

Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros

Claus Clüver | Indiana University

Resumo: Este trabalho examina a iluminação diferente em que, 50 anos depois de formulada a teoria concreta, o tema se desdobra sob a perspectiva pós-concreta.

Palavras-chave: poesia concreta, perspectiva pós-concreta, Noingrandes.

Desde o início, os membros fundadores do grupo “Noingrandes”, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, acompanharam o seu trabalho criativo com uma série de manifestos e ensaios críticos, na maioria publicados nos suplementos literários dos principais jornais de São Paulo e Rio de Janeiro. Nesses suplementos, eles formularam suas idéias sobre a nova poesia que eles estavam desenvolvendo e que logo chamaram de “poesia concreta”.¹ Uma destilação das idéias elaboradas nos ensaios anteriores, apresentada como “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, acompanhou os

1. Esse termo foi usado pela primeira vez por Augusto de Campos em março de 1955 (veja “Poema, Ideograma”). Em outubro de 1955, Augusto explicou o rótulo com referência ao seu uso na arte visual e na música (veja “Poesia Concreta”). Numa carta datada 30.8.56, o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, na época trabalhando em Ulm, Alemanha, aceitou a proposta de Décio de usar “poesia concreta” para uma antologia internacional (*Teoria* 1987, p. 94) – o primeiro ato baptismal trans-atlântico de um movimento de poesia.

poemas-cartazes de *Noigrandes* 4 (1958). Na *Teoria da Poesia Concreta* (1965), uma seleção em ordem cronológica dos escritos que Pignatari e os irmãos Campos produziram entre 1950 e 1960, o “Plano-Piloto” se encontra no final, fora da ordem – quase como uma *summa* da teoria. Traduzido tanto para o inglês, quanto para o francês e o alemão, é o texto brasileiro mais freqüentemente citado no discurso internacional sobre o assunto.

Meio século depois, numa perspectiva pós-concreta,² alguns assuntos e conceitos teóricos que dominaram os anos 50 (quando os poetas Noigrandes formularam sua teoria) aparecem numa iluminação diferente. Os próprios poetas encontraram, mais tarde, suporte para seu trabalho nas idéias de Roman Jakobson sobre as relações entre a lingüística e a poesia, como também na teoria semiótica, especialmente depois que eles descobriram Charles Sanders Peirce.³ Entretanto, algumas das formas pelas quais os textos de *Teoria* abordaram os seus temas anteciparam o discurso semiótico dos anos 60 e 70 e, simultaneamente, levantaram questões que até hoje são centrais para o discurso sobre as artes. Uma dessas preocupações é a iconicidade.

De acordo com o “Plano-Piloto”, o poema concreto “é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material” (*Teoria* 1987, p. 157). É essa aspiração ao status de *Gebrauchsgegenstand*, “objeto útil” (as últimas palavras do “Plano-Piloto”), que induziu Wendy Steiner a usar o título “Res Poética” para seu capítulo sobre poesia concreta em *The Colors of Retic* (pp. 197-219) – a mais estimulante monografia sobre as relações entre literatura e artes visuais a ser publicada nos Estados Unidos no início dos anos 80. Para Steiner, a poesia concreta levou ao seu limite, pelo menos no respeito à arte verbal, “a nova possibilidade de considerar a obra como uma coisa em si mesma, não apenas um signo de uma realidade mais importante além dela”. Para a crítica, a afirmação do “Plano-Piloto” citada

2. Cf. Clüver, “Critical Perspectives”.

3. Veja Haroldo de Campos, *Metalinguagem, Arte, Operação, e Ideograma*; Décio Pignatari, *Informação, Semiótica & Literatura, Comunicação Poética, e Semiótica da Arte*.

acima, que ela também cita,⁴ é “algo próximo de uma negação do status semiótico da obra de arte concreta”. Mas Steiner questiona o desejo e a possibilidade da abolição das dimensões referenciais do texto verbal: enquanto ele está sendo considerado “arte”, ainda permanecerá a tensão entre texto como coisa e texto como signo (*Colors* 1982, p. 197).

Apresentada nesses termos, a distinção não é completamente válida. Um objeto não necessariamente significa; qualquer texto, entretanto, significa, incluindo todos os poemas, como Steiner mesma é cuidadosa em admitir. O “Plano-Piloto” concebe a *res poética* para ser usada apenas como um objeto significante. Mas, enquanto a semântica desse material, a(s) palavra(s) individual(is), estabelece(m) uma relação entre o texto e o objeto que existe fora do texto, o poema concreto como um todo é apresentado pelo “Plano-Piloto” como primariamente auto-referencial: o texto-objeto “comunica a sua própria estrutura” (*Teoria* 1987, p. 156). Seus modelos são a música absoluta e a arte visual não-representacional, especialmente a variação concreta: modelos nos quais o “status semiótico” será provavelmente pouco questionado por qualquer comunidade interpretativa, que inclua todos os leitores desse artigo. Mas a analogia entre a poesia e a pintura concreta deve levar em consideração que a poesia é um sistema de signos de segunda ordem enquanto a pintura não é. Em contraste com o pintor, o poeta concreto utiliza materiais que são parte de um sistema semiótico já completamente formado, a linguagem verbal. O material do pintor (as linhas, as cores, as formas, as texturas) atinge função significativa somente quando faz parte de um sistema pictórico, usualmente, um sistema de representação visual.⁵ Numa pintura representacional, a relação entre o signo e o objeto é “icônica”, de acordo com a semiótica Peirceana. É o propósito desse artigo demonstrar que, tanto na teoria quanto na prática, aquilo que é chamado de “ideograma” pelo grupo Noigrandes (em homenagem a Erza Pound⁶) atingiu seu *status*

4. No texto, Steiner atribui incorretamente a citação a apenas Augusto de Campos, embora sua nota se refira ao “Plano-Piloto”, que ela citou do *Structurist* 12 (1972-73).

