

O CONTEMPORÂNEO ENQUANTO AMÁLGAMA: ANÁLISE DO FOTOPOEMA “CARMIM”, DE ARNALDO ANTUNES E MÁRCIA XAVIER

José Eduardo Gonçalves dos Santos

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

eduardo_goncalves_santos@hotmail.com

Malthus Oliveira de Queiroz

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

malthus.queiroz@gmail.com

RESUMO: Por meio da leitura de *ET EU TU*, livro de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier (2003), apresentamos, neste artigo, algumas reflexões sobre o contemporâneo em sua tendência de continuidade com os incursos vanguardistas de problematizar as fronteiras entre as linguagens artísticas, como forma de sublevar novos gêneros e de lançar o objeto literário em dialética com a materialidade que o compõe. Tomamos obra analisada, constituída por fotopoemas, gênero emergente e de autêntica porosidade sígnica, para apresentar, na caleidoscópica cena que compõe o contemporâneo, uma vertente que aponta às reminiscências de seu átimo criativo.

PALAVRAS-CHAVE: *ET EU TU*; Poesia Contemporânea; Fotopoema; Novas materialidades.

ABSTRACT: Through the reading of *ET EU TU*, a book by Arnaldo Antunes and Marcia Xavier (2003), this article presents some reflections about the contemporary age and its tendency to endure the avant-garde incursions. This tendency problematizes the boundaries between artistic languages, as a way of originating new genres, and puts the literary object in a dialog with its own materiality. We perceive the analyzed work, organized by photopoems, an emergent genre characterized by an authentic porosity of signs, in order to present, in the kaleidoscopic scene that composes the contemporary, a strand that refers to the reminiscences of its creative momentum.

KEYWORDS: *ET EU TU*; Contemporary Poetry; Photopoems; New Materialities.

POR UM EFEITO DE INÍCIO

Intruso entre intrusos intraduzo

o
me smo
me
me
me
no me io
yo
i
je
do eu tro

Eutro – Arnaldo Antunes, 2010.

Ao contemporâneo, em poesia, convencionalizou-se a denominação do signo múltiplo: são poéticas múltiplas, para este mo(vi)mento de produção que trabalha nos limites: do verbal, do não verbal, das materialidades e das fronteiras. Sejam quais forem as tendências que se apontem para o que se produz hoje, no âmbito da poesia, há sempre que se marcar uma de continuidade com as instâncias de vanguarda¹, de modo que, ora na atenuação entre as fronteiras das linguagens, ora na criação de novos modos de dizer, uma parte da produção dita contemporânea segue na potência de ressemantizar o verbal e de dotar o verso de amálgamas com as semioses artísticas. Sobre isso, Schollhammer (2007, p. 7), na introdução do seu *Além do visível*, diz-nos da predominância estética da imagem na construção das poéticas contemporâneas, sendo a própria literatura de hoje “fascinada pela imagem, [de modo que] refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível”. À pertinente colocação referencial, escrevemos que a poesia de hoje, não com raras exceções, aponta para os seus *outros*: inscreve-se no limiar entre o que hoje pulsa em possibilidade e o que já foi realizado. Inscreve-se essa

¹ No que diz respeito às tendências acerca do contemporâneo, destacamos duas obras que apontam para o caráter de “multiplicidade” e de continuidade com relação à produção de vanguarda. A primeira pode ser encontrada na obra “Sobre Augusto de Campos”, na organização de Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 7), para quem existe, na prática crítica, “um movimento surdo, pseudoconsensual, de rejeição cultural à tradição da vanguarda e às práticas artísticas experimentais, perceptível na vida literária de hoje”. A segunda está na antologia de poetas contemporâneos “Concerto a quatro vozes”, organizada por Domício Proença Filho (2006, p. 17), em que se demarca quatro tendências do contemporâneo e a terceira diz respeito à presença das vanguardas de 50/70 na produção literária de hoje: “para além dessas vanguardas, de que foram marcadas lideranças, alguns poetas assumiram seus projetos individuais”.

poesia como corpo *estranho*, corpo *intruso* em meados para dizer dos seus *eus*, torna-se uma poesia em *eutro*. O outro, então, é chamado, ao modo do paideuma concreto, para o estabelecimento das eleições sincrônicas na pura constatação de que é da poesia que nasce a poesia; ou, no caso da poesia contemporânea de tendência de vanguarda, a poesia nasce das multiplicidades sígnicas, dos *elos* entre as linguagens.

Assim, à primeira colocação aqui realizada, acerca dos toques e das trocas com as outras linguagens artísticas, torna-se inegável enxergar, contextualizado na assertiva de Schollhammer, o papel da tecnologia, que se reverte numa cultura de tecnologia e prende cada vez mais o olhar humano à tela: ora a do cinema, ora a do computador, ora, ainda, a do smartphone. Dião nasce, por assim dizer, a prática do *ver* e do *se ver* constantemente: adubo para um imaginário – matéria-prima e substância eleita da criação artística – que constrói seus mecanismos de expressão sustentados na imbricação das diversas redes midiáticas e seus sistemas semióticos, originando invenções poéticas, ao modo das vanguardas, e permitindo à arte a incorporação constante de novas formas e de novas linguagens. Dentro desse contexto, do qual despontam linguagens e fazeres estéticos que desafiam os limites formais da linguagem artística, a arte se debruça para questionar o seu próprio fazer, erigindo dessa forma o principal foco das produções artísticas contemporâneas: a própria arte. Para Sébastien Joachim (1995), as produções contemporâneas constataam uma florescência de meta-poemas, meta-ficções, meta-arte enfim, que tendem a transgredir as fronteiras delimitadas pelos gêneros de discurso tradicionais. Nessa profícua tendência de produção poética, cara ao panorama teórico-crítico da intersemiose – pelo adensamento das legitimações das linguagens em *trânsito* –, situa-se a obra aqui escolhida para análise, como forma de contextualizar nossas reflexões em torno do que se fala quando se fala do contemporâneo: *ET EU TU*, de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier.

Composta de poemas e fotos que se imbricam na construção de uma poiesis multifacetada – balizada pela união da palavra e da imagem (texto e foto) –, *ET EU TU* traz referências da poesia moderna e da poesia visual concreta, ponto a que fazemos encontro com a segunda colocação aqui realizada: a poesia de hoje como porosa às poéticas que compõem a inscrição de uma historiografia marcada sob o signo a que quer estabelecer relações. Nesse ir além da poesia moderna, dizemos que essa obra em dupla captura os objetos pelo discurso e pela imagem e, ao mesmo tempo, propõe uma transgressão de gênero, superando a operação da leitura e de observação para engendrar uma leitura conjunta texto-imagem, reafirmando a transtextualidade pós-moderna. Do livro, escolhemos para comentar o poema que versa acerca da captura de um momento de tourada, o instante em que se confrontam touro e toureiro, desdobrando-se sobre o termo *carmim* para erigir uma mensagem poética multifacetada nos códigos textuais, imagéticos e gráficos. Antes dessa leitura, e muito embora reconheçamos que a presença de Arnaldo Antunes no cenário cultural brasileiro seja bastante visível – sobretudo

quando se leva em consideração a sua atuação enquanto músico de uma das parcerias musicais comercialmente mais bem-sucedidas da história da música brasileira: os *Tribalistas*² –, abriremos no texto que ora apresentamos uma breve seção para recolher elementos acerca dessa poética em estudo: quais parecem ser os interesses estéticos e de como, em trânsito, essa obra se inscreve no contemporâneo por meio palavra em distintos desdobramentos.

