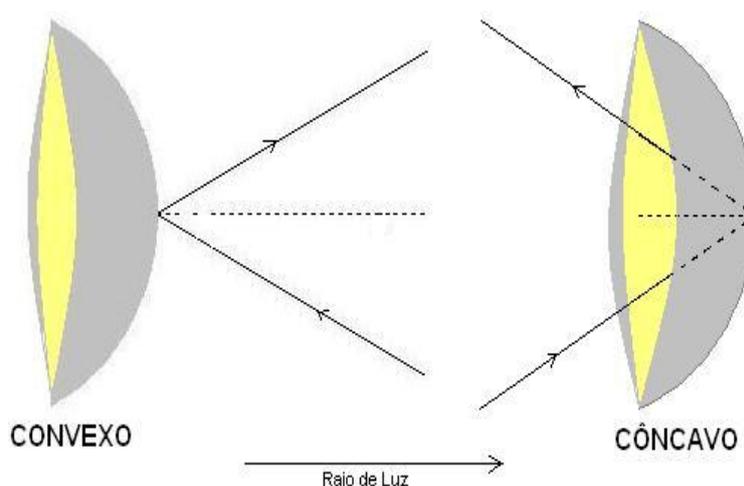


Figura geométrica – Convexo e Côncavo

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=concavo+e+convexo>

Há uma relação entre a forma de composição dos versos e o cubismo; o modo como os versos vêm dispostos no papel criaram um espaço entre eles cujo formato remete ao que os próprios vocábulos significam: a convexo e côncavo. Nota-se características cubistas nessa preocupação com a disposição gráfica, a arrumação da escrita na folha tem participação indispensável ao poema, o que faz com que o leitor tenha um contato visual com o texto, o

que aproxima a literatura da matemática, numa perspectiva imagética sugestiva, em que o próprio poema vira a imagem visual do que a poesia trata.

O poema finaliza com a inversão, no último verso, das palavras côncavo e convexo, ou seja, apesar de opostos, os dois se completam pois têm basicamente a mesma forma quando invertidos. Nota-se o zelo pela disposição gráfica, uma das características dos poetas cubistas bem como compor versos que remetam ao formato geométrico aproximando assim as literatura e matemática. Para finalizar, é importante ressaltar que o Cubismo exerceu grande influência nos autores modernistas sendo que só veio ressoar aqui no Brasil com a Semana de Arte Moderna. Alguns pintores brasileiros foram influenciados pelo movimento cubista, dentre eles Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Rego Monteiro e Di Cavalcanti.

No poema há uma proximidade com o movimento dadaísta na preterição pela liberdade das ideias, a espontaneidade da mensagem. A disposição das palavras no verso conota a ideia do caos, da desordem e da incerteza que reinavam durante a Segunda Guerra Mundial – período de surgimento do movimento. André Gide, *apud* Campos, infere que os dadaístas quiseram,

libertar o verbo do pensamento dispondo as palavras umas ao lado das outras sem que houvesse uma ligação qualquer [...]; cada vocábulo-ilha deve na página apresentar contornos abruptos. Será colocado aqui (ou ali, o melhor possível) como um tom puro; e não longe vibrarão outros tons puros, mas com uma falta e relações tal que não autorize nenhuma associação de pensamentos. É assim que a palavra será despojada de toda sua significação precedente, afinal, e da evocação do passado (2006. p. 111).

No poema, os vocábulo não têm entre si, obrigatoriamente, uma ligação. Há uma liberdade de leitura, que permite ao poema ser lido seguindo a ordem natural das linhas horizontalmente ou dar sequência à leitura verticalmente, lendo cada bloco separadamente, atrelando ao poema possibilidades que vão além dos moldes já conhecidos. No próximo poema explorar-se-á as convergências do movimento Futurista na obra *corpus*:

**peixes nadam
entre águas**

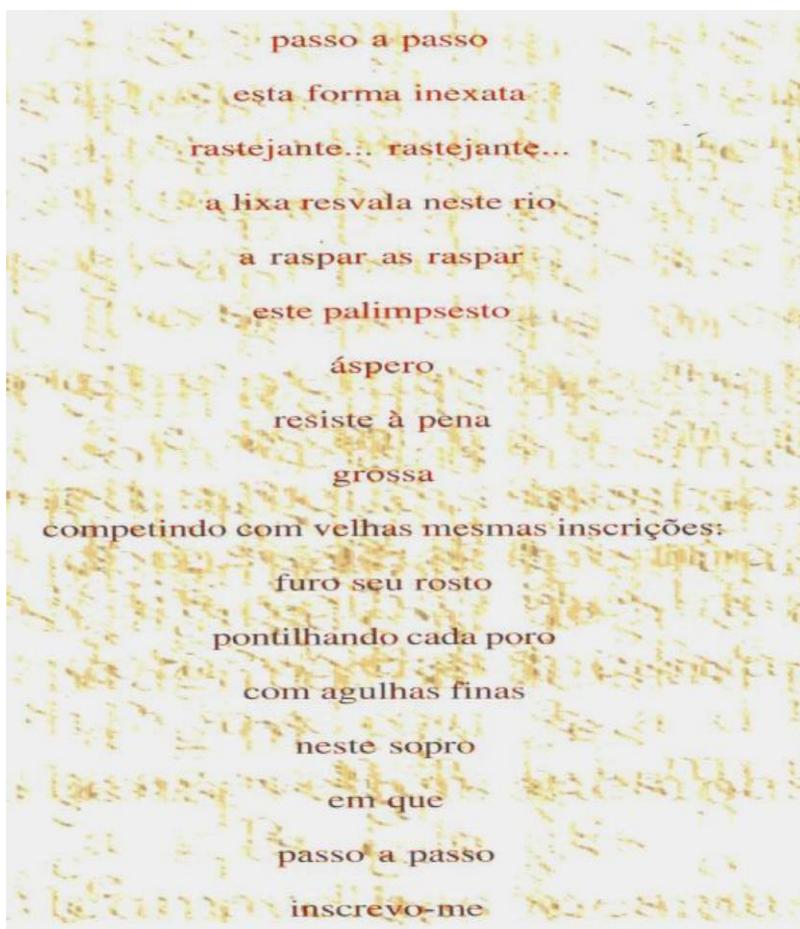
(GONÇALVES, p. 99)

No texto o poema é composto por três versos sobrepostos: peixes nadam/peixes andam/entre águas. Ratificamos aqui a manipulação do texto em função do objetivo de aproveitar essa aposição e disposição para simbolizar o movimento realizado pelos peixes e

pela água, as ondas que vão e vêm, o tremular aquático. Agualdo também cultivou essa característica futurista, a ideia desses traços para passar movimento e dinamismo:

O que o futurismo oferecia ao mundo? Seus pontos de vista básicos, importando numa insistência em que o crescimento da tecnologia e o concomitante desenvolvimento na sociedade e no pensamento exigiam expressão em novas e audaciosas formas de arte, não eram os únicos, mas nunca tinham sido postulados com tanta veemência. Além disso, aí estava um movimento que antepunha a ideia ao estilo, desafiando assim não só os valores artísticos tradicionais, mas também as ambições estéticas da arte de vanguarda mais radical [...] (LYNTON, 2000, p. 74).

O Futurismo soube aproveitar o aparato tecnológico a seu favor, transformando o modo de se fazer arte. A influência do Futurismo continua a produzir grande visualidade, correspondendo, na esfera literária, às características fundamentais do visualismo do final do século XX, assunto a ser abordado posteriormente. A liberdade reivindicada por Marinetti para as palavras antecedeu a que hoje impregna as poesias visuais. Liberdade que se encontra não só espacial ou conceitual, mas, liberdade que a visualidade carece, no sentido autônomo e autotélico de poder gerar a si própria e seus amplos significados.



(GONÇALVES, p. 157).

As características cubistas se fazem presentes no poema, a começar pelo formato

geométrico, em que os três primeiros versos vêm em ordem crescente e a partir do quarto verso eles se afunilam até chegar no décimo verso; nesse ponto o formato retoma o crescimento inicial para em seguida se estreitar, explorando a expressão lírica em formas geométricas. Possui um tom metalinguístico ao mencionar a dificuldade do trabalho físico no raspar o palimpsesto – pergaminho – deixando entrever vestígios da suposta escrita anterior, “competindo com velhas mesmas inscrições.” Manifesta sua impotência diante do descontrole sobre o produto de sua arte: passo a passo/esta forma inexata/ rastejante... rastejante.../ a lixa resvala neste rio/a raspar as raspas/este palimpsesto/áspero/resiste à pena/grossa. O poeta deixa fluir o seu poetar, quebra as amarras do mundo real o qual resulta na expressão de seu inconsciente, em um estado de extrema sensibilidade.

Para a composição desse texto é importante ressaltar as similaridades com outra característica da estética surrealista, própria das artes plásticas. Os pintores vinculados ao Surrealismo tiveram uma certa autonomia em relação aos preceitos defendidos por Breton e por isso, puderam colocá-los em prática de forma mais livremente. A técnica desenvolvida por Max Ernst, nominada de *frottage*, equivale à escrita automática empregada na poesia. Ernst (*apud* ADES, 2000, p. 93) assim esclarece:

Fui assaltado pela obsessão que mostrava ao meu olhar excitado as tábuas do assoalho, nas quais mil arranhões tinham aprofundado as estrias. Decidi então investigar o simbolismo dessa obsessão e, para ajudar minhas faculdades meditativas e alucinatórias, fiz das tábuas uma série de desenhos, colocando sobre elas ao acaso folhas de papel que passei a friccionar com grafita. Olhando atentamente para os desenhos assim obtidos... surpreendeu-me a súbita intensificação de minhas capacidades de visão e a sucessão alucinatória de imagens contraditórias umas às outras.

Ernst descreveu essas composições como sendo de extraordinária beleza e sutileza, revelando o caráter passivo do criador, descrito por Breton. Exemplo dessa técnica é a obra *Hábito das Folhas* (1925); a fricção sobre a madeira cria a imagem de uma enorme folha que aparenta estar entre o tronco de duas árvores, produto da *frottages* de tábuas.



Hábito das folhas, 1925
Fonte: Stangos (2000).

Analogicamente, no poema aguinaldeano, foi aplicada essa técnica, ao sugerir, uma esfregadura com um instrumento como giz de cera sobre um piso ou parede, semelhante ao quadro de Ernst. As marcas laterais mais fortes estão no sentido vertical, similar às marcas feitas na pintura. Observando o formato dos versos no poema, lembra a folha que surgiu da *frottages* do quadro de Max Ernst, do que se conclui, técnicas de criação artística bastante semelhante entre os dois. O pintor atribui essa técnica como uma maneira de interrogar a matéria. Assim, a imortalidade da obra surrealista consiste na ausência dos limites humanos, longe da lógica e do bom senso.

1.1.2 Do Experimentalismo

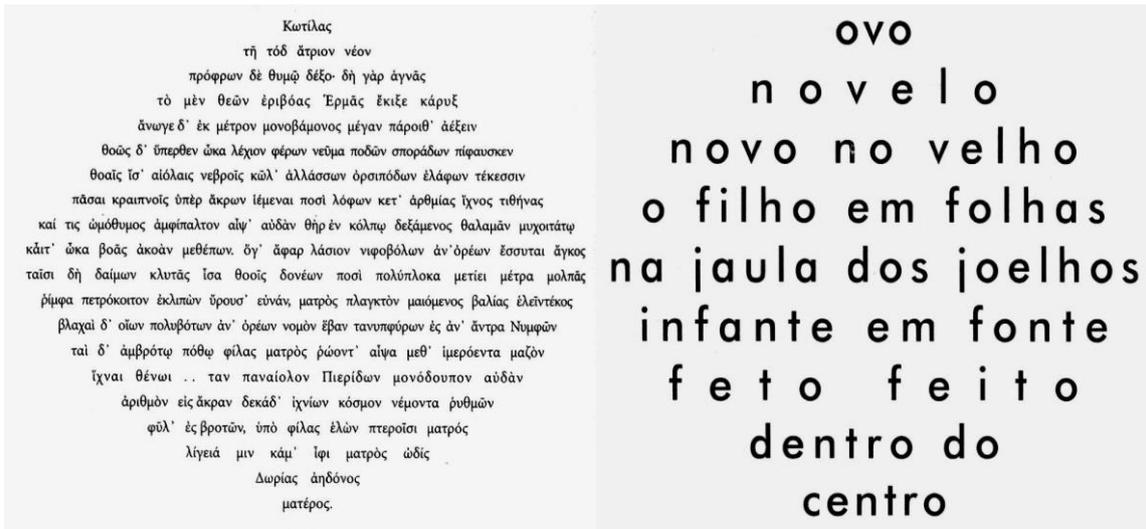
A década de 50 foi rica em experimentalismos, notadamente na poesia. Essas experiências exploravam o espaço da página, as alternativas de diagramação, a ênfase ora no semântico ora no sintático, explorando som e forma visual. No final do século XIX e início do século XX o mundo passa por mudanças como a industrialização, a produção em grande escala para suprir o consumo da população que, em decorrência dessa industrialização gerou a urbanização; a propagação da eletricidade e dos meios de comunicação de massa como o rádio e a televisão, a difusão do telefone a criação do cinema e o aparecimento do automóvel e do avião; esses fatores vão influenciar consideravelmente as artes. Diante de tantas

transformações era inevitável que a forma de escrever também fosse repensada. Tantas incertezas e frenesi vieram ao encontro de novas maneiras de escrita, assim o inovar na área artística surge como resultado de experiências novas no fazer poético, resultando no termo experimental que alterou todo o contexto da poesia brasileira e retoma os preceitos introduzidos durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, despertando novas ideias e propondo uma reflexão do passado literário, revendo o modo de ver e interferir nesse mundo transformado.

Philadelpho Menezes (1998, p. 14) ressalta que “há formas visuais de poesia desde a Grécia Antiga, outras tantas na Idade Média, no Renascimento, no Barroco e no final do século XIX” e que estes já existiam também no Japão, na China e na Arábia. A acepção poesia visual como fenômeno poético se firmou no século XX com o advento do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a consequente propagação do visual.

A poesia concreta despontou no cenário brasileiro por volta dos anos 50, apesar de haver poemas visuais originados na Grécia clássica, dos poetas Símiias de Rodes e Dosíades de Creta, já explorando, nos versos, a forma de que fala o texto como flautas, martelo ou ovo. Essa forma visual, também chamada de poema figurativo trata da perfeição do ovo e da busca dessa mesma perfeição no canto poético.

Augusto de Campos, semelhante ao poeta Símiias, criou um dos poemas mais famosos do movimento concretista, exatamente na mesma forma de um novelo de lã ou de um ovo, tema também do poema. Augusto de Campos retrabalha o poema de Símiias, inserindo o princípio de transformação do novo pelo velho; a configuração externa une ao processo interno já que as palavras que formam o poema de Campos vão saindo umas das outras (ovo – novo – novelo – velho). Ainda para efeito de confronto, encontra-se o poema de José Lino Grünwald, de configuração hexagonal, o autor explora a dialética forma-informa, ele é dividido ao meio pela palavra “transforma” e a partir dela há uma circularidade entre as palavras do poema, uma movimentação da palavra “forma”, da direita para a esquerda.



(CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 178, 184-185).

Mas o poema figurativo não arraigou durante a poesia concreta por sua estrutura limitada, transformando o movimento numa fórmula, padronizando, brecando a liberdade poética, pois para o concretismo é importante a palavra como unidade mínima no poema, articulando a ligação entre elas, se atraindo sonoramente. O poema a seguir, de Aguiinaldo Gonçalves explora esse recurso, ao reunir palavras sonoramente semelhantes – óleo/alho/olhe – dispostas simetricamente na página. O efeito visual é reforçado pelo aumento crescente das letras na página, uma palavra se ligando à outra.



(GONÇALVES, p. 42-43).

Enfim, a estrutura do poema agualdeano demonstra essa articulação entre as palavras e som, o leitor pode iniciar a leitura do poema de cima para baixo ou vice versa. Augusto de Campos observa que:

Os elementos fonéticos auxiliam na criação das relações entre as palavras, funcionando como fatores-de-proximidade-e-semelhança para um todo visual e estabelecendo uma espécie de corrente eletromagnética que atrai ou repele as palavras (2006, p. 171).

Assim, no poema *Leminski*, as trocas vocálicas e consonânticas ligam os substantivos óleo/alho ao verbo olhe. Completa o aspecto visual o trabalho feito com as letras, à medida que desce no espaço da página as palavras aumentam de tamanho, dando a sensação de aproximação. A poesia concreta desnuda a relação formal da sintaxe discursiva, reformulando e refuncionando a linguagem, indo ao encontro da formulação de seu discurso, tornando a palavra um objeto autônomo. Tem, em Ezra Pound, e.e. Cummings, James Joyce, Apollinaire, Eugen Gomringer e Stéphane Mallarmé referências centrais, posteriormente, além dos irmãos Campos e Décio Pignatari, aderem também Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, com raízes nos movimentos Futurista e Dadaísta.

O último verso do poema – olhe – já convida o leitor a visualizar o que vem na página a seguir, reforçando o sentido de que o poema é feito para ler e ver; esse tipo de composição poética casa com a preferência do poeta Leminski por textos breves, com

trocadilhos e ditados populares sendo porta voz da arte concreta; a imagem formada de um círculo incompleto conduz a amplas conjecturas, as cores têm uma grande influência sobre o ser humano e conseguem despertar sensações que a visão capta e a mente absorve. Levando em consideração o projeto de arte leminskiana e a sugestionabilidade que as cores oferecem tais como o sentimento de neutralidade, elegância e sofisticação que a cor cinza transmite, o conceito de medo, isolamento e morte que a cor preta carrega consigo, ambas se repelem, porém se completam na forma circular e para que uma nova cor surja se faz necessário a mistura de outras, assim como os conceitos estéticos pregados pelas escolas literárias anteriores e a busca por um novo modelo de composição poética cujas teorias se opõem mas ao mesmo tempo se completam; nesse novo modelo de criação como é o caso do concretismo, resquícios dos moldes tradicionais se encontram nessa modernidade já que para um bom escritor dominar tal técnica, é necessário um bom conhecimento das tradicionais. Ao observar o ponto em que o círculo é interrompido, a parte cuja corte é maior incide sobre a cor preta, considerada aqui como os preceitos passadistas enquanto a cor cinza, além de estar quase em sua totalidade, também transmite a impressão de estar sobre a outra metade do círculo, o novo sobrepujando sobre o antigo.

A respeito dos artifícios concretistas, em um ensaio intitulado *pontos-periferia-poesia concreta*, Augusto de Campos entende que a poesia concreta:

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substancia e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção (2006, p. 33).

As linhas tipográficas ganham relevância, indicando a maneira como o poema será lido, os caracteres diferem nas frases os temas centrais e os adjacentes. O branco das páginas também adquire importância, o papel intervém na criação poética. No poema de Aguinaldo Gonçalves, intitulado *a Manuel Bandeira*, (p. 37), o processo de composição resulta da interação entre o conteúdo do poema e sua estrutura, no verso: a lua minguava, visualmente, as letras do verso vão diminuindo; enquanto no vocábulo cresce, o contrário ocorre, as letras aumentam. Esse trabalho formal tem ligação com o curso do sol e da lua, o nascer e o pôr do sol, representando o tempo vivenciado e o movimento cursado pelos astros.



**Cebola ardida
no céu gigante**

(GONÇALVES, p. 37).

O formato esférico é resultado do agrupamento dos termos que podem ser lidos como *lua redonda ou redonda lua*; as próximas circunferências agregam os dois astros – sol e lua – em que o final da palavra sol dá início à palavra lua, num processo de leitura e de ligação ininterruptos. Esse contorno circular simboliza o eterno, remete à ideia da forma redonda dos planetas e dos principais astros celestes.

A poesia concreta adota uma estrutura matemática, ou quase, com certa sobrançeria do espacial-visual sobre a palavra. Destarte, implica, por parte do leitor, no lugar da estaticidade, o dinamismo, sua estrutura é o verdadeiro conteúdo, a forma gerada fala por si só. A circularidade resultante no poema anterior conduz à ideia de movimento, as palavras lua/redonda/lua/sol remete ao formato dos satélites lua/sol. É inelutável a destituição do linear prevalecendo a interação espaço/temporal.

O movimento concretista fortificou-se com o surgimento do grupo Noigandres, criado pelos poetas paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, com a publicação da revista de mesmo nome, em 1953. Os poetas precursores do movimento criaram um Plano Piloto para a poesia concreta, alusão ao Plano piloto para a construção de Brasília, elaborado pelos arquitetas Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Sobre essa poesia, Menezes (1998, p. 33) acrescenta que:

A poesia concreta só se delinea claramente como uma estética definida e razoavelmente distinta das outras formas das vanguardas após o ano marco de 1955, quando o grupo paulista entra em contato com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer. Dessa aproximação pode-se dizer que há uma comunhão e uma troca de influências: o grupo paulista sugere a criação do nome “poesia concreta” e a ideia de organizar um movimento internacional da nova poesia; a forma adotada como típica da poesia concreta é mais a forma dos poemas de Gomringer, publicados em 1953, sob o título *Konstellationen* (“Constelações”) e explicada no manifesto assinado pelo autor, “Do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia” (1955).

Os poemas concretistas souberam abeberar das novas tecnologias a seu favor, transformando-a em numa espécie de artesanato, incorporando-a a expressão poética, desrotinizando-a para uma nova apreciação estética, ao mesmo tempo renovando as formas clássicas de expressão, mantendo um relacionamento diuturno com a poesia em verso. O poema desse movimento gira sobre si mesmo, exigindo uma nova postura do leitor diante dessa novidade na forma poética, aguçando o olhar para a materialidade da poesia:



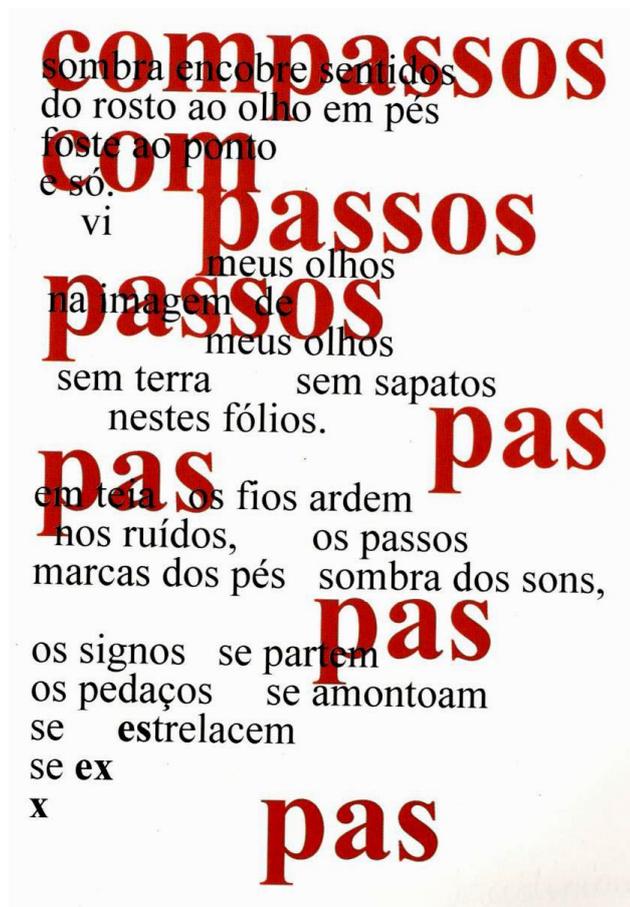
(GONÇALVES, p. 145).

No poema de Aguinaldo Gonçalves há o esfacelamento da forma versificada, a palavra se materializando. Nota-se o diálogo do vocábulo com os mecanismos um tanto quanto lúdico, ao relacionar o assunto da poesia – caramujo encapsulado – à sua forma, instigando o olhar do leitor para a forma circular adquirida pela poesia, rejeitando a ordem sintática própria do discurso lógico. Ao centro a palavra mar permanece em destaque, representando o som que se ouve ao colocar o caramujo no ouvido, culminando com a representatividade da força que o mar representa na natureza. O autor utiliza recursos tipográficos para remeter a semelhança, até mesmo figurativa, com a estrutura do seu objeto temático, o próprio caramujo. Castro (1993) reitera sobre a prática da poesia,

[...] no seu relacionamento interdisciplinar e intertextual com as outras formas de articulação da palavra e da produção de imagem, [...] sincronicamente, uma vasta gama de produções verbais e não-verbais que se entrelaçam entre a oralidade e a visualidade [...] (p. 217-218).

O que se propõe é uma equivalência estrutural entre esses dois sistemas semióticos, o oral e o visual, estabelecendo formulações “verbivocovisuais”, nominação de acordo com o grupo Noigandres, que usufrui das vantagens da comunicação não verbal, sem alijar da palavra.

No poema concretista, os procedimentos anagramáticos dialogam com a materialidade da palavra conferindo dimensões possíveis com a disposição do texto no papel.



(GONÇALVES, p. 141).

No poema o escritor promove uma tecedura, liberando o vocábulo de sua grafia, evidenciando o processo anagramático no termo *compassos*, do qual deriva *com* e *passos*, finalizando com a palavra *pas*, implicando com a justaposição a dinâmica da palavra *compassos*. Para conseguir simbolicamente uma equivalência dos últimos versos: os signos/se partem/os pedaços/se amontoam/se/estrelacem /se/ex/x – demonstram o afastamento das partes pelo final **ex/x**. A forma tradicional de composição com a estrutura princípio-meio-fim é abolida, gerando um silogismo como resultado dessa derivação vocabular. A cor vermelha para os vocábulos entreabre as portas para um novo arranjo poético, aumentando as possibilidades de interação leitor-obra. Na poesia concreta os poetas trabalham com o que o

filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce chama de *representamen*, que é a junção entre o material de trabalho do escritor, os sons, as letras e os sinais gráficos, procurando as equivalências entre os signos. Augusto de Campos (2006, p. 36) citando o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista (1912)* afiança que:

[...] contra o que se chama habitualmente a harmonia tipográfica da página, contrária ao fluxo e refluxo que se estende na folha impressa. Nós empregaremos numa mesma página quatro ou cinco tintas de cores diferentes e vinte caracteres distintos, se for necessário. Exemplo: cursivas para as séries de sensações análogas e rápidas, negrito para as onomatopeias violentas, etc.

Campos vem ao encontro do que o poeta Aguinaldo pratica em seu poema, a utilização da cor vermelha e do negrito na composição do texto como recurso visual de interequivalência entre a oralidade e a visualidade, o que aumenta a capacidade de criação e fruição, “o olhouvido ouvê”, Décio Pignatari (*apud* CASTRO, 1993, p. 298) sintetiza com seu aforismo a materialização dessa poesia em constante ação. Ao ler ou olhar o poema, o leitor se depara com possibilidades e probabilidades de embate com a obra artística aberta a uma permuta entre o racional e o intuitivo.

A poesia concreta se encontra em vários âmbitos da sociedade, mesmo porque os autores concretistas buscaram inspiração em outras artes como a arquitetura, o urbanismo o cinema, a propaganda, o desenho com esquadrias, a música. É inelutável a influência do concretismo sobre os poetas brasileiros atuais, sendo assim, um movimento translinguístico.

O experimentalismo acendeu novas possibilidades estéticas reciclando as formas tradicionais de versificação, sendo necessário, aos poetas concretistas dominar as técnicas de poetização tradicionais:

[...] as teses essenciais da Poesia Concreta, no sentido de libertar a linguagem das amarras do discurso e projetá-la num universo interdisciplinar, plástico e múltiplo, sincronizado com as novas tecnologias (visual, gráfica, musical, arquitetônica) do mundo moderno, permanecem válidas (CAMPOS, *apud* SANTAELLA, 1986. p. 28-29).

Não tem como dissociar as artes dos meios de comunicação e das novas tecnologias e o poema concreto não se esgotou, estão em crescente progresso, despertando o raciocínio e as sensibilidades, buscando sempre romper com as formas tradicionais da sintaxe discursiva. Parafraseando Aguinaldo Gonçalves na obra *Signos (em) cena* (2010) sobre os grandes poemas líricos de nosso século não é possível uma leitura legítima sem perceber sua estrutura composicional, sua distribuição no espaço, sua dimensão gráfica assim como a

desestruturação das palavras e o universo sonoro que advém da relação espaço-temporal, enfim da materialidade do discurso poético, não sendo plausível ignorar as marcas da Poesia Concreta sobre a produção poética contemporânea.

2 CORPOS DE CORPOS: DA OBRA DOS GÊNIOS DA MODERNIDADE

Toda palavra de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com outros textos.

MIKHAIL BAKHTIN

A obra de arte contemporânea se realiza por meio de micro-conexões com outras formas artísticas. Para Deleuze e Guattari,

[...] os caules de rizoma não param de surgir das árvores, as massas e os fluxos escapam constantemente, inventam conexões que saltam de árvore em árvore, e que desenraizam: todo um alisamento do espaço, que por sua vez reage sobre o espaço estriado. [...] as árvores da linguagem são sacudidas por germinações e rizomas. Por isso, as linhas de rizoma oscilam entre as linhas de árvore, que as segmentarizam e até as estratificam, e as linhas de fuga ou de ruptura que as arrastam (2012, p. 235-236).

As obras artísticas estabelecem elos que, inevitavelmente ligam-nas a outros artistas e/ou épocas. Esses rizomas se ‘desenraizam, de árvore em árvore’ se interligando, dialogando com outros rizomas. Os poemas de Aguinaldo Gonçalves são rizomáticos, pois fazem o agenciamento de obras dos notáveis gênios da modernidade por meio de micro-conexões. No entanto, formam linhas de fuga, que são singularizadas pelo modo de composição artística do autor, assim, ela é corpo no corpo por transitar entre obras e autores diversos, demonstrando o hibridismo do poeta.