5. Para uma discussão mais detalhada sobre essa distinção, veja Clüver, “On Intersemiotic Transposition”.

6. Com uma reverência também a Guillaume Apollinaire: veja *Teoria* 1987, p. 67.

análogo ao da pintura concreta, num semelhante paradoxo, pelo estabelecimento da iconicidade como preocupação estrutural central.

Como veremos, essa meta aparecia claramente no “Plano-Piloto”, tendo sido anunciada em manifestos anteriores. Críticos, incluindo eu mesmo,⁷ já haviam percebido este aspecto como uma característica de vários poemas concretos, mas sem destacar suficientemente o conceito de “isomorfismo”, conceito que os poetas Noigrandes empregaram ao invés de “iconicidade”. Além disso, a maneira como Wendy Steiner formulou esta meta é potencialmente enganosa: “os poetas concretos”, ela escreveu, “descobriram numerosas maneiras de incrementar as propriedades aparentemente não-semióticas dos seus trabalhos sacrificando as propriedades semióticas, e isso, em geral, implicou na maximização das propriedades icônicas às custas das propriedades simbólicas” (198).

Antes de darmos uma olhada na distinção que ela fez entre as propriedades “semióticas” e as “aparentemente não-semióticas” desses textos, será útil esclarecer um pouco mais nossos termos. O texto entendido como objeto não deve ser confundido com o objeto denotado pelo texto como signo, ou, mais precisamente, nos termos da semiótica Peirceana, com o objeto que é construído pelo interpretante do representâmen.⁸ Peirce distingue três tipos básicos de relação entre o representâmen e o objeto: uma relação ‘icônica’ baseada numa percebida similaridade, uma relação ‘indicial’ (ou indexical) baseada numa ligação física, ou contiguidade entre os dois, e a relação baseada numa convenção, arbitrária, que Peirce chama de ‘simbólica’. Na terminologia de Peirce, sistemas de signos lingüísticos possuem uma relação ‘simbólica’ entre *verba* e *res*: é isto que Steiner denomina “as propriedades semióticas” dos textos verbais. Geralmente, exceto pela questão gráfica que permite uma distinção entre as letras ‘p’ e ‘q’, as propriedades visuais das letras não têm função no sistema verbal – nesse sentido, elas são “aparentemente não-semióticas”. Com relação às propriedades sonoras, a situação é mais complexa e varia, além disso, de acordo com o contexto; mas, em várias expressões de

7. Veja Clüver, “Brazilian Concrete” e “Reflections”.

8. Prefiro usar ‘veículo do signo’ ou ‘representâmen’ e ‘objeto’ ao invés do Saussuriano ‘significante’ e ‘significado’; para uma comparação entre esses dois modelos semióticos, veja Wilhem Köller, que usa ‘Zeichenträger’ para o ‘representâmen’ Peirceano.

voz, apenas um grupo limitado de propriedades sonoras teriam papel significativo. Nos ideogramas concretos, porém, a seleção e organização dos aspectos visuais e/ou sonoros do texto tendem a criar uma forma ou estrutura que será percebida (ou mais corretamente, construída) pelo leitor como representando uma similaridade entre o representâmen e o objeto denotado pela semântica verbal – embora decerto não “às custas” das propriedades simbólicas. Eu não vou examinar aqui os prós e os contras à respeito do debate sobre se alguma “similaridade” percebida entre o representâmen e o objeto é, no fim das contas, um problema de convenção – posição esboçada, por exemplo por Nelson Goodman no seu livro *Languages of Art* e, antes dele, por Ernest Gombrich – o qual mais tarde mudou sua postura (“Image and Code”, 1981). W. J. T. Mitchell, um autor que tem dado uma admirável apresentação crítica de ambos teóricos, ao examinar as implicações ideológicas desse debate no seu *iconology* (1986), defendeu, de maneira bem convincente, o modelo convencionalista-nominalista que não tem uso para o conceito de iconicidade. Ainda assim, tendo a concordar com Wendy Steiner (*Colors* 1982, pp. 19-32, esp. pp. 30-31) de que “uma vez que um sistema é convencional, sua artificialidade é amplamente invisível, e o sistema é percebido como um modelo, um diagrama da realidade” (p. 3 I). Dessa forma, para propósitos práticos e mesmo teóricos, nós podemos entender que uma relação icônica existe quando os códigos culturais com os quais operamos permitem ou mesmo nos obrigam a ver similaridades entre o representâmen e o objeto.⁹

Sob essa perspectiva, o mais tradicional tipo de poema visual icônico é o *carmen figuratum*, o poema figurado. O catálogo classificatório de Peter Mayers contém cinco categorias para textos puramente verbais cujas formas lembram os objetos denotados (“Some Remarks” 1983, pp. 7-8). Mas os poetas Noigandres rejeitaram explicitamente a iconicidade baseada na mera tautologia. Eles exaltaram os *calligrammes* de Guillaume Apollinaire (os poucos