1 COMO SE CHEGA A SER O QUE SE É

O trabalho com as múltiplas possibilidades da palavra é uma constante na obra de Arnaldo Antunes: poeta, cantor e compositor, sua obra poética se insere na contemporaneidade como uma voz autêntica, híbrida, que “personifica a vocação intersemiótica de uma geração que dá continuidade às propostas estéticas do concretismo” (Pinto, 2004, p.65), sem, no entanto, cair na mera diluição da forma. Abrangendo, antes, em sua obra “a dicção minimalista e a temática pop (inspirada em slogans, cartazes publicitários, ditos populares)” (*Ibidem*), o autor leva frequentemente sua linguagem a ultrapassar os limites da palavra impressa, criando um universo poético no qual o texto dialoga com outras mídias: às vezes conservando as diferenças dos códigos e, no caso do livro abordado neste trabalho, criando um universo expressivo imbricado, sensitivo, fluido, inseparável, como um encontro de caminhos formando um novo caminho. Acerca disso, o poeta, que também é músico e artista visual, diz-nos que sua produção se relaciona por trazer à tona

territórios que têm essa intersecção comum que é a palavra. Existe um trânsito e essas atividades estão sempre em diálogo. Quando vou fazer uma canção já faço para ser cantada, ou um poema para ser lido, mas existem exceções. Esse trânsito entre linguagens é cada vez mais fluente para todo mundo porque hoje, com computador, você tem música, palavra, imagem, tudo junto. Tem muita coisa que publiquei como poema e anos mais tarde fui musicar. Ou o contrário. Esse movimento é comum. (ANTUNES, A. 2010).

Realiza-se, por assim dizer, além da evidência à porosidade artística, a menção ao aspecto tecnológico, ou de uso pleno das novas tecnologias, que as obras

2 Conjunto musical brasileiro composto por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte que, em 2002, juntam-se numa parceria que renderia um álbum homônimo de expressivo sucesso, mantendo-se como único trabalho até 2017, quando voltam a se reunir para a produção de um novo material fonográfico.

contemporâneas vêm realizando³. Ora, antes de ser uma inquietação do nosso contemporâneo, o uso das materialidades tecnológicas e o anseio de extrapolação do livro enquanto corporeidade foi uma insistência dos poetas concretos, sobretudo Augusto de Campos, que, certo modo, tornam-se referências para a criação artística de Antunes, ainda mais quando esse escolhe por tornar a linguagem transcódigo, tema principal de sua poética, inserindo-se no imenso campo da poética pós-moderna: “que já não se vê apenas como produto de uma mentalidade moderna”⁴; antes, vê-se como um amplo questionamento do fazer artístico. Seu fazer poético, permeado pela quebra de paradigmas no que tange a formas fixas de expressão, é em parte produto das “novas formas de produção literária e a inovação de outros meios como a fotografia, a televisão, o cinema e os meios eletrônicos em geral”⁵, assemelhando-se a outras formas híbridas, como instalações, vídeos-arte, montagens. Sua formação interdisciplinar lhe permite isso: Arnaldo primeiro se tornou conhecido como músico para, depois, enveredar pelos caminhos da escrita e da *performance*, o que lhe proporcionou uma maior desenvoltura no campo da poesia visual.

Quando se lança no campo da poesia, por exemplo, o faz com obras que trazem à tona o caráter de tridimensionalidade, de trabalho com distintas materialidades⁶. *Nome* (1993), projeto em três mídias: o impresso, o sonoro e o audiovisual – numa evidência, primeiro, de como as atuações distintas podem dividir espaço; segundo, de que como existe uma propulsão do movimento em suas palavras – consolida esse estar *entre* no qual se inscreve esse projeto poético. Assim, o modo visual em movimento daqueles poemas, também impressos, fazem deles uma linguagem completamente aberta ao campo do duplo: entre poema e clipe – alguns quase musicados, quase oralizados, habitando mesmo esse espaço do inclassificável –, permite-nos dizer tratar-se de *clip-*

3 Para melhor dizer de nossa assertiva, apontamos para a observação de poetas como André Vallias, que faz uso das novas formas de produção de linguagem para a criação de poesia, e tem parte de sua obra disponibilizada em sites, como o da revista Errática: <http://www.erratica.com.br/> - aqui acessado em 29 de abril de 2018.

4 ARAÚJO, Ricardo. Poesia e Pós-modernidade. In: ALCÂNTARA, Simone Silveira de. Entrecruzamento de linguagens em Arnaldo Antunes. *Interdisciplinas*, ano 3, volume 7, no 7. Universidade de Brasília.

5 ALCÂNTARA, Simone Silveira de. Entrecruzamento de linguagens em Arnaldo Antunes. *Interdisciplinas*, ano 3, volume 7, no 7. Universidade de Brasília.

6 OU E, primeiro experimento poético de Antunes, em 1983, é, segundo o site do poeta, “um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema”. Aqui consultado em 29 de abril de 2018, por meio do link: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=11.

poemas antecipatórios de uma vertente poética que emerge, com naturalidade, nas tendências contemporâneas⁷. Atualmente levados às mídias eletrônicas, por meio de sites de acesso, a emergência poética foi atenuada e, graças a sua tradição como músico, tomada inteiramente como *clipes* para canções. No entanto, como suma da obra, é-se dito que “o livro NOME acompanha o *home vídeo* e funciona como um roteiro deste, com versões gráficas coloridas dos vídeos, além das respectivas fichas técnicas⁸”, garantindo o guardar da memória desse projeto que rasura a cena recente da poesia brasileira, nas tentativas de se criar uma dialética entre suporte e elemento poético. Assim, verifica-se nas atuações de Antunes uma tendência ao segmento de invenção poética, iniciado, aliás, com a tradição da poesia concreta, proposta com a qual o poeta presta tributo e segue enfatizando o caráter de diálogo, ao dizer que “é natural que, não só eu, como inúmeros outros poetas e compositores tenham sido influenciados por essa produção de alguma forma” (ANTUNES, 2014, p. 78). Da escola poética a que frequentou Antunes, nos contextos da poesia concreta, pode-se dizer que tenha construído uma relação de constante flutuação sígnica, ainda mais por fazer da palavra um corpo sem território específico: estabelecendo a quebra entre as fronteiras da arte. Isto é, também, observado por Heloisa Buarque de Holanda que, em entrevista ao SESC para a montagem do dossiê Arnaldo Antunes (2013, p. 27, *grifo da autora*), diz:

ele faz uma poesia expandida que você pode encontrar no papel, na música, numa almofada, numa declaração filosófica. Quando você me pergunta se Arnaldo é mais músico que poeta, eu respondo que Arnaldo é poeta o tempo todo, poeta *lato sensu* como certamente sonha a arte.

O que põe o multiartista, como sugere Pignatari (2006), na categoria de inclassificável, no campo libidinoso de poetas sem fronteiras, que leva a palavra para o lugar da troca porosa entre as linguagens: da música para o poema, do poema para vídeo, do vídeo para a fotografia... numa troca que não é gratuita e que passa pelo crivo rigoroso da reflexão artística do poeta *inter*. É ainda o próprio Antunes (1996),

7 Clip-poema é uma nomenclatura utilizada por Augusto de Campos para a série de recriações de poemas seus, em 1997, que desenham o momento auge da poesia concreta. Estão compilados no cd rom que acompanha seu livro de 2003, *Não*, e disponibilizados em seu site, com acesso possível por meio do link: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>, aqui acessado em 29 de abril de 2018. Recentemente, outras poéticas contemporâneas fazem uso desse átimo criativo, na criação ou no lançamento genuíno, de poemas em suas articulações com imagem e som, caso, por exemplo, da poeta Marília Garcia. Pode-se ter acesso às produções dela por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=X-Xre6G4ous>, com acesso na mesma data.

