



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO**

**HAICAI E POESIA VISUAL: TESSITURAS/TECITURAS DA POESIA BRASILEIRA
À LUZ DA SEMIÓTICA**

JANAÍNA DA CONCEIÇÃO JERÔNIMO LIRA

**JOÃO PESSOA
2021**

JANAÍNA DA CONCEIÇÃO JERÔNIMO LIRA

**HAICAI E POESIA VISUAL: TESSITURAS/TECITURAS DA POESIA BRASILEIRA
À LUZ DA SEMIÓTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, da área de concentração de Literatura, Cultura e Tradução, na linha de pesquisa de Estudos Semióticos, para fins de obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr.

JOÃO PESSOA

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

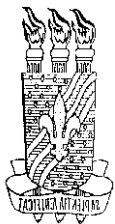
L768h Lira, Janaína da Conceição Jerônimo.
Haicai e poesia visual : tessituras/tecituradas da poesia brasileira
à luz da semiótica / Janaína da Conceição Jerônimo Lira. -
João Pessoa, 2021.
197 f. : il.

Orientação: Expedito Ferraz Júnior.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Poesia visual. 2. Haicai. 3. Campos, Augusto de.
4. Leminski, Paulo. 5. Ideograma. 6. Semiótica peirceana.
I. Ferraz Júnior, Expedito. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(043)



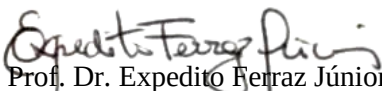
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO
JANAINA DA CONCEIÇÃO JERONIMO LIRA

Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e um, às catorze horas, realizou-se, através de videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: **“Haicai e Poesia Visual: Tessituras/ Tecituras da Poesia Brasileira à Luz da Semiótica”**, apresentada pelo(a) aluno(a) Janaina da Conceição Jeronimo Lira, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Expedito Ferraz Júnior (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Elaine Cristina Cintra (PPGL/UFPB), Jose Hélder Pinheiro Alves (UFCG), Luciano Barbosa Justino (UEPB) e Flaviano Maciel Vieira (UFPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Expedito Ferraz Júnior convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Expedito Ferraz Júnior (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

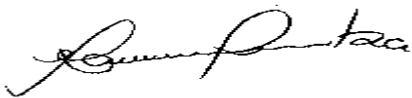
João Pessoa, 25 de fevereiro de 2021.

Parecer:

A Banca Examinadora concluiu que o trabalho realizado atende satisfatoriamente aos critérios para aprovação. Foram sugeridos retificações e ajustes pontuais, que serão incorporados à versão definitiva da tese em exame.


Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior
(Presidente da Banca)


Prof. Dr. Jose Hélder Pinheiro Alves
(Examinador)


Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra
(Examinadora)


Prof. Dr. Flaviano Maciel Vieira
(Examinador)


Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
(Examinador)

Janaina da Conceição Jeronimo Lira
(Doutoranda)

Na força do cachimbo, da flor do lírio e da espada

Adorê as almas

A Buda, Ganesha, Krishna, Shiva e Narayana, Pai Francisco de Aruanda, Pai João e todas as Vovós, (a Pretos-Velhos e Novos-Axés), a Pai Guaraci, a pajés, caciques, curumins, todos os caboclos e as caboclas da mata (salve), a orixás, à Santa Sara Kali e toda família cigana, à Maria Santíssima (minha mãe) e a toda a Legião dos Servos (caravana de amor e luz), a Francisco de Assis e todos os franciscanos, a Dr. Bezerra de Menezes e todos os médicos do além, a Chico Xavier e Allan Kardec, a Eurípedes Barsanulfo e Ivone do Amaral Pereira e Léon Denis, a São Rafael, San German, São Miguel Arcanjo e o seu exército de luz (pela chama trina e todos os mestres ascensionados), à Isis, Osiris, Hórus e à esfinge (visão assustadora), ao rio Nilo e todo solo sagrado do Egito, a Dalai Lama, a mestres do haicai (Bashô), todos os mestres do zen, a Mikao Usui e todos os mestres reikianos (Cho Ku Rei), a todos os sábios da China e o silêncio do *Tao*, a Paramahansa Yogananda e todos os mestres do yoga, a Sai Baba (sátya), à Ananda Emanuely e Ramatis (salve a Fraternidade da Cruz e do Triângulo), a Mahatma Gandhi e toda a prática do ahimsa, aos magos brancos do Oriente (tão negros), a meu Anjo da Guarda, às minhas gatas Ludmila e Capitu Bianca (*In memorian*), a meu pé de jasmim, por cada flor, cada ninho (força sagrada), a cada árvore (anjo sem asa), as plantas de poder: arruda, guiné, espada de são jorge e alecrim (proteção), a cada rio que purifica os corpos e as almas, ao mar e seu sal (doce na cura), à Madre Tereza de Calcutá e irmã Dulce, ao Papa Francisco por sua liderança espiritual, à Santa Terezinha de Liseux e todas as rosas, as irmãs Dilya e Catarina e Frei Luíz (Espírito), à irmã Scheila (Espírito), à dona Ritinha, minha professora de catecismo, pois acredito que fez um bom trabalho, a todas as falanges aqui representadas.

Em minha alma comem, vivem, brincam, dormem e dançam todas as divindades.

E quem pode mais do que Deus? (adorê as almas)

A todas as mulheres que tiveram suas línguas cortadas
e das janelas declamam silêncios sem nome
e definhadas costuram ecos secos
com as mãos de Penélope
aladas asas
de céu
azul
t
e
c
e
m

Haikai sem fim

O que os olhos veem

O corpo ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

ressentido recente...

Janaína Lira

Para Augusto, pela originalidade de seu olhar.

A Leminski, pela intensidade e humor.

A Bashô, pelo corte do olhar (santidade).

“Ao divino coração transbordante de fineza”

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, fonte eterna de luz e poesia.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

Aos professores Elaine Cintra, Flaviano Maciel, Hélder Pinheiro e Luciano Justino, pela disponibilidade e leitura criteriosa, possibilitando novas e relevantes contribuições sobre os objetos de estudo.

À coordenação do PPGL.

Ao professor Expedito Ferraz Júnior, pela orientação.

Aos amigos Ednaldo Lourenço (anjo da guarda), Júlia Osaka, Ioneide Farias, Socorro Barbosa.

Aos Núcleos Espíritas: Casa do Caminho (Campina Grande), Cireneus do Caminho (Cajazeiras), Casa da Vovozinha (João Pessoa), Nosso Lar (João Pessoa), Tomás de Aquino (João Pessoa), Lar de Frei Luiz (Rio de Janeiro), Sociedade Espírita Ramatis – SER (Rio de Janeiro), Fraternidade Espírita Ramatis – FER (Itaguaí-RJ).

À minha família, pelo ambiente amoroso, lúdico e fraterno, fonte de força, criatividade e espiritualidade por toda a vida.

Agradecimentos extras: Associação de Combate ao Crime Cibernético da Paraíba (Arnaldo Sobrinho Neto), Clara Regina, Juliene Osseas e Fábio Barbosa.

RESUMO

Esta pesquisa dedicou-se ao estudo comparativo entre a poesia visual e o haikai, tendo como motivação investigativa as contribuições estéticas dessas formas poéticas para a poesia contemporânea em nosso país. Para tal fim, elegemos os poemas visuais de Augusto de Campos e os *haicais* de Paulo Leminski. Verificamos, então, em quais aspectos a poética desses autores se aproxima e ou se distancia esteticamente e quais as consequências teóricas dessa aproximação ou desse distanciamento. Escolhemos para compor o *corpus* da pesquisa poemas de Augusto de Campos, presentes na obra *Viva Vaia* (2014), que reúne poemas de 1959-1979. Utilizamos também haicais de Paulo Leminski, os quais apresentam recursos visuais em sua constituição, publicados no livro *Caprichos & relaxos* (2016). Realizamos a análise do *corpus* da pesquisa à luz da Teoria Geral dos Signos, elaborada pelo pensador norte-americano Charles Sanders Peirce. Priorizamos, assim, as três categorias do signo que formam a mais importante das tricotomias consideradas pelo pesquisador norte-americano, em sua gramática especulativa: o símbolo, o índice e o ícone. Dessa última categoria, ressaltamos a sua subclassificação: a imagem, o diagrama e a metáfora. Além da referência à obra de Peirce, utilizamos, como aporte teórico, entre outros, estudos de Haroldo de Campos (2000), Ernest Fenollosa (2000), Ferraz Jr. (2012), Roman Jakobson (1995), Winfried Nöth (2003), Charles S. Peirce (2015), Décio Pignatari (2004), Ezra Pound (2006) e Lúcia Santaella (2012). Dentre os resultados dessa pesquisa, constatamos que um dos vieses que aproxima da poética desses autores é uma inclinação para o diálogo com a tradição oriental, baseada no modo de compor, inspirado nos ideogramas japoneses, cuja influência foi um “divisor de águas” para muitos poetas ocidentais, no século XX, reverberando igualmente nas produções do século XXI.

Palavras-chave: Haikai. Poesia visual. Augusto de Campos. Paulo Leminski. Ideograma. Semiótica Peirceana.

ABSTRACT

This research aimed at comparing the visual poetry and haiku, having as investigative impulse the aesthetic contributions of these poetic forms to contemporary poetry in our country. In order to achieve our goal, we chose Augusto de Campos' visual poems and the Haiku by Paulo Leminski. Then, it was verified which poetics aspects of these authors narrow and / or distance aesthetically, and what the theoretical consequences of such narrowing or distancing are. To compose the *corpus* of this research it was chosen the poems by Augusto, present in his work: *Viva Vaia* (2014), which contains poems from 1959 to 1979. It was also used Leminski Haiku's, which presents visual aids in their constitution, *Caprichos & relaxos* (2016). The *corpus* analysis of the research was carried out having as a background the General Theory of Signs, elaborated by the American thinker Charles Sanders Peirce. Thus, it was prioritized the three categories of the sign that form the most important of the trichotomies considered by the North American researcher in his speculative grammar: the symbol, the index and the icon; of this last category, it was emphasized its subclassification: the image, the diagram and the metaphor. It was used as theoretical contributions the studies of Haroldo de Campos (2000), Ernest Fenollosa (2000), Ferraz Jr. (2012), Roman Jakobson (1995), Winfried Nöth (2003), Charles S. Peirce (2015), Décio Pignatari (2004), Ezra Pound (2006) e Lúcia Santaella (2012), among other authors. We found out that one of the biases that narrows the poetics of these authors is an inclination towards dialogue with the Eastern tradition, based on the way of composing inspired by Japanese ideograms whose influence was a "watershed" for many Western poets in the 20th century, reverberating also in the productions of the 21st century.

Keywords: Haiku. Visual poetry. Augusto de Campos. Paulo Leminski. Ideogram. Peircean semiotics.

RÉSUMÉ

Cette recherche est dédiée à l'étude comparative entre poésie visuelle et haiku pour étudier les contributions esthétiques de ces formes poétiques présentes dans la poésie contemporaine du Brésil. Pour cela, nous avons choisi les poèmes visuelles d'Augusto de Campos et les haiku de Paulo Leminski; on vérifie alors sous quels aspects la poétique de ces auteurs approche et ou distancie esthétiquement et quelles sont les conséquences théoriques de celle approche et ou distance. Pour le corpus de la recherche, nous avons choisi les poèmes d'Augusto dans l'oeuvre *Viva Vaia* (2014) qui a rassemblé oeuvres poétiques de 1959 -1979. Nous utilisons également, haiku de Leninski qui ont des aides visuelles dans leur constitution, publiés dans le livre *Caprichos & relaxos* (2016). Siècle. Nous avons réalisé l'analyse du corpus de recherche à la lumière de la *Theorie Général des Signes*, préparée par le penseur américain Charles Sanders Peirce. Ainsi, nous priorisons les trois catégories du signe qui forment la trichotomie la plus importante envisagée par le chercheur nord-américain dans son *gramatique spéculatif*: le symbole, l'index et l'icône; de cette dernière catégorie nous soulignons sa sous-classification: l'image, le diagramme et la métaphore. Nous avons utilisé comme contribution théorique les études de Haroldo de Campos (2000), Ernest Fenollosa (2000), Ferraz Jr. (2012), Roman Jakobson (1995), Winfried Nöth (2003), Charles S. Peirce (2015), Décio Pignatari (2004), Ezra Pound (2006) e Lúcia Santaella (2012), entre autres. Nous avons constaté que l'un des biais qui approche la poétique de ces auteurs est la inclination au dialogue avec la tradition orientale, basée sur la manière de composer inspirée de *idiogrammes japonais*, dont l'influence a été importante pour de nombreux poètes occidentaux au XXe siècle, également dans les productions du XXIe.

Mots clés: Haiku. Poésie visuelle. Augusto de Campos. Paulo Leminsk. L'idéogramme. Sémiotique peircean.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estrutura triádica do signo peirceano	24
Figura 2 - Outono	30
Figura 3 - Fragmento de Outono	30
Figura 4 - Fragmento de Outono	31
Figura 5 - Fragmento de Outono	31
Figura 6 - Transcrição de um poema de cummings por Augusto de Campos.....	33
Figura 7 - Ideograma chinês: Céu/Deus/Natureza.....	39
Figura 8 - Ideograma chinês: Homem/Humanidade/gente/pessoa/ humano.....	39
Figura 9 - Ideograma	40
Figura 10 - Fase Organizacional.....	56
Figura 11 - Fase Matemática	56
Figura 12 - Poema <i>eis os amantes</i> (1953)	72
Figura 13 - 1ª parte do Poema <i>eis os amantes</i> (1953) - Viva vaia (2014).....	74
Figura 14 - 2ª parte do Poema <i>eis os amantes</i> (1953) - Viva vaia (2014).....	75
Figura 15 - 3ª parte do Poema <i>eis os amantes</i> - Viva vaia (2014).....	76
Figura 16 - 4ª parte do Poema <i>eis os amantes</i> (1953) - Viva vaia (2014).....	76
Figura 17 - O <i>Tao</i> da Física.....	77
Figura 18 - Poema <i>O ovo - Período helenístico</i> (323-143 a.C.).....	80
Figura 19 - <i>Ovonovelo</i> (1956)	82
Figura 20 - A circularidade do título <i>Ovonovelo</i>	86
Figura 21 - Viva vaia: primeira parte do poema <i>Ovonovelo</i> , de Augusto de Campos.....	86
Figura 22 - Viva vaia: segunda parte do poema <i>Ovonovelo</i>	87
Figura 23 - Viva vaia (2014): terceira parte do poema <i>Ovonovelo</i> (1954-1960)	89
Figura 24 - Quarta parte do poema <i>Ovonovelo</i> (1956-1960), de Augusto de Campos.....	89
Figura 25 - O uivo de um cão.....	118
Figura 26 - A vida é um saque	118
Figura 27 - só o ex.....	123
Figura 28 - O tempo	124
Figura 29 - A palmeira estremece	131
Figura 30 - Estrela cadente.....	131
Figura 31 - Primeiros estudos para o poema <i>Viva Vaia</i>	136

Figura 32 - Viva Vaia em página dupla (interior do livro).....	137
Figura 33 - Viva Vaia em página dupla (interior do livro).....	139
Figura 34 - Poema ter remoto do livro Outro	140
Figura 35 - Viva Vaia (capa do livro)	143
Figura 36 - Viva Vaia (antecapa do livro).....	143
Figura 37 - Viva Vaia (folha de rosto)	144
Figura 38 - Viva Vaia (interior do livro).....	144
Figura 39 - Viva Vaia (face do CD)	144
Figura 40 - Logotipo da Apple	145
Figura 41 - <i>Viva Vaia</i> (1972/1974) versão em <i>Poemobiles</i> (1974).....	146
Figura 42 - <i>Poemobiles</i> (1975).....	147
Figura 43 - Versão do Viva Vaia para o livro Caixa Preta.....	147
Figura 44 - Capa do livro Caixa Preta	147
Figura 45 - Capa da primeira edição do CD do livro Viva Vaia (1979)	148
Figura 46 - Poema <i>Viva Vaia</i> homenagem a Caetano	149
Figura 47 - Capa do livro Caprichos & Relaxos	151
Figura 48 - <i>Capa do livro</i> Caprichos & Relaxos.....	152
Figura 49 - Poema 5 da seção Invenções	153
Figura 50 - Poema sílaba, da obra Caprichos & relaxos (2016).....	155
Figura 51 - Poema da seção Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase.....	157
Figura 52 - Poema Lua na água.....	160
Figura 53 - sol /lua.....	164
Figura 54 -1ª parte de Lua na água.....	168
Figura 55 - 2ª parte de Lua na água	169
Figura 56 - 3º parte de Lua na água	169
Figura 57 - po a poe.....	170
Figura 58 - lunograma (musset)	172
Figura 59 - Leminscata.....	173
Figura 60 - Oroborus	173
Figura 61 - Código	175
Figura 62 - Pentahexagrama para John Cage	175

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 SEMIÓTICA E LITERATURA	20
2.1 A segunda tricotomia peirceana do signo e a análise de poemas	27
2.1.1 <i>Soneterapia</i> , de Augusto de Campos.....	26
2.2 “Outono”, de Paulo Leminski	29
3 A INFLUÊNCIA DO IDEOGRAMA PARA A POESIA OCIDENTAL	35
3.1 Sobre a estrutura do ideograma.....	38
3.1.1 Aspectos verbais e visuais do ideograma	38
3.1.2 Aspectos sonoros do ideograma	41
3.2 Ezra Pound e o método ideogrâmico	44
3.3 Ecos do ideograma na poesia concreta brasileira.....	47
3.4 Fase preparatória ou pré-concreta	49
3.5 A caminho da fase ortodoxa	51
3.5.1 Dos caligramas às fases orgânicas e matemáticas	54
3.6 O olhar in(Λ97)so de Augusto de Campos	57
3.7 A presença do Oriente em <i>Poetamenos: eis os amantes</i> - sexo, etc. e <i>Tao</i>.....	71
3.8 Ovonovelo - tecendo ac(o(r)des) e fios com a Grécia, Egito e China	79
3.8.1 Sobre o título do poema <i>ovonovelo</i> : cingindo os pontos.....	82
3.8.2 Adentrando as camadas têxteis de <i>ovonovelo</i>	86
4 HAICAI: DA IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA JAPONESA À IRREVERÊNCIA BRASILEIRA.....	92
4.1 O haikai clássico – um corpo em ebulição	92
4.2 Aproximando-se do Espírito do haikai.....	95
4.3 Bashô e o haikai como caminho espiritual – entre a palavra e o silêncio	98
4.4 O haikai clássico – uma poesia intersemiótica.....	107
4.5 Haikai – um pequeno corpo sobre o mundo uma itinerância pelos trópicos	110
4.6 Leminski – o <i>tao</i> da poesia brasileira.....	119
5 CAMPOS E LEMINSKI: TECITURAS/TESSITURAS DA PALAVRA POÉTICA NO BRASIL	133
5.1 Viva <i>Vaia</i>, primeira impressão: de olho no olhar	135
5.2 Viva <i>Vaia</i> e <i>Caprichos & Relaxos</i>: um viva à poesia	150
5.3 Lua na água: um viva à lua	160

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
REFERÊNCIAS	182

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve como foco investigativo a relação entre a poesia visual brasileira (que, em nosso país, tem início com o movimento concretista) e o haicai. Tendo em vista que o minimalismo e a força da imagem (fanopeia) estão presentes em ambos os tipos de composição, esse recurso imagético torna-se mais contundente na poesia concreta, por sua natureza predominantemente visual. Sem contar que, em ambas as modalidades, a música, muitas vezes, aproxima-se mais do silêncio do que do som. Por essa razão, nosso trabalho propõe um encontro entre a tessitura /tecitura dessas duas modalidades poéticas: a poesia visual (concreta), de Augusto de Campos¹, e o haicai, de Paulo Leminski².

Augusto de Campos, certamente, é um dos escritores vivos com mais tempo de criação poética, atualmente, no Brasil. Somam-se à sua produção ensaios, traduções, críticas literárias e musicais. Ao lado de seu irmão Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, AC³ foi um dos cofundadores do concretismo, um dos movimentos mais importantes para a literatura brasileira, pelo seu caráter vanguardista. A atuação desse grupo foi pioneira também no processo de transcrição ou tradução criativa de autores inéditos em nosso país, a partir da segunda metade do século XX.

Já Paulo Leminski (1944-1989) foi um dos poetas mais versáteis que surgiu no cenário da cultura brasileira contemporânea. Em 1963, participou da Semana de Arte Moderna, em

¹ Augusto de Campos lança: 1) *O Rei menos o Reino* (1951); 2) a coletânea *O Sol por Natural* (1950-1951); 3) as demais coletâneas, *Ad Augustum per Angusta* (1951-1952) e *Os Sentidos Sentidos* (1951-1952); 4) a série *Poetamenos* (1953); 6) *Bestiário* (1955); 7) *O Movimento da Poesia Concreta* (1956), ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari; 8) *Poemas Esparsos*, nos anos subsequentes. Durante todo esse período, Campos trabalha como tradutor e crítico de arte e ensaísta. Em continuidade, são obras do autor: 9) *Equivocábulos e Popcretos* (1964-1966); 10) *Poemóviles* (1974) e *Caixa Preta* (1975), em parceria com Julio Plaza; 11) *Expoemas* (1985); 12) *Despoesia* (1994), que reúne 50 poemas, incluindo o álbum *Expoemas* e as *Intraduções*; 13) *Poesia é risco* (1995), que marca seus experimentos com as novas mídias (videotexto, neon, holograma, dentre outros processos) e resulta em CD *Poesia é risco*; 13) *Não* (2003), a obra que acompanha poemas animados em um CD, revelando sua inserção entre os *cibernautas* e *libernautas*, como sugere Augusto e 14) *Outro* (2015). Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>. Acessado em: 30 nov. 2017.

² Paulo Leminski (1944-1989) publica: 1) *Catatau* (1975), o romance experimental; 2) *Quarenta cliques em Curitiba* (1976), em forma de portfólio, seu primeiro livro de poemas, uma obra experimental de haicais e fotos de Jack Pires; 3) *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaise* (1980), lançadas de forma independente pelo autor; 4) *Caprichos e relaxos* (1983), que agrega visibilidade nacional à sua poesia; 4) *Agora é que são elas* (1984), um romance feito sob encomenda; 5) *Distraídos venceremos* (1987); 6) *Guerra dentro da gente* (1988), a novela infanto-juvenil e um dos livros mais vendidos do autor; 7) *A lua no cinema* (1989); 8) *La vie en close* (1991), livro de poemas póstumo; 9) *Metamorfose* (1994); 10) *Winterverno* (1994), um livro de haicais ilustrado por João Suplicy; 11) *O ex-estranho* (1996); 12) *Toda poesia* (2013) e 13) *O bicho alfabeto* (2014), com Ziraldo. Além dessas obras, Leminski foi escritor de traduções, biografias e letras de canções. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/paulo-leminski/>. Acessado em: 21 set. 2017.

³ Deste ponto em diante, utilizamos ora Augusto de Campos, ora a sigla AC, para designar este autor.

Belo Horizonte, onde conheceu os poetas concretistas. Seus primeiros poemas foram publicados em 1964, pela revista *Invenção*, editada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. O curitibano também apresenta uma produção multifacetada que abrange da poesia à prosa, das composições de MPB ao HQ.

Ao nos debruçarmos sobre a poesia de Paulo Leminski e AC, dois poetas-inventores⁴, nosso trabalho pretende contemplar uma pequena amostra de timbres singulares da mais autêntica poesia brasileira do século XX. Sendo assim, algumas questões nos nortearam a esse intento: como a poesia visual (concretismo) e o haicai brasileiro se relacionam entre si? Qual seria o ponto de encontro? Haveria esse ponto de convergência? Em que aspectos a poesia visual de AC e os haicais de Paulo Leminski se aproximam e se distanciam esteticamente, e quais são as consequências teóricas dessa comparação?

Em razão disso, esta pesquisa tem como objetivo geral apresentar um estudo comparado entre a poesia visual produzida por AC e o haicai elaborado por Leminski (que utilize recursos visuais em sua estrutura), à luz da Teoria Geral dos Signos. Para esse fim, elegemos a obra *Viva Vaia* (2014), que reúne poemas de 1959-1979, além do livro *Caprichos & relaxos* (2016)⁵, que abriga 20 anos da produção do autor. A análise está centrada nos poemas *Viva Vaia* e *lua na água*, respectivamente, contudo, outros poemas foram comentados ao longo do trabalho. As nossas inquirições iniciais encontraram na Teoria Geral dos Signos, do norte-americano Charles Sanders Peirce, o suporte teórico-metodológico adequado para fundamentar a presente pesquisa; tendo em vista que o signo híbrido, verificado em ambas as formas de composições poéticas aqui estudadas, pede uma abordagem que contemple de modo seguro a intersemiose presente na linguagem desses autores.

Formulamos, também, os seguintes objetivos de caráter mais específico. Primeiro, investigar alguns dos recursos temáticos e estilísticos da poesia visual de AC, a partir do livro *Viva Vaia* (2014). Segundo, analisar os recursos estéticos e temáticos utilizados nos haicais (que apresentam recursos visuais) produzidos por Paulo Leminski, publicados no livro *Caprichos & Relaxos* (2016).

Foram vários os recursos de que os poetas concretos lançaram mão para a estruturação da poesia visual brasileira; dentre eles, destacamos o método ideogrâmico (baseado nos

⁴ Este conceito é utilizado pelo poeta Ezra Pound (2006) e retomado pelos poetas concretistas, em seu manifesto.

⁵ A partir da obra que compõe o nosso corpus de análise, qual seja, *Caprichos & relaxos* (2016), também selecionamos, para esta tese, poemas de *Toda Poesia* (2013), especialmente quando estudamos os haicais escritos por Leminski, no capítulo IV e que não estão presentes em *Caprichos & relaxos*.

estudos de Ezra Pound sobre o assunto). Esse mesmo mecanismo é utilizado por AC ao longo de sua produção, visto que este caminha para uma obra-síntese: nos períodos pré-concreto, concreto e pós-concretismo, diferentemente do que ocorre com as obras de Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Além dessa motivação, AC se inspirou em Mallarmé (1842-1898), com a publicação de *Un coup de dés* (1897) e na palavra-valise, criada por *James Joyce*, imprimindo a verbivocovisualidade de sua escrita.

Nesse sentido, propomos a estruturação da pesquisa em cinco capítulos, contamos a partir desta introdução e os quatro capítulos subsequentes, além das considerações finais. No capítulo II – *Semiótica e Literatura*, apresentamos, de modo breve, os primeiros registros da semiótica no Brasil, o conceito de signo conforme apontamentos de Peirce, além de elegermos a segunda tricotomia da gramática especulativa: o símbolo, o índice e o ícone para o estudo dos poemas.

Na sequência, no capítulo III – *A influência do ideograma para a poesia ocidental*, estudamos a estrutura do ideograma a partir de Fenollosa e Ezra Pound, para o estudo da poesia, no Ocidente; bem como a sua influência para a estruturação da poesia visual (em sua vertente que deriva do Concretismo), em seus aspectos históricos e estéticos. Também discorremos sobre a importância do ideograma, a partir da poética intersemiótica de AC, observando-o como um dos princípios estruturadores para a poesia concreta, o que revela uma inclinação do poeta para a cultura oriental (China e Japão).

No capítulo IV – *Haikai: da imanência e transcendência japonesa à irreverência brasileira*, apresentamos um pouco da origem *haikai* no Japão, os seus aspectos estruturais e temáticos e como Matsuo Bashô transformou o *haikai* em *haikai-do* (exercício espiritual ligado ao Zen-budismo). Ademais, percorremos as formas de entrada dessa modalidade (ora pela imigração japonesa, ora pela influência europeia em nosso país), o que resultou em duas tendências da poesia no Brasil – o *haikai* clássico e o *haikai* livre –, como também suas contribuições para a nossa literatura. Neste panorama, destacamos o poeta Paulo Leminski – que, além de traduzir vários poemas do mais famoso poeta japonês, escreveu uma biografia sobre ele, intitulada, *Bashô – a lágrima do peixe* (2013) – como um dos principais representantes e divulgadores do *haikai* em nosso país.