9. O espaço limitado desse ensaio não me permite discutir a cuidadosa aplicação feita por Eric Vos da semiótica nominalista de Nelson Goodman à poesia concreta, que se aproxima do nosso assunto a partir do conceito de Goodman de ‘exemplificação’. Seria necessário um novo artigo para considerar as vantagens (se existir alguma) de manter, em vez de ‘exemplificação’, os conceitos de ‘iconicidade’ e ‘isomorfismo’, que eu mantive aqui em primeiro lugar por causa do uso especificamente do último na *Teoria* dos poetas Noigrandes; veja Vos, “Visual Turn” (1987) e “Concrete Poetry” (1992, especialmente p. 134-53).

aos quais eles tiveram acesso nos anos 50) pelo aspecto conceitual, mas não pela realização.¹⁰ Um *technopaignion* grego como o “Ovo” de Símias de Rhodos era aceito e defendido por eles devido à correspondência entre a forma externa, motivos temáticos e estrutura interna: “Em sua fisiognomia genético-descritiva formando-se na medida mesma em que se vai informando – o poema se estrutura num isomorfismo fundo-forma de alto nível” (Pignatari, “Ovo Novo”, 1960, *Teoria* 1987, p. 131).¹¹ É nesse conceito de isomorfismo que os poetas Noigrandes basearam sua discussão sobre os aspectos icônicos do ideograma concreto. Eles se referem a isso como um “isomorfismo fundo-forma”. A mais resumida declaração sobre o isomorfismo ideogramático é feita no “Plano-Piloto”:

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). (*Teoria* 1987, p. 157)

O “Plano-Piloto” é uma colagem de citações dos escritos anteriores dos poetas Noigrandes. Pignatari usou o termo “isomorfismo” pela primeira vez em dezembro de 1956, no programa para a “I Exposição Nacional de Arte

10. Veja “plano-piloto”: “apollinaire: (*calligrammes*: como visão, mais do que como realização)” (*Teoria* 1987, p. 156); para uma abordagem mais detalhada veja Haroldo de Campos, “Aspectos da Poesia Concreta” (1957), *Teoria* 1987, p. 100.

11. O artigo de Pignatari é um comentário ao ensaio de Charles Boultenhouse “Poems in the Shape of Things” (1959) e reproduz a versão de “Egg” de Símias publicado em *Art News Annual*; para uma diferente (re)construção de G. Wojaczek, veja Adler e Ernst, *Text als Figur* 1987, p. 23.

Concreta” que apresentava poemas-cartazes concretos lado a lado com pinturas e esculturas concretas.¹²

com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tomou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarro§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. isomorfismo. (*Teoria* 1987, p. 48).

No seu longo artigo “Poesia Concreta - Linguagem - Comunicação” de 1957, ao examinar os isomorfismos do poema “terra” de Pignatari, Haroldo de Campos explicou que esse conceito deve ser usado como o usa a psicologia da *Gestalt*, acrescentando numa nota que a teoria “focaliza a atenção na correspondência de estruturas entre realidades dissemelhantes por sua natureza” (*Teoria* 1987, p. 75, nota 4). O parágrafo do “Plano-Piloto” citado acima é a versão reescrita de uma passagem (*Teoria* 1987, p. 91-92) do artigo de Pignatari “Poesia Concreta: Organização” de 1957, no qual ele dá exemplos dos dois estágios da produção concreta. Entre os representantes do ideograma “orgânico” ele cita o poema “ovonovelo”, de Augusto de Campos. Mais tarde, ele irá comparar a primeira das quatro “estrofes” circulares desse texto com o poema “Ovo” de Símiás e com o poema “Vision and Prayer” de Dylan Thomas (Pignatari, “Ovo Novo”, 1960). Na versão impressa do ensaio na *Teoria*, esta estrofe é oferecida como um texto independente e reproduzida num formato oval, similar ao formato do “Ovo” Símião impresso ao seu lado (p. 134-35).¹³

12. A “I Exposição Nacional de Arte Concreta” foi inaugurada no Museu de Arte Moderna em São Paulo em dezembro de 1956 e transferida para o Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro em fevereiro de 1957. Ela apresentou o trabalho de artistas concretistas das duas cidades e também poemas-cartazes do grupo Noigrandes e de tres poetas do Rio: Ferreira Guliari, Wladimir Dias Pino e Ronaldo Azeredo (que se ligou depois ao grupo Noigandres). Aparentemente, foi a primeira exposição, no Brasil, a colocar lado a lado arte visual e poesia.

13. Como foi impresso na p. 135 de *Teoria*, o texto aparece como um poema independente. Entretanto, em *Noigrandes* 3 (1956), onde ele foi originalmente publicado, assim como na antologia *Noigrandes* 5 (108), e mesmo na p. 72 da própria *Teoria*, o texto forma a primeira de quatro estrofes circulares, alinhadas verticalmente, impressas em letras pequenas e finas. Nessa versão ele também foi reimpresso em *Poesia 1949-1979* de Augusto de Campos, p 94.

A versão da estrofe que reproduzimos e analisamos aqui é uma ampliação do formato original.