Os trabalhos de muitos artistas se inter-relacionam, ora por meio de diálogos, ora por conexões. Na visão do russo Mikhail Bakhtin a linguagem é dialógica e as obras conversam entre si. Para ele nenhum enunciado possui existência fora do dialogismo, já que

cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela rejeita, confirma, completa, subtende-os como conhecidos, de certa modo os leva em conta (BAKHTIN, 2010, p. 297).

Segundo o autor, a palavra de um falante/escritor é, inevitavelmente atravessada pela fala de outro e que ao produzir seus textos o autor dialoga com outros textos. Roland Barthes, afirma que “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (*apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 289). Nesse sentido, por vezes a obra de arte não será criada somente segundo a visão do artista, mas tendo como referências outros textos que compõem suas leituras, estabelecendo

uma correlação com outro(s) texto(s). Essa relação dialógica, de micro conexões é o assunto a ser explorado nesse tópico.

Para tanto, deter-nos-emos nos artistas que tão bem representam a modernidade, dentre eles elencamos Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Cruz e Sousa, Paul Valéry, Olavo Bilac, Marcel Proust, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Paulo Leminski, Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes. Esses colossais artistas conceberam obras que marcaram e ainda marcam outras gerações, como na composição dos poemas da obra *corpus* em que nota-se de maneira profícua o diálogo mantido entre pontos nevrálgicos da obra agualdeana e os artistas anteriormente citados.

Para a construção desse capítulo teorizaremos com autores como Aguinaldo Gonçalves, Gerhard R. Kaiser, Hugo Friedrich, Lúcia Santaella, Octavio Paz, dentre outros. Justifica-se o presente tópico pelo hibridismo presente na obra e pela natureza polifônica da poesia. O contato com as artes e com os artistas de outras épocas educa o olhar poético e propicia ao escritor, modelos que podem, ora serem seguidos, ora modificados. Segundo Gonçalves (2010, p. 142) “[...] a modernidade de nosso século define-se pela íntima relação entre a função poética e a função metalinguística.” Implica, nessa afirmação, da consciência, enquanto escritor, de que a obra artística paira entre vários universos, ponto fundamental para a eficácia do gênero em estudo. A obra *Vermelho* transita por veredas múltiplas, imbrica por vertentes que proporcionam um leque de conhecimentos da parte do leitor, instigando-o a ir além do texto que está à sua frente. Aguinaldo Gonçalves, na obra *Signos (em) cena*, reflete sobre esse processo de convergência entre uma obra e outra:

O fato de se ler uma obra (verbal ou plástica) à luz de outra, pertencente a um sistema semiótico distinto, confere à leitura uma especificidade: os sentidos contidos ou apreendidos em uma permanecem latentes no nosso espírito de modo a penetrar a esfera da outra. As leituras remissivas tornam-se imprescindíveis e as associações, automáticas. Isso provoca uma espécie de rede de sentidos imbricados, ampliando a trama de significações (2010, p. 102-104).

A aproximação entre as obras ou os artistas gera uma gama de expressividade que se instaura pela íntima relação entre os elementos que permeiam as obras que se convergem.

O presente capítulo será desmembrado em dois subtópicos: no primeiro abarcaremos os artistas da primeira modernidade, que vão de Baudelaire a Valéry; no segundo, os artistas de Proust a Arnaldo Antunes, *a priori*, será destacada sua contribuição para a literatura e, *posteriori*, a conexão entre alguns desses artistas e as técnicas de composição dos poemas de *Vermelho*.

2.1 De Baudelaire e de Mallarmé

É indiscutível as contribuições de Baudelaire para o legado poético que, na visão de Eliot, é “o maior arquétipo do poeta na época moderna e de todos os tempos” (ELIOT, *apud* BARROSO, 1995, p. 61). Baudelaire, em sua múltipla atividade literária, internacionalizou a lírica francesa e influenciou autores como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé que sorveram das ideias baudelairianas. Atribui-se a Baudelaire as raízes da arte moderna se estendendo às primeiras manifestações realistas, naturalistas e simbolistas, havendo alguns que o nomeie como antecipador do Surrealismo. Friedrich ressalta que:

Em muitas declarações análogas, fala-se do poeta da “modernidade”. Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores dessa palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa até então. Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica (1978, p. 35-36).

Baudelaire é considerado, além de precursor da poesia moderna, contribuinte nas artes plásticas, musicais, crítica literária e pensador. Influenciou grandes nomes citados anteriormente, mas também foi influenciado. A descoberta da obra do americano Edgar Allan Poe é decisiva na vida e na produção literária de Baudelaire, sendo citado, também no poema de Aguinaldo Gonçalves: “Poe olha do alto da janela” (GONÇALVES, 2000, p. 107). Na obra *Vermelho*, o poeta traça uma linha direta com o francês, no poema intitulado: *poema a Baudelaire*, consubstanciando a obra mestre de Baudelaire, *As flores do mal*:

malfadas flores
inscrevo-as aqui
em linhas contornadas
pela forma de meu tempo.
(GONÇALVES, p. 27)

Nesse trabalho Baudelaire se consagra poeta da dor e do tormento humanos. Inicia a obra com um poema prefácio “[...] no qual o leitor não é apenas convidado a contemplar o espetáculo da miséria e do tédio em que estive e para sempre estará em cena o gênero humano [...]” (BARROSO, 1995, p. 95). O desconcerto de sua obra encontra-se na dialética oscilação entre Deus e o Diabo, carne e espírito, ascensão e queda, dualismos que se

polarizam na segunda estrofe do poema aguinaldeano:

lesbiânicas, satânicas,
recolho-as neste limbo em agonia,
demovo-as do lençol, em caracóis perdidos,
nestes graxos:
furo seus dois olhos,
arranco suas pernas,
pinto suas peles de verde-abacate
trituro suas pétalas, uma a uma
e faço o perfume dos meus dias.
(GONÇALVES, p. 27)

A sensibilidade estética de Baudelaire e seu senso crítico são dignos de respeito, patamar jamais alcançado por nenhum de seus contemporâneos. No transcurso de sua produção, o poeta causa surpresa e estranheza, alcunhado de ‘o poeta do mistério’. Valéry (*apud* BARROSO, 1995, p. 79-80) registra que:

Há nos melhores versos de Baudelaire uma combinação de carne e de espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade, uma raríssima aliança entre a vontade e a harmonia, que os distinguem claramente dos versos românticos como estes claramente se distinguem dos versos parnasianos.

Valéry distingue a composição baudelairiana da dos parnasianos no sentido da profundidade de sua obra que diferia dos preceitos da estética Romântica cujos versos se dispõem arbitrariamente, pautados pela casualidade da inspiração ao contrário da obra baudelairiana. Baudelaire possibilitou as realidades líricas aos poetas vindouros, resultando numa produção única. Apreciador da estética do estranhamento, segundo o próprio poeta, “a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem” (*apud* GONÇALVES, 1994, p. 137). Então a obra artística nada mais faz do que expressar o que se passa no interior do ser humano que se encontra diante de tensões e contradições.

Na obra do escritor francês há um destaque para a forma composicional do verso, não no sentido de rigor, mas como “construção arquitetônica”. Para ele, o poeitar resulta em precisão de estilo e que “beleza é o produto da razão e do cálculo” (BAUDELAIRE, *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 41) Inicia-se aí a aproximação de parentesco entre poesia e matemática para reforçar o conceito de exatidão do estilo e que, apoiando-se primeiramente em Poe e Novalis, perpassou os tempos através de Mallarmé, uma vez que ambas exigem rigorosidade por parte de quem as quer dominar.

A obra baudelairiana busca o predomínio do trabalho da forma sobre a simples expressão da vontade. Em *Vermelho*, ocorre uma aproximação entre os dois poetas na forma como manejam a linguagem equiparando-a a um instrumento de trabalho em que o efeito

desse manejo é uma obra artística de elevado primor. Os poemas aguinaldeanos refletem uma originalidade que vão, desde o cuidado com o conteúdo, com a forma, com a linguagem, o que culmina em um resultado surpreendente. Para tanto, o poema que se encontra dentro das composições intituladas *delineações do inconsistente (em quinze imagens)*; o sexto poema, exemplifica o discorrido anteriormente:

hialino horizonte
 luz-metal no breu destes vidros de gelo
 respingando
 nas colinas manchadas de longas noites
 por onde revoam pássaros solitários

vitrais trincados por diamantes
 por entre tardes octogonais
 respingando
 nos vales pontilhados de longas noites
 por onde, em vôo rasante, aves sossobram, calmas

vidrilhos espaçadamente luminosos
 ondulam no gramado matinal
 respingando
 na planície salpicada de longas noites
 por onde um pássaro errante, caminha sobre um rochedo.
 (GONÇALVES, p. 63)

Compõe-se de três estrofes, cada uma delas com cinco versos, dispostos, visualmente em um mesmo alinhamento. A articulação entre os mesmos versos de cada estrofe não passa despercebida; a ideia desenvolvida no primeiro e segundo versos da primeira estrofe continua nos primeiros e segundos versos da segunda e da terceira estrofes. O verbo no gerúndio – respingando – inicialmente aparece no terceiro verso da primeira estrofe retorna nos terceiros versos das estrofes seguintes, uma ação que continua sendo feita. Já os dois últimos versos de todas as estrofes demonstram uma gradação de ações:

[...]
 nas colinas manchadas de longas noites
 por onde revoam pássaros solitários

[...]
 nos vales pontilhados de longas noites
 por onde, em vôo rasante, aves sossobram, calmas

[...]
 na planície salpicada de longas noites
 por onde um pássaro errante, caminha sobre um rochedo.
 (GONÇALVES, p. 63)

Essas ações vão se desenrolando em matizes que se intensificam como nesses versos: *colinas manchadas / vales pontilhados / planície salpicada* e que se encerram no último verso

com o desencadeamento de uma visão que resume as nuances expressas nos versos anteriores. Nota-se o cuidado do poeta com os arranjos dos versos, nada é gratuito. Segundo Hugo Friedrich, “o ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua” (1978, p. 39). Aguinaldo Gonçalves opera no campo linguístico uma micro-conexão com a forma baudelairiana de composição no desvelo com a criação artística resultando num exercício estético em que, de acordo com o próprio Baudelaire, a literatura deve ser intencional e a parte do acidental o mais restrito possível, ou seja, somente a inspiração e a disposição arbitrária não bastam.

Ainda sobre a lírica de Baudelaire e a de Aguinaldo Gonçalves, outro ponto em comum entre ambas é o apreço pelas artes plásticas: “Tanto quanto à música, o verso baudelairiano paga tributo à pintura” (BARROSO, 1995, p. 83). Não obstante, o poeta francês reconhece as limitações entre a pintura e a música – pelas quais também tinha vivo interesse – no tocante às expressões intelectuais: “Mas também aqui permanecem muito nítidas as fronteiras entre o que é intelectual e pictural, pois, como o próprio poeta admite, o som e a cor são “impróprios para traduzir ideias”” (Idem, 1995, p. 83).

Em *Vermelho*, o poeta Aguinaldo Gonçalves, similarmente ao poeta francês, demonstra seu apreço pelas artes plásticas. O poema que se encontra no bloco *delineações do inconsistente (em quinze imagens)*; o décimo deles exemplifica esse aspecto:

Moinho ao Sol
Mondrian em laivos de Van Gogh
quer se perder nos meus olhos
e subir a ladeira da memória

na ladeira
o imemorial da cegueira do tempo
reluz à subida incólume
do pontilhismo
fazendo emergir
com a navalha
o barbeiro rouco
(GONÇALVES, p. 71)⁶

O poema é composto de duas estrofes, a primeira de quatro versos e a segunda de sete versos. A imagem do moinho com que o poeta inicia o primeiro verso remota à ideia de movimento, com sua roda que gira constantemente. No segundo verso da primeira estrofe, o poeta refere-se diretamente a dois artistas e estabelece um diálogo entre seu poema e esses dois profissionais das artes plásticas. Aguinaldo aponta também o pontilhismo, técnica de

⁶ O poema, assim citado, segue o padrão estético da obra *corpus*.

pintura que consiste em justapor pequenas pinceladas em forma de pontos para compor imagens. Os poetas ora mencionados são Piet Mondrian e Vincent Van Gogh, este um pós-impressionista neerlandês, aquele, um pintor modernista holandês, fundador do neoplasticismo. Conforme Stephen Little (2006, p. 116) “o neoplasticismo é indissociável da obra de Piet Mondrian”. Outro ponto de ligação entre as artes plásticas/literatura dentro da obra *Vermelho* também se encontra no mesmo bloco *delineações do inconsistente (em quinze imagens)*, no quarto poema:

o

sol

está

ao **sol**

vermelho

lá está **ele**

ao sol dourado

Exposto
mós quedas Mós

sem vento ao **sol**

girando lá está **ele**

ao sol **quebrado** está

disposto ao tempo **está**

composto **está** no espaço está

No plano formal o poema se constitui de uma única estrofe que foge dos padrões tradicionais, possui catorze versos nos quais as palavras têm um crescimento gradativo e no oitavo e nono versos, as palavras *exposto* e *mós* são grafadas em tamanho maior e com um formato de letra diferente das demais, além de alguns vocábulo negritados. Gera como resultado, no aspecto visual, uma das pás do moinho de vento que impulsiona o funcionamento das engrenagens através da ação dos ventos. No poema a comunicação é estabelecida com a tela de Piet Mondrian, *Moinho Vermelho*, de 1910. Logo nos primeiros versos do poema agualdeano pode-se fazer essa conexão com a menção – *ao sol / vermelho / lá está ele / ao sol / dourado / exposto / mós* – descrevendo o moinho pintado por Mondrian, tanto o objeto como as cores utilizadas pelo artista:



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=moinho+vermelho>

Há uma famosa frase de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco que diz que: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante.” (GONÇALVES, 1994, p. 11) Essa íntima ligação entre as artes proporciona enriquecimento cultural ao buscar em uma obra pictórica moderna relação homológica entre texto e imagem, o que propicia uma releitura poética:

Desse modo, por entre as imagens e os textos fragmentários, a releitura agora efetuada permite pressentir, quase sentir, a existência daquela imagem e daquele texto para os quais tudo conflui e que só a comparação pode esboçar a figura sempre evanescente. Texto e imagem: traduções sempre aproximadas da Arte (BARBOSA, 1994, p. 14).

João Alexandre Barbosa, no prefácio da obra *Laokoon Revisitado*, de Aguinaldo José Gonçalves corrobora as articulações que por vezes ocorrem entre as artes cujos poetas e pintores percebem aspectos da realidade, transformam-na através de suas linguagens ou vice-versa, suscitando textos e imagens que tornam a leitura de ambos os códigos mais intensa e construtiva para o leitor.