8 Citação do site do poeta: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=4, aqui acessado em 29 de abril de 2018.

contradizendo a crítica, que levanta o manifesto da inclassificação, do não rótulo, da atuação inominável: “Somos o que somos, somos o que somos/ Inclassificáveis”. Pois é: poesia é a meta de suas linguagens genuinamente rigorosas e com estreito contato entre os mo(vi)mentos eleitos para uma deglutição que, em si – e de modo metafórico –, já traz a capacidade crítica.

Inscribendo-se, portanto, numa tradição poética de experimentos com os suportes: num átimo sincrônico que, no Brasil, sem dúvidas, tem seu auge com as atuações dos poetas concretos, a multifacetada poética de Antunes, ainda em construção, apresenta como que um ir atrás. Abre, vez por outra, mão das possibilidades amadoras das novas tecnologias para o lançamento de objetos poéticos manuais, quase que na instância de uma *artesanía* em que o processo é exaltado como partícipe da criação. Ora, lançar a criação como processo é uma atividade poética de exaltação desse burilar manual, algo muito presente nos poemas que ampliam a folha do livro e se vão às telas diversas para reconfigurar a perspectiva do leitor: passa-se a um interator com significativa importância para a organização do corpo poético com que se relaciona. Contudo, não rara às vezes, Antunes traz à tona a capacidade da mão mesmo como uma tecnologia proveitosa à criação literária, utilizando, com muita perspicácia, da tecnologia livro para a montagem da tessitura poética em série. Figuramos nossa assertiva com o exemplar *n.d.a* (2010). Nele, em sua parte três, encontramos os *hand made*, sete no total, que aqui lemos como instrumentos *musicais artesanais*: pintando a relação entre semioses que compõem o livro e a carreira estética do poeta em trânsito com as linguagens. Em traços artesanais e, aparentemente, ingênuos, os *hand made* levam o leitor ao caminho da leitura sem um encerramento, sem uma escolha – em processo. Vejamos:

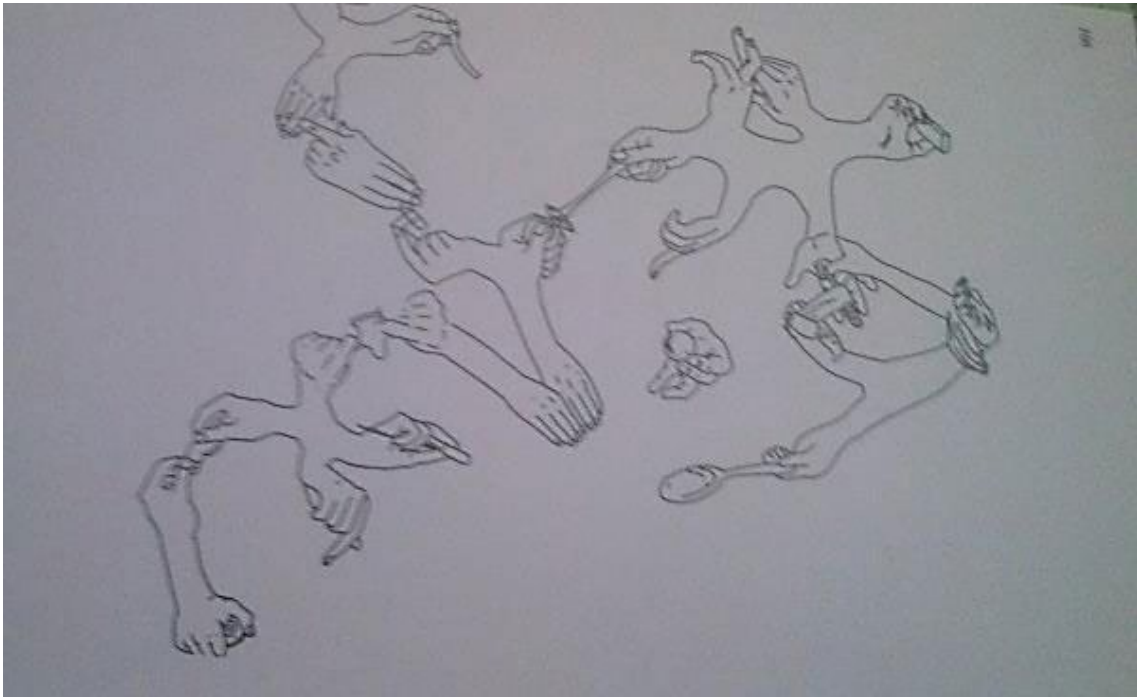


IMAGEM 1: HAND MADE 1, ARNALDO ANTUNES, 2006 – PRESENTE NA OBRA N.D.A, 2010, P. 166.

No *n.d.a*, uma orgânica realização da interface com as linguagens visuais é percebida, de modo que os elementos paratextuais, para além dos poemas em linha reta ou em organização visual, são de suma importância para a reivindicação de uma obra intersemiótica. A obra, com o projeto gráfico assinado por Antunes, vale-se da busca incessante das respostas, com a apresentação de *nenhuma* tendo – no outro lado da página – seu verso imagético que lança o espaço da busca e da não escolha: ou da escolha como negativa.

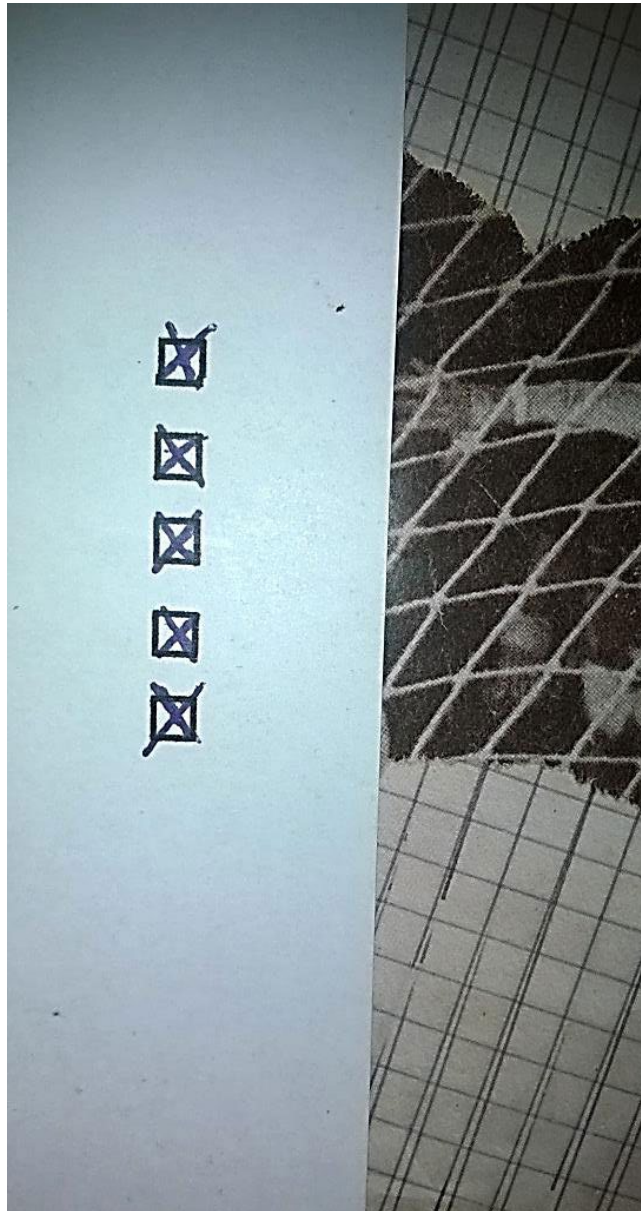


IMAGEM 1: PARTE INTERNA DA QUARTA CAPA, DO LIVRO *N.D.A.*, DE ÁRNALDO ANTUNES, 2010.