O texto de Augusto (veja fig. 1) define e preenche uma forma circular, e “ovo” é a palavra geradora da qual tudo se desenrola, como um novelo. Todo o campo semântico é permeado com termos e imagens de criação, e ele assim é um campo seminal: tanto o texto entendido como um objeto percebido quanto o objeto do texto entendido como um signo, o ovo fertilizado (“feto feito dentro do centro”), são experienciados simultaneamente como um processo temporal de geração e como uma forma completa e auto-contida no espaço. Esse é um verdadeiro ideograma “verbivocovisual” (um termo que foi emprestado de James Joyce). Estrutura sonora, estrutura visual e a estrutura da semântica verbal estão em íntima correspondência, *melopéia* e *fanopéia* ainda dando suporte à *logopéia* (a tríade de Erza Pound reinterpretada pelos poetas Noigrandes na produção da sua própria poesia). A referência à uma realidade extra-textual não é de nenhum modo abreviada: um leitor pode mesmo construir uma narrativa mínima e as imagens das três linhas centrais têm qualidades metafóricas. Mas, ao mesmo tempo, o texto é auto-referencial, e a semântica verbal parece reforçar as dimensões semânticas das estruturas espaço-temporais visuais e sonoras que são impostas aos materiais verbais e nas quais a atenção do leitor tende a focar por último.

o v o
n o v e l o
n o v o n o v e l h o
o f i l h o e m f o l h o s
n a j a u l a d o s j o e l h o s
i n f a n t e e m f o n t e
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
c e n t r o

Fig. 1. Augusto de Campos, “ovonovelo” (1956), primeira estrofe.

A leitura mais satisfatória procede de maneira convencional da esquerda para direita, de cima para baixo, embora a re-leitura possa fazer um caminho descendente pelo lado direito ou esquerdo – para explorar variações sonoras e a transformação de palavras. Cada linha gera a próxima, em termos sonoros e visuais. Três letras expandem a original “ovo” como som e forma na linha 2 (as marcas diacríticas, ainda usadas na época, foram omitidas em favor da clareza visual e para acentuar o isomorfismo). Uma nova separação das palavras, mais um ‘n’ e um ‘h’, transformam “ovo novelo” nas três palavras da linha 3, “novo no velho”, que oferece quatro ‘o’s, numa forma de semente, a imagem miniaturizada do texto inteiro que é abundantemente espalhada por todo poema, ecoando nas letras com forma rotunda, os freqüentes ‘e’s e também os ‘a’s e ‘d’s na tipografia escolhida, a *futura bold*. A forma de um monossílabo no meio de dois trocaicos (“novo no velho”) se amplia para uma combinação de nome mais artigo ou preposição nas três linhas centrais (com uma leve variação gramatical, mas não rítmica, na linha 6), o “velho” é transformado em “filho” e “folhos” (um termo pouco usual) e na próxima linha se toma “joelhos” que, por sua vez, gera “jaula”. A longa linha central é a mais extraordinária, uma metáfora completa (“na jaula dos joelhos”) que pode ser lida como sexual, a mais rica em vogais, a única frase a conter ‘j’s que equilibram com ‘l’ e ‘lh’ dentro da linha e criam conexões visuais com as linhas superiores e inferiores: fi/ja/fa à esquerda e fo/jo/fo à direita. Assim que as linhas começam a diminuir, o som consonantal muda com a introdução dos ‘t’s que se repetem até o fim. O “infante em fonte” (linha 6) reflete o “filho em folhos” (linha 4); a elisão do ‘n’, do prefixo e da preposição resulta, com a mudança das vogais, na linha (apropriadamente) mais pesada: “feto feito”. E “dentro do / centro” das últimas duas linhas (uma inversão interessante, na construção, do “ovo / novelo” inicial) faz foco de novo no centro do poema, o ventre ou vagina, a “jaula dos joelhos”.

“Ovonovelo” recebeu considerável atenção crítica. Philadelpho Menezes reproduziu a estrofe (na sua forma arredondada original, alargada) no seu *Poética e Visualidade* (1991, p. 37) e, de novo, em *Roteiro de Leitura.– Poesia Concreta e Visual* (1998, p. 67), tratando esse texto, nos dois casos, como um poema independente. No segundo livro, Menezes elaborou melhor aquilo que havia sido apenas esboçado superficialmente em *Poética e Visualidade*: a idéia de que “ovonovelo” é um poema figurado, sendo assim uma aberração da estética concreta (que, supostamente, abomina a forma,

pelo menos como era praticada por Apollinaire). Menezes citou crítica de Augusto sobre o método de Apollinaire nos *calligrammes*:¹⁴

a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os “caligramas”. (Augusto de Campos, “Pontos,” *Teoria* 1987, p. 28; rpt. Menezes, *Roteiro* p. 67)

Embora ciente do processo estruturante de “ovonovelo”, Menezes não faz referência ao fato de que Augusto deu atenção ao que ele havia criticado no poeta francês. O crítico leu o texto como um meta-poema, uma espécie de reescritura do “Ovo” de Simias (“novo no velho”): “afinal, o que está em questão é precisamente a idéia de que a última manifestação da vanguarda se alimenta do mais antigo poema visual” (*Roteiro* p. 68). Se esse fosse todo o poema, ele poderia estar correto sobre isso. Em “Ovo novo no velho”, seu comentário ao ensaio de Charles Boultenhouse sobre “Poems in the Shape of Things”, Pignatari valorizou o isomorfismo manifestado no “Ovo” de Simias e enfaticamente classificou “ovonovelo” na tradição dos poemas figurados. Apesar de ter encontrado em ambos os poemas um semelhante jogo entre a forma externa e o processo composicional interno, ele apontou para a “forte redução sintático-discursiva” no poema de Augusto como uma marca distintiva (*Teoria* 1987, p. 132). Endossando a opinião de Boultenhouse de que o poema figurado foi, dentre todas as formas herdadas da antiguidade, a única que preservou a sua natureza de vanguarda até os dias de hoje, Pignatari declarou ser um dos projetos dos poetas concretos “repor (ou pôr) em circulação toda uma tradição de vanguarda”, incluindo a dos antigos; e ele afirmou que eles já haviam se referido aos Gregos em 1956 (*Teoria* p. 133). Obviamente, Menezes estava consciente dessa posição. Sua recusa em aceitar “ovonovelo” como um exemplo típico da poesia concreta, modo pelo qual esse poema é usualmente apresentado (*Roteiro* p. 67), está relacionada com