No capítulo V – *Campos e Leminski: tecituras/tessituras da palavra poética no Brasil*, utilizamos alguns apontamentos da semiótica para o estudo comparativo entre os poemas visuais de Augusto de Campos e os *haicais* visuais de Paulo Leminski que constituem o nosso *corpus*. Nesse ínterim, destacamos a eficácia dessa teoria para o trabalho de análise literária, uma vez que, além da feição puramente linguística, ela examina o signo, ao levar em

consideração os seus aspectos não verbais e contemplando-o em seus aspectos icônicos, indexicais e simbólicos.

Como embasamento teórico desta pesquisa, conforme mencionado acima, buscamos apoio conceitual na obra *Semiótica*, de Charles S. Peirce (2015); como também em obras que comentam ou aplicam as categorias peirceanas, dentre as quais, destacamos *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson (2010), *A teoria Geral dos Signos: como a linguagem significa as coisas*, de Santaella (2000), *Panorama da Semiótica*, de Nöth (2003), *Semiótica aplicada*, de Santaella (2012), *Semiótica e Literatura*, de Pignatari (2004) e *Semiótica Aplicada à Linguagem Literária*, de Ferraz Jr. (2012). Além das obras voltadas especificamente para a Teoria Semiótica, buscamos inclusive o pensamento de autores que se situam em um campo temático mais amplo, tais como Aguilar (2005), Haroldo de Campos (2000; 2010), Fenollosa (2000), Franchetti e Doi (2012), Goga (1988), Leminski (2012; 2013), Marsicano e Takenaka (1997), Menezes (1998), Paz (2015) e Pound (2006).

Em linhas gerais, acreditamos que o estudo comparativo entre a poesia visual, de Augusto de Campos, e os haicais visuais, de Paulo Leminski, à luz da semiótica peirceana, fornece uma visão aprofundada sobre os objetos de estudo, dado que essa teoria nos possibilita apreender o fenômeno literário como uma ação do signo. Neste caso, os efeitos estéticos do texto literário deixam de ser avaliados apenas como reações subjetivas de um suposto leitor, para ganhar materialidade na própria urdidura do texto.

2 SEMIÓTICA E LITERATURA

Nos estudos sobre a linguagem literária nos deparamos com um número bem considerável de orientações teóricas e metodológicas que criam liames para a leitura e para o estudo do texto literário em suas várias nuances, muitas vezes, difíceis de serem apreendidas em um único golpe do olhar. Desse meio, selecionamos determinado caminho que nos oferece o desvelamento necessário das várias camadas que compõem o texto literário (e, em se tratando da poesia, a delicadeza e a engenharia da composição assumem graus de maior complexidade).

A importância da adequação entre a teoria e seu objeto ganha força, quando nos defrontamos com poemas, nos quais as composições perpassam o hibridismo da linguagem verbal e não verbal, transitando entre o mundo da representação simbólica e icônica. Invariavelmente, a própria estrutura do texto pede uma compreensão mais detida do que venha a ser signo, no contexto da sociedade atual. A semiótica de extração peirceana pode ser aplicada na linguagem verbal, com a mesma eficácia que é aplicada na linguagem não verbal. Embora, quando estamos diante do intercódigo que aponta o caráter de experimentação da linguagem, apresentando, assim, o aspecto híbrido do signo, a semiótica de Peirce é intimada a realizar o papel teórico decisivo no estudo desses signos.

Em virtude disso, faz-se imprescindível trazer à baila alguma reflexão sobre a semiótica aplicada aos estudos literários no Brasil, examinando o nascedouro das ideias peirceanas no meio cultural e científico do nosso país. E, sem pretendemos elaborar uma cartografia da atuação dessa ciência, pontuaremos as primeiras vozes que ecoaram a sua importância para os estudos em linguagem, a fim de que possamos melhor apreender os objetos sobre o qual lançamos o olhar.

Neste caso, justifica-se destacarmos o trabalho pioneiro desenvolvido pelos poetas do movimento concreto⁶ no Brasil, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, porque lançaram mão da teoria (de modo ainda incipiente) para embasar o movimento de vanguarda que arquitetaram na década de 1950. Sem contar que foram os primeiros a estudar a teoria, preparando o campo científico para as primeiras publicações que ocorreriam no país,

⁶ Na obra *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*, com subtítulo de *Semiótica*, Luiz Ângelo Pinto e Décio Pignatari (2006;1987) mencionam alguns conceitos fundamentais da teoria geral dos signos, fundada por Peirce, para apresentar a proposta de poemas semióticos por eles elaborados.

pela capacidade de articulação e vinculação que estabeleceram com estudiosos renomados dessa área de estudo no exterior.

É importante sublinhar, conforme registra Santaella (2016), que a atuação de Décio Pignatari e Haroldo de Campos deixou marcas indeléveis, na pesquisa de extração semiótica no Brasil. Sobretudo, este último, sendo que a partir da atuação de Pignatari, como professor-pesquisador, na década de 1960, na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, a semiótica peirceana começa a ser estudada nos cursos de Design, Arquitetura e Comunicação. Posteriormente, criou, no Rio Grande do Sul, uma área de pesquisa voltada para a Teoria Geral dos Signos e a Teoria da Comunicação.

Em sua tese de doutorado, da qual resultou a obra *Semiótica e literatura* (2004) – o primeiro livro sobre a teoria peirceana publicado no Brasil – Pignatari afirma que, no início da década de 1970, havia mais textos de Peirce traduzidos para o português do que para o francês e o italiano, o que demonstra que o pesquisador norte-americano foi ignorado na Europa. Fato esse verificado, de igual modo, em seu país de origem, visto que o cientista, com mais de 40 anos de pesquisa, não teria publicado um único livro em vida. Neste caso, o Brasil teria saído à frente, no que diz respeito à descoberta e à valorização de Peirce entre os cientistas da linguagem. Esse pioneirismo brasileiro contrariou a regra, haja vista que, ao que parece, em termos de produção científica no âmbito da linguagem e dos estudos literários, nem sempre estivemos na ponta-de-lança, dado que, de modo geral, sofremos influência das tendências europeias e americanas, no campo teórico e cultural. Todavia, não exercemos a mesma autoridade. O que pode ser explicado perfeitamente por razões históricas, políticas, culturais e econômicas. O trabalho desses poetas, iconoclastas da linguagem e cientistas, começou a germinar:

No início dos anos 1970, quando Haroldo de Campos e Décio Pignatari se tornaram professores no programa de pós-graduação em teoria da literatura na Universidade Católica de São Paulo, em 1978, esse programa foi expandido para comunicação e semiótica. Assim, por meio de Pignatari e de Haroldo de Campos que já haviam publicado uma bela síntese da teoria de signos de Peirce, na introdução ao livro *Pequena Estética* de Bense, 1971, o interesse na obra de Peirce começou a se espalhar entre os alunos desse programa. Já em 1972 seminários sobre o trabalho de Peirce foram desenvolvidos e sua teoria dos signos aplicada às artes musicais, arquitetura, literatura e também a fenômenos de comunicação de massa. (SANTAELLA, 2016, p. 24).

Além do mais, vários estudiosos no campo da semiótica, com fama internacional, tais como: Max Bense, Umberto Eco, Roman Jakobson, promoveram um ciclo de palestras e debates acerca do tema, em nosso país, com intuito de divulgar os estudos de Peirce. Destaque para o trabalho desenvolvido pelo pesquisador Jakobson, posto que, Santaella (2016) afirma que as palestras e o livro dele, traduzido no Brasil, em 1971, causariam um efeito fecundo, no que concerne aos estudos da obra peirceana, nos meios acadêmico e artístico. Entre os seus textos, destaca-se *em busca da linguagem poética*, presente na obra *Linguística e comunicação*. No ensaio mencionado, o pesquisador russo chama atenção para o grau de relevância da teoria peirceana, ao afirmar que:

As notas da semiótica que Peirce pôs no papel ao longo de meio século possuem significação de importância histórica, e se não tivesse permanecido inéditas, na sua maior parte, até 1930 e os anos seguintes, ou se pelo menos suas obras publicadas tivessem sido conhecidas pelos linguistas, suas pesquisas teriam, sem dúvida, exercido influência única no desenvolvimento internacional da teoria linguística (JAKOBSON, 2010, p. 127).

O pensador norte-americano demonstra a consciência que possuía de si e da teoria que engendrava em torno do signo: “Sou, tanto quanto sei, um pioneiro, ou antes um desbravador, na empresa de limpar o terreno e traçar o caminho daquilo a que chamo semiótica, isto é, a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais da *semiosis* possível” Peirce (1867, *apud* JAKOBSON, 2010, p. 126). O próprio autor tinha consciência de ser apenas um iniciador de uma ciência elaborada para o futuro.

Constatamos, nos dias atuais, que as bases tridimensionais em que projetou a estruturação do signo estão em total consonância com a geração de novos signos produzidos pela variedade de suportes tecnológicos típicos da sociedade contemporânea: tvs, computadores, celulares, tablets, datashows e uma infinidade de aparatos que demonstram a presença da linguagem híbrida como uma realidade dos tempos atuais. E, invariavelmente, até o signo meramente verbal acaba por sofrer influência dos recentes mecanismos, em consequência, parece quase inconcebível para a sociedade atual que a experiência com a leitura e a escrita prescindia de equipamentos para esse fim.

Sobre o caráter evolutivo do signo, Santaella (2012) aponta que, em vários artigos publicados (1995b, 1996, 1996), vem desenvolvendo a ideia de que os signos estão crescendo no mundo. Menciona o advento da fotografia, do cinema, a revolução da imprensa e do mundo imagético, a revolução eletrônica (rádio, televisão), além das gravações sonoras e os hologramas. O mundo digital trouxe o hipertexto e a hipermídia. Destarte, como já afirmamos, o mundo vem sendo literalmente ressignificado, passando por um verdadeiro

povoamento de novos signos. E, não precisamos criar nenhuma teoria para isso, basta apenas olharmos a nosso redor, para enxergarmos os signos que saltam aos olhos, aos ouvidos, que se insinuam pedindo para serem lidos. Temos sido engolidos pelas palavras com voracidade. E isso não é uma metáfora, como podemos entender que:

a proliferação ininterrupta de signos vem criando cada vez mais a necessidade de que possamos lê-los, dialogar com eles em um nível um pouco mais profundo do que aqueles que nascem da mera convivência e familiaridade. O aparecimento da ciência semiótica desde o final do século XIX coincidiu com o processo expansivo das tecnologias da linguagem. A própria realidade está exigindo de nós uma ciência que dê conta dessa realidade dos signos em evolução contínua. (SANTAELLA, 2012, p. 14).

Destarte, acreditamos, por todas as razões mencionadas, que a semiótica peirceana é uma das mais importantes ciências da linguagem consolidada no século XX e ainda pouco divulgada e utilizada na análise literária em nossos dias. Ela nasce depois de um percurso, quase infundável, no qual podemos destacar, segundo Nöth (2003), os estudos iniciais sobre a teoria de Platão, na Grécia Antiga, e demais pensadores gregos; o modelo de signo verbal platônico estuda a relação entre o nome, as ideias e as coisas em si, apresentá-la, desse modo, em três dimensões: o nome (ónoma, nómos); a noção ou ideia (eidos, lógos, dianóema); a coisa (prágma, ousía) à qual o nome se refere.

O pensador grego foi o primeiro a investigar, no Ocidente, o aspecto tridimensional do signo. Para ele, por exemplo, as ideias são coisas concretas para além de nossa mente, de igual modo, possuidoras de uma realidade num campo espiritual, portanto extramaterial da realidade humana. O filósofo também examinou aspectos relacionados à arbitrariedade do signo linguístico, quando propunha que existem signos naturais que guardam relação de semelhança com o objeto; como também aqueles que são dependentes das convenções estabelecidas pelos meios sociais. Esse longo percurso realizado pela semiótica se consolidou nos Estados Unidos da América, fundamentado em um exaustivo trabalho desenvolvido por Charles Sanders Peirce.

Desse modo, podemos pensar acerca deste conceito sobre a ciência da linguagem em questão:

A *semiótica* ou Teoria Geral dos Signos é uma indagação sobre a natureza dos signos e suas relações, entendendo-se, por *signo* tudo aquilo que represente ou substitui alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos. A semiologia, que podemos considerar de origem francesa, aparentemente persegue os mesmos objetivos, mas em sentido inverso. Enquanto a semiótica fundada pelo filósofo e lógico matemático norte-americano

Charles Sanders Peirce (m.1.914), arma um sistema de classificação dos signos onde se encaixa o signo verbal, a semiologia estende os conceitos da linguística de Ferdinand de Saussure (1.913), aos demais signos. Esta operação por *dicotomia* ou relações diádicas (significante/significado de denotação/conotação paradigma/sintagma); aquela por *tricotomia* ou relações triádicas (signo/referente/interpretante; ícone/índice/símbolo, sintaxe /semântica /pragmática). (PIGNATARI, 2004, p. 21-22)

Pignatari estabelece claramente a distinção entre os estudos da semiologia postulada por Ferdinand Saussure e a Semiótica de Charles Sanders Peirce. A primeira apresenta a abordagem diádica do signo, em que se evidencia como primeiro princípio a arbitrariedade, nessa sentença não há motivação na relação entre significante e significado, de modo que, por exemplo: “a ideia de mar não está ligada por relação alguma à sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante” (SAUSSURE, 2006, p. 81); já o segundo princípio demonstra o caráter linear do significante, cuja “natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem características que toma do tempo: a) representa uma extensão, e b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha” (*op. cit.*, 2006, p. 84). Embora evidente, como demonstra o pesquisador, esse princípio parece ter sido negligenciado, em virtude de sua simplicidade, mas sua importância é igual à primeira lei.

Já a abordagem sobre o signo realizada por Peirce não rejeita de todo a proposta francesa, contudo amplia o olhar sobre o signo. Além de Pignatari (2005), Jakobson (2010) analisa os pontos de convergência e de divergência entre estes dois pesquisadores. Ambos delimitaram diferenças entre o significante e o significado. Enquanto Peirce conseguiu distinguir três categorias essenciais de signos: o ícone, responsável pela relação de semelhança; o índice, responsável diretamente pela relação de contiguidade; o símbolo, responsável pela convenção estabelecida entre significante e significado, Saussure estabelece o princípio de arbitrariedade do signo linguístico, sendo uma das regras gerais que regula a linguística, como já nos referimos. Todavia, muitos estudiosos têm questionado tal princípio, provando que ele não é tão arbitrário assim, a exemplo de Peirce.

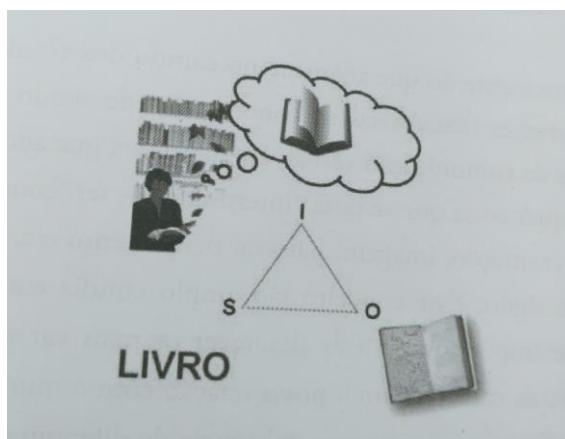
No entender do pesquisador norte-americano, o signo semiótico ou *representamen* pode ser compreendido como:

aquilo que sob certos aspectos ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência há um tipo de ideia, por vezes, denominei fundamento ou *representamen*. “Idéia” deve ser entendido aqui num certo sentido platônico muito comum no falar cotidiano. Refiro-me àquele sentido o que dizemos que um homem

pegou a idéia de um outro homem: em que, quando um homem relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma idéia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos, por um décimo de segundos, na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um pensamento *similar* é a mesma idéia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova idéia. (PEIRCE, 2015, p. 46)

A ideia do signo enquanto representação de seu objeto, quer seja melhor elaborada na mente do interpretante, quer seja apenas como retomada de partes (características) do objeto, uma vez que é impossível retomá-lo na completude de sua essência, é a ideia central, ou força motriz que anima o conceito de signo desenvolvido por Peirce. Por isso, temos a representação do signo peirceano tal como no seguinte gráfico:

Figura 1 - Estrutura triádica do signo peirceano



(s) signo, (o) objeto e (i) interpretante

Fonte: Ferraz Jr. (2012, p. 11)

Sobre a importância da semiótica para os estudos em literatura, Pignatari (2004, p. 22) informa que “situar mais claramente o signo verbal em relação aos demais signos é uma tarefa de primeira ordem (...) para a compreensão do fenômeno literário”. A semiótica evita o simples ato de “verbalizar, em torno de um fenômeno literário, dota o pesquisador de meios mais eficazes para o exame do signo verbal e não verbal”. Por este motivo, elegemos a semiótica como metodologia ou ferramenta para desenvolvermos o trabalho de análise-crítica do texto literário, sobretudo se ele apresenta relação com outros códigos e/ou suportes midiáticos, porque, nestes casos, em que o texto subverte a lógica do sistema analítico-discursivo da linguagem, esta ciência consegue potencializar a sua eficácia por compreender o signo na sua amplitude: extrapola o aspecto puramente linguístico.

Pensar a linguagem nesta perspectiva que abrange a diversidade dos signos, numa sociedade plural, dinâmica e evolutiva no tocante às múltiplas capacidades que o homem tem de inovar e criar meios de comunicação, também nos permite uma nova forma de ler o mundo e a literatura. Para Santaella (2000, p. 4), “é tempo de nos livrarmos das visões mortificantes que a perplexidade diante do crescimento ininterrupto dos signos, linguagens e mensagens está produzindo em intelectuais conservadores, disfarçados de profetas do apocalipse”. Via de regra, as limitações em raciocinar sobre as novas trilhas percorridas pelo signo, ressignificando a linguagem e, por conseguinte, também a literatura, partem daqueles que teriam a obrigação de avaliar cientificamente esse constante aparecimento de signos, tornando acessível a outras camadas sociais.

A semiótica peirceana está centrada, conforme apontamentos de Santaella (2012), na gramática especulativa, na lógica crítica, na metodêutica ou retórica especulativa. A primeira abrange o estudo dos vários tipos de signos e os aspectos de pensamento a eles atrelados. A segunda se fundamenta na diversidade de signos existentes e analisa os pressupostos, argumentos que se estabelecem com base no signo. Finalmente, o terceiro ramo da semiótica metodêutica tem como objetivo traçar um exame sobre os preceitos do método da ciência, como esta deve se comportar.

Na definição de Santaella (2000, p. 110), “Um signo é um ícone se ele se assemelhar ao seu objeto e se a qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada, pertencer ao próprio signo, quer seu objeto exista ou não”. Logo, pelo grau de semelhança que o ícone guarda com o objeto representado, ele pode ser compreendido como um quase-objeto, destaca-se, conseqüentemente, a semelhança.

As imagens são ícones que apreendem as qualidades primeiras de um dado objeto que ainda não passou pelo processo de convenção, como nos lembra Santaella (2012, p. 18), “a imagem de um gato, de um bosque, de uma praça podem representar esses objetos”, quando guarda uma relação de similaridade imediata. Esse processo imagético pode ser extensivo também às imagens sonoras, como os efeitos rítmicos presentes em um poema.

Nessa definição, os ícones diagramáticos são aqueles que só operam por semelhança nas relações internas entre um signo e um objeto. No caso do texto literário, esse ícone desenvolve um papel fundamental, visto que é utilizado com frequência nos recursos sonoros de poemas, na relação da escrita com a leitura, em gêneros textuais como histórias em quadrinho (FERRAZ JR., 2012, p. 60). Os diagramas participam no processo de fenomenologia da secundidade, por essa razão, os elementos de referência são acentuados. Já as metáforas assumem uma complexidade maior, na medida em que representam o caráter de

representatividade de um signo com um possível objeto. Isso pode se dar na linguagem verbal ou em qualquer outra linguagem. A metáfora abre margem para que possamos traçar um paralelismo entre os objetos.

O índice fundamenta-se pelo princípio da contiguidade, mantém uma conexão real com o objeto. Apresenta uma maior facilidade na exemplificação em relação aos signos icônicos e simbólicos. Estabelecem ainda uma relação entre duas instâncias: *representamen* e objeto. Em consequência, ao demonstrar a atuação desse signo na literatura, Ferraz Jr. (2012, p. 40) informa que “um livro impresso é índice do processo tecnológico que lhe deu origem”, considerando-se sempre as relações duais.

No que diz respeito ao signo simbólico, pode ser considerado todo aquele que se refere ao objeto que expressa a característica de uma lei, para que isso ocorra, associam-se a ele normas gerais que levam à interpretação de tal convenção. Sobre a representação simbólica da linguagem, Peirce (2015, p. 76) afirma que “Um signo (...) se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional, e sem se levar em consideração os motivos que originalmente orientam sua seleção”. No código literário, podemos identificá-los nos gêneros, nas particularidades do estilo de época, nas formas pré-estabelecidas de composição. Conforme Ferraz Jr. (2012, p. 33), “esse tipo de composição ocorre obviamente em todos os textos verbais, mas nem sempre exerce o papel mais importante na construção do efeito estético que apreendemos numa obra literária”. Muito embora tenhamos apresentado cada signo que compõe a segunda tricotomia numa sequência aparentemente estanque, sabemos que num processo de semiose, quer seja a literatura ou outro tipo de linguagem, esses signos apresentam maior ou menor grau de semelhança, contiguidade e convenção.

2.1 A segunda tricotomia peirceana do signo aplicada à análise de poemas

2.1.1 *Soneterapia*, de Augusto de Campos

O poema *Soneterapia* foi publicado pela primeira vez na revista *NAVILOUCA*, em 1975. Vejamos o poema:

SONETERAPIA

(Gregório de Matos)

“desta vez acabo a obra”
 drummond perdeu a pedra: é drummundano
 joãocabral entrou pra academia
 custou mas descobriram que caetano
 era o poeta (como eu já dizia)

o concretismo é frio e desumano
 dizem todos (tirando uma fatia)
 e enquanto nós entramos pelo cano
 os humanos entregam a poesia

na geléia geral da nossa história
 sousândradekilkerryoswald vaiados
 estão comendo as pedras da vitória

quem não se comunica dá a dica:
 tó pra vocês chupins desmemoriados
 só o incomunicável comunica

No poema acima, a começar pelo título, *Soneterapia*, o poeta se apoia no modo de representação simbólico, ao utilizar os signos “soneto” e “terapia”, no sentido convencional, denotativo da linguagem. Ele cria, portanto, o neologismo a partir da junção das palavras citadas. O título do poema aponta para o tema que será desenvolvido. Neste caso, uma terapia apoiada na elaboração do soneto e, se a palavra terapia significa tratamento de doenças, logo ele se propõe a tratar uma “doença”. Aqui já percebemos uma possibilidade de leitura, apoiada no surgimento de um ponto de vista implícito que sinaliza para a crítica subjacente, revelada pelo título e que vai se tornando cada vez mais explícita e contumaz na medida em que o tema passa a ser desenvolvido.

Já na leitura da primeira estrofe, percebemos que o tema exposto é um comentário mais do que irônico, sarcástico, para a crítica recebida por todos aqueles poetas que, ao inovar no campo da linguagem, não foram inicialmente aceitos, provavelmente pelos críticos e por toda a tradição literária do período anterior, paralelo e pós-concretismo.

drummond perdeu a pedra: é drummundano
 joão cabral entrou pra academia
 custou mas descobriram que caetano
 era o poeta (como eu já dizia)

Na estrofe acima, como em outros trechos do poema, saltam aos olhos signos indexicais ou indiciais. Esses signos, nesta classificação semiótica, podem ser de duas naturezas:

Um *índice* ou Sema (σημα) é um Representamén cujo carácter Representativo consiste em ser um segundo individual. Se a Secundidade for uma relação existencial, o Índice é *genuíno*. Se a Secundidade for uma referência, o Índice é *degenerado*. Um Índice genuíno e seu Objeto devem ser individuais existentes (quer sejam coisas ou fatos), e seu interpretante imediato deve ter o mesmo carácter. Mas, dado que todo individual deve ter caracteres, segue-se que um Índice genuíno pode conter uma Primeiridade, e, portanto, um Ícone, como uma sua parte constituinte. Todo individual é um índice degenerado de seus próprios caracteres.

(...)

284. *Subíndice ou hipossemas* são signos que se tornam tais principalmente através de conexão real com seus objetos. Assim, um substantivo próprio, um demonstrativo pessoal, um pronome relativo, ou a letra que se aplica a um diagrama, denota o que denota em virtude de uma conexão real com seu objeto, mas nenhum desses elementos é um índice, dado que são individuais. (PEIRCE, 2015, p. 66-67).

Sendo assim, temos que as referências feitas através de símbolos podem ser compreendidas como índices degenerados manifestas em todo o poema, visto que os índices se configuram, também, por esse carácter de referência, por manterem uma relação direta com o objeto a que se referem. Como podemos observar na epígrafe: “desta vez acabo a obra” (Gregório de Matos), referência direta a um poema satírico de Gregório de Matos (1991). A ideia que o verso encerra em si aponta para uma duplicidade de sentidos, que pode ser lido tanto a partir da noção de concluir algo que já foi previamente iniciado, como também o signo “acabo” pode expressar a ideia de destruir, detonar, empregado no sentido pejorativo, pelo eu-lírico que visa a construção da sátira no poema, tal qual o estilo de Gregório de Matos.

O modo de representação indicial degenerado prossegue quando o eu-lírico faz menção a nomes de poetas como Gregório de Matos, João Cabral, Pedro Kilkerry, dentre outros; além da citação a movimentos como o concretismo e o tropicalismo, como também a referência à expressão *geleia geral*, termo criado por Décio Pignatari para designar o contexto cultural em que surgiu o tropicalismo, servindo de título, ainda, para uma canção-protesto composta por Gilberto Gil e Torquato Neto:

na geleia geral da nossa história
sôsândradekilkerryoswald vaiados
estão comendo as pedras da vitória

Sobre o modo de representação simbólico, podemos dizer que, de uma forma sagaz, se estabelece a relação entre dois hábitos do código literário: forma pré-fixada e conteúdo. No caso do primeiro, temos uma das formas fixas mais convencionais da tradição literária, o soneto, que reflete toda uma tradição ligada às escolas parnasiana e romântica. Já no que se refere ao conteúdo o rigor formal da representação simbólica, o poema se aproximaria mais da frieza conceitual experimentada no parnasianismo e retomada entre poetas da década de 40 e

50 em nosso país. Isto posto, temos um conteúdo que apresenta um tom de quem conversa, mais do que isso, desabafa, brada, expressando um tom irônico sarcástico, típico da modernidade.

o concretismo é frio e desumano
dizem todos (tirando uma fatia)
e enquanto nós entramos pelo cano
os humanos entregam a poesia

quem não se comunica dá a dica:
tô pra vocês chupins desmemoriados
só o incomunicável comunica

Na última estrofe, o poeta arremata, surpreendendo toda a expectativa que a leitura de um poema em forma de soneto poderia suscitar, haja vista que essa forma fixa na literatura foi muito explorada por poetas românticos, o que associou o seu uso a conteúdos de sentimentalismo, a despeito de existir, na tradição, sonetos satíricos, como os de Gregório de Matos, migrando do tom irônico para um tom sarcástico.

quem não se comunica dá a dica:
tô pra vocês chupins desmemoriados
só o incomunicável comunica

Podemos afirmar que o modo de representação simbólico é ressaltado em todo o poema a partir do uso que o poeta faz da língua enquanto convenção, além da forma fixa soneto, estabelecida como uma regra de composição pela tradição literária.