Outro ponto de confraria entre as características de composição poética entre Baudelaire e Aguinaldo Gonçalves apoia-se na íntima relação no que diz respeito à inovação em relação a linguagem poética, uma das características da lírica moderna; ambos os poetas possuem um

[...] estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e requintes, estendendo sempre as fronteiras da língua, utilizando todos os teclados, esforçando-se por traduzir o pensamento no que ele tem de mais inefável, e a forma em seus contornos mais vagos e mais fugitivos, escutando para transpô-las as confidências sutis da neurose, as confissões da paixão que se deprava ao envelhecer, e as alucinações estranhas da idéia fixa que se transforma em loucura. (GAUTIER, *apud* CHARLES BAUDELAIRE, 1995, p. 954).

Esse estilo por vezes incompreendido demonstra um amadurecimento poético por parte dos autores de *As Flores do mal* e *Vermelho*, as palavras e as formas ganham nova roupagem ultrapassando as barreiras do convencional, ratificando a capacidade de criação poética desses artistas. É importante ressaltar que em Baudelaire essa particularidade é mesclada com obras, especialmente na prosa de tamanha clareza e exatidão:

Baudelaire quando não tem que exprimir algum desvio curioso, algum aspecto inédito da alma ou das coisas, utiliza uma língua pura, clara, correta e de tal exatidão que os mais difíceis nada poderiam censurar. Isso é sensível sobretudo em sua prosa, em que trata de matérias mais correntes e menos abstrusas do que em seus versos, quase sempre de uma concentração extrema (GAUTIER, in Charles Baudelaire, 1995, p. 955-956).

É com maestria que o poeta francês lapida a palavra, versando-a segundo sua necessidade de expressão, ora rompendo regras, ora buscando uma aproximação com a clareza da linguagem. Essa forma de arranjo composicional se faz presente também em alguns poemas de Aguinaldo Gonçalves, cuja literatura não aspira à simples representação da realidade, mas de transformação da mesma:

Espaço
 delineio nesta moldura de bronze
 teu corpo inteiro
 esculpido
 com sucata:
 cabelos de sisal fios muitos finos de sisal...
 pernas longuíssimas longuíssimas de aço

de bronze é teu ácido contorno
 (matéria resvala de suor)
 tua ausência é de gesso
 e teu olho é grito
 neste infinito
 temporariamente fino,
 ardido, perdido
 raspado pelas encostas
 no dorso de estanho
 em que te fabrico
 (GONÇALVES, p. 161)

Gonçalves ultrapassa os conceitos de ‘normalidade’, contrapondo a mera descrição corpórea em uma representatividade idiossincrática na qual o poeta usa elementos incomuns para expressar as imagens. Utiliza vocábulos insólitos como no sexto e sétimo versos da primeira estrofe para apresentar o cabelo e as pernas desse ser. A estranheza é provocada já no início da primeira estrofe com a proposta do eu lírico de utilizar o material de sucata como fonte de produto poético. A segunda estrofe se inicia com uma inversão – de bronze é teu ácido contorno – o que contribui para o aumento da carga expressiva do poema.

O uso de vocábulos como *bronze*, *sucata*, *aço*, *estanho*, *gesso* surpreende pela pouca conotação poética dos termos mas que ao mesmo tempo reforça a áurea de mistério. Na segunda estrofe o poeta emprega elementos metafóricos incomuns como na inversão *de bronze é teu ácido contorno* e em *tua ausência é de gesso e teu olho é grito*, recorrendo a símbolos que atingem as funções sensoriais. Os versos vêm dispostos no papel de forma peculiar: o alinhamento que frequentemente ocorre da esquerda para a direita, no poema em estudo, *espaço*, ocorre inversamente.

Hugo Friedrich, em *A Estrutura da Lírica Moderna* reconhece que no manejo da linguagem surge uma lírica que

renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras mágicas e que se deixa impor conteúdos provenientes dos impulsos da palavra, conteúdos estes que não teriam sido encontrados mediante reflexão planejada. Trata-se de conteúdos de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível (1978, p. 52).

Destarte, os poetas passam a operar com novas possibilidades associativas da palavra, peculiaridades que o permitem maior liberdade de expressão, gerando, por vezes,

uma obra um tanto quanto obscura, misteriosa. Essa lírica foge do familiar, retrata de forma particular sua maneira de ver determinado assunto ou objeto, insurgindo combinações distintas, características da lírica moderna, já acentuadas anteriormente. Essa intensidade de expressão origina verso de

estrutura refinada e sutil, de concisão por vezes excessivamente densa e que abraça os objetos mais como uma armadura do que como uma roupagem, apresenta à primeira leitura uma aparência de dificuldades e de obscuridade. Isso deriva, não de um defeito do autor, e sim da própria novidade das coisas que ele exprime e que ainda não foram traduzidas por meios literários (GAUTIER, *apud* CHARLES BAUDELAIRE, 1994, p. 961-962).

Essa forma de composição poética desperta no leitor sensações inusitadas, que o fascina, inquieta, desconcerta e que resulta em um poetar que se desprende da ordem espacial, temporal e objetiva, extraindo da palavra sua mágica.

No poema de Aguinaldo Gonçalves, os elementos metafóricos são aplicados entre termos de comparação não usuais, improváveis, como nos versos: *tua ausência é de gesso / e teu olho é grito*, aproximando forças entre coisas inconciliáveis, afastando-se da realidade limitada. Esse processo rizomático que ocorre entre obras já era concebido há tempos. Baudelaire em uma conversa disse que “desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul.” (FRIEDRICH, 1978, p. 56) O poeta Rimbaud compôs poesias sobre os prados descritos por Baudelaire e artistas plásticos do século XX pintaram telas como as que o poeta francês desejava.

O autor de *As Flores do mal* idealizou tendências que deixaram herança na lírica moderna e estabeleceu e ainda estabelece conexões com poetas da modernidade. Seguindo por esse viés, pode-se notar essas mesmas vinculações também entre a obra de Mallarmé e a obra *corpus*.

A obra mallarmeana, *Un Coup de Dés* (1897) – Um Lance de Dados – entreabre as portas para uma nova realidade poética, em que palavras e frases seriam não só lidas, mas também contempladas, oferecendo o modelo de um novo poetar que é a materialidade do discurso poético. Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* observa, sobre o poema de Mallarmé, que este pretende, não abdicar do gênero poético, mas, por outro lado,

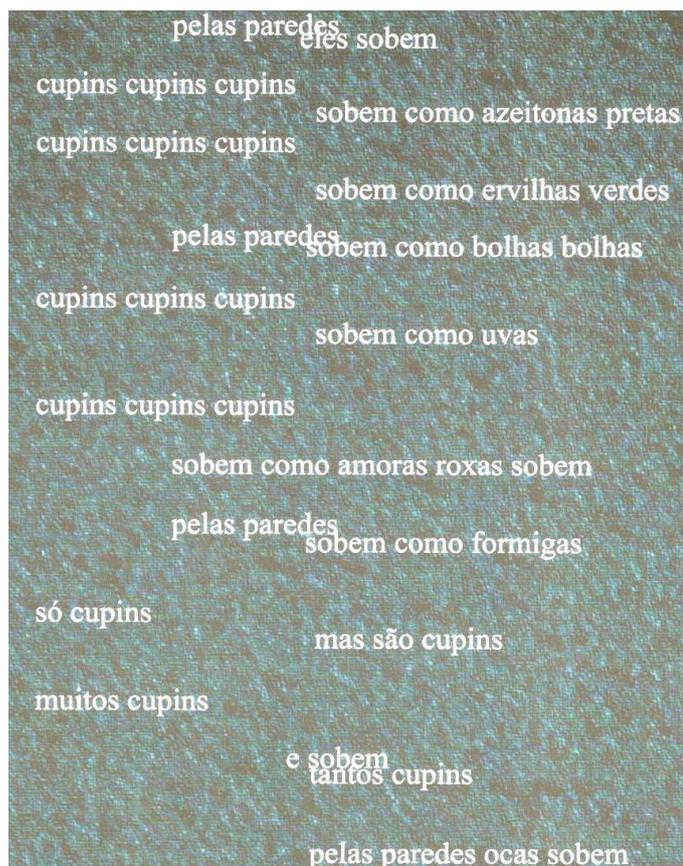
[...] *Un Coup de Dés* não implica uma renúncia à poesia; ao contrário, Mallarmé nos oferece seu poema nada menos do que como modelo de um gênero novo. Pretensão à primeira vista extraordinária, se se pensa que é o poema da nulidade do ato de escrever, mas que se justifica inteiramente se se observa que inaugura um novo modo poético. A escritura poética alcança nesse texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim à tipografia que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como

realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um espaço ou em diferentes espaços (1982, p. 330-331).

A obra mallarmeana antecipa os experimentos futuristas/dadaístas e concretistas, sendo traduzida por Augusto de Campos. A disposição gráfica, a noção de estrutura, a correspondência entre espaço e forma e o que Mallarmé chamava de ‘branco da página’, o emprego de caracteres em tamanho e formas variáveis, cria uma nova dinâmica do ponto de vista das relações sobre a página, exigindo do receptor uma disponibilidade sensível dos sentidos mais apurada.

Em *Vermelho*, Aguinaldo Gonçalves também inova no processo de composição poética, emprega métodos de organização temporal e que interatuam com os demais materiais poéticos, resultando numa estética única, processo que se avizinha da técnica mallarmeana. O poema sem título que se encontra na página 108 faz parte do bloco *passos no jardim do medo (em três instâncias)*, o terceiro deles corrobora com a relação de conectividade entre o poema agualdeano e o mallarmeano:

S'IT
que
l'Abime
blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile
la sienne
par avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords
très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord



(GONÇALVES, 108)

Ambos utilizam os recursos tipográficos para dar liberdade ao pensamento poético. Embora a leitura das frases possa ser feita de forma tradicional, da esquerda para a direita e de cima para baixo,

as frases tendem a se configurar em centros mais ou menos independentes, à maneira dos sistemas solares dentro do universo; cada conjunto de frases, sem perder sua relação com o todo, cria para si um domínio próprio nesta ou naquela parte da página; e esses espaços distintos fundem-se às vezes numa só superfície sobre a qual brilham duas ou três palavras. A disposição gráfica, verdadeira anunciação do espaço criado pela técnica moderna, particularmente a eletrônica, é uma forma que corresponde a uma inspiração poética distinta (PAZ, 1982, p. 331).

No poema de *Vermelho*, os versos vêm dispostos de forma a indicar o movimento que os cupins fazem ao subir pelas paredes, essa distribuição espacial propicia efeitos de sentidos que só são possíveis graças a temporalidade e exige do leitor uma participação mais ativa, fazendo-se necessário que este olhe, observe a organização gráfica do poema e não somente o leia, mas reforce a visualidade da escrita. “O poeta é um *designer* da linguagem”, observação feita por Décio Pignatari (*apud* SANTAELLA, 1986, p. 75) em que o artista trabalha com seu instrumento de forma a romper com as estruturas inicialmente previsíveis e possíveis, neste caso, fugindo da ordem sintática.

Na obra desses dois artistas, o processo de criação vai além de apenas reorganizar as convenções, ambos rompem com as relações lógicas entre os significados das palavras dentro do poema, resultando em um grau de composição dinâmico, singular:

Como diz Augusto de Campos, ao analisar *Un Coup de dés*, a poesia de Mallarmé ou a poesia moderna compõe-se à base de imagens e essas não consistem em acúmulos aditivos de processos sucessivos. “Repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens.” Os movimentos internos conferem e dão estranha significação ao silêncio, à brancura do papel, à latência de signos tipograficamente distintos (GONÇALVES, 1994, p. 197).

Dessa forma, uma nova realidade poética surgiu, originando uma arte poética criativa e inovadora. As “subdivisões prismáticas da Idéia”, de Mallarmé convergiram para a superação das noções tradicionais do gênero poético como princípio-meio-fim, gerando um novo conceito de composição de leitura do texto. Merece atenção no poema aguinaldeano a possibilidade de leitura que este oferece, podendo iniciar de cima para baixo ou vice-versa, sem prejudicar o sentido do texto:

Alguns dos efeitos mais patentes desse impacto da ciência-tecnologia, no mundo da poesia, foram perscrutantemente apontados por L. A. Figueiredo. Retomemos, mais uma vez, suas palavras: “Pode-se imaginar o quanto a descontinuidade ótica dos jornais e das cidades no século XIX não teria inquietado os poetas ainda presos a uma escritura linear em termos de visualidade. (...) Realmente os poetas mais radicais do século XIX (de Poe a Mallarmé, passando por Baudelaire) embora operando com organizações superficialmente lineares (à exceção de Mallarmé, que com o *Un Coup de Dés* dimensiona oticamente a inconclusibilidade), introjetaram em seus textos os mesmos processos de simultaneização da informação, obscurecendo os referentes e *texturalizando* o texto (SANTAELLA, 1986, p. 20-21).

Instaurou-se, a partir de Mallarmé um desenvolvimento temporístico não-linear, que *a priori* era então solicitado para os textos poéticos, subvertendo essa linearidade que havia se instalado e substituindo-a por estruturas descontínuas. No poema anterior, o poeta Aguinaldo Gonçalves explora o experimento ideográfico também na projeção do fundo da página, na qual é possível visualizar a textura de uma parede pela qual os cupins sobem: *pelas paredes / eles sobem / cupins cupins cupins*. A relação dos materiais sobre a página cria uma nova sintaxe, em que importa não somente o linguístico-gramatical, mas toda a dinâmica gerada pela sintaxe ideográfica.

É sabido das contribuições dos gênios da modernidade para a literatura e para os poetas modernos. Outros artistas, a exemplo de Mallarmé, também foram cruciais para o redimensionamento da poesia no que diz respeito à estruturação dinâmica do poema, como Pound, Joyce, Apollinaire e Cummings que deixaram postulações enriquecedoras para este campo.

2.2 De Leminski e de Oswald de Andrade

Continuar-se-á essa relação de homologia entre os consagrados poetas e a contribuição de cada um na obra *corpus* em estudo, com uma abordagem dos artistas contemporâneos. Como discorrido no tópico anterior, a obra do poeta Aguinaldo Gonçalves, dialoga com outros artistas e com outras obras. Assim sendo, pode-se reconhecer nos poemas aguinaldeanos a possibilidade de trilhar por vários caminhos que conduzem o leitor a combinações únicas. O primeiro bloco da obra *corpus* em estudo, titulado bloco a, é composto de doze poemas nos quais ora é citado algum artista ou o título do poema é o próprio nome do artista ora o poema é dedicado a alguém, por exemplo: *poema a Safo*, *poema a Baudelaire*, *o chapéu de Valéry*, *Leminski*, *Arnaldo*. Esse princípio de conectividade trilhado por Gonçalves ultrapassa os limites do texto e eclode em sentidos bastante amplos, conduzindo o leitor a um conhecimento além-texto.

Outro procedimento de conversa entre poemas, de conexão entre artistas é estabelecido entre o poeta em estudo e o poeta/músico/letrista Paulo Leminski, partícipe do grupo dos poetas concretistas:

[...] emergindo dentro desse período, outros nomes começam a aparecer e dialogar com os grupos estabelecidos. Dentre eles, Sebastião Uchoa Leite, José Paulo Paes, Paulo Leminski são alguns de seus melhores representantes. O que se pode dizer dessa poesia em geral é que se faz de maneira mais radical, como forma de manifestação expressiva de uma outra língua. Quero dizer, ela se realiza de maneira cada vez mais construtiva, mais voltada para uma espécie de diálogo entre os códigos da língua natural e da língua da poesia (GONÇALVES, 2010, p. 145).