14. A apreciação crítica sobre a relação figura-texto nos *calligrammes* mudou consideravelmente com o passar das décadas, enfatizando os poemas de uma natureza menos “pictográfica” (para usar as palavras de Menezes). Um marco na crítica Americana foi a tradução e o comentário crítico realizados por Anne Hyde Greet, com a introdução de S. I. Lockerbie (1980).

sua insistência em ver o projeto concreto verdadeiramente realizado na fase “geométrica”, que supostamente “rejeita categoricamente” o poema figurado (*Roteiro* p. 68), igual à negação da arte figurativa pelos pintores concretos. A atenção ao conceito de isomorfismo, tão abundantemente discutida nos textos teóricos através dos anos, deveria colocar em dúvida essa visão.¹⁵

Contudo, no momento da exposição de 1956/57, os poetas Noigrandes já haviam alcançado um novo estágio na “evolução das formas”, um passo teorizado em 1957 por Haroldo de Campos como a passagem “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição”. Nesse mesmo artigo é anunciada outra transição: a passagem “do orgânico-fisiognomônico para o geométrico-isomórfico” (*Teoria* 1987, p. 97). Como Haroldo explica, essa mudança diz respeito à questão da estrutura poética:

em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. (p. 96)

O autor admite que “essa distinção implica uma diferença radical de atitude perante a composição do poema, mais do que, propriamente, uma exclusiva e excludente prática poética” e que “a visão de estrutura deve resultar de um jogo inicial no qual uma palavra leva à outra” (p. 96-97). Nos ideogramas que parecem ser realizações desse programa, a seleção e a distribuição das palavras empregadas são determinadas por um esquema preciso que parece conduzir o texto para um final inevitável e, algumas vezes, previsível, como no poema “hombre” de Décio Pignatari (fig.2).

15. Em *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres* (2000), Rogério Camara escreveu sobre a “configuração caligrâmica” de “ovonovelo”, que ele reproduziu em sua íntegra (p. 101), como uma forma distinta dos procedimentos de Apollinaire. Suas breves observações sobre a primeira estrofe destacaram aspectos formais como “os espelhamentos aurais/semânticos” (p. 100), mas não consideraram os aspectos isomórficos que eu explorei na presente discussão.

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre

Fig. 2. Décio Pignatari, “hombre” (1957). De *Noigandres* 4.

O texto é baseado totalmente no acidente que na língua espanhola as palavras ‘hombre’ (homem), ‘hambre’ (fome) e ‘hembra’ (fêmea) são idênticas, exceto pelas vogais e, mesmo com relação a esse detalhe, as similaridades são muito próximas: lendo as palavras em seqüência, temos a impressão de que a palavra ‘hombre’ foi transformada em ‘hambre’ por uma lei lingüística de *ablaut* e depois transformada em ‘hembra’ por uma simples troca de vogal. Esta é foneticamente a seqüência mais “lógica” e satisfatória, mas ela coloca entre dois termos semanticamente correspondentes, ‘hombre’ e ‘hembra’, uma palavra separada de ambos por um vazio semântico que só pode ser preenchido pela imaginação do leitor.

A construção do texto é baseada em cinco decisões do poeta: (1) apresentar três palavras numa coluna vertical, (2) levar a seqüência através de permutações com ‘hombre’ ficando no topo da coluna, (3) adicionar uma linha em branco em cada coluna e, assim, aumentar o número de possíveis permutações, (4) arranjar as colunas horizontalmente, dividindo-as por um espaço em branco igual a cada coluna individual, (5) criar uma forma fechada de uma simetria bi-lateral. Sem a linha em branco haveria apenas duas colunas neste sistema; com a linha em branco adicionada poderiam ser seis. Restringindo o espaço em branco ao meio da seção e assim mantendo a forma fechada, duas das seis formas são eliminadas. A insistência na simetria bilateral reduz o número a três.

Mas é bastante óbvio que o texto não é simplesmente o resultado de cálculos formais – matemáticos, se você preferir. Depois de tudo, ainda há a alternativa de construir o texto com o vazio na linha dois na esquerda e na direita, e na linha três na coluna central. A rejeição dessa alternativa indica que a pura satisfação visual não é a preocupação maior. Inevitavelmente, a semântica leva o leitor além do poema.

As permutações sugerem ainda uma narrativa a ser construída que depende não apenas de fechar o vazio semântico entre ‘fome’ e ‘homem’

e ‘mulher’ mas também em transferir uma função semântica para o espaço vazio. Formalmente, pode-se dizer que, numa leitura da esquerda para direita, ‘hombre’ mantém sua posição e desenvolve-se horizontalmente, enquanto ‘hambre’ faz uma descendente diagonal regular que força ‘hembra’ num alinhamento com ‘hombre’ na coluna três com o intuito de restaurar o equilíbrio. Por um critério puramente visual, não faria diferença se essa coluna fosse colocada do lado direito ou do esquerdo (‘hambre’ ainda apareceria na diagonal). Mas entendo que, enquanto nós ainda compartilhamos os códigos sócio-culturais e estéticos que eram dominantes nos anos 50, somos capazes e, talvez, até mesmo obrigados, a aceitar a decisão escolhida por Pignatari como a mais satisfatória: assim, nós nos movemos do foneticamente mais lógico para o semanticamente mais agradável. A feliz união de um casal heterossexual (se for onde nossa narrativa nos leva) parece ter precedência sobre o prazer sonoro. Assim a terceira coluna pode aparecer como a “solução” para o texto.