No caso do poema em questão, a presença da legitimação do signo soneto pelo hábito, pelas convenções humanas, no tocante à linguagem, foi determinante para toda a teia de ironia e sarcasmo construída pelo poeta para elaborar a crítica a todos aqueles que não compreenderam a inovação da linguagem proposta por poetas modernos e pelos movimentos de vanguarda como o concretismo e o tropicalismo.

2.2 “Outono”, de Paulo Leminski

O poema de Paulo Leminski está presente na coletânea *Sol-te*, reunido na obra *Caprichos e Relaxos* (2016), publicado pela primeira vez em 1983: um haicai em que o poeta lança mão de recursos visuais para a sua configuração.

Desse modo, o poema apresenta-se distribuído em três versos, o primeiro: “da árvore”, aponta a circunstância de lugar, envolvendo a natureza, tema típico do haicai no

Japão, no qual as estações do ano são mencionadas de forma direta ou indiretamente. Fato que ocorre no segundo verso, no qual o poeta distribui a palavra **outono** na diagonal, promovendo a impressão de queda da palavra. O terceiro verso é a confirmação da queda: “um tombo só”:

Figura 2 - Outono

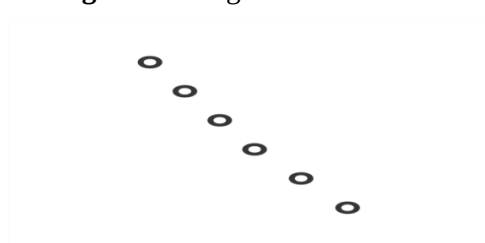
da árvore
o o'
o U
o T
o o'
o N
o o'
um tombo
só

Fonte: Leminski (2016, p. 131)

Em consequência, a representação do signo icônico prevalece na elaboração do poema, na medida em que predomina o processo de paridade. Conforme apontamentos de Peirce (2015, p. 63), “Um signo pode ser ícone, isto é, pode representar o seu objeto, principalmente através de sua similaridade”. De outra forma, a qualidade que possibilita conexão com o objeto o torna apto a ser um “substituto da coisa” com a qual se assemelha.

A impressão ou sugestão da queda é intensificada na medida em que, antecedendo cada letra do signo **outono**, temos a letra /o/, formando pares de letras: logo a letra em destaque pode ser compreendida como uma interjeição de espanto, além de ser onomatopeia de um tronco quando tomba, o que reforça a imagem sonora de sugestão de queda, a composição dos /os/ em diagonal, acompanhando a distribuição da palavra outono, também reforça a imagem visual.

Figura 3 - Fragmento de Outono

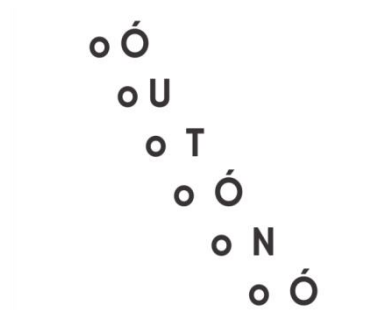


Fonte: Adaptado de Leminski (2016)

A palavra outono também pode ser lida na estrutura da diagonal, a distribuição da expressão, nessa posição, propicia a lentidão do ato de cair, sugerido pelo eu-lírico, e, porventura, se a mesma palavra fosse distribuída na vertical, o efeito de queda, certamente,

não seria interpretado pelo leitor como aquele realizado pelas folhas ao caírem de uma árvore, como verificamos nas seguintes figuras.

Figura 4 - Fragmento de *Outono*



Fonte: Adaptado de Leminski (2016)

Figura 5 - Fragmento de *Outono*



Fonte: Adaptado de Leminski (2016)

No tocante à leitura realizada no sentido horizontal, em que a letra /o/ se une à cada letra da palavra /outono/, temos a formação de pares de onomatopeias que intensificam e variam os sons da queda: “Oo’, Ou, Ot, Oo’, Nó, Oo’”, que podem ser lidos da esquerda para a direita e vice-versa. O signo icônico se configura e as imagens sonoras e visuais ganham requinte de humor, quando o poeta acrescenta aos três pares de vogais em oO’ o sinal apóstrofo, com o intuito de imitar pares de olhos que usam óculos, à moda antiga, convencionalmente, chamados pince-nez e utilizados principalmente por idosos, possibilitando, portanto, ao leitor, a suposta interpretação de que um possível problema de visão do próprio signo ou mesmo a decrepitude o levaria à queda.

Desse modo, o eu-lírico recorre à prosopopeia, figura de linguagem que consiste em atribuir características humanas a objetos, coisas, animais, dado que o terceiro verso revela, desta forma, o tombo da palavra em questão: “um tombo só”. Logo, depreendemos, a partir do sentido expresso pelo verbo, que essa queda pode remeter também à ideia de árvore ou

pessoa, visto que esses seres são aqueles que podem tombar. Essa possibilidade de leitura chancela o estilo dos haicais leminskianos, cuja irreverência é um dos principais traços, como estudamos no capítulo 4.

Nesta perspectiva de compreensão textual, os efeitos visuais dispostos tanto no sentido horizontal, quanto diagonal, assumem um caráter metalinguístico, de modo que a palavra **outono** pode ser considerada na relação textual que exerce, internamente, com outros signos como intracódigo. Ao discorrer sobre a importância desse signo para a montagem das traduções intersemióticas, cujo recurso foi explorado por poetas concretos, ex-concretos ou apenas simpatizantes dessa modalidade da poesia, como foi o caso do poeta Paulo Leminski:

este aspecto da forma, denominado intracódigo, configura as relações internas da linguagem. Se signo de lei permite a passagem, de uma forma à outra, o caráter singular da forma diz respeito às passagens internas, transformações dos elementos no interior da forma (transformações que sofrem a interferência do suporte, seleção do repertório, movimento sintático etc.). Sem a leitura dessa rede-diagrama de conexões perde-se o vetor para a materialidade constitutiva da estrutura da linguagem. (PLAZA, 2013, p. 83).

As transformações visuais que ocorrem com o intracódigo **outono** (tamanho das letras, espaçamento entre elas, organização no espaço gráfico da página) determinam a construção do sentido que pode ser interpretada partir de relações endofóricas e exofóricas ao texto. Por essa razão, o efeito visual que ocorre com base na composição da palavra citada, no poema de Leminski, amplia-se quando recorremos às relações intertextuais para o evento mencionado, uma das estações do ano.

Mas, afinal, o que realmente cai? Seria a própria estação? Obviamente que não. Nesta perspectiva, temos, num processo metonímico, a causa, neste caso, a **estação do ano, outono**, substituindo o efeito, **a queda das folhas das árvores**. Essa relação que se estabelece também é de nível metafórico, uma vez que revela o ícone diagramático, mantendo a possibilidade de leitura entre a simbologia da morte (tombo) da árvore com a morte das folhas. Desse modo, a representação diagramática do signo icônico prevalece na elaboração do poema, na medida em que predomina o processo de analogia entre as partes representadas. O ícone diagramático apresenta:

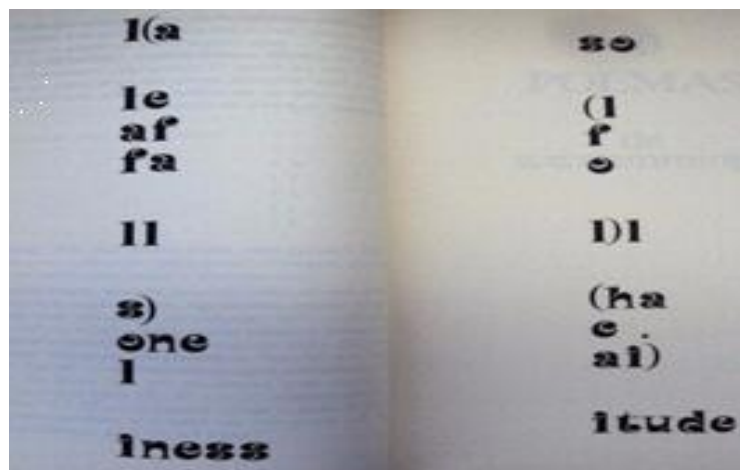
por analogia, processos de aspectos sensoriais distintos, produzindo uma semelhança de relações, não é difícil reconhecer os diversos modos como a literatura explora seus recursos visuais e linguísticos para construir essa espécie de sinestesia que é a iconicidade diagramática. (FERRAZ JR., 2012, p. 60).

O modo de representação icônica por diagramas torna-se recorrente na literatura, portanto, como todo signo icônico, pelas possibilidades de subverter a ordem da convenção predominante no sistema vigente de nossa língua em um signo com maior capacidade de materialidade, como se apresenta a natureza dos ícones. Para Santaella (1996, p. 83), o estudo do ícone é prioridade em suas investigações científicas, a autora o considera o mais “rico e instigante” instrumento conceitual ofertado por Peirce para avaliação da produção científica e artística, além da discussão entre o signo e a vida.

No caso do poema em análise, temos graus de iconicidade distintos que apontam para a subdivisão dos hipoícones: o primeiro, o **imagético**, mencionado a partir de imagens sonoras e visuais, acima descritos. O segundo, o **diagramático exofórico**, a queda das folhas que ocorre no outono, representada pelas partes analógicas da palavra outono em queda na configuração textual. E o terceiro grau de iconicidade quando podemos compreender que o tombar da palavra outono se relaciona com a ideia de finitude, substituindo as palavras “velhice” ou “morte”. Neste caso, temos o **ícone metafórico** representado no haicai de Leminski, no qual o comportamento primordial, segundo Peirce (2015, p. 64), será sempre aqueles que “representam o caráter representativo de um representamen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa”. Como podemos demonstrar, o poema Leminskiano contempla os três graus de iconicidade previstos por Peirce, de acordo com a sua complexidade.

É possível afirmar que o poema de Paulo Leminski mantém uma relação intertextual com o poema de e. e. cummings, traduzido por Augusto de Campos e presente na obra intitulada *40 poem(a)s*, publicada em 1986 pela editora Brasiliense.

Figura 6 - Transcrição de um poema de cummings por Augusto de Campos



Fonte: Augusto de Campos (1986, p. 31-32)

No poema de cummings (transcrito por Augusto de Campos), detectamos sete palavras que compõem a arquitetura do poema: **so** (advérbio), **sol** (substantivo concreto), **folha** (substantivo concreto), **há** (verbo), **cai** (verbo), **ai** (interjeição) e **solitude** (substantivo abstrato). A acomodação das letras e sílabas das palavras, interseccionadas pelos parênteses que se intercalam ao longo do texto, sugere a queda de uma folha, cujo movimento é escorregadio, remetendo ao **ícone imagético**. Já o jogo paragramático que se estabelece entre as palavras: so, sol, solitude, folha, há, cai, ai, indica o (ícone imagético), visto que se estabelece uma comparação entre o rolar das palavras com o cair das folhas, cujo entrelaçamento constitui o *corpus* textual organizado, predominantemente, na forma vertical.

A palavra **haicai** se insinua, embora não em plena integridade, já que a escrita registra: **hacai**. A menção ao gênero, além de se configurar como um processo metalinguístico, invoca a convenção, o modo de representação simbólico, dado que o poema está estruturado na página da mesma forma como se apresentavam os haicais clássicos do período de Bashô: em versos organizados verticalmente (como já o dissemos). Essa organização gráfica reforça a ideia de solitude, visto que o espaço em branco que cerca o poema enfatiza o silêncio do eu-lírico, assentado, certamente, na temática predominante, a solidão.

Ademais, o poema de Leminski apresenta como uma das possibilidades temáticas a natureza, no primeiro temos a estação do ano expressa: outono. Já no de cummings, essa indicação aparece de forma velada, tendo em vista que a estação do ano não é mencionada diretamente. Temos que as folhas das árvores caem com abundância no período do outono, contudo não apenas nessa estação. Já o signo metafórico no primeiro poema indica morte, velhice; no caso do segundo poema, a metáfora revela a solitude, solidão do eu-lírico que demonstra isolamento, dor.

A importância da semiótica para o estudo do comportamento do signo literário é indiscutível, uma vez que fornece subsídio para análise textual partindo da concretude, da materialidade da própria linguagem, consequentemente, evita contorcionismos puramente ideológicos, quando, por exemplo, a literatura é colocada em confronto com outros campos do saber como a psicologia, a sociologia, não diminuindo o mérito de tais estudos comparativos, que utilizam a linguagem como um elemento secundário em suas análises.

3 A INFLUÊNCIA DO IDEOGRAMA PARA A POESIA OCIDENTAL

Paralelo aos estudos de Charles Sanders Peirce, cuja abrangência sobre o signo vai além do campo linguístico, como já evidenciamos, a literatura ocidental, no século XX, teve um contato mais efetivo com a literatura chinesa e japonesa, a partir do estudo dos ideogramas. Além dessa ocorrência, o processo imigratório japonês no Ocidente trouxe muitos aspectos da cultura nipônica, sobretudo a literatura, praticamente desconhecidos deste lado do hemisfério, o que proporcionou um novo olhar de pesquisadores e escritores da América do Norte sobre a prática literária e poética dos países asiáticos em questão. Esse exame reverberou em novas possibilidades para a poesia do Ocidente, conforme apresentamos no decorrer desta tese. De sorte que o estudo do ideograma vai consolidar um movimento natural que parece ocorrer em nossa sociedade em prol do pensamento analógico.

Sobre essa questão, pontua Santaella (1996) que a busca pela construção do analógico no meio social vem se corporificando através da divulgação de diversos pensadores e artistas, a exemplo de “Freud, Peirce, Borges, os anagramas de Saussure, Valéry, e os elementos visuais contidos nas traduções de Haroldo de Campos, Pound” (p. 53). Para a autora, é necessário “abrirmos os ouvidos da mente” para percebermos as forças da criação que atuam em prol da construção de uma sociedade que se organiza em torno do icônico.

Nos Estados Unidos, podemos divisar essa influência, fundamentados no ensaio desenvolvido por Fenollosa *The chinese written character as a medium for poetry* (*Os Caracteres da escrita chinesa como Instrumento para Poesia*, 2000), cuja a primeira publicação ocorreu no ano de 1920. O objetivo do pesquisador era desvendar, a partir do estudo do ideograma, como se davam as nascentes da poesia sino-japonesa, para captar, dessa forma, a fruição do prazer estético que os textos poéticos podiam proporcionar-lhe, assim como aos leitores de modo geral. Seus estudos nascem da desconfiança de que as traduções da literatura chinesa e japonesa, no Ocidente, estavam distantes de apreender o valor estético dessa expressão artística, sobretudo da poesia, em que a face caricatural era de uma “poesia pó de arroz” ou de uma diversão meramente infantil (H. CAMPOS, 2000). O estudo de Fenollosa expõe pela primeira vez ao Ocidente o modo de funcionamento da poética chinesa, apontando a diferença existente entre a língua sintético-analógica (chinesa) e a língua analítico-discursiva (que inclui boa parte das línguas ocidentais).

Essa ocorrência vai ser um divisor de águas no modo de compor poesia do poeta Ezra Pound, que também era tradutor, crítico e foi considerado um dos inventores da poesia

chinesa no Ocidente, na medida em que incorpora, no seu modo de compor, princípios inspirados no ideograma, a partir do aproveitamento que fez do ensaio de Fenollosa; sua obra “*Os cantos*”⁷ reflete essa aplicação. Em virtude de sua atuação no meio literário, ele é apontado como um dos principais poetas americanos do século XX, sendo responsável pelo lançamento de escritores como James Joyce, Ernest Hemingway, T. S. Eliot e William Carlos Williams. Criou também a noção de “tradução criativa” ou “crítica via tradução”, enquanto expunha que toda tradução é uma escolha e, como tal, deve ser feita de acordo com a preferência de uma época. Manteve diálogo com jovens poetas da Europa e da América, a exemplo das correspondências que trocou com Augusto e Haroldo de Campos, cuja influência fica patente nas teorias e práticas do concretismo, movimento de vanguarda brasileira. Criou o *paideuma* poundiano,⁸ proposto em *ABC da literatura* (1936).

Coube ao poeta a incumbência da publicação do ensaio *os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia*, delegada pela viúva e ex-secretária do orientalista, Mary Fenollosa, no ano de 1913. A primeira publicação se deu sete anos mais tarde. Em nota, Augusto de Campos, tradutor de Pound no Brasil, explica que o ensaio de Fenollosa surge, à primeira vez, em 1920, em *Investigation of Ezra Pound*, para ser reeditado dois anos após a publicação do *ABC da Literatura*, em 1936, sob a denominação final de *The chinese written character as a medium for poetry*, além de ter sido reeditado em Washington, em 1951.

Em suas pesquisas sobre a língua chinesa, visando ao desnudamento do ideograma, Fenollosa esbarra no desinteresse ocidental que relegou, por séculos, a cultura desse povo, sem, ao menos, se debruçar em torno dos verdadeiros ideais dessa nação, sem conhecer de perto a cultura, a evolução social e o sistema político chinês. O exotismo com que o Ocidente se portou, ao longo dos séculos, em relação aos povos do Oriente fala muito mais de si próprio do que do outro. É índice para pretensas conclusões de superioridade. E, obviamente, que esse fato acabou por declinar, também para segundo plano, a compreensão e o estudo da língua e, por conseguinte, sua literatura e, principalmente, sua poesia, onde de fato reside a alma de um povo.

As transformações tecnológicas experimentadas a partir da Revolução Industrial (em que o desenvolvimento mais acelerado se deu, no início do século XX, com o surgimento e aperfeiçoamento das novas mídias e artes, como cinema, radiofonia, TV e, posteriormente, os

⁷A obra *Os cantos* foi traduzida e publicada, pela primeira vez, no Brasil, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, em 1960.

⁸Paideuma: ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos (POUND, 2006, p. 161).

avanços na computação e robótica, até o uso da internet e de outros sistemas) possibilitaram um novo olhar sobre o mundo. Em nossos dias, este fato é prova de como o pensamento analógico colabora para os avanços da sociedade e, conseqüentemente, da relação dos indivíduos com os diversos signos e suas respectivas leituras em um mundo plurissignificativo. Contudo, o verbocentrismo ocidental ainda é “camisa de força” para o dinamismo dos olhos, que pede e necessita do icônico, como o estado natural de ser das coisas.

Em razão do exposto, o trabalho de Fenollosa apresenta uma significativa e pioneira contribuição para o entendimento do pensamento análogo na literatura, sobretudo na poesia. Para o estudioso norte-americano, o modesto mérito do seu trabalho residia no fato de que ele configurava, pela primeira vez, uma escola japonesa de estudo da cultura chinesa. Todavia, Pound afirma que não se trata de discussão filológica apenas, mas, sobretudo, de “um estudo dos fundamentos da estética. Em sua investigação através de uma arte desconhecida, deparando-se com motivos ignorados e princípios não consagrados no Ocidente [...] produziram frutos na nova pintura e na poesia ocidental” (CAMPOS, H., 2000, p. 26). Certamente, Fenollosa não poderia prever todo o impacto de seu ensaio para o estudo e produção de poesia moderna e contemporânea. O pesquisador faleceu no ano de 1908, doze anos antes da publicação, nos Estados Unidos da América (EUA), de seus estudos sobre o ideograma.

As dificuldades enfrentadas por Pound para a publicação do ensaio de Fenollosa revelam, de certo modo, como já enfatizamos, quão limitada era a recepção para a cultura chinesa e suas contribuições para a literatura e a arte como um todo nos países de língua inglesa (EUA e Inglaterra) em que comumente o poeta transitava, bem como Itália, França e outros países do continente europeu. Inicialmente, houve, por parte do público, uma recepção pouco calorosa, em parte talvez pelo modo de expor e confrontar a língua chinesa com a inglesa, tornando explícita a engrenagem da primeira e como essa se prestava para os fins de construção poética; também fazia perceber a limitação das línguas ocidentais, representadas pelo idioma inglês. Em virtude disso, comenta Haroldo de Campos:

Mas o recado de Pound parece ter passado, em larga medida despercebido a leitores menos criativos, apesar de o poeta ter reeditado o texto fenollosiano, desde 1936, com o subtítulo elucidativo “*Uma Ars Poética*”. A “garra” polêmica de Fenollosa, suas idiossincrasias argumentativas, sua maneira provocante e assertiva de generalizar as conclusões que extraía tentativamente, tinham antes o condão de encarniçar os opositores preconceituosos contra as patentes simplificações de sua abordagem do *modus operandi* do ideograma chinês, do que o de abrir-lhe a relutante

recepção, para o que ele, Fenollosa, vinha revelar, servindo-se de um paralelo “exótico” – o modelo chinês – a respeito da mecânica da *função poética* nas próprias línguas ocidentais, em particular na poesia de origem inglesa. (CAMPOS, H., 2000, p. 26).

Se, por um lado, a crítica se posicionou à negação e pouca receptividade do ensaio de Fenollosa (visto que expor o modelo ideográfico é invariavelmente expor e contrapor o modelo analítico-discursivo e toda a lógica aristotélica), por outro, não faltaram aqueles cujo espírito de inovação e modernidade tenham recebido a obra de maneira calorosa, haja vista o impacto representado do renovar da linguagem e o fato de apontar uma face da poesia quase que completamente desconhecida do Ocidente.

3.1 Sobre a estrutura do ideograma

3.1.1 Aspectos verbais e visuais do ideograma

No século XXI, é comum assistirmos à circulação dos ideogramas chineses e japoneses nos diversos produtos, espaços e suportes de textos que integram a cultura ocidental. De modo que a divulgação da cultura desses países orientais se dá nos meios de comunicação: jornais, revistas, cinema, websites e demais mecanismos de divulgação da sociedade contemporânea. Todavia, nem sempre foi dessa forma, como já mencionamos. Esse crescente interesse pela representação dos ideogramas da China e do Japão também fez crescer o interesse dos ocidentais pelo estudo e compreensão da língua desses países e, por conseguinte, por sua literatura.

Hsuan-An (2017), pesquisador do idioma e da cultura chinesa, ao definir o ideograma, afirma que:

os caracteres da língua chinesa são chamados de ideogramas, porque cada um deles equivale a um signo gráfico que exprime diretamente uma ideia (um ou vários significados) e não uma letra ou som. Ele é um signo-palavra ou um signo componente de outro signo-palavra mais complexo. Um signo não se limita a uma palavra, mas frequentemente representa vários significados e, como são multáveis, com a sua combinação com outros ideogramas ou mesmo com o contexto. Isto é, um ideograma simples pode servir como o componente de outro mais complexo. Vários ideogramas podem compor outras palavras. (HSUAN-AN, 2017, p. 31).

Nesse sentido, o ideograma possui em si a capacidade aglutinante, potencializando a semântica da língua, promovendo a comunicação instantânea entre os falantes nativos. Contudo, é inegável o seu grau de complexidade, expressa pela delicadeza de seus traços, cujo

valor estético é muito apreciado pela população local e por pessoas no mundo inteiro. Em vista disso, a caligrafia chinesa assume um lugar de destaque no país, sendo comparada às artes plásticas.

Figura 7 - Ideograma chinês: Céu/Deus/Natureza



Fonte: Hsuan-An (2017, p.39)

Figura 8 - Ideograma chinês: Homem/Humanidade/gente/pessoa/ humano



Fonte: Hsuan-An (2017, p.41)

Para Fenollosa, as línguas ocidentais são cada vez mais magras e frias, diferentemente do que ocorre em línguas ideogrâmicas. Os literatos e os poetas, ao se reportarem à base etimológica da língua inglesa (ou qualquer língua em que o alfabeto seja fônico), terão que reunir, sob muito esforço, fragmentos esquecidos de uma língua cujo viço já se perdeu no tempo e já não pode mais exhibir “o estágio embrionário de seu desenvolvimento”. Logo as metáforas jazem soterradas. “O discurso anêmico exhibe A debilidade da força da coesão dos símbolos fonéticos” (2000, p. 129), a exemplo da palavra “personalidade”, que já significou, em épocas remotas, “máscara da alma”, e hoje não encerra mais esse sentido. Isso não ocorre em chinês, em razão de que a metáfora é visível e dinâmica, porque o ideograma salta aos olhos em movimento diante dos leitores, cuja etimologia fica igualmente visível. E, diante da sucessão natural do tempo, as metáforas mais primitivas permanecem notórias, conservando o significado inaugural.

Portanto, o signo japonês, diferentemente do que ocorre em línguas fônicas, vai evoluindo de maneira sucessiva e conscientemente fulgurante. Uma língua que de tal forma se expressa denota significado particular. “Seus ideogramas são como para um velho guerreiro estandartes da campanha manchados de sangue” (*op. cit.*, 2000, p. 129). Essa materialidade permite uma ampla apreensão da realidade, como já o dissemos, e a natureza passa a ser de alguma forma componente da linguagem.

A estrutura da frase, em língua portuguesa, no que diz respeito à sintaxe, obedece ao esquema Sujeito/verbo/objeto. Logo uma cena simples, em que um indivíduo vê um animal, permite ser descrita assim, conforme Haroldo Campos (2000, p. 114):

Figura 9 - Ideograma



Fonte: Campos (2000, p. 114)

Podemos perceber, claramente, que na frase, o sistema algébrico da linguagem nos permite realizar uma leitura da esquerda para direita, em que cada signo se conecta com os objetos e a ação equivalente através do sistema de conversão da linguagem. Nenhum elemento gráfico se conecta por similaridade aos componentes representados. Já no que diz respeito à representação da linguagem em ideograma, os elementos adquirem vivacidade, visto que se vinculam aos objetos correspondentes, não pelo sistema da conversão, mas pelo sistema de similaridade entre os objetos representados. Em tal caso, podemos observar, claramente, em cada ideograma a marca de sua representação. Nos três componentes da cena, homem/olho/cavalo, temos como elemento de ligação ou de identificação os membros “pernas”, o que acaba por conferir certa mobilidade à representação pictórica que se assemelha ao recurso de *story board* (esboço sequencial de ilustrações ou imagens com o propósito de pré-visualização em um filme).

Sobre o caráter cinematográfico do ideograma, Eiseintein (2000) informa, inicialmente, que a escrita figurativa japonesa deriva dos hieróglifos, cujos primeiros registros se deram há mais de 2.650 anos, passando por quatorze estilos de caligrafias diferentes, até que “do amalgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois desenhos elementos suscetíveis de serem pintados permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado” (p. 151). Esse procedimento pode ser explicado, por exemplo, pela junção de uma lágrima + um olho = chorar. Outras infinitas combinações podem ser sugeridas. O autor alude ainda que:

Isto constitui um recurso e um método inevitável em toda exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, é o ponto de partida do ‘cinema intelectual’.

De um cinema que busque um laconismo máximo para representação visual de um conceito. [...]

Falamos em laconismo. O laconismo nos fornece uma transição para outro ponto. O Japão possui a forma mais lacônica de poesia: o haikai (que apareceu no século XIII e é hoje conhecido como *haiku* ou *hokku* e o mais antigo *tanka* (mitologicamente dado, como tendo sido criado ao mesmo tempo que o céu e a terra).

Ambas são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Tanto que metade de sua qualidade é avaliada por sua caligrafia. O método de resolução de ambos é inteiramente análogo à estrutura do ideograma. (EISENTEIN, 2000, p. 151).