Dentre as alternativas postas, a escolhida vai se alinhar à anulação, o *nenhuma das alternativas me alivia*⁹. Ao passo que, ao término da obra, todas as *alternativas* estão marcadas, o que nos permite, de início, reafirmar a relação de uma poética em processo, com escolha por fazer uso das potências do impresso e do uso da mão: tanto na marcação manual de todas as alternativas, que se anulam, quanto nos objetos feitos à mão, que a obra apresenta; segundo, realizar a relação desse paratexto com o poema

9 Verso de abertura do poema *n.d.a.*, p. 14 do livro homônimo, de 2010.

título, *n.d.a* (14-17), que traz, após várias escolhas negativas – com a repetição incisiva do **nenhuma das alternativas** – a indicação pela *negação* como afirmação, o que leva à porta da **não** saída:

só
a que me nega
o resto
ao redor
resta
e cega
me leva
pelo cor
redor
à porta
(certa, in
certa, não
importa)
da saída

Isto tendo-se dito, fechamos esta seção com um retrospecto que mapeia, com algumas escolhas – dado o espaço relativamente curto que temos –, a trajetória poética de Arnaldo Antunes: suas filiações, suas escolhas criativas. Marca-se, também, que, nessa obra em trânsito, o espaço para as novas tecnologias é partilhado com a exploração do livro enquanto um corpo possível de experimentos, na evidência da mão como tecnologia à criação literária. Em suma, diz-se que a palavra é a coesão entre as linguagens, de modo a ser ela o instrumento privilegiado para a produção das variadas semioses a que recorre o multiartista. Diz-nos, então, Antunes que

de certa forma, tudo que produz (canções, poemas, trabalhos visuais) envolve o uso da palavra, em suas múltiplas possibilidades e conexões com música, imagem, performance, etc. Posso até prescindir da palavra, mas não da significação poética. É como se ela fosse um porto seguro, de onde me aventuro em direção a outras linguagens. Dessa forma, tudo acaba se conectando. Ao mesmo tempo, sinto estarem cada vez mais precárias as delimitações entre as linguagens e cada vez mais flutuante o trânsito entre elas. (ARNALDO, A. 2013, p. 31).

Dessa atenuação entre as fronteiras do fazer artístico a uma quase militância para a não classificação, a poética aqui pontuada se lança na trajetória das imbricações

contemporâneas de anular as alternativas, de se inscrever *entre*, de evidenciar seus outros. O *eu*, aliás, amalgama-se com o outro para a constituição de obras carregadas de alteridade, habitando no abismo que une as tradições poéticas brasileiras. Se ao contemporâneo diz-se mo(vi)mento em multiplicidade, alguns contemporâneos, na criação artística, potencializam esse *signo* de múltiplo e faz de suas obras corpos abertos ao trânsito intersemiótico.

2 *ET EU TU*

ET EU TU é uma obra sem fronteiras. De início, não se pode mesmo dizer ser projeto poético de autoria única: os poemas e as fotografias estão em amálgamas orgânicas que se apresentam como linguagem *entre*, em dupla autoria. Seguindo-se, tem-se a escolha por não numerar as páginas: problematizando a concepção de livro, uma vez que, não fosse a costura que organiza as folhas, ter-se-ia uma obra volante, feita à vontade da fruição leitora. Costurado, no entanto, aproxima-se e afasta-se da tradição do impresso. Desde o título da obra, no bi-semântico ET – pode-se dizer das preposições *e* & *entre*, como forma de se inscrever no duplo eu-tu, ou no duplo poesia-fotografia –, tem-se o apontar às flutuações dessa para uma na convenção da escritura linear, de autoria definida. Não se pode desconsiderar, bem verdade, esse trânsito na análise da obra que vem, em nossa leitura, estabelecer o diálogo com a precedente *Quarenta Clics em Curitiba* (1976), de Leminski e Jack Pires. Nesta, como em *ET EU TU*, pode-se dizer que “as relações entre poesia verbal e fotografia ocorrem numa relação de complementariedade semiótica” (FERNANDES *et al.*, 2015, p. 15), de modo que não são, os poemas, écfrases das fotografias e essas, possivelmente, ausentes aos poemas que as enquadram, apontariam para outros *modos de ver*. Dois pontos nos ajudam a observar as diferenças entre as obras: *Quarenta Clics* não é costurada, apresentando-se mesmo como um portfólio, um convite à deriva pela Curitiba de Leminski; *ET EU TU* aproxima fotografia e poema de forma que, inclusive, as palavras recebem potências de criações de imagens, num ir além dessa dialogia intermediática poesia-fotografia. Ou seja, enquanto que a obra de Leminski se apresenta com maior potencialidade na transgressão do livro e na criação de uma relação entre as linguagens pela ausência de costura e da paginação, a de Antunes traz à tona as imbricações efetivas entre as possibilidades da palavra se iconizar como imagem. Vejamos:

Jack Pires
Paulo Leminski

1ª formata — 1976
2ª formata — 1990

tem quem se proteja
por trás
de uma baragem
de bons dias
boas tardes
boas noites
assim não tendo
que ver o que está pensando



IMAGEM 3: FOTOPOEMA, PAULO LEMINSKI E JACK PIRES, 1976¹⁰.

¹⁰ A obra, enquanto foto-livro, tornou-se objeto raro, disposto em acervos especializados para pesquisas relacionadas à poesia de Paulo Leminski. Na edição *Toda Poesia, de Paulo Leminski, lançada pela Companhia das Letras, em 2013, escolheu-se por apresentar apenas os poemas sem as fotografias que com eles se imbricam. A escolha, naturalmente, contribui para o caráter de diluição do livro em seu projeto original, bem como para os estudos que procuram compreender o surgimento e a progressão do gênero fotopoema. Agradecemos, neste artigo, ao Professor e Pesquisador Ricardo Gessner pelo envio de parte dos fotopoemas que compõem a obra.*