O poema tem uma forma clara e distinta mas não é um poema figurado: sua forma visual não imita a forma de um objeto extra-poético¹⁶. Nesse caso, faria sentido falar em isomorfismo? Se nós construímos uma narrativa que não seja apenas uma descrição daquilo que ocorre no poema aos signos visuais (incluindo o vazio) e aos sons representados por eles, mas que envolve uma construção criativa do que acontece aos objetos dos signos verbais, análogo aos eventos no texto, então nós podemos, de fato, considerar o poema uma iconização daquilo que na lírica tradicional é comunicado através de metáforas espaciais. Essa analogia é possível por uma semantização do espaço e pela posição e “movimento” no espaço de signos verbais que

16. Na sua bela edição *Poesia Concreta Brasileira* (2005, orig. espanhol 2003), Gonzalo Aguilar reproduziu apenas este poema dos três analisados aqui, enfatizando que a similaridade entre as vogais é aumentada pela escolha do tipo da *letra, futura bold*. Ele insistiu, de forma convincente, que “a imagem não designa uma coisa, mas designa *a própria palavra feita imagem*”, e elaborou: “O impulso mimético em direção à construção de semelhanças e analogias não está orientado ao que essas palavras referem, e sim à materialidade desses signos” (p. 207). Ecoando Wendy Steiner, ele generalizou que “a poesia concreta acentua esses aspectos em detrimento da função referencial” (p. 208). Mas a leitura de “hombre” que eu propus aqui sugere que, ao menos nesse caso, a postura geral de “prescindir da metáfora” assumida por Aguilar não se aplica: mesmo as decisões estruturais aparecem, no **fim**, justificadas apenas por uma interpretação metafórica.

não foram esvaziados das suas cargas semânticas. Nesse tipo de ideograma concreto, é a substituição da sintaxe discursiva por uma gramática e sintaxe espacial que é primariamente responsável pela iconicidade do texto a qual, apesar disso, depende, no final das contas, de uma semântica convencional para se tornar efetiva.

Especialmente durante o período da exposição de arte e poesia de 1956/57 os poetas se referiam ao projeto dos pintores concretos brasileiros para justificar o seu próprio projeto. Haroldo de Campos, por exemplo, relacionou as práticas composicionais da fase geométrico-isomórfica com a “precisão com que um pintor concreto exterioriza sua ‘idéia visível’” (*Teoria* 1987, p. 97) – uma idéia que, entretanto, não se referia a objetos ou eventos de uma realidade extra-pictórica.¹⁷ Haroldo criou nessa época vários poemas que estavam bem próximos da não-referencialidade de tal “idéia visível”. Seu poema “mais e menos” foi uma homenagem a Piet Mondrian; tomando emprestado da obra *Plus and Minus* (1917) o título e assim a maior parte de seu material verbal (veja fig.3).

mais mais
menos mais e menos
mais ou menos sem mais
nem menos nem mais
nem menos menos

Fig. 3. Haroldo de Campos, “mais e menos” (1957). De *Noigandres* 4.

17. Idéia visível” foi o termo utilizado por Waldemar Cordeiro para denotar um conceito concreto, o qual se esperava que fosse tanto surpreendente quanto lógico e simples; conseqüentemente, o termo também foi o título de algumas de suas pinturas. Usando o poema “nascemorre” de Haroldo de Campos (I 958) e pinturas de vários pintores concretistas brasileiros, eu mostrei em outro artigo a preocupação desses artistas em criar estruturas espaço-temporais concebidas, pelo menos pelos poetas, como analogias isomórficas do universo Einsteiniano; veja Clüver, “Brazilian Concrete”.

Não há quase nada aqui para envolver o leitor senão a estrutura textual. 'Mais e menos' pode significar tanto 'plus and minus' quanto 'more and less', mas isso muda quase nada no caráter abstrato do texto que compara apenas comparativos. O poema se desenvolve de 'mais' para 'menos' variando as combinações dos dois termos-chave, primeiro expandindo e, então, contraindo-se através de conjunções e preposições geralmente encontradas em conexão com eles – “mais ou menos”, “sem mais nem menos”, “nem mais nem menos”. As mudanças são sutis, envolvendo apenas uma vogal ou consoante, constantemente jogando contra a aliteração do monossílabo 'mais' e do trocaico 'menos' que tem as mesmas consoantes abertas e fechadas. É um jogo de adição e subtração, de construção e desconstrução de blocos de frases paralelas: “mais mais” é paralela a “menos mais” – constituindo o primeiro bloco, visualmente indicado pelo alinhamento das letras iniciais e finais. Mas a linha 2 é estendida para “menos mais e menos” (ou “menos mais mais menos” – ‘e’ se torna um sinônimo de ‘mais’), e “mais e menos” (uma redução da segunda linha) chama por “mais ou menos”: o segundo bloco. A linha 2 do segundo bloco é estendida para nos dar “menos sem mais” (nós nos movemos do ‘e’ ou ‘plus’ via “ou” para “sem” ou “menos”), o que sem o “menos” se transforma na primeira linha de um novo bloco: “sem mais”. Conseqüentemente, a linha 2 do terceiro bloco tem que ser “nem menos”. Junte “nem mais” ao “nem menos” e você terá uma frase reversível: a inversão forma o bloco quatro. “Nem mais nem menos” leva a “neré menos menos”, e essa frase mais negativa termina na única combinação de termos-chave que ainda estava faltando: “menos menos”. O próximo passo nos levará de volta a “mais mais”.