O trabalho dos concretistas foi de grande importância para a poesia brasileira, revitalizando essa arte cujo efeito permanece até hoje no âmbito poético. Na obra de Leminski, *Caprichos & Relaxos*, o poeta também faz referência a artistas renomados em seus poemas como se observa no transcrito abaixo:

não creio
que fosse maior
a dor de dante
que a dor
que este dente
de agora em diante
sente

não creio
que joyce
visse mais numa palavra
mais do que fosse
que nesta pasárgada
ora foi-se

tampouco creio
 que mallarmé
 visse mais
 que esse olho
 nesse espelho
 (LEMINSKI, 1985, p. 28).

A exemplo de alguns poemas de *Vermelho*, a obra leminskiana também menciona influentes autores como no terceiro verso da primeira estrofe é citado Dante Alighieri, famoso escritor de *A Divina Comédia*, considerado o maior poeta da língua italiana, James Joyce, autor de *Ulisses* no segundo verso da segunda estrofe; nessa mesma estrofe, no quinto verso, Leminski utiliza o substantivo pasárgada que instantaneamente remete ao poeta Manuel Bandeira com seu famoso poema, *Vou-me embora pra Pasárgada*. No segundo verso da terceira estrofe, o poeta faz referência a um dos grandes poetas da literatura francesa, Mallarmé. Já nesse primeiro poema supracitado, percebe-se em Leminski, similarmente à obra *Vermelho* o entrecruzar com outros artistas, procedimento semelhante na composição dos textos desses dois poetas em ambos, a pontuação é dispensada, em favor de uma leitura mais fluída, uma maior liberdade para as expressões poéticas, características da lírica e das artes modernas; Leminski vai mais além, ao grafar substantivos próprios como os nomes dos poetas com letras minúsculas, o que vem ao encontro dessa despreocupação com as formas e com qualquer amarra que atravanque a vontade do poeta de verbalizar seus sentimentos.

Para enfatizar essa relação de conectividade, apresentar-se-á outro poema do livro *Caprichos & Relaxos* que transita por outras obras ou menciona outros artistas:

um dia
 a gente ia ser homero
 a obra nada menos que uma ilíada

depois
 a barra pesando
 dava pra ser aí um rimbaud
 um ungaretti um fernando pessoa qualquer
 um lorca um éluard um ginsberg

por fim
 acabamos o pequeno poeta de província
 que sempre fomos
 por trás de tantas máscaras
 que o tempo tratou como a flores
 (LEMINSKI, p. 49)

O poema leminskiano, sem título, compõe-se de treze versos distribuídos em três estrofes; este realiza uma viagem no tempo, iniciando com o famoso poema épico de Homero, *Ilíada*, transcorrendo, na segunda estrofe, de Rimbaud, poeta francês, até Allen Ginsberg,

poeta americano. Nessa viagem o poeta estabelece um nível decrescente de comparação entre os artistas elencados. Leminski utiliza uma linguagem despojada, o que pode ser notado no uso de substantivos próprios grafados com letras minúsculas. Faz alusão a célebres artistas como Arthur Rimbaud, Giuseppe Ungaretti, Fernando Pessoa, Federico García Lorca e Paul Éluard. Desenvolver uma poesia que conflui em outras requer um domínio do gênero lírico e um amadurecimento por parte do artista e ambos, Aguinaldo Gonçalves e Paulo Leminski, dominaram com maestria esse assunto, engendrando sempre novas possibilidades, novos caminhos ao leitor.

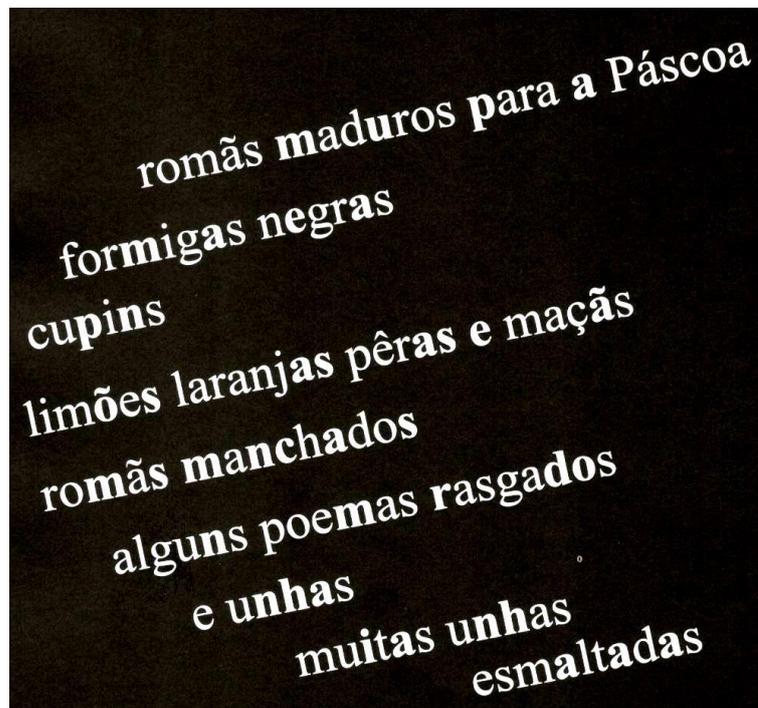
Pensar a poesia moderna é enveredar pela infinidade de universos que ela proporciona e esse fazer poético encontrou “seu lugar em espaços criados por poetas-críticos, que passaram a manifestar nos textos a porção imprescindível da consciência do fazer sem que isso implicasse uma deficiência do dizer” (GONÇALVES, 2010, p. 143). Prosseguindo por essa perspectiva, de que as obras por vezes dialogam entre si, da presença de corpos nos corpos, da proximidade entre códigos diferentes e obras/artistas distintos, deter-nos-emos em Oswald de Andrade, outro artista que no seu poetar estabelece conexões com a obra *corpus*:

[...] Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto – são raridades que nadam contra a maré: o lirismo anônimo e anódino; o jargão desinfetado da poesia bom-tom, sujeito a “clima” (se o poema é sobre o mar, a ordem são os símbolos marítimos: ondinas, oceânides, gaivotas, conchas, hipopótamos, búzios, tritões, afrodites e espumas), onde não se admite nem sequer a metáfora dissonante, de tipo rimbaudiano por exemplo, velha conquista do arsenal poemático [...]. (CAMPOS, 2006, p. 80).

Oswald de Andrade e João Cabral merecem destaque dentro da literatura brasileira por se esquivarem dos preceitos incutidos pelas escolas literárias. Dotados de estilo único e cômicos da construção de seus versos, a atividade poética de ambos é fruto de um rigoroso trabalho com a linguagem. Esses expoentes autores deixaram seu legado no âmbito literário, participando dos principais episódios brasileiros. Inovador, Oswald de Andrade buscava nos elementos da realidade brasileira, naquilo que o país tinha de mais original, inspiração para seus poemas. O texto abaixo foi extraído do livro de poesias denominado *Pau Brasil*, intitulado *natureza morta*; nesse texto o poeta descreve a natureza brasileira, reforçando sua brasilidade:

A esta fruta chamam Ananazes
Depois que sam maduras têm un cheiro muy suave
E come-se aparados feitos em talhada
E assi fazem os moradores por elle mais
E os têm em mayor estima
Que outro nenhum pomo que aja na terra
(ANDRADE, 2003)

Tema recorrente na poesia, as flores e frutas são elementos requisitados no meio poético. No poema sobredito o poeta retrata o cenário do país à época da colonização, descrevendo o abacaxi e como os habitantes dessa terra consumiam-no. Nesse poema plástico o poeta emprega versos brancos e livres, faz uso de uma linguagem primitiva, arcaica, abolindo os sinais de pontuação e esquivando-se da sintaxe tradicional. Oswald de Andrade valoriza as riquezas naturais do país como a abundância de árvores e frutos que aqui se encontravam à época do passado colonial. Em *Vermelho*, frise-se também a recorrência aos elementos frutais no poema cujo título também é *natureza morta (com romãs e outras frutas)*, similarmente ao poema oswaldiano cultivava-se na composição poética frutos da flora brasileira - romãs, limões, laranjas, pêras e maçãs - com uma linguagem que rompe a linearidade do verso, desestabilizando, desafiando o fruidor por meio dessa forma composicional artística.



(GONÇALVES, p. 147)

Novamente há a recorrência à cor vermelha na figura da romã com suas sementes vermelhas e brilhantes, símbolo de amor, fertilidade e vida. A renovação também se faz presente na passagem da morte para a vida representada pelo vocábulo *Páscoa* que também simboliza passagem da escuridão para uma nova luz nascente, enfatizados pela presença do fundo preto com as letras grafadas de branco. O poeta também se desliga dos modelos poéticos tradicionais trazendo as marcas de uma elaboração artística dinâmica utilizando para se expressar recursos composicionais que assinalam um processo espaço/visual que possibilita efeitos que suplantam um simples fazer poético. A disposição gráfica dos versos no papel

transparece a imagem de versos que flutuam, nesse poema instaura-se igualmente a correlação poesia – artes plásticas já que ambos os artistas realizam suas obras de modo a aflorarem dentro de suas criações artísticas a riqueza que essas duas artes reverberam.

Na perspectiva de cotejamento que se entrecruza nas malhas textuais desses dois artistas, enquadra-se o poema *ocaso* que Gonçalves desenvolve em sua obra. Nesse texto o autor desenvolve o tema da decadência da extração aurífera em Minas Gerais. Segundo o dicionário Houaiss (2004), o substantivo *ocaso* significa “1. o lado do horizonte onde o Sol se põe; oeste; 2. *fig.* decadência.” (p. 527) Tais definições corroboram com a imagem que se configura de um Sol que se afasta a partir da espacialização dos versos no branco da página, empregando o recurso visual na tessitura poética:

ocaso

a Olavo Bilac

ouro fulvo vila rica monte verde
plangente ouro das limalhas
palhas de ouro em chuva sorvem

garimpar o tempo em verbo
dos astros e das fagulhas
como alabastros retesados

matéria aurífera de signos
ouro fulvo ouro fulvo
cobre ou latão de casas podres

no hoje do preto ouro
da coisa poema
mais que o tempo em som do ângelo

o espaço da coisa coisa
se estende ao olho
da forma só

(GONÇALVES, p. 31)

O poeta habilmente trabalha a linguagem de forma a modelar a estrutura poema/forma. Ele se volta para os fatos históricos e traz à tona cidades históricas como Vila Rica e Ouro Preto na primeira e quarta estrofes. A ausência de letras maiúsculas no início dos versos coopera para a percepção visual do astro solar e o rompimento com a pontuação permite que a leitura flua de forma direta, sequencial. O poema agualdeano também transita pelo parnasianismo; no título do poema, dedica-o a Olavo Bilac, um dos poetas da tríade

parnasiana, consagrado autor do “*Profissão de Fé*”, à primeira vista, poema-manifesto das postulações parnasianas. Nesta obra Bilac foge das primícias do Parnasianismo que postula a dissociação da subjetividade e pessoalidade no ato poético.

A temática bilaqueana prima pela preferência, não pelo mármore, como vários dos seus, mas pelos materiais com os quais trabalha: a pena e o papel. Daí resulta a grandeza de sua arte, do minucioso manejo com a linguagem, aproximando o labor poético ao do ourives:

[...] o poeta é um ourives, e seu verso uma jóia de palavras feita de ouro e pérolas. Toda a estética parnasiana, enquanto relacionado ao manejo da linguagem poética, ao conhecimento das técnicas versificatórias, está aí presente: trabalho consciente e árduo de quem sabe diferenciar – por meio do bom gosto e do estudo – as formas perfeitas para um verso perfeito. E o belo aparece essencialmente como fruto de um exercício estafante, mas exigido pela própria ideia parnasiana de beleza. A luta do poeta com o idioma transparece claramente nos “suados labores”, nos “longos e pacientes esforços” e no “complicado mecanismo de metamorfoses” que transformam o exercício poético quase num ato masoquista. O conhecimento da técnica do verso não é apenas uma absorção mental de leis a serem seguidas. Ela é também, uma luta constante, uma espécie de combate já metaforizado na “Profissão de Fé”. Só escrevendo, só manejando constantemente o seu instrumento de trabalho é que se eliminará a má poesia [...]. (PEIXOTO, 1999, p. 177-178)

A técnica de Bilac demonstra assim um refinamento em suas composições, destacando-se como um dos grandes líricos da Língua Portuguesa; escreve obras diversas inclusive a letra do Hino à Bandeira. Outra convergência entre o poema agualdeano encontra-se em *Vila Rica*, de Olavo Bilac e, assim como no poema supracitado, também retrata o declínio da extração aurífera, na antiga Vila Rica, atual Ouro Preto-MG. Dono de um estilo clássico e de um exacerbado rigor formal, Bilac traduziu seu subjetivismo sem exageros.

O ouro fulvo do ocaso as velhas casas cobre;
Sangram, em laivos de ouro, as minas, que a ambição
Na torturada entranha abriu da terra nobre:
E cada cicatriz brilha como um brasão.

O ângelus plange ao longe em doloroso dobre.
O último ouro do sol morre na cerração.
E, austero, amortalhando a urbe gloriosa e pobre,
O crepúsculo cai como uma extrema-unção.

Agora, para além do cerro, o céu parece
Feito de um ouro ancião que o tempo enegreceu...
A neblina, roçando o chão, cicia, em prece,

Como uma procissão espectral que se move...
Dobra o sino... Soluça um verso de Dirceu...
Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove.
(BILAC, 2003, p. 105)

Em *ocaso*, de Aguinaldo Gonçalves, além do conteúdo poético ambos utilizam vocábulos como ouro fulvo/ocaso e som do ângelo/ângelus; há também a inversão em expressões como casas podres (*ocaso*), casas cobre (*Vila Rica*) e preto ouro (*ocaso*), Ouro Preto (*Vila Rica*). Gonçalves explora, na esfera visual, a forma do astro solar e dialoga com o texto bilaqueano ao citar, na segunda estrofe, o entardecer quando o sol desaparece e com ele, aos poucos, o último brilho solar se esconde: “o último ouro do sol morre na cerração”. Embora os versos aguinaldeanos sejam livres, o poeta não deixou de lado a simetria em seu poema, disposto em cinco estrofes, possui, em cada uma, três versos que na medida em que retratam a ruína do ouro e se aproximam do final, também seus últimos versos vão diminuindo, ou seja, forma e conteúdo se completam mais uma vez nesse momento.