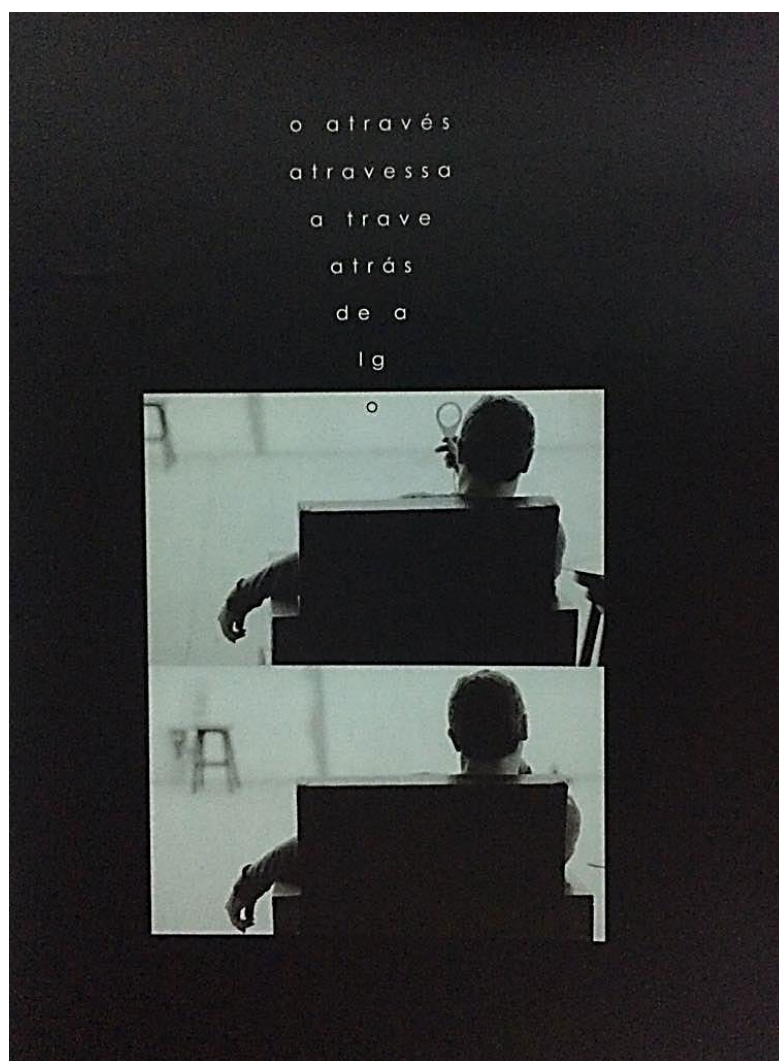


IMAGEM 4: FOTOPOEMA, DE ÁRNALDO ANTUNES E MÂRCIA XAVIER, 2003

Recorrendo-se, por assim dizer, à descrição, temos na primeira essa clara imersão figurativa fotográfica, na captura de uma cena cotidiana em que se diz, na dupla linguagem, distinções: ao fugir da tautologia, o poema e a fotografia se organizam, efetivamente, como uma linguagem ausente, um fotopoema, para dizer dessas fugacidades humanas. Em contrapartida, na segunda, um ponto de complexificação é-se lançado: a última letra do *algo* é o próprio elemento a ser observado, na contemplação daquilo a que poderíamos denominar como o *punctum* do fotopoema, de Antunes e Xavier. Logo, como pode-se ver, a obra se desdobra para problematizar a dupla linguagem a que une: por um lado não que ser só de fotografias, por outro não é só de poemas. A contemplação, a metalinguagem, ora nos fotopoemas, ora na própria organização do projeto gráfico, com folhas que se ampliam para apresentar corpos móveis, compõem esse quase livro, entre linguagens. Dele, para uma maior atenção, como aqui já se foi

dito, recorreremos à leitura do poema por nós denominado de *Carmin*, a fim de tentar apontar modos de ler para esse fotopoema que, desde seu tema, aponta para um caráter palimpséstico, tornando-se uma escritura carregada de memória e atravessada por outras vozes.

2.1 CARMIM MNEMÔNICO & INTERSEMIÓTICO

Na segunda metade do livro, com as duas folhas abertas e impressas de cor carmim chapada e fosca, vê-se a imagem:

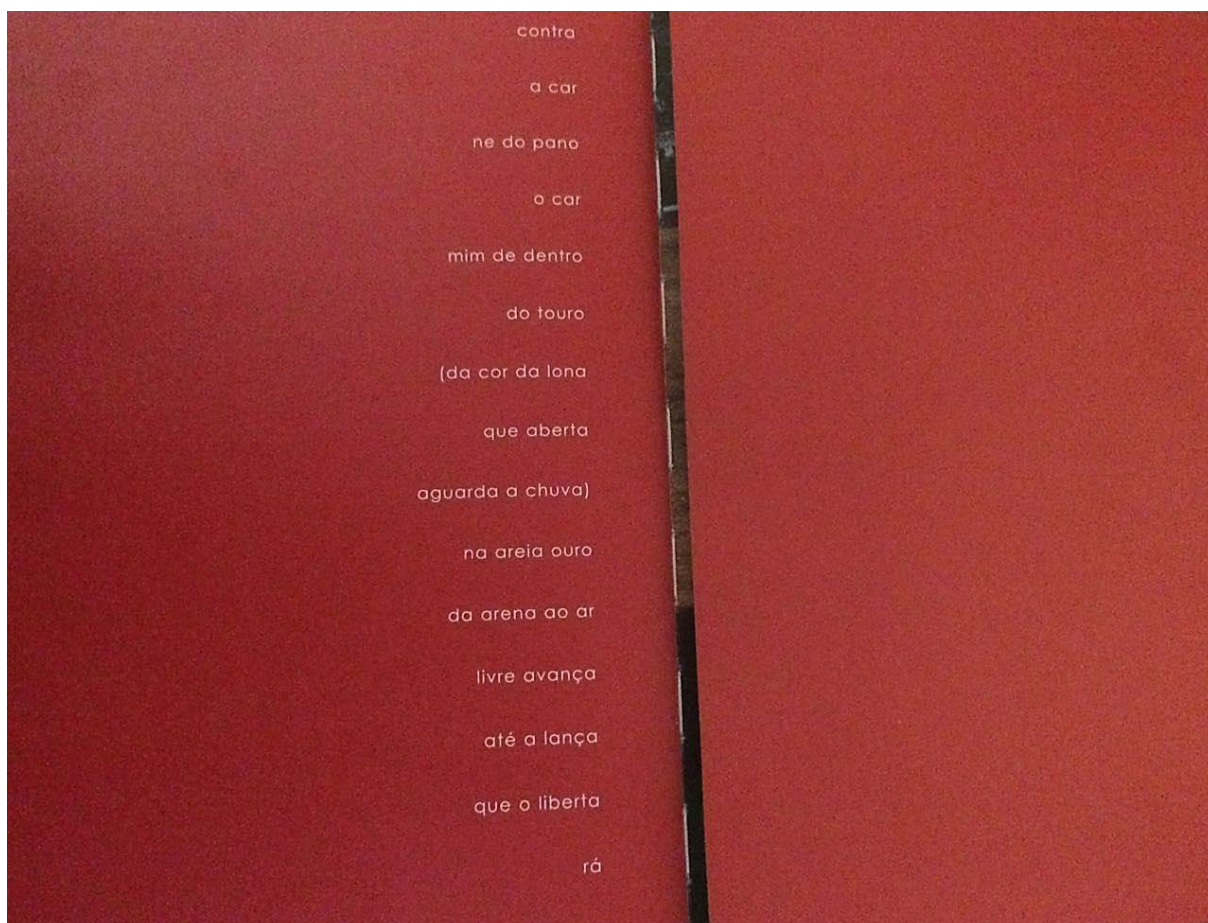


IMAGEM 5: FOTOPOEMA, DE ARNALDO ANTUNES E MARCIA XAVIER, 2003.

Logo no primeiro instante, mesmo sem qualquer leitura verbal, a cor intensa carmim desperta a atenção aos olhos, pois destoia das composições anteriores, que apresentam nuances, formas e texturas multifacetadas. A cor é, então, uma sensação que comunica aos sentidos, sendo um preâmbulo à leitura, de modo que poderíamos

dizer, arriscando alguma poesia também de nossa parte, que a leitura desse poema se inicia com uma impressão de vermelho:

contra
a car
ne do pano
o car
mim de dentro
do touro
(da cor da lona
que aberta
aguarda a chuva)
na areia ouro
da arena ao ar
livre avança
até a lança
que o liberta
rá

Ou, como quer Lucia Santaella (2004, p. 176), ao falar da poesia digital de Augusto de Campos, “todos os poetas digitais sabem que a cor é uma contribuição valorosa que a escrita eletrônica lhes oferece”. Ainda que não estejamos falando propriamente de uma construção tecnológica digital na obra aqui analisada, não podemos deixar de trazer esse recorte analítico da semiótica paulista como forma de aludir ao caráter intermediário que a obra apresenta, posto que o carmim é como que o pano que se move para o chamar a atenção do leitor: transmutado em touro e experimentando uma liberdade distinta daquele.

O carmim, nesse sentido, enquanto uma tonalidade de vermelho, apresenta-se como uma cor extraída da vivacidade sanguínea, a cor do sangue logo quando jorra, de modo que, entre as possibilidades de sua evocação, inscreve-se a sensação psíquica de

vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa (KANDINSKY, 1996).

Carregada de memória na cor, o fotopoema, em suas inscrições verbais, suscita-nos outra memória: a persistência da imagem do touro na poética cabralina. Nesse

sentido, trazemos o mais exemplar poema, quando se fala da relação toureiro-toura, de João Cabral (1997, p. 131).