Neste sentido, inferimos quão dinâmica é a escrita ideográfica para a retenção da memória, para a construção da ciência, da filosofia e das artes, de um modo geral, em especial, para a construção poesia e do trabalho com a linguagem. Esse procedimento é mais do que pictórico: são imagens em movimento, assemelhando-se às montagens fílmicas, uma vez que as metáforas deslizam aos olhos como se estendessem ao infinito, visto que a linguagem e a natureza se fundem em comunhão por similaridade. É relevante destacar que, há muitos séculos, as culturas chinesa e japonesa já traziam, fundamentadas nos ideogramas, o princípio natural de toda linguagem tecnológica utilizada a partir do século XX.

3.1.2 Aspectos sonoros do ideograma

Para compreender o ideograma e a poesia derivada da escrita chinesa, Fenollosa se reporta à música para correlacioná-la com a poesia, lembrando que são artes proximais: “a poesia que, tal como a música, é uma arte do tempo, entretecendo suas unidades atiráveis de sucessivas impressões sonoras, dificilmente poderia assimilar um meio de comunicação que consiste em grande parte de apelo semipictóricos aos olhos” (FENOLLOSA, 2000, p. 112). Destacamos a importância do tempo como elemento de sucessão para a organização de vários sistemas. O pensamento, a linguagem, a música, a poesia, a natureza, tudo obedece a uma ordem necessária, quer faça parte do mundo factual ou virtual. Por essa razão, retomaremos os conceitos de música, a fim de compreendermos mais adequadamente como se dá o grau de correlação entre essas artes.

Para Med (1996, p. 9), as artes podem ser classificadas em sonoras, visuais e combinadas. As artes visuais (ou artes plásticas) são aquelas cuja apreensão se dá por meio da visão, de modo instantâneo e pleno. Artes sonoras ocorrem quando a percepção acontece por

meio do aparelho auditivo, a título de exemplo temos a música, cuja matéria primordial é o som. Os sons nascem quando os intérpretes praticam três ações distintas: cantam, tocam ou declamam. E, por fim, as artes combinadas, quando ambas, as artes visuais e as sonoras, se integram, podendo ser observadas a partir do teatro, ópera, balé, cinema. A música, enquanto arte de associar os sons é uma das mais antigas de que temos notícias, seus registros datam de mais de três mil anos, quando os chineses já desenvolviam teorias musicais complexas, como, por exemplo, a teoria das quintas; ou seja, um sistema que possibilita a identificação de notas classificadas como sustenidos e bemóis em cada escala.

A melodia pode ser entendida como a disposição horizontal de um conjunto de sons, de modo sucessivo. Já a harmonia é também a disposição de um agrupamento de sons simultâneos numa concepção vertical da música. E o ritmo, a distribuição dos sons de modo ordenado e proporcional entre a escala horizontal (melodia) e a escala vertical (harmonia) (*Op. cit.*, 1996, p. 11).

Fenollosa (2000) encontra esse elemento estrutural que a música tem em comum com a poesia: o ritmo, embora esse princípio de equivalência se apresente de modo diferente em ambas as artes. A música se rege pelo compasso, que é dividido em tempos. O ritmo pode ser percebido na pauta musical, pelas figuras (notas musicais e pausas). No poema, há a figura da métrica, mas esta difere da música por não apresentar a mesma rigidez sobre o ritmo:

A poesia tem o caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, percebemos seu lado musical sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto. (GOLDESTEIN, 2006, p. 13).

Compete aos leitores apurar a percepção para o ritmo do poema, pois é ele quem empresta beleza, de modo quase unânime, tanto à música quanto ao poema. Neste caso, a linha tênue que aproxima a música da poesia sempre foi campo de criação e observação para muitos poetas e críticos. Mallarmé, para compor e dispor em partituras a sua obra *Un Coup de Dés*, encontra inspiração nas músicas de concerto (CAMPOS, H., 2000, p. 53). Já Pound examina a presença da música em vários poemas de períodos diferentes da literatura da Europa e arremata: “A música apodrece quando se afasta muito da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música” (POUND, 2006, p. 61). De modo que perscrutar os caminhos da poesia através da música é uma via por muito tempo já trilhada, possível e segura. É pertinente ressaltar que no Ocidente, na configuração da literatura, houve momento de distanciamento entre a poesia e a música ou mesmo o enfraquecimento semântico de vocábulos de cunho mais metafórico, ocorrendo, por vezes, mudança completa em seus

significados. Na China, som e imagem se entrelaçam no ideograma, tornando viva e dinâmica a língua, sobretudo a poesia, numa profusão de matizes e tessituras não lineares, numa espécie de arte combinada.

Por outra perspectiva, pressupomos que o processo de alfabetização do sistema ideográfico chinês pede muito mais do que o mero processo de decodificação dos signos; por vezes, as habilidades se encontram num claro processo transdisciplinar: “não existe na China uma nítida diferença entre pintura caligráfica e poesia, o poeta é muitas vezes calígrafo e pintor” (MARCUSO, 1974, *apud* CAMPOS, 2000, p. 65). Encontramos procedimento similar também no Japão, a exemplo do poeta Matsuo Bashô, que difundiu o *haikai* em seu país, no século XVII, cujo manejo da caligrafia, da pintura e da poesia dominava desde a infância. Marcuso, com base em suas observações sobre a caligrafia chinesa, incide num erro básico sobre o ideograma, o de afirmar que este é mais gráfico do que ideográfico, como compreendiam Fenollosa e Pound. Para ele, a prova cabal de tal afirmação evidencia-se pela exaltação das formas cursivas que se afastam do pictórico, as quais são enaltecidas pelos calígrafos, que ressaltariam os aspectos mais gráficos da linguagem escrita daquele país. Contudo, Haroldo de Campos contrapõe esse argumento de Marcuso, salientando que, nos moldes que compreendiam Fenollosa e Pound, o ideograma se aproxima da semiótica de Peirce, de maneira que o problema é muito mais icônico do que gráfico.

Nesse sentido, o estudioso argumenta que o ícone pode atingir os graus de convencionalidade, representados pelos hipoícones, dado que, segundo Peirce, os ícones não se apresentam em “estado puro”, isto é, esse modo de representação da linguagem se relaciona sempre de maneira gradual. O que Fenollosa destaca em seu ensaio não é a capacidade meramente pictórica do ideograma, mas, sobretudo, os aspectos relacionais que ele assume na língua chinesa, enquanto metáfora estrutural. Essa afirmação patenteia-se, quando o sinólogo discorre: “Não gosto da palavra ‘decoração’. Parece implicar em demasiada superficialidade. [...] A palavra que devemos usar é estrutural [...] que uma pintura represente o homem não é o que nos interessa, mas a vontade de encontrar as relações espaciais e de linhas sutis”. (CAMPOS, H. 2000, p. 66). Fica claro, assim sendo, o que perscrutava o estudioso norte-americano com o seu ensaio, não buscava a similaridade realista, mas a relacional nos moldes de Peirce de compreender a linguagem

Sobre o aspecto relacional do ideograma, contrapondo uma possível leitura meramente pictórica, sua compreensão poderia suscitar que: “O aspecto importante do ensaio de Pound-Fenollosa não é o argumento pictográfico (o ideograma como uma pintura por meio das coisas), mas o argumento relacional (o ideograma como pintura relacional, como metáfora

estrutural)”. (SAUSSY *apud* PERLOFF, 2017, p. 49). Vemos, desse modo, o convergir das opiniões acerca do caráter ideográfico da escrita chinesa.

3.2 Ezra Pound e o método ideográfico

Com base no ensaio de Fenollosa, Ezra Pound buscou estudar o ideograma e aplicá-lo em sua escrita, desenvolvendo também um método de estudo para a poesia. A obra “*ABC da Literatura*”, cuja primeira publicação data do ano de 1934, sintetiza de alguma forma como Ezra Pound incorpora a proposta do ideograma chinês para a produção e análise da literatura, sobretudo para a poesia. No Brasil, a obra foi traduzida por Augusto de Campos e José Paulo Paes, em 1972. Contudo, as ideias citadas no livro, como o “*paideuma poundiano*” e o método ideográfico, além das noções da tradução enquanto crítica, já haviam sido claramente incorporadas pelo movimento concretista brasileiro, cujo surgimento no contexto nacional deu-se desde a década de 1950.

Demonstrando, assim, que, bem antes da data do movimento, os poetas de vanguarda já haviam travado conhecimento com a obra de Pound e entrado em consonância com as propostas de intervenção cultural que adotaram no projeto concretista para o país. Esse contato entre os poetas paulistas e a perspectiva teórica de Ezra Pound foi mediado através da obra crítica “*The poetry of Ezra Pound*”, do escritor Hugh Kenner, publicada em 1951 (AGUILAR, 2005). Esse livro destaca as propostas inovadoras do crítico norte-americano, ressaltando o método ideográfico.

Para o pesquisador Haroldo de Campos, com base na famosa dicotomia de Saussure, retomada por Roman Jakobson, há dois modos distintos de apreensão dos fenômenos literários. O processo que envolve aspectos históricos, em que nomenclatura pode ser intitulada de diacrônica, e o processo estético-criativo, o qual pode ser nomeado de sincrônico (CAMPOS, 1969). A abordagem da literatura em períodos tem se perpetuado ao longo dos anos na educação de ensino superior e na educação básica, através dos vários manuais que são publicados, sem, contudo, obedecer ao exame mínimo das obras e autores ali selecionados, desde que os enquadre em determinada periodização.

Já a abordagem sincrônica teria o caráter “crítico e retificador” de dar visibilidade às obras e aos autores geralmente esquecidos da maioria do público pelo processo de historicização. Pouco conhecido, esse critério injeta na corrente sanguínea de uma nação a renovação literária a partir da releitura, seleção de clássicos e/ou descoberta de autores pouco

consagrados, mas que são presenças vivas e vigorosas para a formação literária de um povo. Sobre o modelo sincrônico, alude o crítico:

O exercício mais característico que conheço do exercício de uma poética sincrônica é o livro *ABC of Reading* (1934), de Ezra Pound. Trata-se de um guia para a leitura criativa (seguido de uma antologia comentada) da poesia de expressão inglesa, considerada do ponto de vista da renovação das formas. Lê-se no seu preâmbulo: ‘O duro tratamento dado aqui a um grande número de autores meritórios não é sem propósito, mas nasce da crença firme de que a única maneira de manter uma circulação do que se escreveu, ou de ‘popularizar a melhor poesia’ é através de uma drástica separação do melhor face a uma grande massa de obras que foram ao longo do tempo consideradas de um valor, e que são responsáveis pelas ideias perniciosas de que um bom livro deve ser, necessariamente, um livro chato’. (CAMPOS, H. 1969, p. 207).

Ezra Pound, conforme as observações de Haroldo de Campos, descrever qual deve ser o procedimento do estudioso de literatura, diante do objeto a que esteja destinado a examinar, implica em um trabalho minucioso que deve ser realizado, sem perder de vista as nuances de cada aspecto, para conseguir uma ampla apreensão do objeto, já que se torna impossível a apreensão total ou o esgotamento de sentido de um poema, por exemplo, ou de qualquer gênero literário. De modo que, se daria a compreensão profunda, liberta das superficialidades que as investigações desassociadas de métodos podem incidir. Conforme o crítico: “a primeira afirmação definitiva da aplicabilidade do método científico à crítica literária é o ensaio sobre *Caracteres Gráficos Chineses* de Ernest Fenollosa” (POUND, 2006, p. 24-25). Para o autor, o *Ensaio sobre os caracteres gráficos chineses*, de Ernest Fenollosa, é prova irrefutável de que o método científico deve ser aplicado aos estudos de literatura.

Segundo Pound, o orientalista não buscava desenvolver um método, apenas estudava a língua chinesa a partir dos ideogramas, averiguando como esse recurso veiculava e compilava o pensamento. Como consequência de sua investigação, ele acabou por criar um tratado de estética, pautado na descrição da língua chinesa, tornando evidente a diferença entre o sistema de linguagem do Oriente, com base num processo ideogrâmico de escrita, no qual a organização é não linear, sintético-analógico, consequentemente, tornar os objetos mais concretos, próximos da sua essência, além de demonstrar a capacidade aglutinante dos caracteres chineses, descreve o estudioso norte-americano, ancorado no ensaio de Fenollosa.

Neste caso, a literatura, como o conceito primeiro elaborado por Aristóteles, passa a ser entendida *ipsis litteris* como a arte que “imita” através das palavras pelo princípio de similaridade. Ou de outro modo, a literatura é “linguagem carregada de significado” até o seu

grau supremo, até transbordar o sentido. Novidade que não se desgasta com o tempo, no entender poundiano. Sobre o trabalho realizado por Pound, esclarece Augusto de Campos:

Das incursões de Pound pelo universo cultural da China antiga resultaram, ainda, as traduções de Confúcio, entre elas, a das 305 Odes da Antologia Clássica, considerada por I. A. Richards obra intraduzível em verso. Via Fenollosa, traduziu também 14 peças ‘nô’ (1916). A poesia provençal, até então, relegada para aos arqueólogos literários, foi redescoberta, praticamente ‘inventada’, por Pound.

Um aspecto inconfundível da arte de traduzir poundiana é a ausência de ortodoxia, a extraordinária liberdade de suas criações. (...) Na ode 274 da ‘Antologia Clássica definida por Confúcio’. Pound utiliza-se de monossílabos e da disposição tipográfica para reproduzir o efeito audiovisual do idioma chinês. (CAMPOS, A., 1985, p. 20).

No século XX, Ezra Pound legou não apenas a seu país, mas ao Ocidente, um profícuo trabalho de tradução, de renovação e invenção literária. Inspirou jovens poetas, editou e divulgou novos talentos literários. Um trabalho de militância e de engajamento social, por acreditar no poder transformador da literatura. Oportunizou, à vista disso, o acesso a uma infinidade de obras que literalmente sem o seu empenho seria difícil o acesso por parte dos leitores.

Para Pound, o excesso de palavras por parte dos poetas pode ser índice de incompetência. Logo ele vai ser um dos principais cultores do haikai, poesia de origem japonesa, que tem no *kanji* o seu elemento mínimo de construção, que deriva do ideograma chinês. Sobre os aspectos visuais da poesia japonesa:

O elemento visual na poesia japonesa é algo que lhe é intrínseco, que participa de sua própria natureza. Não se trata apenas de metáfora visual, daquilo que Ezra Pound denominava de fanopeia (“The throwing of na image on the mind’s retina”), mas de alguma coisa ainda mais essencial, que radica na própria estrutura do *kanji*, o ideograma chinês que os japoneses importaram para a sua escrita na metade do século III de nossa era. O *kanji* que evoluiu de uma fase que pictografava o desenho do objeto para uma notação sintética e estilizada, é, em si mesmo uma verdadeira metáfora gráfica, tanto mais complexa quanto mais abstratas as ideias sistemas de escrita se podem, como é óbvio, representar não apenas coisas do mundo real, como também emoções, sentimentos, etc. (daí a pertinência do termo ideograma, ou representação gráfica de sentimentos). (CAMPOS, H., 1969, p. 63-64).

Em virtude de suas análises acerca da capacidade aglutinante do ideograma, Ezra Pound criou meios de aferir quando a linguagem poética assume o grau máximo de condensação no sistema de linguagem convencional e arbitrário. Neste caso, a literatura, com alto poder estético e a capacidade de polinizar o sentido da linguagem, acaba por revelar os

três modos distintos de construção: através da *fanopeia* (quando o objeto pode ser projetado na imaginação visual do leitor de maneira estável ou dinâmica); da *meloopia* (a partir da ocasião em que o poeta pode elaborar construções que estabeleçam relações emocionais por meio do som e da fala) e, por último, a *logopeia* (que visa estimular as associações do intelecto e da emoção, trazendo à baila palavras ou grupos de palavras que façam parte da consciência de um determinado leitor).

Pound elabora, também, uma classificação dos tipos de escritores que, comumente, podem ser retomados pelos poetas concretistas brasileiros e incorporados no *modus operandi* do grupo. Em seu manifesto, faz alusão aos diluidores: aqueles que não realizaram um trabalho de relevância com a escrita. Já os poetas - inventores seriam aqueles que elaboraram um novo processo de compor, suas obras são exemplos dessa invenção. Neste caso, pelo trabalho desenvolvido com a linguagem, os concretos podem facilmente ser identificados nessa classificação. Os concretistas selecionam autores para constituir o *paideuma* brasileiro, a partir dos critérios poundianos. Nesta perspectiva, vão interessar aos jovens poetas os autores considerados por eles como inventores, a exemplo de Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, João Cabral de Melo Neto, Gregório de Matos, Sousândrade, dentre outros, posto que esses escritores, na ótica da vanguarda literária, apresentam em suas obras um trabalho de inovação da linguagem.

3.3 Ecos do ideograma na poesia concreta brasileira

As primeiras manifestações de poesia visual em nosso país vão surgir com o movimento concretista, cuja sintaxe analógica (uma de suas características), inspira-se nas línguas condensadas chinesa e japonesa. O princípio do ideograma foi amplamente utilizado e divulgado pelo poeta Ezra Pound, embora o *haikai* tenha sido difundido no Japão no século XVI, Pound o considerava como uma autêntica manifestação da poesia moderna pelo poder de síntese e de sua capacidade imagética.

No Brasil, a presença do *haikai* dá-se desde o início do século-XX, com o movimento Modernista, com base no aproveitamento que Oswald de Andrade faz dessa poesia em seus poemas-minutos, ademais, Guilherme de Almeida foi um dos principais iniciadores da divulgação da poesia japonesa. Todavia, é a partir do trabalho de tradução, crítica e divulgação dos poetas concretistas, que o *haikai* recebe uma crítica especializada, com destaque para Haroldo de Campos, que demonstra em seus estudos uma abordagem mais próxima do que seria a essência do *haikai* japonês: “a linguagem altamente concentrada e

vigorosa (...) ápice do rendimento que só encontra paralelo em pesquisas das mais avançadas da literatura contemporânea ocidental” (2010, p. 56). O *haikai* ganha ainda mais notoriedade com o trabalho de produção de Leminski, que vai ser um dos mais autênticos e populares divulgadores dessa modalidade poética em nosso país.

A arbitrariedade do signo linguístico proposto por Saussure, para as línguas no Ocidente, não ocorre no Japão, posto que o ideograma conserva em si um grau de iconicidade com o objeto a que se refere. Neste caso, a poesia naquele país já nasce visual, contrário ao que ocorre no Ocidente. Em virtude disto, produzir poemas sugestionados pelo ideograma é, pois, subverter a lógica de nosso idioma analítico-discursivo para o fundamento sintético-ideogrâmico e, subverter, conseqüentemente, todo o processo de leitura, cuja realização em nossa língua se processa da esquerda para a direita. Já sob a influência do ideograma japonês, pode ocorrer em todas as direções: da esquerda para direita, da direita para a esquerda, de forma ascendente e descendente e vice-versa, como também em todos os sentidos da diagonal.

Os estudos em literatura costumam conceber 13 anos de atuação do movimento concreto, no Brasil, liderado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que pode ser dividido em três etapas distintas: o primeiro intervalo, denominado *fase ortodoxa*, compreende os anos de 1956 a 1960, cujo uso de museus como novos espaços para arte de vanguarda, sobretudo para poesia, vai ser fator determinante neste período. Em dezembro desse ano ocorre o lançamento da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). É desse período também a estruturação das fases orgânicas e matemáticas do concretismo. Ocupamo-nos no estudo dessa fase por compreendê-la como decisiva para o lançamento e materialização do movimento concreto.

A segunda etapa do concretismo é denominada *fase participante*, que data de 1960 a 1966, se insere no contexto de ebulição social, política e cultural do país e passa a refletir todas as transformações ocorridas nesse período. Os concretistas publicam a revista *Invenção*, o segundo periódico publicado pelo grupo. Outros poetas colaboram com esse novo projeto de divulgação do movimento, a exemplo de Pedro Xisto, Edgar Braga, Mário Chamie e Cassiano Ricardo.

A terceira e última fase do concretismo, conforme Aguilar (2005), corresponde a um amplo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no meio social, com ênfase no surgimento do tropicalismo, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Esse movimento manteve diálogo com a poesia concreta, a partir dos poemas de Augusto de Campos, musicados por Caetano. Esse intervalo compreende os anos de 1967 a 1969 e encerra a etapa

de atuação do movimento concretista no país, paralelo ao fortalecimento do regime militar e à expatriação dos principais representantes do tropicalismo.

Consideraremos, também, como um período dentro dos estudos da atuação de vanguarda concretista, os anos de 1950 a 1955, intervalo intitulado pré-concretista ou a fase preparatória, por alguns estudiosos, haja vista que é nesse momento em que se encontram e se firmam enquanto escritores (ocorrem as primeiras publicações de livros dos três poetas nos anos de 1950-1951), além de se dar os preparativos estéticos e teóricos para o movimento concreto. Esse preâmbulo, que ora realizamos aqui, a título de organização do marco histórico da atuação do movimento de vanguarda concretista, é necessário a fim de que possamos investigar, detalhadamente, no transcorrer de cada etapa (sendo aqui considerados quatro períodos distintos) como se deu a apropriação do ideograma chinês pelo movimento, bem como o método ideogrâmico de Ezra Pound e demais autores que, porventura, também se basearam no sistema sintético-ideogrâmico da linguagem para o trabalho de invenção literária.

3.4 Fase preparatória ou pré-concreta

O concretismo foi um dos mais importantes movimentos de vanguardas nacionais, o único movimento literário brasileiro que projetou o país em nível internacional. E, em seu vasto e bem arquitetado projeto de intervenção, no âmbito da cultura brasileira, traz, em seu esteio de proposta poética, um raciocínio sintético-analógico sobreposto ao sistema analítico-discursivo vigente em nosso país e em todo o Ocidente. Em virtude disso, o ideograma chinês passa a ser “a pedra fundamental” que se ergue na proposta concretista. O projeto não visa substituir, de modo artificial, um sistema de linguagem válido por outro, mas aponta para uma forma de ser do poema, até então não experimentada em nossa cultura literária.

Será fácil compreender qual a importância que, para a moderna estética da poesia, possui o sistema chinês de escrita-ideograma, afirmação que não deve ser tomada como um desejo de substituir simplesmente uma ordem linguística por outra, mas que parte de considerações do instrumento ideográfico como o processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência. Por isso, chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (CAMPOS, H, 2006, p. 141-142).

Em busca dessa unidade mínima de construção, mas que congrega em si o material estético primordial para arquitetar a poesia no espaço branco do papel, os concretistas buscam se afinar com todos aqueles poetas-inventores, que seguiam os passos de Ezra Pound na construção de uma linguagem não linear, inspirados nas características modernizantes do ideograma. À vista disso, propõem uma nova relação de produção, de leitura e recepção de poesia, em meados do século XX, em nosso país.

E, não tarda muito para que, em 1952, os concretistas fundem o grupo *Noigandres* e lancem o primeiro número da revista homônima ao grupo, cujo nome foi inspirado em um verso dos *Cantos*, de Ezra Pound, que, por sua vez, faz menção a um poema de Arnaut Daniel, no qual a tradução seria “antídoto do tédio” (CAMPOS, H., 1988, p. 43). A revista *Noigandres* teve cinco edições, ao longo de dez anos, com o objetivo de divulgar os poemas e os manifestos do grupo.

No transcorrer do encontro dos três amigos, em 1949, perpassando pela formação do grupo *Noigandres*, até o lançamento do nome *poesia concreta* na imprensa, em 1955, e a primeira Exposição de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna, de São Paulo, em 1956, os jovens vanguardistas se articulam com diversos artistas ligados à poesia, à música, às artes plásticas do Brasil e do mundo. De modo, literalmente concreto, visavam construir as bases estéticas e teóricas para a *nova arte*. Os três poetas iniciam as correspondências, em 1953, com Ezra Pound, do qual já tinham conhecimento da arte e da teoria baseada no ideograma.

A proposta do paideuma inspirada em Pound é logo posta em prática. Pignatari leciona no V Curso Internacional de Férias *Pró-Arte* cujo programa discorre acerca de temas e autores em consonância com a proposta da poesia que estava sendo gestada. Realiza viagem à Europa, contatando diversos artistas na Alemanha e na França; estreitas relações com músicos de vanguarda, Boulez, Cage, Varèse, Philippot, o maestro Scherchen. O grupo debate problemas estéticos e ideológicos. Foram inúmeras as articulações e os debates promovidos no período, além dos artigos publicados na imprensa em jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Destaque para o papel de articulador do movimento protagonizado por Pignatari, que passa cerca de quase dois anos na Europa e regressa em 1956, no ano da primeira Exposição do movimento de vanguarda, proferindo entrevista em Lisboa sobre a “poesia concreta ou ideográfica” (CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 2006).

Em razão disso, os poetas-inventores passam não apenas a estudar, mas a divulgar a literatura que seria âncora para o projeto em curso. E, posteriormente, também a traduzir autores considerados inéditos no Brasil. Um trabalho intenso de intervenção cultural (no campo da poesia, teoria e tradução), praticamente silenciado pela crítica, pelas universidades e

escolas de modo geral. O que atesta a reflexão de Aguilar (2005), na introdução da obra *Poesia Concreta Brasileira*, um dos eventos que lhe causou admiração, no transcurso de sua pesquisa, foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos) sofreram e que continuam reverberando no campo intelectual e cultural de nosso país. O pesquisador afirma que as opiniões são empregadas com certa violência, fato esse que não deixa de causar um provável destaque, uma vez que, na literatura acadêmica, predominam a “análise distanciada e o tom cortês”. Neste sentido, estudar toda e qualquer expressão poética sem o tom de sacralidade ou rebaixamento deve ser talvez o ponto de equilíbrio para que a arte revele a si mesma, sem arroubos que prejudiquem seu entendimento.

Essa invisibilidade conferida pela crítica literária se torna mais grave no caso do poeta, crítico e tradutor Décio Pignatari, cuja produção literária é pouco estudada, praticamente silenciada de modo injusto, haja vista o papel estético, teórico e histórico desempenhado por ele em todo o movimento concreto. Prova disso é a obra *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, de Gonzalo Aguilar (2005), em que o crítico, ao examinar a trajetória dos poetas, após o concretismo, apenas o faz com as obras de Augusto e Haroldo de Campos. Estudar a obra de Pignatari, nos períodos pré-concreto, concreto e pós-concreto é tratar o concretismo com a devida dimensão que ele tem, sem negar a atuação de nenhum de seus autores.

3.5 A caminho da fase ortodoxa

Podemos, desse modo, delinear que a atuação da poesia visual no Brasil se dá na década de 1950, mais precisamente no ano 1956, com o lançamento do projeto concretista. Esse movimento causou impacto indelével na cultura local, sobretudo no campo da poesia, dado que, até então, não tínhamos registros de recursos visuais sendo utilizados em nossa poética. Diferentemente do que ocorreu no continente Europeu, como nos certifica Menezes (1998), que já possuía mais de cinco décadas de tradição da poesia que fugia ao verso tradicional. Motivo pelo qual o concretismo, aqui, vai causar um impacto, uma ruptura maior em termos de inovação estética. Já o velho mundo possuía um terreno fértil ligado às correntes de vanguardas que impulsionaram o surgimento do Modernismo: o Dadaísmo, o Cubismo, o Futurismo e o Surrealismo.

Conforme Menezes (1998, p.33), “a poesia concreta só se delineia claramente como uma estética definida razoavelmente e distinta das outras formas das vanguardas após o ano de 1955, quando o grupo paulista entra em contato com o poeta suíço-boliviano Eugen

Gomringer”. Cria-se, portanto, o nome poesia concreto. Surge, concomitantemente, o desejo de se organizar um movimento internacional da nova poesia. A ideia se materializou, surgindo, dessa forma, o primeiro evento com projeção pública:

Em dezembro de 1956, realizou-se a *Exposição Nacional de Arte Concreta* no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Participaram do evento artistas plásticos e escultores como grupo de vanguarda, e os poetas concretos expuseram seus poemas-cartazes, posicionando-se como grupo de vanguarda. Formavam esse grupo os integrantes de Noigandres (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azevedo), além de Ferreira Gullar, Wladimir Pino, os três últimos nessa época no Rio de Janeiro. No início de 1957, a exposição se transferiu para a esplanada do Ministério de Cultura e Educação, no Rio de Janeiro, onde teve suas repercussões mais polêmicas (AGUILAR, 2005, p. 55).