Ao retomar o universo oswaldiano é possível deparar também com flagrantes entre a obra desse poeta e o texto anteriormente citado. A fusão entre ambos já ocorre na escolha do mesmo título para os dois poemas:

OCASO

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte do meu país
Onde ninguém mais subiu
Bíblia de pedra sabão
Banhada de ouro das minas
(ANDRADE, 2003)

As riquezas auríferas mineiras permeiam a obra de Oswald de Andrade, resgatando o viés cultural dos monumentos artísticos como se pode observar no primeiro, segundo e sexto versos que retratam a arte sacra de Minas e as esculturas de Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho.

O próximo capítulo reserva um estudo sobre os processos sensitivos que são explorados nos poemas de *Vermelho* e as nuances dos momentos de criação artística.

3 DAS INSTÂNCIAS MOVEDIÇAS ÀS FORMAS SENSITIVAS EM VERMELHO, DE AGUINALDO GONÇALVES

*Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.*
ALBERTO CAEIRO

No presente capítulo, discutir-se-á sobre as instâncias movediças que abarcam a obra *corpus*, que se justificam por serem considerados os momentos de criação artística e em que parâmetros esses devaneios poéticos⁷ vão se transformando, se transmutando. Para isso, este estudo se pautará em teóricos como Gaston Bachelard, com as obras *A poética do Devaneio* e *A poética do Espaço* e Susanne K. Langer, em *Sentimento e Forma*.

O *Vermelho* se faz pelas instâncias movediças, figuradas pelas conexões com outras artes e outros ísmos, compondo um *devir* poético de formas recorrentes, mas que se singularizam *a posteriori* em outras formas, dotadas de sensações, que, semelhante ao poema de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, se afasta do meramente concreto para atingir os sentidos. A poesia permite, pelas sensações, que o leitor sinta o movediço ato das percepções poéticas. O olhar do leitor capta as imagens-signos – de palavras, de formas e de cores – e com elas se interage. Os poemas promovem, então, uma reinterpretação do mundo por meio de recursos expressivos que não se limitam às articulações verbais, resultando em uma linguagem autônoma, que se espalha no universo dos sentidos em busca de companhias.

a máquina roçando a nuca
poros amarelos
e a poeira entrando nos olhos
doloridos
(GONÇALVES, 2000, p. 93)

As sensações despertadas se iniciam com a impressão do toque da máquina ao roçar a nuca e se espalham através da cor amarela e o aspecto visual que o leitor tem ao imaginar a poeira se movimentando e entrando nos olhos e se completam com o ardor nos olhos causado pela poeira; para quem lê o poema, também sente, através da linguagem poética, despertar seus sentidos.

⁷ Segundo Bachelard, é o devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, diferentemente do sonho, esse devaneio é aquele que se escreve, com emoção, com gosto; são os impulsos da imaginação, o mundo sonhado. (BACHELARD, 2006. p. 6-7).

A propósito, Bachelard, em *A poética do Devaneio* (2006) observa sobre o ato de criação artística que o poeta é,

[...] um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. E as palavras se vão, buscando, nas brenhas do vocabulário, novas companhias, más companhias [...]. (p. 17)

No ato de composição poética, a exemplo do poema acima, o poeta transfere para as palavras novas significações que traduzem o devaneio em que se encontra e conduzem o leitor para um caminho novo, diferente.

A linguagem poética utiliza elementos que são capazes de afetar nossos sentidos, rompendo com a existência real buscando no não-racional subsídios que geram a verdadeira beleza poética diante da qual o leitor vai se deparar com o encanto e a magia dessa arte que o conduz à experiências sensitivas.

Uma obra de arte bem construída instiga o olhar de quem a aprecia já que se distingue do mundo real organizado pois sua inventividade criativa permite desassociá-la do cenário cotidiano criando assim a impressão de alteridade em relação ao mundo objetivo. Esse “desligamento da realidade, essa “outridade” que dá, até mesmo a um produto genuíno como um edifício ou um vaso, certa aura de ilusão, é um fator crucial, indicativo da própria natureza da arte (LANGER, 2011. p. 48). Para o espectador, esse ar peculiar de alteridade por vezes pode ser descrito como estranheza, ilusão, semelhança. Essa obra artística se torna imagem quando esse ser ou objeto retratado em um poema, por exemplo, se torna puramente visual a partir da forma imagética que adquire perante a impressão criada em vez de se relacionar a algum objeto pragmaticamente manipulado.

Bachelard (1988) observa que há palavras que um escritor pronuncia baixinho enquanto as escreve e essa palavra ganha relevo sobre as palavras vizinhas, sobre as imagens, talvez sobre o pensamento, parece que o poeta nos obriga a pronunciá-las. (p. 201) A respeito desse traço da criação poética, Susanne Langer (2011) ressalta que [...] “uma obra sempre é enriquecida pela presença de qualidades adicionais, e a falta completa de qualquer das virtudes principais é considerada como uma “limitação”. Assim, um poema cheio de imagens sensoriais é, por princípio, considerado melhor do que um que não as tenha [...]” (p. 294-295) Tais expedientes não são absolutos no que diz respeito à produção literária, mas ao utilizar tal recurso o poeta ratifica seu propósito criador permitindo, em suas tessituras poéticas,

pinceladas que enriquecem a constituição poética.

A obra oferece imagens-sígnas que o leitor jamais imaginaria, ultrapassando os limites da casualidade e do equilíbrio, realizando uma criação destituída dos padrões lógico-formais e propiciando associações pré-conscientes. No poema que se encontra na página 29, intitulado *a vingança de Arthur Rimbaud*, o poeta convoca o leitor para adentrar na profundidade da imaginação criadora:

a vingança de Arthur Rimbaud

Tu me ameaças, poema infernal!
 Buscas nesta forma cristalina
 Tua reserva de sal, tua forma
 Mancha, que acena ao navegador
 Perdido em mar alto e revolto
 Em cena aberta mas sem mastro
 Que possa conduzir o remador

(Rimbaud passa ao longe
 E de seu barco branco e bêbado
 acena, sorrindo...)

(GONÇALVES, p. 29).

O poema causa uma desestabilidade já pelo aspecto visual das letras que vêm da mesma forma como uma pessoa embriagada as veria, criando uma imagem poética que desperta no leitor a sensação dessa embriaguez e o transporta para dentro dessa impressão. Tal intencionalidade poética mexe com quem o vê, contemplando a obra de dentro dela mesma.

Os três últimos versos elevam o pensamento, induzem à despedida do poeta francês Rimbaud, o leitor claramente o vê e até desperta no mesmo a vontade de também acenar, tal é a força expressiva do texto: O propósito real da comunicação dos devaneios do poeta é fazer com que o leitor comece a devanear (LANGER, 2011).

A obra desencadeia visões, sensações e sentimentos induzidos pelas imagens que o poeta cria, iluminando e fazendo com que o leitor participe profundamente da imaginação criante. Essas imagens compõem e se encaixam. Para Bachelard (2006), “todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar” (p. 6). As imagens poéticas derivam dessas impressões sentidas e captadas pelo artista e se convergem para o leitor que, através da expressividade poética também se entrega à obra. Para melhor apreciação da obra artística, Bachelard (1988) sugere que o leitor de poemas não tente encarar a imagem como o próprio objeto ou um substituto, mas que tente captar sua realidade específica: sua poeticidade.

Essa invasão do ser pela obra, esse despertar poético na alma do leitor pode também ser evidenciado na leitura do poema a seguir:

poema a Safo

de soslaio
 pulsa o desejo
 no toque
 que resvala a minha língua
 no mesmo enleio
 em outra parte

delineadamente
 retalha o seio
 como murcha laranja
 como esquilo sem pêlo
 (se assemelha)

pulula no entremeio
 (de soslaio)
 o monstro da fome
 que infla no meu olho
 o anseio

dentro do cercado
 a crista se exalta
 e o galo corta
 a laranja
 ao meio

(GONÇALVES, p. 23).

Constituído de quatro estrofes, o poeta explora imagens sensoriais ativadas pela elaboração da atividade linguística, reanimando profundezas, tomando por inteiro quem o lê. O poeta verbaliza sensações que preenchem a imaginação como na primeira estrofe em que o leitor é convidado a sentir o desejo pulsante que se inicia no toque da língua e se espalha por outras partes; de maneira perspicaz, “de soslaio”, o poeta vai descrevendo gradativamente o

desejo que se apodera do eu lírico. O aspecto erótico do poema se instaura a partir do título, direcionado à poetisa Safo⁸ e se desenvolve em cada estrofe do poema.

O aspecto visual é fortemente acentuado pela imagem que se forma da comparação feita dos seios com a laranja murcha ao serem retalhados. Esse desejo que é expresso na primeira estrofe culmina, na última estrofe, com a representação da crista, do galo e da laranja cortada ao meio com o arremate do ato sexual, sutilmente descrito nas estrofes anteriores.

Nesse poeitar moderno, desagregar o mundo objetivo por meio da fantasia, aniquilando a realidade oportuniza uma áurea de mistério impingindo à obra uma obscuridade deliberada, desagregando a realidade aparente para ordená-la de outra forma: “as palavras, pelo devaneio, tornam-se imensas, abandonam sua pobre determinação primeira”. (BACHELARD, 2006. p. 181), desse modo, o poeta vai infundir vida às suas palavras já que a este não importa descrever, mas expressar:

mas o novelo se desvela
na linha do horizonte
o tempo se desfia
neste ocaso que o sol inventa

batam ondas
que o tempo acorda
e pela corda desce
na praia dos resíduos

o sol está para despertar no Oriente
sonâmbulo e louco
para perfurar minha gaveta

batam ondas

as Parcas já lavaram os olhos
na fonte de água suja
e andam por aí como loucas
a tecer fios rotos no deserto
sonâmbulo
(GONÇALVES, p. 57)

Nessa composição, por meio de um processo reelaborativo, o poeta serve-se de metáforas que nos transportam a uma situação que se despe de seu real cotidiano e introduz em seu lugar a fantasia. No poema, uma imagem costumeiramente familiar que é o nascer do sol, personifica este astro retratando-o como sonâmbulo e louco, rompendo com a lógica real, instaurando um tonalizante puramente artístico. A esse respeito Susanne Langer registrou que

⁸ Poetisa grega nascida na Ilha de Lesbos, hábil escritora, escrevia em linguagem simples, de forma concisa e direta sobre assuntos pessoais, como os amores, ciúmes e rivalidades que surgiam com as mulheres com quem se reunia; discorria tranquilamente sobre os próprios êxtases e sofrimentos (GRANDE ENCICLOPÉDIA BARSA, 2005).

“a descrição aparentemente simples é elevada até à confissão de sentimentos humanos, que é tratada, através de um toque magistral de obliquidade, como um mero símile dos eventos exteriores que na realidade servem apenas para prepará-la” (2011, p. 225). Assim, uma situação subjetiva completa é criada mediante o mundo imaginado.

Na quinta estrofe o poeta se vale da representação fazendo com que o fato expresso adquira uma visão realista, a qual deriva, não do aspecto comportamental real do animal mas da subjetividade imagética que o poeta imprime à cena. Sobre essas estranhezas Bachelard se posiciona com a seguinte observação:

[...] em seu frescor, em sua atividade própria, a imaginação torna estranho o familiar. Com um detalhe poético, a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo. Consequentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável (1988, p. 143).

Dessa forma as imagens poéticas por vezes desvinculam-se das imediatas conexões com o real e instauram possibilidades pelo simples jogo da imaginação como exemplo o trabalho realizado pelo poeta na quinta estrofe: *as Parcas já lavaram os olhos/na fonte de água suja/e andam por aí como loucas/a tecer fios rotos no deserto/sonâmbulo*; essa imagem desafia a percepção cotidiana que o leitor tem das coisas, dando vida a acontecimentos simples. A visão proporcionada pelo poeta rompe com o meio ambiente real do leitor e esse rompimento gera uma irrealidade perturbadora mas ao mesmo tempo encantadora.

Um imenso devaneio pode ser encontrado no vocábulo *sonâmbulo* registrado em dois versos do poema anterior; com essa palavra o poeta toca a sensibilidade da linguagem e nos convida a mergulhar nas profundezas da imaginação, levando o leitor ao devaneio diante de cada sílaba e que no contexto poético liberta o ser de seu real absorvendo-o o mundo imaginário.

A imagem poética procura se beneficiar do produto imaginativo, proporcionando um novo porvir para a linguagem, oferecendo ao leitor fugas para fora do real e para isso nem sempre esse devaneio poético busca um mundo irreal consistente, porém, “aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalçados” (BACHELARD, 2006, p. 2). Eis pois que a metáfora já não é suficiente para o poeta, ele necessita da imagem. Como exemplo de entrega do poeta Agualdo aos encantos da imagem:

o chapéu de Valéry

a João Alexandre Barbosa

a geometria
desmemorializada
deixou cair no bueiro
arestas
ângulos
formas mortas
alinhavaram-se as linhas
e a cidade emergiu
com base plana
para acolher a imundície
do esgoto
na praça principal
a escultura
de um cavalo-marinho
erigiu
retangular

(.....)

A meia distância
Valéry sorri
Com o chapéu na mão
(GONÇALVES, p. 39).

A composição poética no poema supracitado suplanta os recursos expressivos tradicionais, utilizando tão profundamente a imagem e com tamanha maestria que ao leitor é possível acompanhar o surgimento da cidade trabalhando essa imagem pelo simples jogo da imaginação. A personificação da geometria, novamente associa a literatura à matemática, enfatizada pelos vocábulos próprios dessa ciência como arestas, ângulos, formas e base plana, liberando a ideia de isomorfismo entre a visão do poeta e do rascunho de algo a ser construído projetado por um arquiteto. O aspecto dissociativo do cenário mundano já incita o leitor que tem como ponto nevrálgico os três últimos versos do poema, completando, esse devaneio poético com a presença do filósofo, escritor e poeta francês, Paul Valéry.

Bachelard, em *A poética do Espaço*, postula que as imagens muito claras, “[...] tornam-se idéias gerais. Tudo está terminado. É preciso então encontrar uma imagem particular para novamente dar vida à imagem geral.” (1988, p. 132) Gonçalves explora o ato imaginativo, ultrapassando as dimensões da realidade como nos versos, *na praça principal/a escultura/de um cavalo-marinho/erigiu retangular*; a situação da escultura de um cavalo marinho na praça principal por si já é inusitada e a proeza de se erigir já oferece um fenômeno espantoso, alargando, com a expressão metafórica o campo referencial para além das coisas visíveis sobressaindo o implícito sobre o explícito, já que, “quem aceita os pequenos espantos prepara-se para imaginar os grandes” (Idem, p. 120).

A linguagem poética desrealiza a função normativa que a língua possui, atendendo à necessidade do poeta de explorar novos elementos constitutivos de expressão. No poema *o chapéu de Valéry*, Gonçalves vai ao encontro do que ele mesmo observa na obra *Laokoon Revisitado* sobre essa maneira peculiar de utilizar a língua que vai além de

recuperar ou nomear, indiretamente, aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou no espírito. Dessa forma, um novo mundo surge diante de nós. O processo de criação poética vai além de uma reorganização das convenções e não significa conferir “expressividade” ao já conhecido (1994, p. 193).