A tarefa do leitor é construir a estrutura do poema, e a minha construção (não necessariamente a única possível) baseia-se totalmente na semântica, assim como no som e na disposição do material verbal, cuja única função parece ser tornar a estrutura viável. A ‘idéia visível’ dos pintores concretistas é baseada na lógica íntima e na aversão à arbitrariedade; normalmente, esse efeito também envolverá surpresa. Minha leitura de “mais e menos” se tornou completamente satisfatória para mim apenas quando descobri que os conectivos podem ser lidos também como sinônimos dos termos-chave: ‘e’ se equivale a ‘mais’ ou ‘plus’, enquanto ‘sem’ e ‘nem’ e ‘ou’ funcionam como o oposto de ‘e’. Esta construção da semântica lingüística eliminou a minha suspeita de arbitrariedade na estrutura textual e fez o poema

aparecer “certo”. Mas enquanto a disposição visual é um elemento crucial, a estrutura, ela mesma, não é essencialmente visual e, certamente, não idêntica com a forma externa do poema. De fato, ela pode se tomar mais facilmente inteligível quando recitada. A iconicidade de “mais e menos” é igual à de uma peça de música absoluta ou de uma pintura não-representacional. Qualquer ícone, como Wendy Steiner explicou via William Morris, “tem o seu representâmen como um de seus *denotata*” (*Colors* 1982, p. 198). Seria difícil negar a todos os três poemas aqui analisados um alto grau de auto-referencialidade. Mas, mesmo “mais e menos” não é um texto puramente auto-referencial, isto é, um objeto que convida seu uso como signo sem denotar nada além dele mesmo – se for possível conceber esse tipo de texto. Em primeirõ lugar, o poema cita o título da pintura de Mondrian. Esse fato possibilitaria considerar o texto um poema ekfrástico, nos termos da minha leitura do poema “branco” de Haroldo (1957) como uma transposição intersemiótica genérica da pintura de Mondrian, por exemplo da *Composition in Black and White and Red* (I 936).¹⁸ Ao mesmo tempo, estes poemas também apontam para além deles na maneira postulada pelo poeta no mesmo ano:

uma linguagem afeita a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas, trocando-o por sistemas de sinais estruturalmente isomórficos, coloca [...] seu arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema. (“Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação”, *Teoria* 1987, p. 73)

Exatamente quais estruturas no mundo extra-poético poderiam ser vistas como paralelas às estruturas do poema dependeria, supostamente, da visão que o leitor tem das duas. Os poetas Noigrandes perceberam nas dimensões espaço-temporais de um texto que, como “mais e menos”, retoma de uma maneira circular ao seu início, uma analogia poética ao mundo não-aristotélico e não-euclidiano da ciência moderna.

O “Plano-Piloto” de 1958 reflete o programa poético desse momento particular, produzindo suporte teórico para vários tipos de textos publicados na edição de poemas-cartazes de *Noigrandes* 4. O número seguinte,

18. Veja Clüver, “Painting Into Poetry”.

a antologia: *do verso à poesia concreta 1949-1962 (Noigrandes 5)*, já contém textos dos três, de Ronaldo Azeredo (que também contribuiu para *Noigrandes 4*) e de um novo membro, José Lino Grünewald, que se afastam da rígida posição formalista assumida durante o período que os próprios poetas chamaram mais tarde de “fase heróica”. À segunda edição de *Teoria* (1973) foram adicionados dois ensaios publicados em 1964 e 1967 que, segundo os autores/editores “nos pareceram indispensáveis para a compreensão dos caminhos assumidos posteriormente pelos poetas do grupo”.¹⁹ Um deles era o projeto em poesia semiótica, esboçado em 1964 por Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto. A readmissão de formas mais diretas de referencialidade, inevitavelmente e logicamente, resultaram numa desvalorização do isomorfismo estrutural, mas a tendência a reduzir a distância entre o representâmen e o seu objeto pelo reforço das suas propriedades icônicas, continuou a caracterizar o trabalho dos poetas Noigrandes mesmo na fase pós-concreta.²⁰

Tradução: André Melo Mendes

Abstract: The present piece of work examines the different illumination in which, 50 years after the formulation of the concrete theory, the theme is unfolded under the post-concrete perspective.

Key words: concrete poetry, post-concrete perspective, Noigrandes.

R e f e r ê n c i a s B i b l i o g r á f i c a s

A. Fontes primárias

CAMPOS, Augusto de. ovonovelo. *Noigandres*(São Paulo) n. 3, dez. 1956. Rpt. In: *Antologia. Noigandres 5*, p. 108, 1962. Tb. In: *Poesia 1949-1979*, p. 94. 1ª estrofe (formato oval) In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 135.

CAMPOS, Augusto de. Poema, Ideograma. *Diário de São Paulo* 27 de março de 1955. Rpt. como parte de Pontos-Periferia-Poesia Concreta In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 23-31.

19. Augusto de Campos, “Introdução à 2ª Edição”, *Teoria* 1987, p. 11. A terceira edição de 1987 não possui nenhuma mudança no conteúdo textual.