Nesse primeiro momento, a *Exposição Nacional de Poesia Concreta* gerou polêmica. Mesmo a *Semana de Arte Moderna*, de 22, que tornou fértil a atuação dos movimentos de vanguarda e consolidou o Modernismo no Brasil, não mostrou uma proposta de ruptura com a linguagem capaz de fomentar tantas dissensões com a tradição como o concretismo.

Embora bastante significativa a escolha do espaço para a primeira exposição do grupo, em função da visibilidade e aproximação do poema com as artes plásticas, o lançamento do grupo não causa maiores repercussões na imprensa local, segundo Aguilar (2005). Já a exposição ocorrida no Rio de Janeiro, em 1957, põe a poesia concreta numa posição de evidência de vanguarda. Em razão disso, a visita de poetas consagrados da literatura brasileira, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, confere notoriedade ao grupo. O concretismo ganha espaço e apresenta o seu projeto de intervenção cultural no país, os meios de comunicação são essenciais para a consolidação do propósito e a partir da publicação em jornais de grande circulação como o *Jornal do Brasil*, no qual escreviam alguns concretistas, destaque para a matéria “*O Rock Roll da poesia*”, publicada pela revista *Cruzeiro*, bastante conceituada à época. Todos esses fatos geram visibilidade à proposta inovadora do concretismo.

A poesia concreta pode ser definida como “uma estrutura ótico-sonora irreversível e funcional, e, em vista disso, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, verbivocovisual – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema” (CAMPOS, A., 1987, p. 40), caracteriza-se, deste modo, como uma poesia que dialoga com o signo verbal e não verbal. A poesia concreta brasileira se filia diretamente à experiência realizada pelo poeta francês *Stéphane Mallarmé*, que realiza experiências nada convencionais, para o período, ano de 1897, ao lançar o livro *Um lance de*

Dados, no tocante à inovação na disposição gráfica dos versos no papel e o uso de tipos diferentes de letras para compor o mesmo poema. Outra influência de relevo (como já o demonstramos, no item 3.2, para a elaboração do modo de estruturar a poesia concretista foi Ezra Pound. Sobre esse último, destacamos o “método de composição ideogrâmico ou método da ciência”, preconizado por este poeta e crítico americano.

Inspirados teoricamente no método poundiano, na semiótica e na gestalt, além do paideuma composto por autores (inter) nacionais, os poetas concretistas implodem o verso. Agora a unidade mínima e máxima de sentido é a palavra. Como esclarece Menezes (1998, p. 22), a poesia concreta “concebe o poema como algo dotado de regras internas precisas, matematicamente construído, como um objeto autônomo, um produto do mundo industrial, que independe tanto da subjetividade quanto das impressões de quem lê”. Com base na proposta dessa poesia de vanguarda, em que o signo é visto em seu aspecto tridimensional, notamos que ela, há mais de sessenta anos, nasce para o futuro, pois sua estrutura já dialoga, fortemente, com as novas tecnologias, com toda inventividade da era da computação e da internet. E, antecipadamente, por sua estrutura intersemiótica, a poesia visual, revela um futuro próximo do comportamento dos signos.

Nesse processo de ruptura com a linguagem convencional, para A. Campos (1987), em que a poesia concreta propõe a metacomunicação, ou seja, o uso simultâneo de dígitos e uma sintaxe analógica criando, desse modo, “uma área linguística verbivocovisual”, o poeta concreto se torna um “designer” da língua por permitir a solidarização simultânea de dois planos, o fônico e o gráfico, para a construção da semântica poética. Das várias influências de métodos que podemos destacar no concretismo e na obra do poeta Augusto de Campos, damos um especial destaque ao método ideogrâmico, porquanto sua obra caminha mais do que as produções dos demais poetas concretos (Haroldo de Campos e Décio Pignatari) para uma obra minimalista, quer seja no período concreto, quer no pós-concretismo.

Para Pignatari (1987, p. 66), “a poesia concreta resulta da inter-ação do verbal, da inelutável modalidade do visível e da inelutável modalidade do audível, num breve tempo de espaço”. Na definição do poeta, destaca-se o trabalho de inovação realizado com a palavra a partir da valorização do aspecto tridimensional que ela pode assumir. Nesse modo de compor, é posto em evidência o método sintético-ideogrâmico, próprio das línguas como o japonês, em detrimento do modo analítico-discursivo próprio das línguas ocidentais. O projeto assume, conseqüentemente, junto aos integrantes de Noigandres, seu caráter inovador, radical, de ruptura com a tradição, visto que, antes da poesia concreta, a unidade mínima para o ofício do poeta era o verso.

Na história da Literatura Brasileira, é a primeira vez que um grupo consegue projeção nacional e internacional, colocando a nossa literatura no cenário mundial, articulando com nomes consagrados, influenciando artistas internacionais e exportando a poesia *made in* Brasil. Todavia, a atuação do *Grupo Noigandres* supera as expectativas, na ruptura com a tradição não visava apenas “escandalizar”, mas, sobretudo, lançar uma proposta organizada, com um sólido embasamento teórico, de modo que os três integrantes do grupo, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, tornaram-se, além de poetas, críticos e tradutores de literatura.

As contribuições dos poetas concretos vão bem além da tradução. Eles não apenas lançaram um movimento concreto, como criaram uma nova forma de compor (poesia-invenção), além de influenciarem poetas latinos, a exemplo de Octavio Paz, com quem Haroldo de Campos trocou anos de correspondência. Ademais, publicam diversos livros sobre teoria e crítica literária, um trabalho de profunda transpiração literária e cultural, que reverberou e reverbera por vários setores da sociedade brasileira: música (Tropicália), cinema (Cinema Novo), de modo que o grupo se tornou um divisor de águas na história da poesia brasileira, por se referenciar em matéria de experimentalismo no campo da linguagem.

3.5.1 Dos caligramas às fases orgânicas e matemáticas

Apollinaire, no final do século XIX e início do século XX, produzia os *caligramas*⁹, com o objetivo de imitar os objetos através das palavras. O movimento concretista, embora não descarte a importância do poeta francês e a atuação dele junto às vanguardas europeias, não busca em sua poesia a mera produção dos *caligramas*. Sobre esse aspecto:

A função da poesia concreta não é - como poderia imaginar - desprover a palavra da sua carga de conteúdo, mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor. O elemento palavra é empregado na sua integridade e não mutilado através de uma unilateral redução à música, descritiva (*letrismo*) ou à pictografia decorativa (*caligrama* ou qualquer outro arranjo gráfico-hedonista). (CAMPOS, H, 1987, p. 77).

Neste processo de composição da poesia concreta, Campos destaca a necessidade de potencializar o uso da palavra; deixa claro, como em outros momentos do manifesto

⁹O termo *caligrama* significa poema cujas linhas ou caracteres gráficos imitam um dado objeto e foi criado pelo poeta francês, crítico e ativista cultural Guillaume Apollinaire.

concretista, que a utilização dos *caligramas* é algo que fica em segundo plano na proposta deste movimento. Apesar de encontramos alguns caligramas na produção de AC, (a exemplo de *ovonovelo* (o qual estudamos no item 3.8 desta pesquisa) e *asa de akhmátova*, presente na obra *não* (2003), o poeta lança mão das formas caligrâmicas sempre potencializando o uso da linguagem. AC destaca as palavras basilares e sintetizadoras para o concretismo: verbivocovisuais, multiformes, palavras-valise, ideogramas. A partir desses signos, AC (1987) aponta para toda uma tradição de poetas de vanguarda que inspiraram o movimento, verdadeiros vetores da ideologia e estética concretista:

A poesia concreta, depois de um período mais ou menos longo de pesquisa – para determinar os planos de clivagem de sua mecânica interna (Mallarmé, *Un coup de Dés*: - Pound - Joyce - Cummings, Apollinaire) –, entra na sua fase polêmica. A mostra de poesia concreta tem um caráter quase didático: fase de evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaço-temporal: novas condições para novas estruturas da linguagem, esta relação de elementos verbivocovisuais – como diria Joyce. (CAMPOS, A. 1987, p. 43).

É na fase ortodoxa que ocorre a divisão do ponto de vista composicional em dois momentos distintos: a fase organizacional e a fase matemática. Na primeira, temos, conforme a explicação de Pignatari (1987, p. 91): “o isomorfismo, num primeiro momento processual da prática compositiva espacial, tende à fisionomia e a um movimento imitativo do real (*motion*). Pode-se dizer que nesta fase predomina a forma orgânica”. Em outro momento, considerado uma etapa mais avançada da evolução formal, “o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinâmica (*movement*). Nesta fase, predomina a forma geométrica ou matemática”. Veja poemas que representam as duas etapas:

organizacional e matemática, tendo em vista que o trabalho de invenção com a linguagem passa pela experimentação de novas formas para criação do poético.

3.6 O olhar *in*(A91)so de Augusto de Campos

A poesia visual de Augusto de Campos, para os leitores menos afeitos a sua obra, salta aos olhos como poemas-enigmas, em que o ressoar da esfinge (decifra-me ou devoro-te) reverbera diante da visão. Como, então, penetrar em seu sintético-vasto mundo, sem se perder em curvas e em esquinas labirínticas, nem incorrer na paralisação dos sentidos, como se a Medusa tivesse tomado vida na contemporaneidade a nos espreitar com olhos ligeiros e literalmente vivos? Ou, de outra forma, diante do enfrentamento de novos signos que sua poesia-invenção suscita à geração atual de leitores, não nos colocamos a olhar para trás, negando um dos vieses em que o futuro se apresenta? Aliás, a sua poética, que no ano corrente completa 71 anos, é o futuro que se faz presente por décadas, em nosso país, e que, invariavelmente, está longe de ser passado, pois como preconizava Ezra Pound (2006, p. 33), “Literatura é novidade que PERMANECE novidade”. E, mesmo que haja gradação nessa afirmação, compete ao professor-leitor e pesquisador, ao crítico, ao amante da literatura, desenvolver quais as fitas métricas que poderão utilizar para medir a recepção de uma obra literária, diante do leitor. Seriam as infinitas tomadas e retomadas de leitura que um determinado texto poético sugere? Ou aqueles que dialogam com os novos suportes, sem perder de vista as camadas imagéticas, sonoras e argumentativas que mantêm o viço permanente da poesia? Ou ainda aqueles que estabelecem diálogo em suas diversas camadas palimpsestas com outros autores do presente ou do passado, num eterno devir?

A resposta a todas essas e outras tantas perguntas sobre o modo de ser do corpo da literatura, sobretudo da poesia, parece que não se homogeneízam, mas é, antes de tudo, fruto da vivência de cada um, cuja soma da caminhada particular aponta para as diversas possibilidades que a literatura nos proporciona. Sendo assim, o crítico norte-americano adverte: “Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas. I. *É OLHAR* para ela ou escutá-la. E se precisar de conselhos, [II]. deve dirigir-se a alguém que *ENTENDA* alguma coisa a respeito dela” (POUND, 2006, p. 34). Por essa razão, ao nos aproximarmos da obra de Augusto de Campos, percebemos o corpo múltiplo de sua poesia, cuja palavra se aproxima da recusa e a música de um silêncio sonoro.

A invisibilidade da crítica ante a obra de Campos se arrastou por décadas, de modo que, só depois de mais de 50 anos de produção literária, podemos destacar, acerca da sua

poética: o livro *Sobre Augusto de Campos* (2004), de Flora Sussekind e de Júlio Castañon Guimarães, que reúne 23 ensaios de autores diversos que contemplam poemas das fases pré-concreta, concreta e pós-concreta do autor paulistano, além de suas produções, relacionadas à crítica musical e ao trabalho como tradutor. O livro foi publicado pela primeira vez em 2004 e, em nota, os organizadores apresentam as seguintes reflexões:

Este livro procura responder uma lacuna bibliográfica verdadeiramente espantosa (tendo em vista as suas cinco décadas de atividades poética e crítica): a ausência de estudos críticos mais alentados sobre a obra de Augusto de Campos. Responde, igualmente de soslaio, a um movimento surdo, pseudoconsensual, de rejeição cultural à tradição da vanguarda e as práticas artísticas experimentais, perceptível na vida literária brasileira de hoje. Planejamos, então, esta compilação de ensaios, sobretudo para oferecer um panorama crítico das várias vertentes, das transformações internas e das mudanças de suporte que caracterizam a produção de Augusto, procurando chamar a atenção para aspectos dessa trajetória (também como tradutor e crítico) e de sua poesia (visualidade, negatividade, relação com a tecnologia e a música) que mereciam a nossa consideração, mais detida. (SUSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 07).

Dos 23 textos que compõem a obra *Sobre Augusto de Campos*, destacamos aqueles que versam sobre a visualidade da obra de Campos. No primeiro ensaio, sobre sua poética, intitulado *Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta*, presente na primeira seção da obra em questão, o pesquisador Jackson (2004) descreve como Augusto de Campos tem recorrido, ao longo de sua produção poética, à técnica do *trompe-l'oeil*, espécie de ilusionismo, utilizado pelos grandes pintores do realismo (Sec. XI-XVI), cujo objetivo estava centrado “na duplicação perfeita da realidade, tentava alcançar a máxima objetividade da experiência visual, levando a imagem na sua totalidade até o ponto de delusão, obrigando o olho a escolher entre leituras diferentes” (p. 11). O autor divide em cinco tipos de ocorrência os olhares na poesia de Campos, centrados na técnica realista: o olho crítico, o olho sonoro, o olho semiótico, o olho musical e o olho zen.

Das várias proposituras de olhares, destacamos o *olho crítico*, pois que, os leitores menos avisados, por causa da aparente simplicidade da contextura de seus poemas, podem incorrer numa leitura que não contemple a camada de criticidade que sua obra evoca. Neste ensaio, Jackson aborda dois poemas da série *Popcretos*, de AC. O primeiro, *Olho por olho*, e o segundo, *Psiu*. O autor informa que o poeta colhe imagens das notícias de jornais de sua época, cujos recortes sem identificação passam a ressignificar na medida em que detectamos de quem são os olhos “que vemos, mas não enxergamos” (CAMPOS, A., 2002, *apud* JACKSON, 2004, p. 16). O próprio Augusto, em entrevista dada a Cavalcanti (2002), revela

que o poema não deixa de ser uma obra aberta, mas a partir dos olhos selecionados, como, por exemplo, os de Fidel Castro e Miguel Arraes (que, na condição de governador de Pernambuco, fora deposto do cargo, em 1964), já apontam o viés fortemente político. Sobre esse poema, comenta Jackson:

Ao sabermos, afinal, de quem são os “olhos”, podemos abrir um novo entendimento do poema como pastiche da cultura pop e do momento político, saindo um wharol paulistano. A montagem é ao mesmo tempo auto-referencial, cômica e antropofágica. [...]. São aqueles mesmos olhos sempre mais desejados e reproduzidos pelo mundo global da propaganda, enquanto no poema a sua celebridade internacional é “deglutida” e incorporada à terra de Juscelino, de Pelé, da onça e do uirapuru. (JACKSON. 2004, p. 16).

O poema *psiu* publicado em 1966, também fora inspirado nas manchetes de revista e de jornal do período e revela o contexto sócio-político do Brasil. A começar pelo título, que se trata de uma interjeição, expõe a ideia de silêncio, por isso mesmo remete para o período de censura política que o Brasil atravessou com a ditadura militar, instaurada em 1964. Quanto à forma, conserva o aspecto circular que pode ser encontrado em outros poemas como *rosa para Gertrudes* (1988), poema *bomba* (1987).

O procedimento realista do *trompe-l'oeil*, aprimorado por AC, durante a sua longa e inventiva produção poética, tem gestado um mundo de possibilidades imagéticas que integra a criticidade, o som, a música, a semiótica, além de aspectos da cultura oriental como mantras e mandalas que são acionados em função do verbivocovisual concretista, princípio estético ao qual o poeta paulista vai se mostrar fiel em sua jornada. Por conseguinte, este é um dos elementos que permite aos seus poemas transmitir um componente magnético capaz de promover uma leitura desafiadora, enigmática entre os leitores, por que não dizer, também hipnótica.

Gonzalo Aguilar assina o texto *O olhar excedido*, outro ensaio de relevância sobre a produção de Augusto de Campos, principalmente, por ser Aguilar autor de uma das obras mais importantes sobre o concretismo, escrita em nosso país: *Poesia Concreta Brasileira - As Vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005). E, por essa razão, o seu ensaio, no conjunto da obra, embora bastante valoroso, é um apanhado das reflexões apresentadas posteriormente em seu livro. Desse modo, o autor contextualiza a produção artística brasileira, das décadas 1960, 1970 e 1980, nas diversas áreas do cinema, das artes plásticas, da literatura, para centralizar na trajetória de Augusto de Campos, demonstra, assim, como o poeta se mostrou fixo ao projeto modernista iniciado na década de 1950: “Não posso voltar atrás”, escreve em seu poema colorido “sem saída” incluído em *Não* (2003). A situação não deixa de ser limite:

sem poder voltar atrás, o poeta se encontra sem saída. E isso é absolutamente verdadeiro: AC nunca abandonou o labirinto modernista que se internou” (AGUILAR, 2004, p. 48). Observamos, desse modo, o consenso entre os críticos sobre a contínua ligação do poeta à vanguarda, muito embora sua poesia tenha passado por fases distintas e, acima de tudo, tenha o artista se apropriado de diversas técnicas na confecção de seus poemas pela longa e versátil produção.

Em virtude disso, ao examinar a presença do eu nas criações do poeta paulista, o crítico afirma que a subjetividade ainda é “espectral”, visto que o eu não se mostra com toda clareza na face pálida do papel. “O eu não pode ver-se vendo-se, nunca pode adquirir essa transparência absoluta” (AGUILAR, 2004, p. 48). Essa fragilidade do eu na poesia de Campos aponta para a própria fragilidade do indivíduo na sociedade contemporânea. Sua poesia reflete esse lugar de difícil inserção para o sujeito. Sobre isso, acertadamente, afirma:

Sua virtude esteve, em todo caso, em saber ocupar esse paradoxal “lugar” quase inabalável: o do limite, o do umbral, o do infinitesimal, instante no qual o modernismo de Augusto, por força de obstinação, se transformou em outra coisa. Nessa mutação que detectou Mario Pedrosa a propósito de Hélio Oiticica, a singularidade da poesia de Augusto de Campos consistiu em investigar os desvios que se produziram no próprio seio do olhar modernista sobre a palavra poética. “Curvas enganam o olhar”, escreve também em “sem saída” e o único modo de seguir no labirinto é percorrer essas curvas até dissipar alguma vez (quem sabe) o engano. (AGUILAR, 2004, p. 49).

Percorremos a obra do poeta, agora sobre o enfoque do olhar do escritor Júlio Castañon Guimarães (2004), a partir do ensaio intitulado *Alguns lances da escrita*, no qual o autor destaca, com acerto, que o reconhecimento literário de Campos se dá, sobretudo, pelo contorno visual que a sua poesia alcança. Examina, dentre outros aspectos, a aplicação que o poeta realiza das variações tipografias em suas obras. Sendo a fonte futura marca do concretismo, Campos lança mão dessa fonte, como também de outras variedades, a exemplo da fonte tipo manuscrito. Frisa, também, a importância da discussão sobre a presença da subjetividade inaugurada pelos concretos, visto que eram propensos a negá-la, pareciam excluir o “eu”. Em vista disso, teriam sido acusados pelos neoconcretos de fazerem uso de “perigosa exacerbação racionalista” (p. 75). Todavia, conforme Guimarães (2004), ao examinarmos mais atentamente a obra de Campos, é possível perceber que o sujeito, o verbal e a sonoridade não lhes são negados, o que se observa são os períodos de redução ou de uma aparente redução. Sendo assim, além da fidelidade ao modo de ser de suas produções iniciais, o poeta lança mão da subjetividade. Isso pode ser visto em muitos poemas em que o lirismo

fica mais explícito, assim como em *SOS* (1983), *asa de akhmátova* (1999), *olhos noite* (Catulo) (2006), dentre tantos outros.

Ainda percorrendo sobre o eu na poética de Augusto de Campos, Sterzi (2004) no texto denominado *Todos os sons, sem som*, parte da pergunta: “quem é o eu quando se diz ‘eu’ no poema?” (p. 95). O autor afirma não se voltar para a poesia dramática ou narrativa, mas para a lírica. Para esse fim, faz uma breve visita a autores europeus como Arnaut Daniel e Dante, perpassa por João Cabral de Melo Neto e Drummond, para sugerir que o sujeito pode ser pensado como resíduo do objeto e o objeto como resíduo do sujeito, demonstra que já nos primórdios da poesia moderna a subjetividade lírica era posta à prova. Para, em seguida, situar AC como um obstinado e coerente autor em seu percurso, uma vez que são poucos os poetas que atentam para temas e motivos próprios logo cedo. Sendo assim, ao estudar o poema *tensão*, tenta responder: qual o lugar do sujeito entre “sem som” e “com som” e “todos os sons?” Responde, pois que:

seria provavelmente o não- lugar- lugar da tensão, aquele entremeio entre o zero e o múltiplo, entre o silêncio e o vozerio, porém não se encerra em si mesmo como unidade (...). Oscilando entre a máxima concentração e a máxima dispersão. Assim segue o sujeito na poesia Augustiniana, ora o silêncio, ora o vozerio, ou ambos. O pesquisador destaca, assim, o percurso de liberdade da poética de Augusto de Campos, enfatizando que “consciência técnica não é sinônimo de frieza, nem desumanidade” (STERZI, 2004, p. 111).

Compreendemos que muito embora o uso da técnica em AC aliado a uma objetividade da realidade que se não pode ser atribuída a todas as fases de sua poesia, essa técnica é aplicada a uma boa parte de seu estilo, o que lhe rendeu o estigma de um poeta pouco caloroso, praticante de uma poesia que não estaria apta à uma comunicação efetiva com o leitor.

A pesquisadora **Flora Sussekind (2004)** faz uma leitura minuciosa do poema *ão* presente na obra *Não* (2003), que fora musicado em 1994, pelo músico italiano Aldo Brizzi. A autora destaca que a organização gráfica do poema de quase anulação é aquilo que primeiro salta aos olhos do leitor, demonstrando como o silêncio e a contenção presentes no texto foram pensados “pelos caracteres idênticos, letras miúdas, palavras segmentadas ou pequenas” (p. 142). Na sequência, examina o corpo contido do poema centrado em apenas um ditongo nasal, identificando as referências explícitas que o autor faz a João Gilberto, a Tom Jobim e a João Cabral de Melo Neto. Importante destacar que a análise de Sussekind é uma

das mais minuciosas da *Obra Sobre Augusto de Campos*, por explorar tanto os aspectos visuais, como os sonoros do poema em questão.

No ensaio intitulado *A poética antecipatória de Augusto de Campos*, a pesquisadora Santaella (2004) alude, de modo assertivo, sobre o caráter premonitório da poética em questão. Para a autora, o poeta paulistano é um dos principais representantes da poesia digital, em nosso país, igualmente conhecida como e-poesia, isto porque os poetas concretos são reconhecidos pelos praticantes dessa modalidade literária como os seus reais fundadores, visto que se inspiraram em Mallarmé, dentre outros poetas. O poeta francês foi eleito por Walter Benjamin como um dos arautos dos novos tempos. O crítico já preconizava, em que o livro na sua forma tradicional se conduzia para a extinção. (BEJAMIN, 1987, p.27) Passados quase cem anos, isso não ocorreu, mas uma grande revolução em termos digital deu-se e continua ocorrendo em nossos dias. Nesse sentido, o caráter interdisciplinar em sintonia com “as novas tecnologias (visual, gráfica, musical, arquitetônica)” (p. 176) da poética de AC é uma marca mais do que singular que o diferenciou dos poetas concretos, pós-concretos e de uma boa parte de autores da contemporaneidade. À vista disso:

a obra de Augusto de Campos acaba também por antecipar o fator construtivo mais proeminente do texto digital: a leitura do texto como produtividade, co-criação. Nos poemas de Augusto, ou o leitor perfaz uma atividade co-criadora ou perde a plurivoracidade semiótica de que os poemas estão impregnados. (SANTAELLA, 2004, p. 177).

Em virtude da utilização de tais procedimentos, a obra de AC se distinguiu e cria caminhos para a vivência de novos leitores e produtores da poesia experimental em nosso país. Ademais, a sua poesia **de recusa**, além dos suportes diferentes, encontra no trabalho rigoroso com a linguagem “o não – fácil” da poesia que “não se rende” e “não se vende” ou ainda “da poesia sem placebo”, “na contramão da vida”, como escreve o poeta paulistano em seus poemas. Isso pode ser visto na introdução do livro *Poesia de recusa*, que reúne diversos autores modernos traduzidos pelo poeta verbivocovisual.

Augusto de Campos (2011) enfatiza a importância desse procedimento, quando cita uma frase de Valéry em defesa de Mallarmé de que “o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por meio de recusas; pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas (...). Da recusa estética (Mallarmé) à recusa ética (Tzvetáieva), se é que ambas não estão confundidas numa só, essa poesia, baluarte contra o fácil” (p.15), prossegue o nosso

poeta arredio ao convencional. E, na condição de crítico ou tradutor (traduções-artes, como as denomina), sobressai sempre o poeta de recusa em todas as dimensões de sua produção.

Em *do céu do futuro*, Eduardo Sterzi (2006) reúne cinco ensaios de autores diferentes, incluindo seu próprio ensaio *Sinal de menos*, em que examina, dentre outras questões, a relação fronteiriça entre o silêncio e a palavra em Campos. Além de discussões acerca da relação do poeta com as artes plásticas, com a música, o caráter performático da sua produção, como também a crise do livro, o título da obra de Sterzi faz menção ao poema *morituro*, de 1994, em que o poeta, consciente do seu labor, lança mão da ironia para falar de sua produção. Alude o crítico: “O poeta consciente da forma trágica, fatal, que insiste em recobrir a história, a qual, um dia os modernos sonharam território da liberdade. *Do céu do futuro* significa, pois, esperança na história e na poesia do porvir, mesmo que não estejamos seguros que de fato virá” (STERZI, 2006, p. 8). Augusto de Campos segue com uma produção incomparável e uma lucidez sobre si e sobre o mundo como poucos poetas do nosso tempo.

Afora esses trabalhos direcionados, verdadeiramente, para o enfrentamento dos poemas de Augusto de Campos, várias pesquisas começaram a ser concebidas aos poucos, no início do século XX, sobre a sua produção poética. Hoje temos inúmeros artigos, dissertações e teses sobre o poeta paulistano, das quais destacamos algumas, dada a importância do enfoque delineado para o nosso trabalho. Suspeitamos que esse interesse pela obra de Augusto foi despertado por ensejo do lançamento do CD *Poesia é risco* (1996),¹⁰ cuja performance marcou a trajetória do poeta de forma singular; além do lançamento do livro *Não* (2003), que recebeu o prêmio *O livro do ano*, da Biblioteca Nacional. Por outro lado, AC afirma que, ao ter contato com um computador pela primeira vez, por ocasião de um trabalho que desenvolvera com Arnaldo Antunes em 1992, percebeu a íntima relação que a sua poesia verbivocovisual estabelecia com o aparelho. Com o advento das novas tecnologias em nosso país, que se deu, principalmente, a partir dos anos 2000, há, certamente, uma visibilidade maior para o seu trabalho, que há décadas já estava preparado para os novos tempos.