Por vezes o poeta ao não conseguir encontrar relação lógica entre os significados das palavras de um poema, busca os conceitos abstratos do mesmo nomeando-o segundo as imagens sugeridas acatando infinitos recursos no rito de composição artística:

Para o verdadeiro poeta, a relação entre o signo e a realidade passa por um processo que se poderia denominar dialético. Destitui o signo da noção instintiva do falante (processo de eliminação) em que os signos são as coisas, confere-lhe ou devolve, portanto, à sua natureza própria de *forma* e daí eleva-o, através do fenômeno da criação, à condição de arte (GONÇALVES, 1994, p. 194).

Nos poemas supracitados, o poeta afasta o sentido inicialmente concebidos dos vocábulos, consagrando-os à condição abstrata, não sendo possível buscar compreensão do texto em imagens referenciais mundanas: a cidade retratada no poema *o chapéu de Valéry* não é a cidade que o leitor está acostumado a ver, o sol que desperta no Oriente não é aquele que as pessoas comuns se acostumaram a apreciar diariamente; o poeta promove o desligamento da realidade, conferindo inventividade ao elemento comum.

Para apreciar tal arte o leitor precisa encarar a imagem tal como ela é, uma criação poética, precisa deixar fluir a sensibilidade, experimentá-la, ser tocado por essa superimaginação, ultrapassando as barreiras de toda e qualquer crítica. Para aceitar a imagem, Bachelard aconselha que é

necessário viver esse estranho murmúrio do sol que entra num quarto onde se está sozinho, pois de fato o primeiro raio *bate* nas paredes. Esses ruídos serão ouvidos também — para lá do fato — por aquele que sabe que cada raio de sol transporta abelhas. Então tudo zumbe e a cabeça é uma colmeia, a colmeia dos ruídos do sol (1988, p. 228-229).

A fruição poética exige de quem a aprecia uma abertura poética, penetrar no quarto que o poeta traz dentro de si, aceitar uma imagem que não está na sua realidade, abandonando as expressões tal como são. Para tanto, o leitor precisa se despreocupar com a tentativa de compreender a obra e se entregar completamente a ela, ao prazer que ela proporciona. O

poema *amoras II*, da obra *Vermelho* ilustra também esse conceito:

amoras II

as amoras caem
(manhã vermelha e madura)
no quintal de terra fofa

as amoras caem e caem
com Mariana ausente
pontilhismo nos olhos baços
com gotas de amoras
sobre a terra fofa

as amoras caem
sonâmbulas e vermelhas
no quintal de terra fofa
(GONÇALVES, 139)

O poeta potencializa as sensações visuais e táteis ao desencadear a imagem das amoras caindo, ênfase que é dada com a repetição de *as amoras caem*, intensificada no primeiro verso da segunda estrofe com a duplicação do verbo cair. Há um choque entre a visão de verticalidade, com as amoras caindo e de horizontalidade com as amoras indo de encontro ao chão. O processo de estranhamento que ocorre com a imagem das amoras caindo e da repetição do verbo cair se completa com a sugestão imagística das gotas de amora sobre a terra fofa. Novamente o poeta ressalta o devaneio através da simbologia do vocábulo *sonâmbulo* e *vermelho*, utilizado na personificação das amoras, resultando em uma sugestionalidade que abrange vários sentidos perceptivos: a visão das amoras caindo, a cor das frutas, a sensação da terra fofa, o cheiro da terra e o sabor das amoras maduras, desencadeando um processo receptivo que implica na participação do fruidor: “O propósito real da comunicação dos devaneios do poeta é fazer com que o leitor comece a devanear; e seja qual for o sonho que resultar [...] é o poema.” (LANGER, 2011, p. 259) Bachelard reforça que “o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. [...] É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos.” (2006, p. 13) A exemplo do vocábulo destacado, o poeta trabalha a palavra carregada de significado, tingida por associações literárias.

O espaço criado artisticamente se diferencia do espaço experimental, é chamado pelos físicos, de “espaço virtual”, ou intangível. Retomando o poema *o chapéu de Valéry*, a cidade constituída pelas formas geométricas, a praça principal da cidade nada mais são que imagens visuais ilusórias. Reportando às conclusões de Susanne Langer:

Penso que a resposta é que o espaço em que vivemos e agimos não é, em absoluto, aquilo que é tratado na arte. [...] conhecido pela vista e pelo tato, pelo movimento livre e pelos obstáculos, por sons próximos ou longínquos, vozes perdidas ou reecoadas. É uma questão inteiramente visual; para o tato, a audição e a ação muscular, ele não existe. [...] Esse espaço puramente visual é uma ilusão, pois nossas experiências sensoriais não concordam a seu respeito na informação. [...] Como o espaço “atrás” da superfície de um espelho, ele é aquilo que os físicos chamam de “espaço virtual” (2011, p. 76).

Sendo unicamente visual, esse espaço não tem continuidade com o espaço em que vivemos, ele é limitado pelo texto; assim, ele torna um lugar virtual obtido pela transfiguração desse espaço real; assim sendo o espaço perde seu valor social cotidiano e se tingem de valores artísticos, transportando o leitor a regiões inimagináveis, instaurando a fantasia.

Todos os sentidos são despertados e explorados no devaneio poético promovendo uma polifonia dos sentidos os quais a consciência poética procura captar e registrar, despertando o leitor para o mundo dos mundos possíveis criados e partilhados pelos poetas, já que, “o mundo criado poeticamente não está limitado às impressões de um indivíduo, mas está limitado às impressões.” (Idem, p. 276) Assim sendo, o elemento imagístico é frequentemente o eixo principal de um poema em que uma visão vem evocar outra:

Óstraco

meninos eu vi: pérolas rolando
 pelas encostas de uma colina.
 desfizeram-se do colar ao se arrebatar
 contra um pequeno rochedo
 pérolas
 soltaram-se do fio
 e
 (soltas)
 saltitaram
 como loucas:
 pérolas
 pérolas
 pérolas
 (completamente)
 pérolas
 redondas
 postas
 preciosas
 buscando no desfiladeiro
 seu ponto de origem.
 a ostra (ou si mesma)
 outra ostra
 recanto nato e anatômico

(GONÇALVES, p. 115)

Em um poema como *óstraco*, a descrição aparentemente simples é elevada ao toque de obliquidade em que as pérolas, a colina, o rochedo, o colar e a ostra são elementos poéticos criados pelo manejo da linguagem e que penetram na mente do leitor despertando percepções que o levará a visualização da cena. Este é um exemplo de alimento para a imaginação; o poeta inicia o primeiro verso com uma asseveração que conduz o leitor ao mundo que ele criou: a imagem visual que se forma é tão nítida que faz com que o observador penetre na cena. A organização estrutural do poema possibilita figurar as pérolas rolando, o registro do substantivo pérola grafado indo e vindo nos versos acentua o cair e o saltitar das bolinhas, instigando o ouvido para o som das pérolas pulando pelo chão: Sobre essa impressão que os poetas provocam, Bachelard comenta que “os poetas fazem-nos frequentemente entrar no mundo dos ruídos *impossíveis*, de uma impossibilidade tal que bem se pode tachá-los de fantasia sem interesse. Sorrimos e passamos” (1988, p. 182).

A própria forma da disposição dos versos arrola o visual das pérolas se desprendendo e caindo ao chão e se encerra, na última estrofe, com a imagem da ostra, seu ponto de origem. Bem como *óstraco*, nos versos do poema sem título da página 53, a explosão das sensações auditivas acentuadamente atinge o leitor quando o poeta assim se expressa sobre a imagem de cascas de nozes balançando:

[...]

cascas de nozes a balouçar

cheias de música... cheias de música... cheias de mú...

unhas arrancadas

e coladas no cabelo

[...]

(GONÇALVES, p. 53)

Inicia-se um afável processo com a presença do som das cascas se balançando e que se completa com a reverberação da expressão – cheias de música; essa repetição transmite calma, tranquilidade, o som chegando aos ouvidos de quem lê; a interrupção da expressão ao final do verso reserva um momento que surpreende o leitor, ele é retirado dessa zona de conforto na qual se encontrava e é arremessado para a ideia que lhe é apresentada a seguir: o poeta desestabiliza o leitor com a imagem da unha sendo arrancada, o que conduz a um processo dolorido que quem lê também passa por ele e culmina com a enigmática figura do objeto colado sobre o cabelo, desencadeando um processo desagradável de se imaginar, fonte de desejo da lírica moderna. Nesses versos o agradável e o desagradável se sucedem nas

figuras da música, resultado do balanço das nozes e da unha arrancada, jogando com as sensações e percepções do leitor, o que resulta em um processo de “estranhamento” que a lírica moderna dilatou em seus processos composicionais. Através do artista, ao leitor é proporcionada a oportunidade de ver e ouvir além de sua vida concreta. Bachelard (1988) comenta sobre essa capacidade que os poetas têm: “Como o poeta tem o ouvido aguçado! Que maestria no manejo das combinações desses aparelhos de sonhar: ver e ouvir, ultraver e ultra-ouvir, ouvir-se ver!” (p. 188) As impressões que atingem o leitor ao ler o poema acima, por exemplo, levam-no a um ouvir e a um sentir na figura das cascas de nozes balançando e da unha arrancada que fogem de suas percepções habituais, fruto da fantasia e do devaneio poético do artista.

Nos poemas da obra em estudo, as sensações, de uma forma ou de outra, se fazem presentes em cada um, afetando diretamente o leitor, seja pela delicadeza ou brutalidade, agitação ou serenidade levando-o a despertar reações em relação aos sentimentos expressados. Um simples objeto como uma caixa, pode revelar sensações distintas. O poeta escreveu, na página 33 o poema titulado *imagem*, no qual o leitor é dinamizado pela imaginação da leitura quando é convidado a se tornar sensível, passando da caixa concreta para a caixa abstrata, oferecida, no poema, pela figuração entre real e irreal:

Imagem

a Cruz e Souza

as caixas se contêm
se sobrepõem
se contrapõem
entre horizontes
(com limites claros)
mas de dentro da menor
um cisne magro
quase signo
com muita fome
expõe o bico
ao ar

(GONÇALVES, p. 33).

Aqui, as condições reais se transfiguram com o jogo instaurado pela ideia das caixas e pelos verbos contêm, sobrepõem, contrapõem; o cisne que se encontra dentro da caixa menor faz referência ao poeta cuja conexão se estabelece no título do poema: Cruz e Sousa, alcunhado de Cisne Negro”; a efigie desse cisne magro e faminto causa uma impressão marcante que rompe com a inocência desencadeada nos cinco primeiros versos do poema gerando inquietação em quem lê. A linguagem poética libera o artista para seu devaneio:

“Quantas seduções deve o poeta associar para arrebatá-lo um leitor inerte, para que o leitor compreenda o mundo a partir dos louvores do poeta!” (BACHELARD, 2006, p. 179).

Uma obra artística é um símbolo único; o poeta de *Vermelho* trabalhou com a materialidade das imagens explorando essa especificidade do poema de maneira altamente articulada, verbalizando seus pensamentos e sentimentos e expandindo as possibilidades da palavra através das associações literárias.

3.1 As instâncias movediças instauradas pela (in)sinuosidade

As imagens e percepções exploradas no estudo anterior reforçam as contexturas do fazer poético que se encadeiam com a fusão entre conteúdo e forma. O presente subcapítulo assim se intitula por adentrar no nível das instâncias visuais que decorrem dos recursos gráficos utilizados na elaboração dos poemas de *Vermelho* cujos procedimentos contribuem para as sensações despertadas em quem lê/vê e oferece associações e possibilidades de leitura, a exemplo dos poemas que se encontram nas páginas 49 (*a Manuel Bandeira*), 47 (*Leminski*) e 66 (sem título, sobre os cupins) – do trabalho dissertativo – onde o formato linear início, meio e fim é interrompido para dar margem a outras opções de apreciação.

As instâncias de criação artística não se baseiam em formas únicas, convencionais, o poeta utiliza recursos variados que resultam em poemas sinuosos, ou seja, criações que se valem de possibilidades expressivas e representam o caráter de amplitude que a literatura, em especial os poemas em estudo, oferece. A recorrência a esses artifícios corroboram para a feitura poética pela qual o artista busca para expor seus pensamentos, partindo da concepção de que tais práticas são empregadas para um propósito poético: “[...] Seu uso é propriamente relativo ao propósito criativo do poeta; pode ser que ele precise de muitos destes recursos, que os explore ao máximo ou mude livremente de um para o outro” [...] (LANGER, 2011, p. 294).

A empregabilidade desses vieses tornam os poemas em ação, como se estes tivessem vida própria, produzindo diversos efeitos e causando diferentes estados sensíveis. Na obra os formatos dos poemas se mesclam, vão desde formas arredondadas, octogonais até semicirculares dentre outras, enlevando os olhos do leitor para essa gama de opções grandiosamente abarcada na obra. Susanne Langer em *Sentimento e Forma* comenta que a poesia “emprega a menor quantidade de material a fim de criar seus elementos poéticos, e conseqüentemente explora esses materiais ao máximo” (idem, p. 316).