Alguns toureiros

Eu vi Manolo Gonzáles
e Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.
Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como Parrita:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.
Vi Miguel Báez, *Litri*,
dos confins da Andaluzia,
que cultivava uma outra flor:
angustiosa de explosiva.
E também Antonio Ordóñez,
que cultivava flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida.
Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra
o da figura de lenha
lenha seca de caatinga,
o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,
o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,
sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:
como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,
e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

Ora, se o poema cabralino se lança quase que como uma poética à exclusão do signo *flor* do que se é *flor*, num lançar de dados para que se desfigure da poesia aquilo que é poético, o poema de Antunes, alinhado à fotografia de Xavier, parece ter amplamente aceito a esse *mudo convite*. Não se trata, e aqui precisamos dizer, de apresentar uma espécie de influência ou de onipresença cabralina na poesia contemporânea. Antes, em linhas propulsoras, que desenha as aproximações entre o projeto estético de Antunes e as poéticas concretistas (estas tributárias à poesia cabralina), parece-nos uma imagem que vem como que remontar o lugar ocupado por Antunes, o poeta, na cena caleidoscópica que é o contemporâneo. Se o poema de Cabral figura tendências de criação

poética – sentimentalismo, cientificismo, expansivismo, preciosismo – na eleição da poesia objetiva, geométrica e ausente de perfume, pode-se dizer que essa retomada que justapõe touro e toureiro, numa batalha velada, indica as formas com as quais o poema, em Antunes, se forja: desprovido de sentimentalidade, aberto à porosidade visual e, por vezes, constitutivo de geometricidade. Para fins de nosso intento aproximativo, o que seria aderir mais ao *fazer poemas* “sem poetizar poema” do que apresentar a morte como libertação, desprovida da melancolia, tantas vezes poeticamente versificadas, que a ela pode acompanhar?

Estamos, sem dúvidas, tratando de um elemento semiótico no duplo fotografia-poema, de modo a se inscrever na tradição relativamente recente e pouco explorada, no Brasil, da produção de um fotopoema: gênero híbrido, em que se inaugura como um amalgama inseparável, mesmo nas análises que para ele se voltam. Contudo, observando a constituição verbal, ao modo de um poema, ainda que considerando que algo se perde na análise, salientamos a constituição de versos por meio do recurso criativo proporcionado pela paronomásia, na alternância de semas que ora privilegiam a recorrência da assonância, ora da aliteração. São versos em que a melopeia se apresenta para formar sons gagos, quebrados e aproximados: para dizer da morte enquanto libertação. Os paronomásticos versos *na areia ouro/ da arena ao ar* se apresentam em palimpsesto com aqueles encontrados no poema de abertura d’*O rei menos o reino*, de Augusto de Campos, em que se poder ler

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

De modo que, assim como poema de João Cabral, acaba se lançando como uma poética em que a contundência da negação é exaltada como potente à criação literária. A negação e o deserto, a secura, reforçada pela justaposição dos signos *areia*, em espelhamento, e *arena*. Ora, se a importância dos estudos literários se afirma por meio de sua capacidade de criação de elos sincrônicos, por meio de proximidades criativas, parece-nos claro que a poética de Antunes, tantas vezes dita tributária da poesia concreta, na busca por afirmar sua autenticidade e autonomia na produção poética, não deixa de evidenciar seus *outros*, aqueles que, afetivamente, cosem o campo da relação entre a criação do ontem e de hoje. Assim, do ponto de vista verbal, diz-se que os poemas de *ET EU TU*, antes de se relacionarem com a fase concreta da poesia, buscam uma relação num mo(vi)mento anterior, na fase pré-concreta de um Augusto de Campos, nas lições de poesia de um Cabral. Com acentuada perspicácia, Antunes observa a forma como ir além, não apenas por meio dos recursos sonoros, fazendo por intermédio da

dialética entre duas linguagens, extrapolando o campo conceitual concreto de poema como imagem e criando potências imagéticas num duplo. São, ao fim, os poemas da obra aqui analisada oásis para dizer que

Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim. As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou assim como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis — os poemas — contaminando o deserto da referencialidade (ANTUNES, 2014, p. 26).

Contaminando e refazendo memórias, haja vista ser a poesia de Arnaldo Antunes de uma sensibilidade referencial que deixa relativamente claro que é de outros que se faz o contemporâneo, sem negar a tradição, escolhendo dela aquilo que ajuda ou ajudará para a elaboração do hoje.

Voltando, portanto, ao acontecimento artístico em sua organicidade, podemos perceber que as páginas abertas disfarçam uma página que é descoberta sob a página direita do livro, desvelando a seguinte composição:

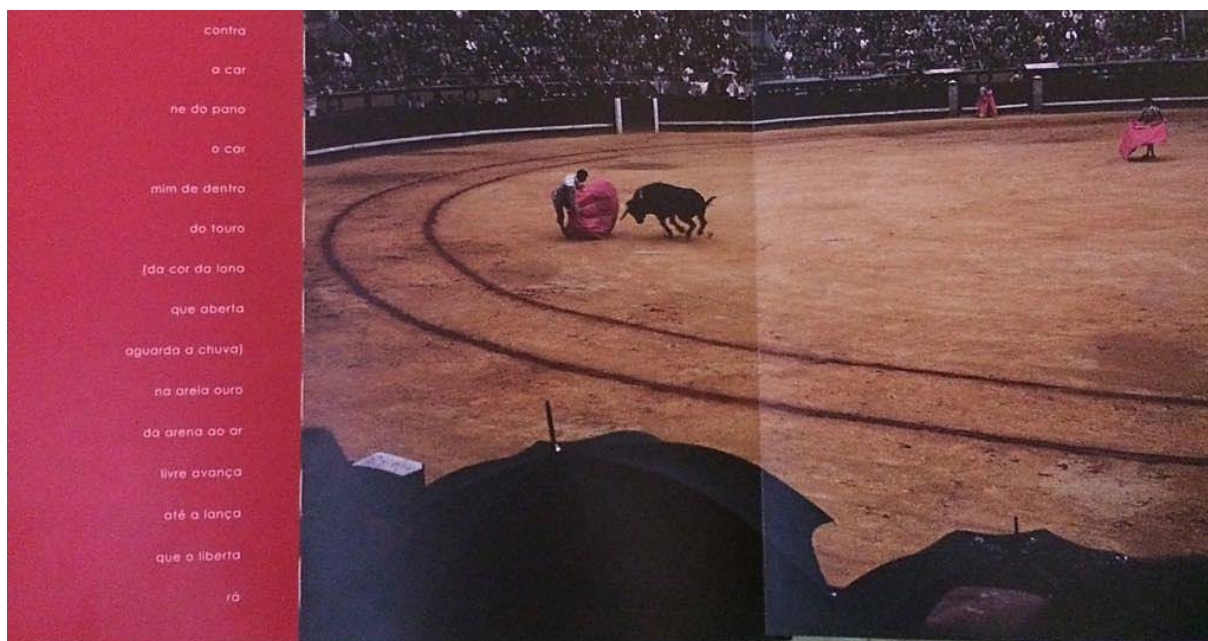


IMAGEM 6: FOTOPOEMA, DE ARNALDO ANTUNES E MARCIA XAVIER, 2003.