Nesse sentido, surgem em todo Brasil novos pesquisadores que se dedicam à obra do poeta, a exemplo da tese elaborada por Ferraz Jr. (2003), intitulada *Tradição e vanguarda em Augusto de Campos*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da

¹⁰ Obra inspirada na necessidade de resgatar a prática, então em desuso no Brasil, de poetas declamarem seus versos em público. A performance foi produzida pela Associação Cultural Videobrasil. Foi montada a partir dos poemas de Augusto de Campos (performance), Cid Campos (músico) e Walter Silveira (videoartista). Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/114542>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Universidade Federal da Paraíba – UFPB, na qual o pesquisador toma como principal objetivo o estilo individual do poeta paulistano, atentando para as diversas fases e técnicas em que seu trabalho se organiza. Para esse fim, elege da obra de sua estreia, *o rei menos o reino* (1953) até a produção do período.

Dentre outras questões, o pesquisador aponta a recorrência de procedimento de circularidade, o que revela a influência de precursores ligados ao modernismo; considera a analogia entre ritmo e espacialidade, princípio da música presente em sua linguagem; por fim, analisa o processo de transposição de meios que domina a fase da criação do poeta, no qual os recursos tecnológicos materializam as sugestões práticas de sua obra. Além disso, mesmo antes da publicação do livro *Sobre Augusto de Campos*, Ferraz Jr. já sinalizava sobre a tendência da crítica de enquadrar a leitura dos poemas de Augusto e dos demais poetas, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, num viés apenas concretista, revelando, a necessidade de outros enfoques.

O pesquisador Luciano Justino elaborou a tese *Poiesis de Campos – Poesia e poética em Augusto de Campos* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, em 2005. A pesquisa tem como objetivo apresentar uma abordagem midiológica, semiótica e literária da obra multifacetada de Augusto Campos. Com esse intento, Justino (2005, p. 21) passa a chamar AC de poietista e sua obra de *poieisis* para defender a ideia de que o que esse autor produziu está para além da compreensão de poesia pela crítica oficial, são verdadeiros objetos-signos que não se inserem no contexto da análise excessivamente literária.

Sendo assim, Justino (2005, p. 10) divide sua tese em seis capítulos-ensaios, dos quais os dois primeiros são responsáveis pela abordagem teórica. O primeiro, denominado **Proposição**, aponta para os três vetores norteadores da obra de Augusto: laborativo, circulativo e experiencial. O segundo capítulo, **por uma poética histórico-midiológica**, aponta as razões pelas quais a obra de AC não pode ser enquadrada no sistema literário convencional, além de revelar o caráter tridimensional de sua produção. Para Justino (2005, p. 11), “a *poiesis* de AC exige uma semiótica das mídias e uma mediologia da linguagem. Abordá-la é contar as diferenças de veículo, de código e de horizonte”. Isso se deve ao fato de muitos de seus objetos signos apresentarem-se em três versões diferentes, a exemplo **Tvgrama I (tombeau de Mallarmé)**, em que o poema se apresenta em três versões: sonora, impressa e videográfica.

Nos quatros capítulos seguintes, Justino realiza a análise do *corpus* constituído por quatro poemas respectivamente. Na terceira seção, analisa as três versões do signo-objeto

Tvgrama I (tombeau de Mallarmé), já citado; aborda ainda a presença de Mallarmé como uma figura espectral na obra de Campos, compreendido sempre como um precursor do futuro. No quarto capítulo, o pesquisador aborda o poema **Sol de Maiakovski**, em que utiliza o poema para descrever o segundo vetor da *poiesis* de Campos, estabelecido na proposição: o circulativo. No quinto capítulo-ensaio, cujo título faz referência ao poema estudado, **Anticéu**, analisa o terceiro vetor da obra de Campos proposto em sua pesquisa: a recepção, em que evidencia a **consciência estrutural** da escrita, que encontra em João Cabral de Melo Neto um pioneiro nos moldes de produção que priorizava a interação.

No sexto e último capítulo, o autor realiza a análise do signo-objeto-vetor **Tour**, que inserido na obra *Não*, de 2003, constituía um dos mais recentes poemas lançados no período, e chama atenção para a sua singularidade. Para Justino (2005), o poema de Campos sintetiza três vetores, que atuam sincronicamente, a saber: “1) o objeto signo propriamente dito (...); 2) O espaço de exposição e de circulação (...); 3) os pressupostos de recepção que ele instaura/desloca, por seu forte teor apelativo” (p. 53). O pesquisador destaca o fato de a realização do signo – objeto ser bem distinta, quanto à realização no livro e no videoclip ou “vídeo-tumba”, sem que isso signifique a realização de dois textos distintos. O trabalho de Justino constitui uma singular abordagem da poesia de Augusto numa perspectiva literária, semiótica e midiológica.

Gilda Sabas de Sousa (2013) investiga, na dissertação *Antilira de Augusto de campos: leitura de invenções poéticas*, a partir do processo experimental de Augusto, como apreender imagens de subjetividade que revelem uma antilira contemporânea. Para esse fim, a estudiosa tenta responder como se delineia a questão da subjetividade nos poemas de Augusto, visto que o eu não está ausente de sua poética. Sousa conclui demonstrando alguns dos recursos experimentais dos quais o poeta paulistano lança mão, tais como: escrita em itálico, poemas em forma de espiral que podem sugerir, respectivamente, a individualidade do sujeito, bem como o processo hipnótico por que passa o leitor, tornando-o também sujeito do poema, num processo interativo; além do fato de existir poemas em que o sujeito pode ser pensado como resíduo objeto e vice-versa. Sem contar com os elementos antilíricos mais recorrentes, como a fragmentação, a negatividade, as imagens icônicas, a montagem espacial, que colaboram para que a manifestação da subjetividade transcenda o âmbito pessoal, fixando-se no próprio poema-objeto para, a partir da antilira, elaborar uma nova imagem do mundo.

Na dissertação apresentada ao Programa de Comunicação e Semiótica, da PUC-SP, *Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos*, a estudiosa Audrei Aparecida

Franco de Carvalho (2007) investiga “o diálogo entre os textos de Augusto de Campos e as mídias disponíveis em cada período” (p. 6), com a finalidade de examinar a tradução dos poemas de Augusto para o suporte eletrônico digital. Para esse fim, estrutura sua dissertação em três capítulos. O primeiro, intitulado: *A poesia concreta e Augusto de Campos*, no qual a autora aborda como se relaciona a produção do poeta com as diversas áreas do conhecimento humano: pintura, música, jornal, tipografia, design, tradução, tecnologia, dentre outras.

No capítulo 2, *Procedimentos Tradutórios: da poesia concreta para a poesia eletrônica*, Carvalho analisa doze poemas que sofreram animotraduções, computando sete de Augusto e cinco de outros autores, tais como: Décio Pignatari, Paulo Leminski, Arnaldo Antunes. No capítulo 3, *Tradução Intersemiótica*, a pesquisadora se debruça sobre a tradução da obra *poetamenos* para mídia digital, examina as diversas nomenclaturas que o procedimento recebeu pelos pesquisadores: Haroldo de Campos transcrição, transluciferação; Augusto de Campos: recriação, intradução, tradução – arte; Roman Jakobson e Júlio Plaza: tradução intersemiótica. Em sua pesquisa, Carvalho dá uma significativa contribuição para observarmos “a poesia de fronteira” elaborada por Augusto, elencando as várias áreas ou suportes com os quais ele dialoga, além de analisar o procedimento de tradução intersemiótica vivenciado por sua poesia e de demais autores.

O pesquisador Francisco Vieira Marcolino apresentou a tese *Antirretórica do Menos-a poesia pós-concreta de Augusto de Campos* ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade federal da Paraíba – PPGL, em 2013, cujo objetivo central é apresentar uma leitura das poesias de Augusto de Campos após a fase concreta. Para esse fim, o autor realizou o levantamento da fortuna crítica do poeta ex-concretista, além de lançar mão da metodologia baseada na semiótica da cultura, na qual o conceito de **dialogismo cultural** acaba sendo uma das abordagens fundamentais da pesquisa, baseia-se, também, no termo **concreção da linguagem**, criado por Haroldo de Campos, que visa à exploração da materialidade da linguagem.

O autor divide o seu trabalho em três capítulos; o primeiro aborda a fortuna crítica e o caminho teórico já mencionados. No segundo capítulo, intitulado **Procedimentomenos: não linearidade e concisão**, o pesquisador selecionou alguns poemas para análise, tais como: *2ª via*, *todos os sons*, *joão/agreste* e *ao*, nos quais apresenta como finalidade examinar a estrutura dos textos, dentre outros aspectos, a não linearidade e a concisão gráfica e sonora. Destaca-se aqui a influência de João Gilberto, Webern e Cage.

No terceiro e último capítulo, nomeado **Parataxe e modelização na dicção pós-concreta**, o autor elegeu quatro poemas, sendo eles: *sos*, *caos*, *sem saída*, *Inútilidade* para

compor o *corpus* da análise. Neste capítulo, utiliza-se da modalização (Lotman), em confluência com a sintaxe analógica (Eisentein), além de abordar a motivação sêmica (Mukarovsky). O pesquisador destaca, assim, o percurso de liberdade da poética de Augusto de Campos, enfatizando que “consciência técnica não é sinônimo de frieza, nem desumanidade” (p. 140), demonstrando como a produção do poeta vem renovando o panorama cultural do nosso país.

A tese intitulada *Augusto de Campos e Modrian: um diálogo intersemiótico* foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba – PPGL, pela pesquisadora Raíra Costa Maia de Vasconcelos (2016), e tem como objetivo central traçar um estudo comparativo entre as obras dos artistas mencionados à luz da semiótica da cultura. Para tal intento, a estudiosa dividiu a pesquisa em três capítulos, a saber: *1 Fundamentação teórica*, na qual a autora apresenta conceitos sobre estética, artes plásticas e poesia, embasada em alguns autores da semiótica da Cultura, dos quais destaca: Mukarovsky, Uspênski, Lótman, Irene Machado.

No segundo capítulo, *sobre a crítica*, a autora inicialmente apresenta um paralelo entre as artes, mostrando que os primeiros intelectuais ocidentais se debruçaram sobre a pintura e a poesia, e já apontavam para o ponto de diálogo entre as duas artes, a exemplo dos diálogos platônicos na *República*. Discorre sobre o modelo de pintura que herdamos da antiguidade clássica, para situar o estilo de Piet Modrian no neoplasticismo, movimento de pintura criado e liderado por ele. Apresenta ainda a visualidade da poesia concreta, detendo-se, como já ressaltamos, na obra de Augusto de Campos.

No terceiro e último capítulo, analisa, à luz da semiótica da cultura, os pontos de convergência entre a pintura de Piet Modrian e a poesia de Augusto de Campos, a partir da seleção prévia de pinturas e poemas dos respectivos artistas. Assim conclui, demonstrando que ambos, pintor e poeta, possuem pontos de convergência, na medida em que rompem com modelos consagrados, apresentam reflexão sobre a forma das artes a que se dedicam, a partir da força da visualidade de suas produções. Sem contar que o grau de interatividade com o leitor/espectador ganha relevância nestas produções, sendo uma peculiaridade de ambos que deve ser ressaltada. Um dado interessante sobre o estudo comparativo entre esses dois sistemas intersemióticos, desenvolvido por Vasconcelos, é que, ao elevar ao grau máximo a potência de suas linguagens, marcam um liame com a linguagem barroca dos séculos XVI/XVII, todavia, buscam, cada um a seu modo, a atualização dessa linguagem.

Na tese *A dimensão plástica dos poemas de Augusto de Campos*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais, do Departamento de Artes Visuais da

Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, em 2019, o pesquisador Daniel Rangel Costa¹¹ (2019) tem como pretensão analisar parte da produção *verbivocovisual* de Augusto de Campos que migrou dos suportes literários tradicionais e manteve relações referencial, teórica e prática com o universo das artes visuais. Para isso, Costa (2019) buscou realizar uma investigação formal e, ao mesmo tempo, livre na qual avalia as peculiaridades plásticas, os procedimentos de perspectivas, além das diversas formalizações utilizadas pelo autor em sua estreia, na poesia visual, em 1953, com o lançamento da série *Poetamenos*; e com o lançamento da exposição REVER – Augusto de Campos, realizada em 2016, organizada no SESC Pompeia, em São Paulo. Essa última se tornou a principal fonte de pesquisa de Costa, que foi o curador e pesquisador responsável pela exposição.

Destarte, organizou a sua dissertação em dois capítulos; o primeiro, intitulado *A poesia na fronteira*, em que são apresentados os diálogos artísticos que o grupo Noigandres manteve com artistas visuais na década de 1950, enquanto estruturava o movimento concreto. Destaque para o *Grupo Ruptura*¹², liderado por Valdemar Cordeiro, dentre outros integrantes, que foram responsáveis pela introdução da arte concreta no Brasil. Neste capítulo, Costa faz uma apresentação dos principais acontecimentos que marcaram o concretismo, enfatiza ainda o lançamento da série *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, na seção que ele acertadamente intitula de **Uma melodia visual de palavras**, lembrando que, apesar de os poemas da série serem considerados pré-concretos pela crítica e pelos próprios concretos, foram, sem dúvida, os primeiros poemas visuais publicados no país, e que se associaram ao universo das artes plásticas, além de inaugurarem o conceito verbivocovisual, que marcaram de modo visceral todo o movimento dos poetas paulistas, sendo, por assim dizer, a alma da poesia de Augusto.

No segundo e último capítulo, designado **A poesia sai do livro**, o autor detalha as novas soluções tipográficas e demais técnicas utilizadas por AC ao longo de sua carreira e que se fortalecem com a dissolução formal do movimento concreto que ocorreu em 1962. Para

¹¹ O pesquisador Daniel Costa é também curador de artes. Realizou sua primeira exposição em 2011, cuja temática versava sobre a relação entre a palavra e as artes visuais, intitulada *Luzeescrita*, em que foram expostas obras de Arnaldo Antunes, Fernando Laszlo e Walter Silveira. Foram expostas também: *Blackberry* (2013), do artista Walter Silveira; as exposições *Interior Exterior* (2014) e *Palavra em Movimento* (2015), ambas de Arnaldo Antunes. Em 2016, Costa foi responsável pela pesquisa e curadoria da exposição *REVER – Augusto de Campos*, considerada a maior e mais completa exposição da obra do poeta precursor da poesia visual no Brasil.

¹² O grupo Ruptura se fez presente no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, com uma exposição homônima ao grupo. Era composto por Valdemar Cordeiro (liderança), Geraldo Barros, Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, dentre outros artistas da cidade de São Paulo. Neste evento, membros do Noigandres travaram contato com os participantes do Ruptura.

esse fim, elege os poemas *Greve* (1961) e *cidade/city/cite* (1963). O primeiro apresenta uma reflexão social e comumente é inserido na fase participante do movimento. O segundo não apresenta o rigor linguístico encontrado na maioria dos poemas anteriores de Augusto, demonstra uma conexão com a aleatoriedade encontrada em *O lance de dados*, de Mallarmé.

Ambos os poemas experimentaram várias versões realizadas em períodos pontuais, o experimentalismo é, sem dúvida, uma das peculiaridades de Augusto. Para isso, ele lança mão do uso de tipografia diferenciada, materiais e suportes inovadores, que vão desde uso de papel carbono colorido, com o lançamento de *poetamenos*, o uso de recortes de revistas e jornais da década de 1960, exposição em museus, a aproximação com a MPB, através do contato com Caetano e o tropicalismo, holografias, a imersão no mundo digital e tecnológico, iniciada no ano 2000, que permite a corporificação ideal do projeto verbivocovisual, até a sua estreia no Instagram, com a criação de seu canal.

Com inúmeras exposições realizadas no Brasil e no exterior, é inegável a força do visual de sua poesia que se destaca, em muitos momentos, para Costa, mais do que o aspecto musical de sua obra. Sendo assim, Augusto prossegue com mais de 70 anos de produção artística, realizando a difícil tarefa de, desde o início de sua produção, ser um dos artistas precursores da linguagem experimental em poesia no nosso país.

Para entendermos a dimensão da poesia de AC se faz necessário uma interpelação sincrônica sobre a sua produção. Podemos abordar sua poética sobre duas perspectivas quanto à estrutura: “a poesia escrita em versos tradicionais”, ligada à modernidade, em que, de modo geral, os seus poemas não traziam marcas da visualidade. Enquadram-se, no primeiro momento, o livro inicial *o rei menos o reino*, seu primeiro livro, publicado em 1951 e se filia, para a crítica, diretamente à lírica portuguesa. Na obra, o autor apresenta versos livres, rimados e metrificados, além de discorrer sobre o amor e temas existenciais. Em seguida, lança as coletâneas de poemas *O sol por natural*, com poemas escritos entre 1950-1951, e os *sentidos*, que reúne poemas de 1951-1952.

A segunda perspectiva, *a poesia ideogrâmica*, em que a apropriação do ideograma, via Pound, além das experimentações de Mallarmé, Joyce e Cummings, vai determinar, ou melhor, possibilitar todo o caráter de experimentação no espaço do papel, como em demais suportes vivenciados pelo poeta em seu percurso. O ideograma se torna o elemento mínimo e máximo de sua poesia. Logo, o caráter intersemiótico, que sua produção alcança com a música, as artes plásticas, o design, o cinema, a arquitetura, diz respeito, também, às possibilidades intersemióticas que o ideograma encerra em si, como demonstramos em seções anteriores deste trabalho.

Ressaltamos a série experimental *Poetamenos*, que foi lançada em 1953, na obra, Campos se inspira na música de Webern¹³. As comparações entre seus poemas e o modo de compor do músico alemão possibilitam a criação de um trabalho motivico, sem eixo temático, em que o jogo de cores ressalta mais os fonemas do que as palavras em si – não há unidade de versos. Tanto o grupo de poetas concretos quanto a crítica consideram essa obra experimental pré-concreta. Já para Aguilar (2005, p. 287), “*Poetamenos* se alimenta da pintura concreta (o uso de cores puras, complementares e vibrações que surgem de sua combinação) e da música e tímbrica mais que serial”. Contudo, para esse pesquisador, mais do que a pintura e a música ou mesmo a própria poesia, o que sobressai nesta obra são as cores, os sons, as imagens, os signos. Já se trata do aspecto verbivocovisual¹⁴ joyciano se insinuando na produção de AC.

Em 1955, publica *Bestiário*, obra em que destacamos a construção concreta em seu aspecto mais pré-moldado. A poesia se mostra mínima em sua construção, transformada em objeto. No ano seguinte, ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lança o movimento da poesia concreta. Nos anos subsequentes, publica poemas esparsos. E, durante todo o período, trabalha como tradutor e crítico de arte e ensaísta. Em 1964-1966, publica *Equivocabulos*; no mesmo período, lança *Popcretos*, poemas produzidos a partir de recortes de jornais e revistas, que resvalam num teor político; os *Poemóbiles* são frutos da sua parceria com Júlio Plaza, estes poemas-móveis-manipuláveis foram editorados em 1974. E, na sequência, edita *Caixa Preta* (1975). *Expoemas* (1985) se constitui em álbum reservado, feito em serigrafia, constituído em 13 composições poéticas cuja tiragem deu-se em apenas 300 exemplares, “com todas as luxúrias das cores”, como afirmou Augusto de Campos. Já *Despoesia* (1994) reúne 50 poemas, incluindo o álbum *Expoemas* e as *Intraduções*.

Segundo o autor, tecnicamente ele vai do dátilo ao dígito e poeticamente expõe o conflito entre o falar e o calar. *Poesia é risco* (1995) marca seus experimentos com as novas mídias (videotexto, neon, holograma, dentre outros processos), o que resultou no CD *Poesia é risco*, produzido em parceria com seu filho Cid Campos. A obra *Não* (2003) surge nove anos após *Despoesia*, apresenta alguns dos poemas animados em um CD, e acaba sendo um aceno para “cibernautas e libernautas”, como sugere Campos. Em *Outro* (2015), o poeta afirma ser o título uma “palavra-valise”, utilizada, geralmente, em disco americano, que sai do “in” para o

¹³ O compositor Anton Webern (1883-1945) era austríaco, pertencente à chamada Segunda Escola de Viena, liderada por Arnold Schoenberg, cujo estilo e poética musical foram designados da música dodecafônica.

¹⁴ O conceito *verbivocovisual* (dá igual importância à palavra escrita, oralidade e ao aspecto gráfico de um texto) é adotado pelos concretos. (Folha de S. Paulo, 16/11/2011).

“out”, formando “intro”, cujo significado é: “diferente performance de uma faixa anterior, ou algum outro bônus” (2015), e acrescenta, em tom de despedida:

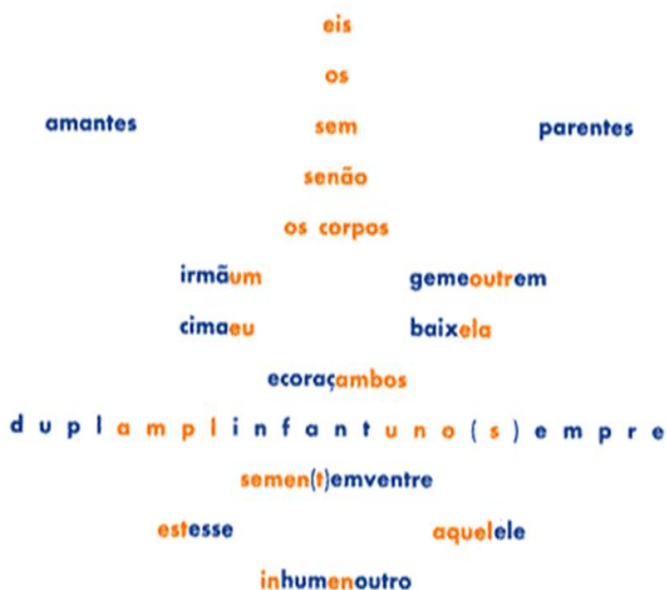
Seja o que for gostei da palavra ambígua. E é com esse outro, que pode ser também o último bônus do meu trabalho poético, que ousou ex-pôr estes novos poemas. Sobrevivente, para o bem ou o mal, não posso deixar de completar o que comecei, o quanto me for possível. (CAMPOS, 2015, p. 5).

De todos os recursos que os poetas concretos lançam mão para a estruturação da nova poesia, nenhum se faz mais visível do que o método ideográfico (via Pound). Esse mesmo artifício é utilizado por AC de modo fidedigno, visto que sua obra caminha mais do que as obras de Haroldo de Campos e Décio Pignatari para uma obra-síntese, quer seja nos períodos pré-concreto, concreto e pós-concretismo. Além dessa motivação, Campos se inspirou em Mallarmé (1842-1898) com a publicação de *Un coup de dés* (1897) e na palavra-valise criada por *James Joyce*, imprimindo a verbivocovisualidade de sua escrita.

3.7 A presença do Oriente em *Poetamenos*: eis os amantes - sexo, etc. e Tao

Na série *Poetamenos* (1953), constituída de seis poemas, o elemento verbivocovisual emprestado da criação de James Joyce, que é em si também uma estrutura ideográfica, salta aos sentidos. Os poemas são estruturados a partir de cores com intuito de marcar os instrumentos do poeta, como ele considerou: “frases/palavras/sílaba/ letra(s), cujos timbres se definem para um tema gráfico-fônico ou “ideográfico” (CAMPOS, 2014, p. 65). O uso das cores primárias (azul, vermelho, amarelo) e secundárias (laranja, roxo e verde) é distribuído em quase todos os poemas, com exceção do primeiro e penúltimo da série em que aparecem apenas duas cores (primárias e secundárias) na estrutura de ambos. Destacamos, aqui, *eis os amantes*.

Figura 12 - eis os amantes



Fonte: Campos ([1953] 2014, p. 75)

O poeta, em sua produção experimental, nutre o desejo de uma “*KLANGFARBBERNMELODIE* (melodiadetimbres) com palavras, como em *WEBERN*” (CAMPOS, 2014, p. 65). Neste poema, como procedimento estrutural, Augusto de Campos utiliza duas cores: azul (primária) e laranja (secundária) para demarcar os signos que compõem o poema e as vozes femininas e masculinas, haja vista que toda a série *Poetamenos* foi elaborada para ser executada através da oralização ou musicalização, como ocorreu em janeiro de 1954, no *V Curso Internacional de Férias de Petrópolis*, lida por Décio Pignatari e assessorados, na ocasião, por Damiano Cozzella e demais músicos. E, posteriormente, em 1955, o próprio Augusto de Campos supervisiona a interpretação de três poemas da série: *Lygia Fingers*, *eis os amantes* e *nossos dias com cimento*, realizada pelo *Ars Nova*, no teatro Arena (AGUILAR, 2005, p. 288). A aproximação de Campos com o tropicalismo possibilitou uma releitura de Caetano Veloso, do poema *Dias dias dias*, que seria anexado à obra *Caixa Preta* (1975).

Sobre o uso de cores em seu trabalho de estreia, Augusto de Campos expõe como esse recurso, *a priori*, dificultou a publicação de seus poemas, no capítulo intitulado *Poesia Concreta: Memória e Desmemória*¹⁵, que compõe a obra *Poesia, antipoesia e antropofagia*, em que Campos aproveita para dar resposta ao poeta Ferreira Gullar:

¹⁵ No capítulo *Poesia Concreta: Memória e Desmemória* (1978), Augusto de Campos rebate as críticas destiladas pelo poeta Ferreira Gullar contra o concretismo, no livro de sua autoria, intitulado *Cultura posta em*

Quando me avistei com Gullar, o *Noigandres*² estava em fase final de impressão. Os poemas em cores (*da série poetamenos*), a que se refere Gullar, haviam sido escritos em 1953, mas sua edição, dispendiosíssima, foi protelada mais de uma vez por falta de verba. Para poder imprimi-los finalmente, numa tiragem de apenas 100 exemplares, tivemos Haroldo e eu que renunciar à publicação de muitos outros poemas; (...) Por sugestão de Geraldo Barros, que então integrava *ruptura* – a equipe dos pintores concretos paulistas –, eu conseguira fazer, provisoriamente, com carbono de várias cores, cópias datilografadas do *poetamenos*, que circulavam pelo nosso grupo, pelos pintores liderados por Waldemar Cordeiro e pelos jovens compositores da Escola Livre de Música. (CAMPOS, 1978, p. 58).

O uso de cores é um ponto alto nos recursos visuais utilizados por Campos em sua poética desde sua estreia, perpassando todas as obras publicadas, como em *Viva Vaia* (1949-1979) até obras mais recentes como *Despoesia* (1993), *Não-Poemas* (2003) e, por último, *Outro* (2015). A utilização das cores em obra literária é um recurso, inicialmente, explorado pela narrativa, a partir das ilustrações, mas não constitui elemento construtivo da semântica do texto como na poética de Augusto de Campos. No Brasil, a utilização de cores em poemas começa com o trabalho de Campos e perpassa todo o concretismo. Embora seja um recurso semiótico de grande valia na construção do significado dos signos, principalmente na poesia visual, acaba por encarecer o custo do livro, tanto para o escritor, quanto para os leitores. O próprio Augusto de Campos afirma ter levado quase trinta anos entre a primeira série de poemas coloridos para a segunda experiência em *Viva Vaia*.

Sobre *Poetamenos*, o valor das cores é autônomo e estrutural: o sentido de cada uma está na combinação que estabelece com outras cores do poema (contraste, parentesco, vibração, graduação). Contudo, Aguilar (2005), ao analisar essa assertiva mais detidamente, pondera que a proposta concreta de leitura dessa série de poemas vai divergir do plano de conteúdo, de modo que:

Essa consideração concreta das cores (retiniana e material) está em contradição com a linguagem do conjunto de poemas e seu uso impressionista. As leituras posteriores de críticos posteriores de poetas concretos e de críticos destacaram esse uso concreto visual e minimizaram ou deixaram para o segundo plano a ‘angústia expressionista’ que percorre esses poemas. (AGUILAR, 2005, p. 291).

questão (1965). Neste livro, Gullar, além de omitir poemas seus do período em que atuou junto ao concretismo, também afirma que *Poetamenos* era “uma experiência interessante, mas frustrada”. Campos rebate Gullar, demonstrando que este elaborou uma crítica tendenciosa, quando afirma ser *Poetamenos* não apenas uma experiência interessante, mas que mereceria todo o respeito (p. 60).