20. Cf. Clüver, “Reflections”

- CAMPOS, Augusto de. Poesia Concreta. *Forum* (Faculdade Paulista de Direito) v. 1, n. 3, out. 1955. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 40-41.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia 1949-1979*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. Poetamenos. *Noigandres* 2 (fev. 1955). Rpt. In: A. de Campos, *Poesia 1949-1979*. p. 66-77.
- CAMPOS, Augusto de. "Pontos-Periferia-Poesia Concreta." *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), Suplemento Dominical, 11 de nov. de 1956. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 23-31.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-Piloto para Poesia Concreta. *Noigandres* (São Paulo) n. 4, 1958. Rpt. in: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 156-58.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. 1965. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; AZAREDO, Ronaldo. *Noigandres* (São Paulo) n. 4, 1957.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; GRÜNEWALD, José Lino; AZAREDO, Ronaldo. Antologia: do verso à poesia concreta. *Noigandres* n. 5. São Paulo: Massao Ohno, 1962.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. Aspectos da Poesia Concreta. *Diálogo* (São Paulo) n. 7, julho de 1957. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 99-110.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), Suplemento Dominical, 23 de julho de 1957. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 96-98.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 1977. 2. ed. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. mais e menos. *Noigandres* (São Paulo) n. 4, 1958. Rpt. In: *Antologia. Noigandres* 5, 1962, p. 75. Tb. rpt. In: *Xadrez de Estrelas*, s.p.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). Iª parte: 28 de abril de 1957; IIª parte: 5 de maio de 1957. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 74-88.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de Estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PIGNATARI, Décio. Arte Concreta: Objeto e Objetivo. *ad-arquitetura e decoração* (São Paulo) n. 20, 1956. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 45-46.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- PIGNATARI, Décio. homem. *Noigandres* 4, 1958. Rpt. In: *Antologia. Noigandres* 5, 1962, p. 33. Tb. rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 127. Tb. In: *Poesia pois é Poesia*, s.p.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. 1968. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- PIGNATARI, Décio. Ovo novo no velho. *Correio Paulistano* 8 maio de 1960. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 130-37.

Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

PIGNATARI, Décio. nova poesia: concreta. *ad-arquitetura e decoração* (São Paulo) n. 20, 1956. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 47-49.

PIGNATARI, Décio. Poesia Concreta: Organização. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 1 junho de 1957. Rpt. In: *Teoria da Poesia Concreta* 1987, p. 89-93.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é Poesia: 1950-1975 / Po&tc: 1976-1986*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

B. Fontes secundárias

ADLER, Jeremy, e Ulrich ERNST. *Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek; Weinheim: VCH, 1987.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Trad. com comentários por Anne Hyde Greet, intr. S. I. Lockerbie. Berkeley and Los Angeles: California UP, 1980.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. Trad. Regina Aída Crespo, Rodolfo Mata, Gênese Andrade. São Paulo: EdUSP, 2005.

BOULTENHOUSE, Charles. Poems in the Shape of Things. *Art News Annual* (Nova York) v. 28, p. 246-62, 1959.

CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CLÜVER, Claus. Brazilian Concrete: Painting, Poetry, Time, and Space. *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*. Vol. 3: *Literature and the Other Arts*. KONSTANTINOVIC, Zoran; WEISSTEIN, Ulrich; SCHER, Steven Paul (Org.). Innsbruck: Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften, 1981, p. 207-13, il. p. 44-49.

CLÜVER, Claus. Concrete Poetry: Critical Perspectives from the 90s. In: JACKSON, K. David; VOS, Eric; DRUCKER, Johanna (Org.). *Experimental-Visual-Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam e Atlanta, GA: Rodopi, 1996, p. 265-85.

CLÜVER, Claus. From Imagism to Concrete Poetry: Breakthrough or Blind Alley? In: HAAS, Rudolf (Ed.). *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen*. Berlin: Erich Schmidt, 1987, p. 113-30.

CLÜVER, Claus. *Klangfarbenmelodie* in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos. *Comparative Literature Studies* (Urbana, IL) v. 18, p. 386-98, 1981.

CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today* (Tel Aviv) v. 10, n. 1, p. 55-90, 1989. Português: Da Transposição intersemiótica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz *et al.* In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do Visível*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

CLÜVER, Claus. Painting Into Poetry. *Yearbook of Comparative and General Literature* (Bloomington, IN) v. 27, p. 19-34, 1978.

CLÜVER, Claus. Reflections on Verbivocovisual Ideograms. *Poetics Today* (Tel Aviv) v. 3, n. 3, p. 137-148, verão 1982. Português: "Reflexões sobre Ideogramas Verbivocovisuais". Trad. Josias Nunes Filho. *Código* (Salvador, Bahia) n. 11, p. 29-37, 1986.

GOMBRICH, Ernest H. Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation. In: STEINER, Wendy (Ed.). *Image and Code*. Ann Arbor: Horace Rackham School of Graduate Studies, U Michigan, 1981, p. 10-42.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1976.

KÖLLER, Wilhelm. Der sprachtheoretische Wert des semiotischen Zeichenmodells. In: SPINNER, Kaspar H. (Ed.). *Zeichen, Texte, Sinn: Zur Semiotik des literarischen Verstehens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977, p. 7-77.

MAYER, Peter. Some Remarks Concerning the Classification of the Visual in Literature. *Dada/Surrealism* (Iowa City, IA) n. 12, p. 5-13, 1983.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

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

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986.

STEINER, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: Chicago UP, 1982.

VOS, Eric. Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art. Diss. U van Amsterdam, 1992.

VOS, Eric. The Visual Turn in Poetry: Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of Concrete Poetry. *New Literary History* (Baltimore, MD), v. 18, n. 3, p. 559-81, Spring 1987.