O poeta desperta os elementos sensitivos do leitor desde o primeiro contato, a capa, de cor vermelha, bem como o título em alto relevo com as letras sombreadas pela cor branca

aguçam os sentidos visuais e táteis conduzindo os olhos e a mente para o interior da obra, o que corrobora com a constatação da genialidade criativa do artista. Susanne Langer ressalta que “tudo que faz parte de uma obra artística é expressivo e todo artifício é funcional, assim, nada é gratuito” (2011, p. 291). A recorrência à cor vermelha ou algo que a sugira é frequente na composição dos poemas, como exemplificado nos fragmentos:

dizimar do novelo
 os fios
 como o cordão do umbigo
 parafina destes dias
 líquidos
 suicídio da água que escorre
 vermelhamente
 [...]
 (GONÇALVES, p. 53)

No poema supracitado e no próximo o poeta emprega o vocábulo vermelhamente, destacando a cor vermelha.

nunca foi tão real
 os aspargos sobre a bandeja
 o estado do limite
 duas metades de figo
 em sombras tais
 a gema sobre os aspargos
 como eclipse
 aspargo em caracol
 desta figura
 natureza viva
 à origem do
 de gemas sobre aspargos
vazio
 plena bandeja de gemas.
 vermelhamente
 aspargos marfíneos
 no corte do olho
 lâmina perversa
 crespa nesga
 quebra-se no entrecuque

(GONÇALVES, p. 149)

Também em:

que mós são estas
 que se dissolvem nos meus olhos
 doem nesta vermelhidão
 [...] (GONÇALVES, p. 67)

Na capa do livro, além do título, a cor utilizada como fundo volta-se novamente para o vermelho, além de fazer-se presente em outros poemas/páginas como exemplificados abaixo:



(GONÇALVES, p. 1)

ouço ao longe as pegadas que se mostram
 aos meus olvidados firmamentos

vermelho

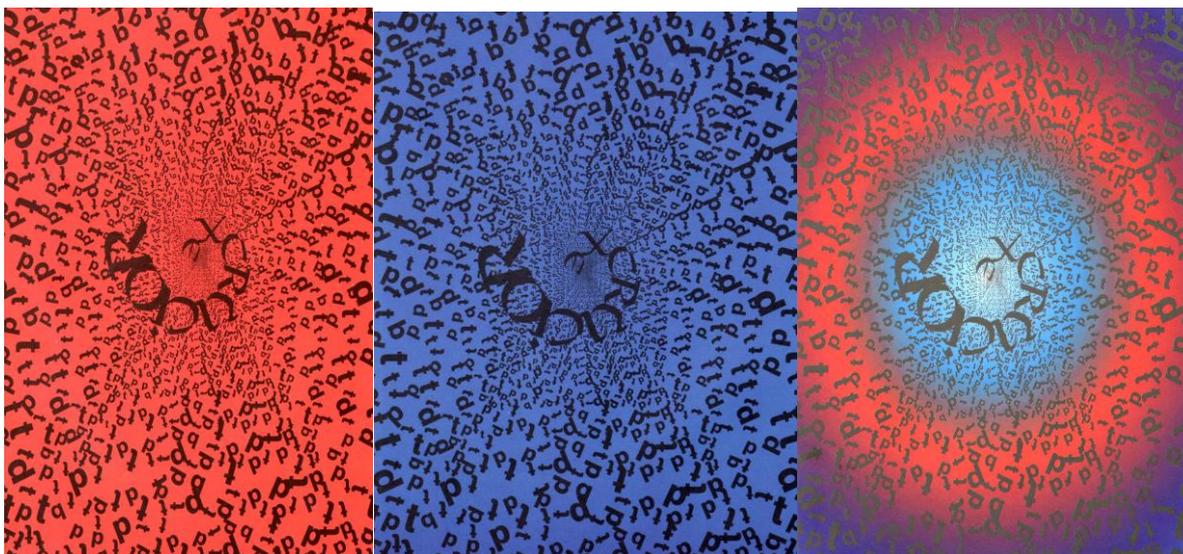
arranco-lhe as entranhas
 como raízes
 intactas
 (GONÇALVES, p. 87)

Repleto de sentidos simbólicos, a cor vermelha comumente está associada à vida, paixão e amor; expressão de alegria e também de erotismo. Essa cor carrega consigo uma carga expressiva simbólica, tida também como a cor da revolução, o que parece vir ao encontro da obra em estudo, de provocar, despertar os sentidos e de alguma forma atingir o leitor.

A respeito da obscuridade que por vezes se faz presente na obra artística moderna, Susanne Langer infere que:

Mesmo uma pessoa que produza uma obra tão pouco familiar, tão difícil e original que não alimenta esperanças de encontrar compreensão intuitiva por parte de seus contemporâneos, trabalha com a convicção de que, quando eles a tiverem contemplado suficientemente, a intuição de sua significação virá. (2011, p. 407).

Essa obscuridade é motivo de desconcerto, mas também de encanto e não destitui a arte de sua expressividade, só reforça a entrega que advém de sua apreciação e o prazer que ela desperta. Outro poema que provoca no leitor suas concepções sentimentais, visuais e que sucinta momentos de absorção o pela fruição artística e igualmente estabelece homologia entre o sistema poético e o plástico-pictórico encontra-se encartado na página 26:



(GONÇALVES, p. 26)

Do lado esquerdo do encarte predomina a cor vermelha, no lado direito, a cor lilás, enquanto no centro há uma miscelânea das cores vermelha, lilás, azul e branca. A diferença entre a tríade encontra-se nas cores dominantes de cada um e nas letras que ocupam o espaço da página, como se flutuassem: *b, d, p, t*. Recorrendo à linguística, Fernanda Mussalin e Ana Cristina Bentes, em *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*, (2012) classifica as consoantes em “termos de *modo* e *lugar* de articulação e quanto à vibração (ou não) das cordas vocais, além das características do mecanismo aerodinâmico envolvido.” (p. 130) Essa correspondência entre o modo de articulação e as consoantes presentes no poema deve-se à maneira como elas vêm dispostas na página, em que as letras dão a impressão de serem atraídas para o centro ou repelidas do mesmo. Para os linguistas, o modo de articulação dessas consoantes exige do falante um esforço maior do aparelho neurológico e fonológico para serem pronunciadas o que resulta um som que sai de uma vez, como uma explosão:

Oclusivo é o fone produzido pelo fechamento completo dos articuladores na cavidade oral de modo que o ar não possa escapar. O véu palatino também se encontra levantado, de modo que o ar não pode escapar pela cavidade nasal. Quando os articuladores se abrem, a corrente do ar sai como numa explosão (por isso, esses fones também são conhecidos como plosivos). São exemplo de sons oclusivos fones consonantais em *cata, gaba* (FIORIN, 2012, p. 21).

A relação entre som e disposição das letras nas páginas sugere essa explosão, dando a impressão de que as consoantes tanto podem estar sendo atraídas para o núcleo como repelidas. O vocábulo ao centro, *ex⁹ crucior¹⁰*, vem do latim e significa torturar, infligir dor em alguém, torturar com crueldade. A estranheza deriva da sensação de movimento das letras e, de um primeiro momento, do não reconhecimento destas soltas pela página. As cores mescladas às letras e o núcleo ao centro, de certa forma resultam num sentimento torturante pela não identificação, em uma primeira instância, do conteúdo do poema. O poeta toca no leitor e o leva à atividade, despertando-o da passividade, o que demanda certo esforço intelectual para chegar até a obra. A maneira como a composição atinge o leitor vem ao encontro do que Manuel Bandeira já observava em sua *Nova Poética*: [...] “O poema deve ser como a nódoa no brim:/Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.” [...] (2001, p. 150) O desconcerto incitado seduz, aguça o olhar do leitor para o afinilamento em direção ao núcleo, cujas letras são reduzidas à medida que o centro se aproxima; esse desconcerto se corporifica no transcorrer da leitura dos outros poemas do livro e para usufruir do prazer proporcionado pela obra artística é necessário dessocializar os termos da linguagem cotidiana. Henri Matisse (*apud* LANGER, 2011, p. 87) afirma que: “Uma obra de arte deve carregar em si mesma sua significação completa e impô-la ao espectador antes mesmo que ele possa identificar o tema.”

Desde o primeiro contato com *Vermelho* que se instaura o desafio de leitura, seja pelo conteúdo de seus versos, seja pelas formas dinâmicas de criação poética na qual o poeta propõe uma experiência múltipla e variável, uma nova apreensão por parte do leitor e para a qual este necessita de novos códigos interpretativos.

⁹ Ex: prep. De abl. e pref. como preposição designa ponto de partida, para fora de. I. Circunstância de lugar: 1. De (com a ideia de movimento de dentro para fora), do interior de. (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, .1988, p. 408).

¹⁰ Crucio: v. tr.: ação de torturar, atormentar, infligir dor em alguém, torturar com crueldade; crucio é o verbo na primeira pessoa, “eu torturo”. (Idem, p. 320).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o estudo dos poemas de *Vermelho* constatou-se que estes provocam, rompem com a serenidade e deixam a sensação de querer mais, de adentrar na obra, nos direciona a um fascínio desconfortante: “Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação.” (BLANCHOT, 1987, p. 23)

Essa forma de registrar o poema no papel, a disposição empregada, o rompimento da ordem linguística e das regras gramaticais exploradas pelo poeta despertaram uma estranheza de sensações que chocaram por romper com o usual e gerar surpresa, assim a poesia aguinaldeana se mostrou encantadora e ao mesmo tempo chocante pois, à sua maneira, captou o indizível, “a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade.” (BACHELARD, 1988, p. 11) desse modo, nesse criar poético do artista exigiu-se precisão e inspiração, portanto, um árduo trabalho.

A pesquisa de *Vermelho* abarcou um mundo que vai muito além da poesia; a leitura dos textos e o diálogo engendrado pelo poeta Aguinaldo Gonçalves com outros artistas/obras remeteram para o jogo da linguagem-metalinguagem, diante disso os poemas estudados presumem um novo tipo de leitura e de postura por parte do leitor no sentido de interação com a obra e não somente de simples decodificação linguística.

No estudo dos poemas fez-se necessário uma sondagem pelo percurso das Vanguardas e a presença das mesmas no ato de criação artística já que, como a obra *corpus*, estas buscavam uma nova estética artística, mantendo entre si estreita ligação em que elas se influenciavam e todas buscavam novos procedimentos de técnica e linguagem:

A linguagem, no projeto das vanguardas, é um elemento que se põe entre a arte e a vida, entre a expressão da vida e ela própria, que deve ser cancelado — daí que a pesquisa constante e o experimentalismo das vanguardas refletem uma vontade de anulação da própria linguagem, aquilo que ela representa enquanto fator mediador e portanto atravessador da relação artista-realidade, ou obra-vida (MENEZES, 1994, p. 85).

Verificou-se que a contribuição das Vanguardas para a área artística ainda se faz presente até hoje; na obra, a criação de novas formas, a busca por uma linguagem como expressão da modernidade, a criação de uma arte que vai além da linguagem e a assimilação de novas técnicas sem que a linguagem seja impasse para o novo modelo construtivo de

escritura foram frequentes.

A linguagem utilizada fundiu o tradicional com as formas modernas de criação literária pois resgataram características vanguardistas/concretistas corroborando com um novo modelo de fazer poesia — o poema visual em que a relação formal da sintaxe discursiva ganhou outros ares e o espacial-visual conquistou espaços crescentes, recebendo atenção também a plasticidade da palavra e sua função visual na página originando uma nova concepção de poesia. O autor utilizou as novas tecnologias como forma de renovar as expressões clássicas, estabelecendo formulações verbo/visuais que conferiram novas possibilidades estéticas. Os poemas estudados por vezes apresentaram conexão entre texto-mensagem-imagem de maneira a convidar o leitor para a junção entre linguagem verbal e visual em que ambas se completaram. Esse diálogo entre texto/leitor foi enriquecido com o reconhecimento das micro-conexões implícitas e dos diálogos estabelecidos com outras obras de arte. O agenciamento dialógico na visão de Bakhtin é estabelecido, a partir das referências com outros textos e suas correlações, ampliando a trama de significados da obra; em *Vermelho* evidenciou-se um leque de conhecimentos que se deu a partir da leitura de seus poemas que ‘conversam’ entre si e com outros artistas cujas leituras fez-se necessário para a dilatação do prazer da fruição.

Com isso, reforçou-se que os sentidos do texto artístico não são criados apenas pelo autor, tendo em vista que o leitor também contribui, “parece que o ser do poeta é o nosso ser” (BACHELARD, 1988, p. 7). Daí conclui-se que esse modelo criativo trabalhado pelo poeta pressupõe um novo tipo de leitura, ou seja, ele sugere múltiplas significações no qual o sentido literal se dispersa, dissemina-se e dá lugar à polifonia de sentidos.

Nessa perspectiva, o mundo concreto se dissipou, os objetos retratados foram retirados do mundo concreto e ganharam uma nova roupagem, aparecendo, por vezes, dissociado do cenário real. Nesse processo elaboracional o poeta fundia realidade e a irrealidade, aflorando sensações que despertam, tocam e abstrai o leitor das coisas práticas do mundo.

O discurso lírico de Aguinaldo instaurou imagens, sentimentos e intuições que, encantam, fascinam mas também desagradam, em virtude de sua capacidade de desencadear visões resultantes da habilidade criadora do artista cuja função em relação às imagens poéticas é “acentuar-lhes a virtude de origem, apreender o próprio ser de sua originalidade e beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a imaginação” (BACHELARD, 2006. p. 2-3).

Aguinaldo compôs momentos pujantes de produção que suplantaram os padrões imaginativos ao conseguir atingir pontos sensitivos capazes de evocar momentos de criação

artística constituídas de elementos metafóricos e simbólicos facultados de experiências sugestionais.

O resultado dos estudos evidenciou que, ao adentrar no universo do poeta, ratificou-se a grandeza de sua obra, a riqueza que a leitura dos poemas proporciona e que vai muito além do universo poético, conduz a quem se propõe a estudá-la a oportunidade de se inserir em vários outros mundos, ampliando os horizontes e os saberes.

Portanto, espera-se que esta pesquisa desperte em futuros pesquisadores/estudiosos o interesse por uma obra que, assim como autores precedentes a este, a exemplo de Baudelaire, Valéry, Rimbaud, optaram por desagregar o mundo objetivo por meio da fantasia e do devaneio poético, projetando uma nova luz sobre a realidade concreta.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 2000, p. 91.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003.

ANTUNES, Arnaldo. *Cultura*. O Globo. 26 jul. 2009. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id_type=1&id=212 Acesso em: 10 out. 2015.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 1988.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4. ed. São Paulo: 1998.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização de Ivo Barroso, Volume Único, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Editions Galiée, 1981.

_____. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, N-Imagem, 1997.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas. v.1).

BILAC, Olavo. *Melhores poemas de Olavo Bilac*. 4. ed. São Paulo: Global, 2003. (Melhores poemas; 16).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 33.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU. *Dicionário de análises do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. “A moeda concreta da fala”. In: *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 171.

_____. “Evolução de formas: poesia concreta”. In: *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 80.

CASTRO, E. M. de Melo e; GOTLIB, Nádya Battella. (Orgs.) *O Fim Visual do Século XX & Outros Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS. Portugal: Porto Editora Lda, 1988, p. 408, 320.

FIORIN, José Luiz. (Org.) *Introdução à linguística II: princípios de análises*. 5. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a metade do século XX*. Tradução do texto: Marise M. Curioni; Tradução das poesias: Dora F. da Silva, São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Vermelho*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Signos(em) cena: poemas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GRANDE ENCICLOPÉDIA BARSA. *Positivismo*. vol. 11, 3. ed. São Paulo: Balsa Planeta Internacional Ltda, 2005.

GRANDE ENCICLOPÉDIA BARSA. *Safo*. vol. 13, 3. ed. São Paulo: Balsa Planeta Internacional Ltda, 2005, p. 35-36.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção TRANS).

HEGEL. Estética – O Belo Artístico ou o Ideal. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. ver. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LANGER, Susanne. *Sentimentos e forma: uma teoria da arte desenvolvimento a partir de filosofia em nova chave*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção estudos; 44).

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985.

LITTLE, Stephen. *...ismos entender a arte*. Lisboa: Lisma – Edição e Distribuição de Livros, Lda, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss, Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYNTON, Borbert. Futurismo. In: *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 2000, p. 70-74.

MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas do século XX*. Tradução de Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Cristina. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. v. 1, 9. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2012.

MUNDO DAS MARCAS. *Le Figaro*. 14 jan. 2010. Disponível em: <http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2010/01/le-figaro.html> Acesso em: 15 set. 2015.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

POE, Edgar Allan. *Os Poemas Completos e histórias de* (1946).

SALES, Alessandro Carvalho. *O Problema do Simulacro: A Leitura de Gilles Deleuze*. In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004, Porto Alegre, Anais do XXVII Congresso... São Paulo: Intercon, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*: com 123 ilustrações. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.