Nesta perspectiva, o poema *eis os amantes* se compõe a partir das representações icônicas e simbólicas. Podemos observar que a relação entre o valor estrutural das cores (símbolo) está diretamente relacionada com o plano de construção do sentido expressa pelos signos. O poema em questão, diferente dos demais do conjunto, pode ser classificado como um caligrama (ícone), em forma de torre, em que a sutileza quase passa despercebida. Para melhor compreensão, dividimos o poema em quatro partes.

Figura 13 - 1ª parte do Poema *eis os amantes* (1953) - Viva vaia (2014)



Fonte: Campos (2014, p. 75)

No primeiro momento, temos um cone ou uma forma triangular escrita na cor laranja, centralizada na folha, em que os amantes são apresentados. A palavra **amantes** é suprimida de todo o trecho: “eis/ os/ sem/ senão/ os/ corpos/”, que constitui uma frase nominal; o artigo /os/ substantiva a expressão “sem /senão”, constituída da preposição “sem”, que expressa a falta, seguida da conjunção adversativa “senão”. Logo, o trecho sugere que os amantes se apresentam despidos de objeções, que impeçam a aproximação dos corpos, apontando para a total nudez entre ambos. Os corpos vibram no desejo do encontro. Esse fato é representado pela cor laranja, cujas normas culturais sugerem que é uma cor quente, associada ao verão, ao calor, o que pode ser entendido pelo calor do desejo (excitação) emitido pelos corpos dos amantes.

Os signos **amantes** e **parentes** são separados pelo cone da torre e se encontram suspensos, dispostos na mesma simetria, no mesmo ponto de equivalência, cuja função é de representar os indivíduos/corpos dos amantes que são apresentados pelo eu-lírico, num estado de “pureza” e “amor” sugerido pela cor azul em que ambos os signos (**amantes** e **parentes**) se apresentam grafados. A cor azul está associada por convenção ao céu, ou estabelece uma relação com tudo aquilo que é divino, etéreo, celeste. Diferentemente da cor vermelha e das cores dela derivadas, a exemplo da cor laranja que aponta para o calor, a paixão, relações mais

materiais ligadas à terra. Os signos **amantes** e **parentes** ecoam no texto como uma expressão justaposta, embora estejam separadas e podem ser lidas perfeitamente como: amantes-parentes ou parentes-amantes (numa leitura realizada no sentido da esquerda para direita e vice-versa). Essa palavra formada por justaposição pode apontar à relação entre o desejo, expressa pelo signo **amantes**, já a relação amorosa e de afinidade são expressas pela palavra **parentes**.

No segundo momento do texto, a justaposição dos signos se estabelece numa sintaxe analógica (iniciada desde a primeira parte, perpassando por toda composição do poema) apontando para aspectos visuais e sonoros do ideograma que vai sendo construído por uma relação de signos icônicos diagramáticos, distribuídos em quatro expressões, em que a binaridade pode ser vista pelas duas colunas que se formam: irmãum/cimaeu, gemeoutrem/ela. Destaque para a palavra “baixela”, em que a formação se dá por justaposição do tipo aglutinação, em que um elemento, no caso a vogal /o/, é suprimido na junção dos vocábulos.

Figura 14 - 2ª parte do Poema *eis os amantes* (1953) - Viva vaia (2014)



Fonte: Campos (2014, p. 75)

Outro aspecto relevante é a marcação das vozes feminina e masculina representadas pelas cores azul e laranja, cuja convenção dos costumes sociais determina o azul para o homem e as cores vermelhas e derivadas, para a mulher. Em *eis aqui os amantes*, essa demarcação é fluida, pois o eu-lírico tenta, também, através das cores, demonstrar a fusão entre os corpos feminino e masculino.

Na terceira parte do poema, tanto a fusão dos corpos quanto a sonoridade evidenciam maior intensidade na urdidura do texto, o que pode ser demonstrado, a partir da expressão aglutinada **ecoraçambos**, cujas sentenças “eco/ coração/ ambos”, que a constitui, parecem traduzir-se da expressão: “*ambos são um só coração a ecoar*”. O valor da expressão aponta um ícone metafórico, em que um paralelo é traçado entre a apresentação morfossintática e semântica do signo aglutinado e a condição do envolvimento físico e emocional dos amantes.

Essa condensação representada pelo signo **ecoraçambos** descreve, também, o início do ápice do envolvimento físico entre o casal de amantes, cuja implosão de sentimentos alcança a plenitude na descrição da expressão composta: duplamplinfantuno(s)empre. Podemos identificar na composição dessa expressão a presença de cinco palavras, somando 26 letras no total de sua estrutura: dupla/ampla/infantil/uno/sempré, das quais apenas duas: ampla e infantil perdem letras na composição do novo vocábulo.

Após sugerir a implosão dos sentimentos, as emoções reverberam na organização gráfica do signo que apresenta um espaçamento entre as letras como a alongar o efeito visual e sonoro do signo em questão. Logo, esse efeito icônico diagramático, que se estrutura no poema, tem o fim de materializar tanto o ápice do envolvimento sexual dos amantes, quanto a proposta musical: “*Klangfarbenmelodie*, uma melodiadetimbres”, aqui representada pelo “coro das vozes-cores, femininas e masculinas”. Com base na proposta de Webern, esse gráfico fica visível, ressaltando o valor semântico das palavras: “uma dupla ampla e infantil una para sempre”:

Figura 15 - 3ª parte do Poema *eis os amantes* - Viva vaia (2014)



Fonte: Campos (2014, p. 75)

O encontro entre os amantes se caracteriza ainda mais quando o signo aglutinado “semen (t)emventre” revela os três vocábulos: “sêmen”/ semente/ em ventre, que apontam para a cópula do casal, permeado pela letra “t” entre parênteses (t), como se apontasse, de modo icônico, para o ato da fecundação.

Na quarta e última parte do poema, os signos indiciais representados pelos pares de pronomes demonstrativos este/esse, seguidos do pronome demonstrativo e pessoal aquele/ele, respectivamente, apontam para a impossibilidade de distanciamento verificado entre os corpos do casal, após a cópula. Esse fato constata-se pela nova fusão entre os corpos dos amantes reproduzida pela aglutinação dos termos “inhumenoutro”.

Figura 16 - 4ª parte do Poema *eis os amantes* (1953) - Viva vaia (2014)



Fonte: Campos (2014, p. 75)

A tecitura/tessitura de vários fios e sons em Augusto de Campos aponta para a escrita da língua na China e no Japão que se faz a partir de um ou vários ideogramas que se amalgamam para montagem da língua num processo dinâmico e condensado, de tal sorte que apenas um ideograma pode encerrar uma frase inteira. Em Campos, é possível entrever, como falamos inicialmente, na forma gráfica do poema completo, composto pelos vários signos emprenhados de sentido, um caligrama que, mesmo na sutileza da imagem que se delinea, podemos ver a figura que se assemelha a uma torre.

O eu-lírico descreve a aproximação amorosa entre o homem e a mulher a partir das diferentes representações da linguagem: ícones diagramáticos, metafóricos, índices e símbolos. Da urdidura dos signos, predomina a similaridade icônica, que ocorre de duas formas intracódigo (toda descrição amorosa entre o casal, culminando com a cópula) e intercódigo (o diálogo que o poema mantém com a representação *KLANGFARBENMELODIE* (melodiadetimbres), inspiradas em Webern).

A função do caligrama parece retratar a relação uno, indivisível, do casal de amantes, logo a completude é conferida pela harmonia representada pela junção entre os corpos feminino e masculino numa espécie de *yin e yang*, fundindo-se em um só corpo, representada pela imagem de fortaleza da torre. O nível de equilíbrio entre os signos parece evocar o símbolo taoísta, como já o dissemos, que aponta uma relação de equivalência semântica no comportamento dos signos.

Figura 17 - O *Tao* da Física



Fonte: Fritjof Capra (2017, p. 120)

O poema *eis os amantes* se apresenta em linguagem verbal e não verbal, por suas peculiaridades descritas, configurando-se, também, no poema figurativo (caligrama), e o símbolo *yin e yang*, que se estrutura em linguagem não verbal, podemos dizer que ambos os textos encerram em si semelhança naquilo que Ezra Pound chamava de logopeia e fanopeia. Para compreendermos a construção dessas figuras de ideia e imagem, faz-se necessário entender a aproximação dos sentidos de polos opostos que se completam, formando um todo indivisível, na concepção chinesa do *Tao*:

Na concepção chinesa, todas as manifestações do *Tao* são geradas pela inter-relação dinâmica dessas duas forças polares. Essa ideia é bastante antiga e muitas gerações se aperfeiçoaram o simbolismo do par arquetípico *Yin e Yang* até que ele veio se tornar um conceito fundamental do pensamento chinês. O significado da palavra Yin e Yang correspondiam aos lados ensombreado e ensolarado de uma montanha, significado esse que nos dá uma boa ideia acerca da relatividade dos dois conceitos (...). Desde os primeiros tempos da natureza foram representados pelo claro e pelo escuro, mas igualmente pelo masculino e feminino. (CAPRA, 2013, p. 119).

Nesse sentido, o eu-lírico do poema *eis os amantes* parece editar a disposição simétrica apresentada no símbolo do *Tao* chinês, contemplando apenas a dimensão entre o feminino e o masculino e a representação do céu, através do amor e dos signos grafados em azul, e da terra, a partir do desejo e realização sexual, como também dos signos grafados em laranja. Sem, contudo, adentrar em aspectos místicos e religiosos que encerra essa simbologia chinesa. Conforme Pocesi (2013), na filosofia da religião chinesa, *Tao* significa “caminho” ou “curso”. A palavra apresentada tem uma longa história, abrangendo imenso campo semântico, é a noção principal do pensamento tradicional chinês, sendo empregada em diversos textos e escolas filosóficas. De seus vários sentidos, destacamos o que significa a força impessoal e criativa do universo que é contínua e produz o *yin e yang*. O termo foi incorporado tanto no confucionismo, quanto no taoismo e no budismo.

Por isso, percebemos que o poema de AC aborda argumentos temáticos (logopeia), imagéticos (fanopeia) e sonoros (melopectia), que podem refletir a dimensão figurativa do símbolo chinês do *Tao*, mesmo que esse se apresente numa estrutura não verbal. E, da mesma forma que em “*eis os amantes*”, os corpos ao encontrarem o ponto máximo de atração promovem a fecundação do corpo feminino. No símbolo do *Yin e Yang*: “os dois pontos do diagrama simbolizam a ideia de que toda vez que cada uma das forças atinja seu ponto

extremo, manifesta dentro de si a semente de seu oposto” (*Op. cit.* 2013, p. 201). Neste caso, aparentemente distintos, ambos, símbolo e poema, apresentam pontos de similaridade.

De certa forma, chamar de visual a poesia de AC parece reduzi-la, considerando aspectos performáticos, intersemióticos, midiáticos e todo caráter experimental que a sua arte agrega. Na apresentação biográfica do poeta, em seu site oficial, sua obra é dividida em poemas visuais e sonoros. Muito embora, pensar o ideograma como uma base norteadora da poesia de AC, cujo princípio pode ser encontrado na obra de Leminski, o que aproximaria os dois labores poéticos, em certos aspectos, não invalida nem a visualidade, nem a sonoridade, em virtude de o ideograma ser em si um elemento verbivocovisual, por natureza, pelos princípios de condensação que reúne. Sobre o idioma chinês, cuja base é o ideograma, comenta o norte-americano:

Uma das superioridades da poesia verbal como arte vem de ser retorno à realidade fundamental do tempo. A poesia chinesa tem a vantagem incomparável de combinar os dois elementos. Ela fala de imediato com a vividez da pintura e a mobilidade dos sons. Num certo sentido, é mais objetiva que ambos, mais dramática. Lendo chinês não temos a impressão que estamos fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observarmos as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino. (FENOLLOSA, 2000, p. 115).

Pressuponho que o modo ideogrâmico de pensar a poesia em AC é o que o diferencia, inicialmente, dos dois poetas idealizadores do movimento concretista, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Estes últimos, na fase pós-concreta, enveredaram pelo campo de experiências estéticas mais narrativas. Já Augusto radicaliza, cada vez mais, para uma obra condensada. No capítulo intitulado *Augusto de Campos: rumo a uma poesia mínima*, da obra *Poesia Concreta Brasileira*, Aguilar (2005, p. 271) afirma que “Augusto de Campos buscou uma ‘síntese minimalista’ na unidade da página e na espacialização visual do poema”, posto que é também esse princípio dinâmico do ideograma que revela “o caráter antecipatório de sua obra”, no entender da pesquisadora Lúcia Santaella, por mantê-lo, literalmente, conectado com as novas mídias e tecnologia da comunicação humana. Mais do que “antena das raças futuras”, na expressão poundiana, a escolha pelo uso da linguagem sintético-analógica revela um poeta capaz de dialogar com sistemas de escrita como a chinesa e a japonesa, sem perder de vista o Egito antigo e toda a iconicidade da linguagem daquela civilização, a partir dos hieróglifos, que atravessou séculos desafiando pesquisadores do mundo inteiro.

3.8 *Ovonovelo* - tecendo ac(o(r)des) e fios com a Grécia, Egito e China

Os primeiros poemas visuais do Ocidente são atribuídos a Símias de Rodes, que teria vivido, conforme Pondian (2011), em 300 a.C., aproximadamente no reinado de Ptolomeu I, no Egito. Ele era o mais velho entre um pequeno grupo de poetas visuais do seu tempo, dos quais destacamos Teócrito, Dosíadas e Vestinus. Por essa razão, atribui-se a Símias de Rodes a invenção dessa modalidade poética. O poeta distingue-se dos seus contemporâneos por apresentar em sua produção um discurso narrativo e descritivo, além de clareza e simplicidade da linguagem.

Símias de Rodes, no entender de Paes (1995) teria sido um dos poetas mais eruditos de seu tempo, não se sabe quando deixara sua ilha natal para habitar em Alexandria, sua preferência pelo aspecto experimental levou-o ao exercício de diversos gêneros poéticos. São atribuídos a esse poeta, três poemas, que chegaram até os nossos dias: *Asas de Eros*, *O machado* e *O ovo*. A criatividade e a erudição do estilo de Símias são reveladas na medida em que analisamos esse último, o qual o tradutor chama de *virtuose da tecnopaegenia*.

Figura 18 - Poema *O ovo* - Período helenístico (323-143 a.C.)

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

Fonte: Antologia grega ou palatina (1995)

Na expressão poética em questão, de Rodes, o plano da forma se imbrica com o plano do conteúdo, de modo isomórfico, na construção do sentido, o que permite uma

interação com o leitor, inusitada tanto para a época como para os nossos dias, em razão de a elaboração da leitura se dar a partir do processo intercalado, do primeiro verso até o último, do segundo até o penúltimo, de tal modo que o leitor vê crescer “*O ovo*”, no desenvolver da trama e da métrica grega, em que a medida era contada pela quantidade de pés. Esse processo de leitura culmina com a decodificação das linhas dez e onze (os últimos versos do poema), em que o poema atinge os dez pés, métrica máxima para os versos gregos, cujo ápice da leitura se realiza no centro do poema.

Na construção textual de Rodes, temos um poema figurativo, em que sua forma se assemelha a um ovo. Essa imagem era bastante representativa para civilizações como a grega, a hindu, a egípcia e a Chinesa, do ponto de vista religioso e cultural, visto que o ovo era tomado por um símbolo do nascimento dos deuses e de toda a criação. Para o pesquisador Berley:

De acordo com a mitologia grega, Amor nasceu do ovo na Noite flutuando no caos. Os hinduístas ensinam que o Espírito supremo, graça à sua união com a deusa Maia, produziu as águas e nelas depositou uma semente produtiva. Esse germe tornou-se um ovo, brilhante como ouro, resplandecente como uma estrela, e dele foi reproduzido o Ser Supremo sob a forma de Brahma, o ancestral de todos os seres. [...] se ovo assemelha-se ao sol deve ser identificado como ovo dourado que a Gansa primordial, ou o Pássaro do Espírito, botou. É também notável a alegação apresentada por Ísis: ‘a fruta que eu dei à luz é o sol’. Os egípcios alegam que Ptah, o Senhor da Verdade, nasceu de um ovo. (BERLEY, 2005, p. 196).

Provavelmente, toda a lógica desenvolvida por Rodes foi possível, a partir do contato com a iconicidade da língua escrita egípcia. AC elabora o poema *ovo/novelo* motivado pela forma e conteúdo do poema greco-latino. Ambos os poemas assumem grau de complexidade textual, apesar de caligrâmicos. Campos consegue manter a capacidade dialética com o passado, presente e futuro. Sobre os aspectos formais e estruturais do poema de Rodes, temos as seguintes considerações de Boultenhouse:

Sua novidade não se gastou. Nenhum mofo pode apegar-se a um poema que seu autor não só chama de ovo e põe em forma de ovo, mas do qual se declara ‘a mãe gorgeante’, identificando-se com um rouxinol dórico. (BOULTENHOUSE, *apud* CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, 1987, p. 130).

Já adentrando no plano do conteúdo, o pesquisador aponta para o caráter metalinguístico que é predominante em todo o poema. A atualidade do texto nos chama atenção desde aspectos formais ao uso de recursos metalinguísticos, apreçados como

tipicamente modernos, visto que a utilização e a recorrência desses princípios eram encontradas entre os poetas gregos.

Na tessitura do poema figurativo, o poeta revela, além da erudição, a habilidade no desenvolvimento do tema a partir da criação de um *ab ovo*, ou seja, um ovo que remete “ao princípio das coisas”, o que implica em dizer que seu poema-origem é uma menção à própria poesia. O pesquisador José Paulo Paes alude:

Na Grécia, o rouxinol era o pássaro canoro que simbolizava por excelência a poesia, não fosse seu nome aedóon, derivado do verbo aeídeo ‘cantar, celebrar’, do qual vem igualmente a palavra aedo. Chamavam-se aedo os poetas da antiga Grécia que cantavam ou recitavam suas composições acompanhando-se à lira. Essa ligação com a música está nas origens mais remotas da poesia e, já pela sugestão do seu título, o poema figurativo de Símias pode ser tido como um poema *ab ovo*, isto é que retoma o princípio das coisas. No caso, aos primórdios da poesia. (PAES, 1995, p. 108)

Sobre a elaboração da metalinguagem, Jakobson (2010) afirma que há dois tipos de fundamentos para os níveis de linguagem na modernidade, “a linguagem-objeto”, como o próprio nome indica, se volta para o objeto, e a metalinguagem, quando a linguagem se volta para si mesma. Podemos percebê-la no uso científico como da lógica e da linguística; está presente, no cotidiano, quando a utilizamos para testar o código. Na literatura se convencionou afirmar que ela é uma recorrência da modernidade, como já afirmamos, contudo percebemos que ela já era utilizada pelos poetas gregos, do período helenístico, como verificamos no metapoema de Símias de Rodes.

3.8.1 Sobre o título do poema *Ovonovelo*: cingindo os pontos

O poema *Ovonovelo* (Figura 19), de Augusto de Campos, está inserido na obra *Viva Vaia* (1949-1979), ele se apresenta na série homônima, constituída de 16 poemas que podem ser enquadrados tanto na fase orgânica do movimento concretista (*imitation* do real), como na “fase matemática (uma estrutura organizada, anteriormente à palavra)”. O poema *Ovonovelo* se enquadra na fase orgânica da poesia concreta, haja vista a sua forma caligrâmica, como propõe Pignatari (2006, p. 98): “Em ‘*Ovonovelo*’, de Augusto de Campos, a gestação do poema-criança, num lento multiplicar de elementos-célula semelhante (ovo novelo – novo no velho), acaba por se resolver no plano puramente visual e fisiognômico, com quatro seções ovais”.

Figura 19 - *Ovonovelo* (1956)

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

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

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

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

Fonte: Campos (2014, p. 94)

A composição por justaposição das palavras *Ovonovelo* nos remete a duas imagens (ovo e novelo), o que é confirmado pela imagem do poema, predominando, assim, o signo icônico, haja vista a similaridade que tenta representar com os objetos mencionados, no nível de intercódigo. Nesse entrelaçar das palavras “Ovo - novelo”, oferecidas a partir do título, identificamos o jogo paragramático, que nos permite desdobrar os diversos fios que se imbricam na construção do sentido. Temos uma palavra justaposta, constituída a partir de nove letras, em que a vogal /o/ se multiplica quatro vezes: *Ovonovelo*, se a gestação de uma criança tem a duração de 40 semanas, equivalente a nove meses, detectamos o signo icônico diagramático, pela multiplicação visual do /o/ quatro vezes e pela representação numérica das letras que corresponderia aos períodos da gravidez. Destacamos ainda o numeral nove no interior da expressão, reforçando a ideia de gestação.

Das “palavras-mãe”, ovo e novelo, novos vocábulos vão surgindo num processo ora de gestação, ora de fabricação, fiação/tecelagem de novos significados tornando prenhe a semiose do texto. Nota-se, portanto, a estrutura da palavra-valise, criação de James Joyce (que

é em si a montagem de um ideograma), retomada ou reinventada pelos poetas concretos brasileiros a partir da expressão verbivocovisual, a qual transmite, também, uma influência do *Imagisme* de Ezra Pound, em virtude de seu método ideogrâmico de compor, obteve profundas repercussões nas obras de Eliot, Wiliam Carlos William e James Joyce. Esse último, “leitor atento dos ensaios dos ideogramas, como hoje sabemos” (CAMPOS, H., 2000, p. 26).

Dos três poetas fundadores do movimento concretista, Augusto de Campos certamente é aquele que melhor se apropria da técnica iniciada por Pound, reelaborando-a ao seu modo, desde sua estreia com *Poetamenos* (1953), perpassando por diversas obras, já mencionadas, nos seus 70 anos de produção e mantida em seu último livro, *Outro* (2015). E como o próprio Augusto de Campos afirmou no debate, intitulado *Poesia além da página*, realizado no SESC Pompeia, no ano de 2016, em São Paulo: “fomos mais poundianos que os próprios americanos, numa época em que o grande poeta desprestigiado pelos seus erros políticos expiava num manicômio judiciário (...). Admirávamos a Ezra Pound, mas fazíamos tudo diferente”. De modo que ele, hoje, pode ser considerado um dos poetas mais originais de nosso país, responsável por influenciar uma geração de poetas, além de diversos artistas em campos variados da arte moderna, cuja obra fecunda reside no esteio vigoroso do ideograma. Sendo o poema em análise, *Ovonovelo*, um exemplo típico do funcionamento de sua poesia ideogrâmica, dentre tantos outros, em que a parataxe se assenhora das relações signas, contrapondo a hipotaxe predominante nas línguas analítico-discursivas, a exemplo da língua portuguesa.

Dos diversos entrelaçamentos dos signos presentes no título do poema de Campos, destacamos a contração: em+o = /no/ “Ov**o**novelo”, que, segundo o Dicionário eletrônico Houaiss (2009), significa: “1. Dentro de, junto de, sobre etc., algo conhecido; 2. A respeito de, no interior de, junto de, em cima de etc., algo ou alguém, mencionado em outra oração”. A indexicalidade da expressão aponta para a estrutura interna do texto, como que a reforçar a ideia de algo “dentro”. A mesma expressão, quando acentuada, /nó/, pode ser lida, segundo Houaiss (2009), como: “substantivo masculino - 1. entrelaçamento de um ou dois fios, linhas, cordões etc., cujas extremidades passam uma pela outra, apertando-se”. Neste caso, o signo já remete ao nó (ovo+novelo), ponto de encontro entre as duas expressões, como também, entre os dois poemas. Essa ligação entre o passado e o presente é reforçada pelo substantivo /elo/ que surge já no final da expressão, reiterando essa conexão entre composições poéticas de períodos tão distintos.

Outros desdobramentos, que podem ser vistos da expressão *Ovonovelo*, são o substantivo /novel/, o verbo /ve/, além da expressão /velo/, que pode ser compreendido como um substantivo e como um verbo. Cada um acrescenta, a seu modo, um novo sentido ao poema. O primeiro novel refere-se à: “aquilo que existe a pouco tempo, que é jovem”. Reporta-se, pois, ao poema-nascituro. No caso do verbo ver, temos um verbo que aponta para a visualidade latente e manifesta do próprio poema, além do fato de o leitor poder recuperar, de alguma forma, o texto de Rodes no texto de Campos, num processo de intertexto. O terceiro desdobramento /velo/ assume duplo significado, na medida em que pode ser compreendido como substantivo: “lã de carneiro, ovelha ou cordeiro” ou como a 1ª pessoa do verbo velar, cujo significado é: “manter-se acordado, não dormir, fica ao pé de algo ou de alguém” (HOUAISS, 2009). Ação comum praticada pelas mães que velam seus filhos recém-nascidos.

E como uma teia de sentido que se expande, os vários desdobramentos presentes na expressão *Ovonovelo* formam um jogo paragramático que se movimenta, qual mecanismo vivo que ora aponta para a célula-palavra: a expressão **ovo**, ora para o signo-fio: a sentença **novelo**, cuja fusão permite o surgimento de uma terceira imagem, construída a partir da assonância em /o/: a vida como engrenagens em que as peças/rodas fazem girar o mecanismo da vida: **Ovonovelovonovelonovonovelo** ou como fios que se enredam, na máquina de tear: **Ovonovelovonovelonovonovelo**: construindo os pontos-bordados de um novo poema que se estende ao infinito num eterno devir.

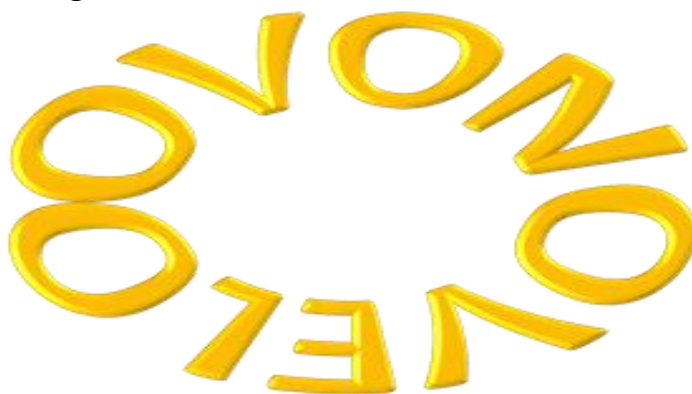
Temos a máquina da vida ou a máquina do poema, de outro modo, *a máquina da vida de um novo poema*. Segundo Houaiss (2009), “máquina” pode ser entendida como:

- 1 engenho destinado a transformar uma forma de energia em outra e/ou utilizar essa transformação para produzir determinado efeito.
- 2 qualquer equipamento que empregue força mecânica, composto de peças interligadas com funções específicas, e em que o trabalho humano é substituído pela ação do mecanismo. (HOUAISS, 2009).

Essa circularidade é intensificada na medida em que ao lermos o título do poema da direita para a esquerda, encontramos a expressão composta por aglutinação: “olevonovo”, e quando a desanexamos podem ser lidas as expressões: /levo o novo/ /levo o novo ovo/ como também: /Velo o ovo novel/ou ainda: / No voo leve o novo ovo. O ovo aqui tanto pode ser lido pela palavra (signo simbólico) como também o segundo /O/ pode representar o ovo, estabelecendo uma leitura icônica da vogal, nessa possibilidade de leitura temos a sugestão da presença do pássaro canoro, representado pelo roxinol na Grécia Antiga, a partir da ação

expressa em /voo/ em uma possível alusão ao poema de Rodes. Sem contar que o encontro dos OO ressalta também a Leminskata, (figura geométrica que representa o infinito na matemática), essa imagem é recorrente em poemas de AC, como demonstramos no Cap. 5.