Imbricam-se, como pode-se perceber, os elementos verbais e visuais numa leitura procedural, desdobrada numa linearidade bidimensional, como o descreve Bense (2003, p.175-177) em comentário aos textos visuais de Francis Ponge:

De um modo geral, todo texto se forma como uma série linear de signos. [...] Assim como o fluxo estatístico do texto, também a estrutura lógica do texto se manifesta unidimensionalmente. [...] O que se chama texto, portanto, só pode ser de fato descrito como texto quando conserva o princípio do enfileiramento, ou seja, da linearidade, da unidimensionalidade. [...] Somente a percepção, ou seja, a pura descoberta sensível de um texto, pode substituir a linha do texto por uma superfície textual e, pois, compreender o texto como uma multiplicidade bidimensional, [...] Trata-se de textos que, em essência, se desenvolvem de maneira bidimensional, [...] cujo fluxo de signos e de informação deve ser considerado como um acontecimento sobre o plano, não sobre a linha, que, portanto, precisam ser vistos, observados, para serem percebidos e compreendidos.

De fato, a leitura do fotopoema de Antunes e Xavier depende da bidimensionalidade que os signos verbal e visual imprimem no plano gráfico, compondo uma leitura procedural, que vincula a sensação do vermelho à mensagem verbal do texto. Este, mesmo redefinido com relação à tradição da escrita gráfica: as palavras partidas, redistribuídas no plano gráfico de modo a formar um jogo de palavras e intensões multifacetadas (*da arena ao ar / livre avança*). Não obstante, como todo o poema se pretende bidimensional, sua esfera textual guarda a grande parte do plano semântico da obra, e disso deriva sua mensagem estética, a semântica textual imbricada ao plano material gráfico. Procedamos uma análise textual.

O poema pode ser dividido em três partes, ainda que exaltamos o fato de sua simultaneidade guardar uma densidade leitora que complexifica a criação do que se entende, ou se entendeu, por poema:

1 – contra

a car

ne do pano

o car

mim de dentro

do touro

2 - (da cor da lona

que aberta

aguarda a chuva)

3 - na areia ouro

da arena ao ar

livre avança
até a lança
que o liberta
rá

Na primeira parte, encontramos um sistema semântico que circunda nuances da cor vermelha, quando relacionada à imagem. É assim que “a carne do pano” – na foto, o toureiro segura o capote no instante em que o touro parece avançar – parece conferir materialidade ao vermelho através do objeto capturado pela imagem e por um jogo de significado no qual a carne metaforiza o sangue, objeto de campo lexical. A nuance vermelha continua na sequência: contra o vermelho do pano, o carmim de dentro do touro. Mais uma vez, o carmim, nuance do vermelho, agora explícito no texto, joga com a noção de implícito na foto, pois não se vê o sangue do touro, apenas os ferros curtos enfiados no seu pescoço. A oposição demarcada no texto pelo vocábulo *contra* estabelece a luta, o confronto. A cena poética se desenrola a partir desse panorama: o fotopoema não é sobre a tourada, mas sobre o pequeno instante do confronto entre o toureiro e o touro.

A segunda parte demarca uma fuga rápida da cena poética, que se expressa textualmente quase como um comentário apenso, como que chamasse a atenção do leitor para as entrelinhas da imagem. Os parênteses reforçam essa ideia de intercalada, de discurso desviante. Vemos, em segundo plano, desfocado da cena central da foto, o pequeníssimo guarda-chuva na plateia, como uma gota vermelha na totalidade escura desse pedaço da imagem. A parte parece enfatizar o jogo: o carmim escondido de dentro do touro negro se converte em figura análoga ao vermelho escondido na paisagem escura da plateia. Mas essa parte figura como um interlúdio para a próxima, que também é o fechamento: *a areia ouro da arena*, que toma quase toda a foto, é para onde converge o desfecho da cena, a ação final, convertida no ápice, que é o destino provável do touro: seu avanço para a morte. Todo o fotopoema é, em nossa leitura, um preparatório para isso: a impressão em vermelho que introduz a leitura, logo se desfibrando nas metáforas da primeira cena, que sugerem o confronto e o sangue, reforçado na sutileza da observação da segunda parte.

O provável destino do touro, no entanto, conserva-se como possibilidade, observada em dois momentos: a própria imagem, que traz a imagem do touro ainda vivo, avançando contra a carne do pano, e o verbo final, que, fragmentado em duas linhas, apresenta-se no presente (o tempo da imagem) e no futuro (liberta / rá), sugerindo o desdobramento da cena. O poema não afirma a morte do touro, e talvez não pudesse, correndo o risco de, fazendo-o, sobrepor-se à cena fotográfica. O vocábulo *livre*, que constitui um nó semântico que amarra a sequência “ar / livre avança” (ao livre / livre avança), permeia a ideia de liberdade (da carne, do carmim, da matéria) a que se destina

o touro, compondo, com o verbo *liberta / rá*, o campo lexical de sua morte provável.

Apesar da sequencialidade narrativa estabelecida na última parte, o poema se aproxima ainda mais da imagem por sua feição descritiva, embora possa-se dizer da imagem que há certo tom narrativo. Percebe-se isso na ênfase do tempo presente, congelando o momento da observação no eterno agora, o *irrepetível* de Barthes (2000). Contudo, o que o texto verbal descreve não é o momento da foto; antes, tem-se o momento em que a conjunção do olhar da fotógrafa e do poeta se unem para observar o mesmo momento pelos mesmos olhos, na elaboração dessa linguagem em *devenir*. O poema brota do silêncio da imagem, diz verbalmente o que ela não pode dizer, assim como a imagem realiza visualmente o poema – nasce-se o campo do indizível na separação dos dois, na inauguração de um vazio impossível de ser elucubrado, posterior ao surgimento da linguagem: o fotopoema. Tudo nele, aliás, é envolvido graficamente pelo carmim, sendo o projeto gráfico também um jogo: a suspensão da possível morte do touro, capturada num instante antes, sugerida na temática do vermelho implícito-explicito, é envolvida (explícita) pelas páginas vermelhas, que envolvem a imagem. A fotografia brota do vermelho, quando se abrem as páginas do livro, revela-se aos olhos do leitor como eclodisse do vermelho, assim como outras nuances de vermelho brotam da imagem. É assim que, voltando à impressão do começo, todo o fotopoema, em sua dimensão projetual gráfica, verbal e imagética, se compõe numa unidade semântica escrita por códigos múltiplos, imbricados no mesmo plano discursivo.

3 A MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE DO POEMA AQUI NOMEADO CARMIM

A poética moderna e pós-moderna pode ser caracterizada principalmente pela criação de formas de expressão intersemióticas, multimidiáticas, como uma antena receptando os discursos articulados nos diferentes mídias. Assim afirma Nelson (2016, videoaula 2), sobre a poesia de Marianne Moore, uma das mais importantes poetisas do modernismo americano:

Os primeiros poemas de Marianne Moore tinham estrofes muito convencionais, mas ela logo retornou aos mesmos poemas que introduziam alinhamentos e disrupções prototípicas modernistas. *The Fish* foi publicado pela primeira vez em um parágrafo de quatro linhas fixas em *The Egoist*, em 1918, no mesmo ano em que Moore se mudou para Nova York. Mas, quando ela publicou o poema e outros nos anos seguintes, suas linhas diminuíram e fluíram num uso muito mais radical da página; mostraremos esses dois fatos a vocês. Ainda mais fundamental para a sua poética, no entanto, era o uso disjuntivo da citação

e dos recursos textuais populares. Ela leu revistas populares. Ela leu folhetos turísticos. Ela leu o mais amplamente possível e pegou emprestado coisas de todos esses tipos de documentos, e os trabalhou na poesia.¹¹

Bense (2003, p.179), por seu turno reflexivo, observa que a inserção dos discursos sociais na poesia moderna – discursos esses identificados com a propaganda, a revista, o magazine etc., – o que, na era pós-moderna, vem a ser complementado pela visualidade cinematográfica e, mais recentemente, pela cultura dos *games*.

Levando em consideração os aportes teóricos-críticos supracitados, observamos que a poesia brasileira contemporânea apresenta grande inventividade de signos poéticos e linguagens, o que permite a construção de um panorama diverso quanto à sua produção. Essa inventividade – gerada pelo constante fluxo criativo que se debruça sobre um patrimônio poético estabelecido para efetivar uma releitura de continuidade ou ruptura – não se furta a pensar o próprio fazer poético, já que a “aventura da escrita” (PINTO, 2004), tanto em prosa quanto na poesia, acaba por apontar novos caminhos e maneiras de articulação entre a Literatura e o mundo. É imprescindível, nessa articulação, levar em conta os meios de produção de que os escritores dispõem, na medida em que esses meios influenciam as linguagens e os modos de fazer literários, promovendo, entre outras coisas, o constante diálogo com outras formas de expressão artística: a pintura, as artes plásticas e a fotografia, por exemplo. Essa troca de experiências, integrada no grande campo da intertextualidade – segundo o qual a literatura é o tecido constante de textos, retomando e operando empréstimos e trocas –, possibilita novas dimensões à escritura poética, contribuindo para uma aproximação entre o texto e a imagem como elemento da literatura – o que, aliás, a rigor, não se constitui ineditismo, já que se pode observar, em alguns textos de Mallarmé, uma quebra de paradigmas de leitura, em que a palavra *imita* o objeto, em vez de só referir-se a ele, buscando “apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (Foucault, 1988, p.7).

Nesse sentido, é interessante perceber como a construção poética de *Carmim* se utilizava desses elementos para construir suas significações. A *mimesis* poética, engendrada no limiar da linguagem, no qual deslizam “experiência, sentimento, emoção, intuição,

11 Tradução nossa para o original: Marianne Moore's first poems had very conventional stanzaic forms, but she soon returned to the same poems introducing prototypically modernist indentation and dislocation. The Fish was first published in a fixed four line stanza format in The Egoist in 1918, the same year Moore moved to New York. But when she published the poem and others the following years, its lines ebbed and flowed in a much more radical use of the page and then we'll show you both. Still Moore fundamental to her poetics, however was her disjunctive use of quotation and popular textual resources. She read popular magazines. She read tourist brochures. She read as widely as one could and borrowed things from all those kinds of documents, and worked them into her poetry.

pensamento não dirigido” (PAZ, p.1982), revela/cria um mundo verbal através de outro mundo visual, e vice-versa, conforme as palavras do escritor mexicano: “revela este mundo; cria outro” (PAZ, p.1982). Mundos, acrescente-se, feitos de linguagens no limiar das fronteiras semióticas, na medida em que o processo cognitivo em poesia depende fundamentalmente da junção linguagem-imagem. Assim, são abarcados pelo poema palavra, imagem, paisagem, cor e o elemento gráfico, revelando outra linguagem criada do diálogo desses signos, enfatizando o transcódigo da expressão poética. Com relação a toda a obra *ET EU TU*, percebe-se a evidência do diálogo de linguagens como elemento construtor da expressão poética. Composta de fotos e poemas, toda a obra tenta fazer sublevar uma articulação entre imagem e texto, buscando explorar as relações possíveis entre eles. Criando, aqui reafirmamos, algo novo: fotopoemas que dizem dos nossos dias, ao passo que se faz em reminiscência com as temporalidades diversas.

ALGUMAS CONCLUSÕES

É de se notar, na obra *ET EU TU*, a palavra cortejando a imagem e o projeto gráfico na construção do código poético. Afirmamos isso com base na declaração do próprio autor, que nos informa terem sido, em sua maioria, os poemas feitos depois das fotos, não procurando explicá-las, mas completá-las; e não apenas redizê-las, mas dizê-las em outros códigos. E é justamente nesse dizer o mesmo em outra “língua” que habita a grande façanha – e talvez o grande mistério – do livro: assim como toda poesia é feita de imagens, essas possuem uma textualidade, uma história, uma narrativa; as imagens podem “recitar” sua poética através de cores, ângulos, formas, harmonia. Pensando nisso, a obra sugere alguns pontos pertinentes à compreensão não só de si mesma, mas de todo uma fazer poético contemporâneo: como se dá a relação intersemiótica entre o código escrito e o visual na construção de uma poiesis, preservando eles suas características e ao mesmo tempo as ultrapassando? Como conceituar, no panorama complexo e amplo da pós-modernidade, a identidade poética contemporânea? Como se insere o livro nesse panorama? Em que ponto se opera a ruptura com a referência vanguardista, a ponto de poder-se afirmar a identidade da obra como autêntica, e não mera diluição das tendências de vanguarda?

Os caminhos são muitos e estão sendo trilhados. Cabe à atividade crítica percebê-los, apreciá-los, inferir suas significações, conjugando análise e interpretação na percepção do poético contemporâneo e seus significados-mundo. São, portanto, esses novos mundos e essas novas linguagens que percebemos na obra aqui analisada: fotopoemas com memórias e aberto à continuidade da invenção literária, num aproximar-distanciar do que, em termos de invenção, já se foi operado.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo; XAVIER, Marcia. **ET EU TU**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- _____. **O Silêncio**. Para BMG Brasil: São Paulo, 1996.
- _____. **n.d.a**. Iluminuras: 1ª ed. São Paulo, 2010.
- _____. Poesia Concreta – 50 anos. In: BANDEIRA, João (Org). **OUTROS 40**. Iluminuras: São Paulo, 2014.
- _____. Origem da poesia. 2009. In: BANDEIRA, João (Org). **OUTROS 40**. Iluminuras: São Paulo, 2014.
- BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENSE, Max. **Pequena Estética**. Tradução: J. Ginsburg e Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. Perspectiva: São Paulo, 2003.
- CORREIO BRASILIENZE. *Arnaldo Antunes lança novo livro de poesias*. Brasília, 07 de maio 2010 – 09hrs02mins. Disponível em: <http://www.fmp.com.br/Biblio/MANUAL%20Para%20Elabora%C3%A7%C3%A3o%20de%20Trabalhos%20Acad%C3%AAmicos.pdf>. Acesso em 15 fev 2014.
- CAMPOS, Augusto. **Viva Vaia**: Poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- MELO NETO, João Cabral de. **Serial e Antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- FERNANDES, Ana Luiza; VITÓRIO, Ana Paula; QUEIROZ, João. Quarenta Clics em Curitiba: Os haicais intermediários de Leminski e Pires. In: **IPOTESI**, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora*, v. 19, n. 1, 2015.
- FILHO, Domício Proença. **Concerto a Quatro Vozes**. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Isto Não É um Cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1988.
- JOACHIM, Sébastien. *Poesia ou Poiésis?*, in **Revista Arte Comunicação**. Volume 1, número 3, dezembro 1995. Universidade Federal de Pernambuco.
- KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na Pintura**

em Particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Na tradução de Álvaro Cabral e Antonio Pádua Danesi.

LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. **Quarenta Clics em Curitiba.** Curitiba: Editora Etecetera, 1976.

MAGDALENO, Renata. Dossiê Arnaldo Antunes, in: **SESC Literatura em Revista, nº 4:** Literatura e Outras Artes, 2013.

NELSON, Cary. **Modern American Poetry.** University of Illinois at Urbana-Champaign. Curso online oferecido na plataforma Coursera. Week 1 – module 1 lesson 1: Modern American Poetry, 1899-1950. Vídeo-aula 2. 2016.

NUNES, Leandro; SOUZA, Rita de Cássia F. de. A Poesia Visual do Livro ET Eu Tu. **Revista Estudos Semióticos, nº 2,** 2006. Universidade de São Paulo (USP).

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira.** Tradução de Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. **O Que é Comunicação Poética.** 1ª ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura Brasileira Hoje.** São Paulo: Publifolha, 2004.

SANTAELLA, Lucia. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Visível: O Olhar da Literatura.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio. **Sobre Augusto de Campos.** Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.