Figura 20 - A circularidade do título *Ovonovelo*



Fonte: Elaboração da autora (2019)

Esse movimento contínuo /Ovonoveloolevonovo/ aponta para um dos princípios do budismo, *a roda de samsara* (HOUAISS, 2009). Esse termo é derivado do sânscrito e significa movimento contínuo ou fluxo contínuo; refere-se, no budismo, ao conceito de nascimento, velhice, decrepitude e morte, no qual todos os seres no universo participam e do qual só se pode escapar através da iluminação. Pode ser vista a partir das relações transtextuais entre o poema de Rodes e o de AC.

3.8.2 Adentrando as camadas têxteis de “Ovonovelo”

Figura 21 - Primeira parte do poema *Ovonovelo*, de Augusto de Campos

```

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

```

Fonte: Campos (2014, p. 94)

Ao dividirmos o poema de Augusto de Campos em quatro partes, percebemos que cada uma dela representa uma fase do “poema-criança” sendo desenvolvida. Nos três primeiros versos, o autor se refere: “Ovonovelo/ o novo no velho” (CAMPOS, 2014, p. 94). A partir do título *Ovonovelo* (como já exemplificamos) e do verso inicial, o autor já aponta para o pacto textual com o poema visual grego (como já o demonstramos), em virtude de ambos os textos se apresentarem na forma de um caligrama ovular. Neste caso, a condição de hipertexto torna-se ainda mais explícita em Campos, na medida em que sugere retomar o poema de Rodes (hipotexto). Conforme aponta Genette (1989), essa relação pode ser organizada por via de duas naturezas: a transformação simples, que ele denomina apenas de transformação, ou por transformação indireta, chamada de imitação.

Genette (1989) demonstra que o estudo das tipologias textuais implica numa dinâmica de compartilhamento, confluência, visto que essas categorias estão sempre em conexão na elaboração e reelaboração dos tecidos da obra literária. De tal sorte que toda relação hipertextual, também implica, muitas vezes, numa retomada de outras transtextualidades, dado que a predominância de uma categoria não exclui a ocorrência de outras.

No caso do poema de Augusto de Campos, por ele se inserir na classificação de caligrama, um tipo de poesia visual, justamente a mesma classificação do poema de Símbias, podemos afirmar que se estabelece também uma relação paratextual, que consiste em uma relação implícita e genérica. O poema de Campos menciona em parte o título do poema de Rodes. Em seguida, ainda na primeira forma ovular, o poeta passa a descrever o processo de gestação de um feto, cujo sentido pode ser extensivo para a elaboração do poema/filho.

No mecanismo de comparação que estabelecemos entre os dois poemas analisados, percebemos que o texto de Augusto de Campos é motivado em forma e conteúdo pela estrutura poética do poema de Rodes. Ambos os poetas recorrem ao recurso da metalinguagem, acreditamos que esse artifício é uma peculiaridade da poesia visual, na medida em que a técnica de produção incide sobre o uso do código verbal (aspecto simbólico) atrelado ao não verbal (aspecto icônico), colaborando, desse modo, para a transfiguração da nossa linguagem simbólica (Ocidente) em princípios imagéticos ou icônicos expressivos no campo da poesia. Diferentemente do que ocorre em alguns países (Oriente), onde a língua é icônica, é o caso da China e do Japão, em que a poesia já nasce visual. Logo, via de regra, toda poesia visual é metalinguística.

Figura 22 -: segunda parte do poema *Ovonovelo*

nu
des do nada
a t é o h u m
a n o m e r o n u
m e r o d o z e r o
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva en
fim nada

Fonte: Campos (2014, p. 94)

No primeiro verso, /nu/, temos apenas um signo, ao qual as regras de uso do código linguístico atribuem a função de adjetivo e que, segundo o Dicionário eletrônico Houaiss (2009), significa: “1. Desprovido de vestimenta, desnudo, despido. 2. Que está sem o que cubra ou vista”. A definição conferida pelo dicionário para o vocábulo “nu” tem seu sentido ampliado, intensificado, a partir do isolamento da palavra no topo do poema, que se encontra “despida” da presença de outros signos. Esse recurso utilizado pelo poeta reforça a representação icônica imagética da nudez sugerindo a formação de um poema, tal qual a formação de uma criança, logo temos o poema-rebento.

Ao analisarmos o segundo verso do poema, encontramos um recurso muito utilizado por Augusto de Campos que é a fragmentação dos vocábulos: /des do nada/. Neste caso, verifica-se que a palavra, ao recuperar sua morfologia original, *desdo*, remete para o verbo *desdar*, cujo significado é “desatar, soltar” (HOUAISS, 2009). Desse modo poeta também lança mão da representação icônica imagética, em que o leitor pode ver o significado do verbo (símbolo) sendo representado no próprio corpo do signo, quando separadas as duas sílabas que o constituem: /des do/, formando assim um novo significado para as duas fragmentações do vocábulo em análise, **des**: “forma arcaica da preposição desde, que significa partir de um determinado ponto, a começar por”; **dês**: “ação do verbo dar; ato de oferecer algo a alguém de forma desinteressada”. Já o termo **do** remete a contração de+o. Essa mesma sentença, quando acentuada, **dó**: “primeira nota na escala moderna musical”; **dó**: “sentimento de dor ou tristeza em relação a algo ou alguém; comiseração, compaixão” (HOUAISS, 2009). Por conseguinte, aferimos que o processo de fragmentação utilizado pelo eu-lírico neste verso corrobora para demonstrar a dinâmica da gestação do poema, seu princípio e seu estado de penúria.

A fragmentação das palavras pode ser percebida ainda nos 3º, 4º, 5º e 6º versos. No terceiro verso, temos o desmembramento da palavra humano, esse procedimento permite uma

nova grafia que se reporta para **hum**: “interjeição que significa tanto dúvida, receio como aprovação” (HOUAISS, 2009). Já a expressão **ano**: intervalo de tempo de 12 meses, expõe a sucessão do tempo que, supostamente, seria preciso para a formação do poema-ovo que carrega em si todas as incertezas, representado pela interjeição “hum”. No verso subsequente, identificamos a divisão da palavra “nu mero”, o jogo semântico enfatiza ainda a singeleza, a escassez do poema, como aponta para a condição de nudez em que todo homem nasce. O signo **mero**, também, reforça a ideia de genuíno, sem adulteração, pureza. Todos nós nascemos desprovidos de adornos: nus simplesmente. No quinto e sexto versos, encontra-se a palavra **incrustada**, com o desmembramento da expressão, que pode ser lida **incrust**, localizada à direita e a outra divisão **tada**, localizada à esquerda. Na formação ovular do poema, percebemos que o eu-lírico, ao escolher essas posições, parece apontar para o modo de representação icônico imagético, em razão de aqui termos, por similaridade, a representação da definição da palavra “incrustada”, que provém do verbo “incrustar”, que significa “cobrir, revestir, afixar nas paredes” (HOUAISS, 2009).

Portanto, podemos afirmar que na segunda parte do poema (figura 22), o poeta mantém a proposta de comparação do princípio da vida humana com o crescimento da célula-ovo, com o processo de elaboração do poema, como percebemos através do jogo de palavras: “nu/ des do nada/, temos a separação do signo /des do/até o hum/ ano mero nu/ mero do zero/ criança crua incrus/tada no cerne/ da carne” (CAMPOS, A., 2014, p.94). O autor tece também uma reflexão em torno da vida, do seu significado, a fragilidade do ser em formação, o valor que ela assume em nossa sociedade, ou melhor, a sua banalização: *mero do zero* além da desvalorização da poesia: *pobre criança, (...) en /fim nada*. Se no poema de Rodes, a poesia era dada pelos deuses ao homem, em Campos, ela nasce do próprio homem e, também, é por ele desprezada. Há em quase todo o poema o movimento de dessacralização do poético.

Figura 23 - terceira parte do poema *Ovonovelo* (1954-1960)

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

Fonte: Campos (2014, p. 94)

Na terceira parte (figura 23), o poema apresenta um tom hermético. Os versos “O/ ponto/”, em que as disponibilidades gráficas assumem o papel icônico de representar visualmente esse ponto que vem ao mundo: “onde se esconde”, dizem respeito ao lugar de abrigo e segurança para o poema-nascituro. E, em mesmo sendo recém-nascido, já se faz **lenda**. Aqui uma referência direta ao poema de Símias de Rodes e à natureza mítica e sacra que a poesia assumia entre os gregos, aura essa desconstruída em Campos pela humanidade de sua poesia. Já os versos “peitos nos/dedos” remetem ao alimento da criança, como uma possível menção à mulher que amamenta, mas também a uma possível metáfora para as mãos do poeta, que alimenta, cria com suas mãos o poema. Além de dividir os signos, alterando a sua morfologia e, por conseguinte, o processo semântico e sintático dos vocábulos, Campos lança mão da composição de duas ou mais expressões num processo verbivocovisual de que sua poesia se manteve fiel, ao longo dos anos, privilegiando sempre a sintaxe analógica, como neste poema. Aqui, destaque para a expressão composta por justaposição: /entreventre/, de que o poeta se utiliza para descrever o processo visceral da produção poética.

Figura 24 - Quarta parte do poema *Ovonovelo* (1956-1960), de Augusto de Campos

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

Fonte: Campos (2014, p. 94)

Na quarta parte do poema (Figura 24), o ambiente assume uma aura de penumbra, isso é mostrado visualmente a partir do jogo tipográfico em que as letras se tornam mais escuras, encorpadas. Esse recurso reforça todo o campo semântico do poema, agora marcado por expressões que ressaltam a carga de escuridão que o envolve: “no/ turna noite/ em torno em treva/ turva sem contorno” (CAMPOS, A., 2014, p. 94). Se a primeira estrofe começou descrevendo a vida, essa sugere a morte, todavia essa sugestão é reavivada pela palavra sol,

como se a vida fosse um eterno ciclo: nascer, morrer, renascer tal qual a roda de *samsara*¹⁶ na concepção budista (como já o dissemos), ou, ainda, fosse a poesia esse sol que nasce, se ergue e morre todos os dias, num processo cíclico que nos enche da mais singela esperança pela claridade de um novo alvorecer.

¹⁶ Termo sânscrito (*deSam-SR*: ‘fluir com’) indica o ciclo dos nascimentos, das mortes, o fluxo do devenir fenomenal, simbolizado na arte hindu com uma roda com seis, oito, doze raios em torno do eixo; cada raio representando um aspecto da vida ou da lei. [...] Seguindo uma concepção budista mais sutil, o *samsara* identifica-se com o Nirvana, nas circunstâncias em que os dois termos designam uma natureza dependente: o primeiro, sob a forma de uma consciência pelas inclinações mais sensuais e sob o aspecto da natureza maculada; enquanto que o segundo evoca o espírito de pureza e consciência do absoluto. Ao ter alcançado essa interioridade mística, pela qual a consciência domina o turbilhão das aparências, o Buda *escapa à existência e a não existência; nem é abandono nem aquisição; toda dualidade é abolida*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 800).

4 HAICAI: DA IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA JAPONESA À IRREVERÊNCIA BRASILEIRA

4.1 O haikai clássico – um corpo em ebulição

É preciso entendermos um pouco sobre a história do haikai clássico¹⁷ no Japão e as transformações por que ele passou enquanto gênero, a fim de se materializar em um corpo revestido de palavra e de silêncio, alcançando a forma mínima de três versos, para que possamos nos aproximar daquilo que se convencionou chamar de seu “espírito”. Tendo em vista que essa modalidade de poesia difere em muito da poesia ocidental, por sua natureza sensitiva ou espiritual diretamente associada ao Zen– budismo, para, então, compreendermos, como pôde uma forma poética despertar tanta atenção entre escritores renomados da literatura nacional e mundial, a exemplo de Ezra Pound, Jack Kerouac, Sierguéi Eisentein, Octavio Paz, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Alice Ruiz, Paulo Leminski, Mário Quintana, e tantos outros poetas e estudiosos brasileiros e pelo mundo afora.

Assumindo, desse modo, em nosso país, uma forma mais livre de expressão, longe de ser um desrespeito ou negação à tradição nipônica, mas um respeito a nossa própria identidade, que sob o calor dos trópicos prioriza a diversidade, mediante a força da unidade japonesa que, a partir desse contexto contemporâneo também pode ser vista e cultivada aqui, com novo jeito de ser. Dessa forma, podemos afirmar que no Brasil coexistem, atualmente, um haikai ao gosto do estilo clássico japonês e outro com incontáveis tendências, quer seja na questão temática ou mesmo estrutural, que denominaremos aqui de haikai livre.

O haikai se popularizou no mundo inteiro, a partir do século XIX, com a abertura econômica e política japonesa, dado que, até o ano de 1868, o Japão podia ser considerado como um país de origem feudal. Nesse período é introduzido o reinado *Meiji*¹⁸, que aboliu os últimos feudos em 1871, substituindo-os por províncias. É com o processo de imigração que a

¹⁷ Adotamos aqui os termos *haikai clássico* para todas aquelas composições produzidas no período de Bashô ou que estão ao seu estilo filiado, mesmo que produzidas em períodos ou em países distintos. E *haikai livre* para aqueles produzidos no Brasil e que se distanciam do estilo desse autor, por infringir as regras de composição em vários aspectos (temas, kigo, uso de título, dentre outras regras), revelando um processo de aclimação à cultura brasileira: fato inevitável. Utilizamos, também, a grafia da palavra com *c*, pois acreditamos que a expressão *haikai* traduz, de forma mais adequada, o haikai produzido em nosso país.

¹⁸ Após uma revolução no Japão, o monarca Mutsuhito, então com 16 anos, decreta o fim do Feudalismo japonês. Subiu ao trono como o 122º imperador, assumindo de fato a autoridade que, antes, era apenas virtual. Teve início, assim, o Período ou Era Meiji – Regime Iluminado –, que duraria quarenta e cinco anos, de 8 de setembro de 1868 a 30 de julho de 1912. Essa etapa da história do Japão foi marcada por um veloz processo de modernização, que culminou na transformação deste país em potência planetária. Disponível em: <https://www.infoescola.com/japao/era-meiji/>. Acesso em: 12 abril 2019.

cultura japonesa se torna, aos poucos, conhecida no Ocidente. Em virtude desse longo período de insulamento cultural, a história mítica era repassada como a história oficial do país. Se por um lado esse fato gerou um distanciamento inicial do conhecimento científico tão bem difundido no Ocidente, por outro acarretou um apego e respeito às tradições que foram repassadas para as novas gerações e conservadas pelo povo japonês.

Por essa razão, temos a história do surgimento do haikai entrelaçada com o nascimento do Japão, é o que pode ser encontrado por um dos indispensáveis documentos acerca dessa poética, *O livro Branco*, escrito por Hattori Toshô, um dos principais discípulos de Matsuo Bashô. Nesta obra, Hattori (1983 *apud* FRANCHETTI, 2012, p. 8-9) afirma que o haikai é uma forma de canto, cuja existência se confunde com o surgimento do céu e da terra, a partir do encontro amoroso entre o deus e a deusa, que pode traduzir o canto como “a expressão em palavras do que sente o coração”. Nesse tempo mítico, o número de sílaba poética ainda não havia sido fixado, mas ao chegar o tempo dos homens se estabeleceu a medida de 31 sílabas, chamada de *susano-no-Mikoto*. Neste trecho inicial, Toshô descreve a forma mais antiga da fixação da poesia nipônica chamada de Waka, cuja origem remete ao termo Wa, que também serve para designar o Japão. Toshô foi um dos principais discípulos de Matsuo Bashô e a partir de suas reflexões em torno do haikai, podemos compreender a importância dessa modalidade poética para o povo japonês, confundindo-se com a essência da própria natureza: “céu” e “terra”, encontro amoroso, tradução do mais puro sentimento.

Para que o haikai alcançasse a sua forma fixa de 17 sílabas distribuídas em três versos, formato que o popularizou por todo o Japão e pelo mundo afora, até chegar ao Brasil, foi preciso uma viagem pelo tempo de mais de cinco séculos, conforme registra Franchetti e Doi (2012), ao demonstrarem que a poesia nipônica era dividida no período imperial (séculos X e XIII), em dois tipos: aquelas de natureza longa, chamadas de *os naga-uta* ou *chôka*, que tinham como estrutura alternarem os versos de cinco e sete sílabas sem demarcação fixa, sendo os dísticos em 7-7 a forma de sua finalização. Já os poemas curtos eram chamados de *tanka*, a composição se dava em: 5-7-5-7-7. Essa forma de fazer poesia alcançou relevância entre os poetas na sociedade japonesa, chegando a ser utilizada como sinônimo da palavra *waka*, expressão que distinguia a poesia japonesa da chinesa. E foi justamente dessa forma curta e popular que derivou o haikai.

O poeta Matsuo Bashô, diferentemente do que muitos acreditam, não criou o haikai, apenas com a sua aguda sensibilidade, pôde eclipsar as transformações por que passava o haikai-*renga* ou *tanka*, ao literalmente se desprender da forma original e se tornar

popularmente conhecido como *hokku*¹⁹. Com essa forma livre e mais breve, ele dá o tom da nova tendência, a partir do coloquialismo, da caligrafia, da pintura, da meditação, da produção dos diários e todos os elementos que se agregam ao terceto, elaborando a sua semiose. Sendo assim, o haikai clássico não possui título, apresenta o *kigo*²⁰ (referência a uma estação do ano) e não precisa rimar.

Conforme Paz (2015), essa modalidade poética não apresenta rimas, nem versificação com acentos (fato comum a toda poesia japonesa), semelhante ao que ocorre com a França. Essa restrição não denota escassez, haja vista que é rica em onomatopeias, aliterações, jogos de palavras que se organizam de modo atípico, tornando o poema rico em sons e imagens. Bashô causou uma pequena grande revolução no modo de ser da poesia nipônica, ele contou para isso com a própria riqueza da poesia local. Certamente não houve, por parte do poeta, a intenção de romper com a tradição, ele estudou os poetas clássicos de seu país e encontrou um meio novo de expressar os sentimentos antigos.

Pensando nas possibilidades da linguagem do haikai clássico, passamos a compreender os motivos pelo qual ele influenciou o movimento do imagismo (Ezra Pound), como também pode ser reaproveitado pelos poetas modernistas (como veremos mais adiante), a exemplo de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida. Sem contar que foi aclamado nas décadas de 1950 e 1960 pelos concretos (como já mensuramos) e utilizado como exemplo da poesia mais concentrada e vigorosa, permitindo um rendimento comparável aos estudos avançados de poesia contemporânea daquele período e que encontra ressonância em nossos dias. Sobre a estrutura do haikai, o poeta descreve:

Do ponto de vista formal o haiku divide-se em duas partes: uma condição geral e da ubiquação temporal e espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol); a outra, relampeante, deve conter um elemento

¹⁹ Atribui-se ao poeta Masoka Shiki (1867-1902) a criação do termo *haiku*, com base na aglutinação de *HAikai* – *hokKU*. Ele o fez para ter uma palavra que designasse o poema em forma haikai – hokku, concebida isolada e autonomamente, e não como parte de uma renga ou diário. Na opinião do poeta, haikku (em virtude da identificação autoria) era uma forma poética, já a renga (cuja prática era coletiva) não tinha estatuto artístico, não era arte. (DOI; FRANCHETTI, 2012, p. 31). Estes dois autores, ao particularizarem o haikai na cultura japonesa, utilizam a forma *haikai*, grafada com *k*. Preferimos, vale ressaltar, empregar a forma *haikai*, escrita com *c*, por refletir melhor nossa escrita e nossa identidade.

²⁰ Nunca será demais reiterar o caráter central que a sensação ligada ao fluxo das estações tem no haikai formal japonês. Ao lermos os textos dos mestres do gênero, fica muito claro que a especificidade do haikai reside na redução do poema ao contraste entre a fugacidade da sensação e o seu ecoar nas diversas cordas da sensibilidade e da memória. Para situar a sensação em um quadro mais amplo, o haikai formal se vale do Kigo. Em muitos casos, o Kigo representa o aqui e o agora, a própria sensação que originou uma dada emoção: em outros tantos, permite criar, muito economicamente, o modo característico que envolve e atribui significado a uma dada impressão sensória. Daí a importância do Kigo no haikai japonês. (DOI; FRANCHETTI, 2012, p. 211).

ativo. Uma é descritiva e quase anunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas. A própria índole do haikai é favorável a um humor seco, nada sentimental, e aos jogos de palavras onomatopéias e aliteraões, recursos constantes de Bashô, Buson e Issa. Arte não intelectual, sempre concreta e antiliterária carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente. (PAZ, 2015, p. 163).

Contudo, ao imigrar para outros países, ele passa por uma adequação, que demonstra a capacidade de se adaptar às novas culturas, novos leitores, a exemplo do que ocorre em nosso país, em que ele vai aparecer sob duas perspectivas, inicialmente, os haicais clássicos que respeitam a métrica, o *kigo* e toda ambiência budista que o justifica, inspirados no estilo mais bashoniano e os haicais ao sabor mais tropical, que podem apresentar muitas variações, inclusive não respeitar a métrica das 17 sílabas, os temas ou mesmo o princípio do *kigo*, espécie de regra de ouro para os haikins clássicos. Em razão disso, às vezes um mesmo autor brasileiro pode apresentar as duas tendências e as possíveis variações dessa última, ao sabor dos trópicos, como fica evidente nos haicais produzidos por Paulo Leminski.

4.2 Aproximando-se do Espírito do haikai

Para assimilarmos como Bashô imprimiu uma nova aura em torno do haikai clássico, é preciso compreendermos, em linhas gerais, como se estrutura a arte no Japão. Inicialmente, é Paulo Leminski quem nos ilumina sobre o assunto, ao reunir reflexões sobre o tema no ensaio intitulado *VENTOS AO VENTO – rabisco em direção a uma estética*, presente na obra *ENSAIOS E ANSEIOS crípticos* (2012). Em suas anotações, o curitibano traça um paralelo entre a arte nipônica *versus* a arte ocidental, mostrando como a primeira impressiona por manter uma unidade de espírito entre as suas diversas modalidades (pintura, caligrafia, nó, teatro, kabuki, ikebana, arte do chá, artes marciais, arquitetura e decorações de interiores). No Ocidente, prevalece a diversidade, mesmo que tenhamos períodos pontuais em que as peculiaridades entre as artes se estabeleçam, formando uma identidade extensiva às várias modalidades artísticas, como podemos identificar na arte barroca, romântica, realista, dentre outras. Este fato, todavia, está longe de se configurar como a *unidade* de espírito encontrada nas artes nipônicas.

Durante séculos de isolamento cultural, o Japão não apresentava uma classificação para as diferentes artes existentes no país, assim como ocorre no Ocidente, em que aristotelicamente nomeamos, classificamos e separamos as várias manifestações artísticas. Leminski (2012) afirma que o conceito de literatura, por exemplo, tão peculiar aos nossos

ouvidos, inexistia na Terra do Sol Nascente, como também um termo **arte** ou **artista** para designar a modalidade de laboração ou para reunir todos aqueles que se ocupam na prática dessa atividade específica. Termos como **bun-gaku** (literatura) e **shi**²¹ (poesia) passaram a ser usados recentemente, depois da abertura política do país e, conseqüentemente, da absorção da cultura ocidental. O primeiro significa literalmente ensinamentos advindos do livro; já o segundo tem origem na china e significa um poema longo escrito nos moldes chineses.

O Japão se conservou longe da pompa e da ostentação, diferentemente da China, mais dada ao brilho e ao ornamento; a introspecção Japonesa é marcada pela absorção do pensamento chinês (confucismo e taoísmo), como também pela adoção do pensamento indiano através do budismo. Sendo assim, o Zen é a combinação única das três filosofias e particularidades culturais envolvidas em sua constituição, reflete o modo de vida peculiar ao povo nipônico, sem perder de vista princípios que norteiam a Índia, como o misticismo, a praticidade do taoísmo e o pragmatismo do confucismo. Apesar de sua especificidade, o Zen apresenta essência budista, razão pela qual Capra (2013) vai assim acusar sobre essa filosofia mística:

Seu único objetivo é aquele que se propusera o próprio Buda, chegar-se a iluminação, que no Zen recebe o nome de satori. A experiência da iluminação é a essência de todas as escolas de filosofia oriental; o Zen, contudo é o único que se concentra unicamente nessa experiência e não demonstra qualquer interesse por qualquer modalidade de interpretação. Nas palavras de Susuki, ‘o Zen é doutrina em iluminação’. Do ponto de vista do Zen, o despertar do Buda e o seu ensinamento no sentido de que todos possuem o potencial de atingir esse despertar constituem a essência do Budismo. (CAPRA, 2013, p. 131-132).

A partir do século XIV, embevecida dessa filosofia mística que é o Zen, a arte no Japão vai sendo moldada, cujas definições e nuances são de difícil assimilação para o homem ocidental, dando um sabor todo especial ao modo de ser do povo nipônico, bem como às suas atividades artísticas, culturais e sociais. Desse modo, surgem princípios estéticos como o **wabi e sabi**, (associados ao Zen) que eram utilizados como palavras distintas; *sabi*: “frio, pobre, seco”, já *wabi*: miséria, desânimo, viver sozinho com a natureza, contudo passam a representar valores positivos. Extensivo a todas as artes, incluindo a poesia, logo, uma arte tem *sabi* quando expressa: “a resignada solidão do homem em meio da grandeza brilhante do universo”, conforme Franchetti (2012, p. 23). Já o termo *wabi* faz menção à solidão, mas

²¹ O radical shi significa *revelar*, geralmente, é utilizado para denotar coisas espirituais. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=. Acesso em: 3 set. 2019.

como referência à vida do eremita, manifestando o lado cortês da pobreza, uma espécie de desapego ao mundo material. É a arte que com o mínimo de elementos realiza a integração do homem com seu ambiente. E, dada a aproximação entre ambas, também se convencionou utilizá-las como palavra composta, formando assim um único conceito: wabi-sabi. Conforme as observações deste escritor e arquiteto:

O wabi-sabi é o traço mais evidente e típico daquilo que consideramos ser a beleza tradicional japonesa. Sua posição no panteão japonês de valores estéticos equivale aos valores gregos de beleza e perfeição no mundo ocidental. Em sua expressão mais plena, o wabi-sabi é um modo de vida, num sentido mais restrito seria um tipo de beleza específico. (KOREN, 2019, p. 18).

Esse é um dos principais conceitos da arte japonesa, semelhante a outros conceitos oriundos do Zen que podem ser encontrados de igual modo no haikai, sendo responsáveis pela construção de sua aura, seu espírito. O conceito do wabi-sabi não é ensinado nas escolas, muito embora os japoneses demonstrem saber sempre quando indagados sobre o assunto, apenas não conseguem traduzir bem o significado. Esse conceito estético começou a ser utilizado na cerimônia do chá e se espalhou por todo o país. Podemos identificar o modo de ser wabi-sabi em muitos dos haicais clássicos.

do orvalho
nunca esqueça
o branco gosto solitário

Bashô (1997, p. 61)

Solidão
após os fogos de artifício
uma estrela cadente

Bashô (1997, p. 61)

Yugên é um conceito estético que aparentemente contraria o princípio do *wabi*, apresentando-se de modo bem oposto da simplicidade, por ser compreendido como algo que pode ser traduzido como o mistério nebuloso, aplicado em poemas, nas artes plásticas e nas demais artes. Nesse conceito, o artista demonstra captar a natureza mais profunda do tema em questão ou do objeto representado, por isso revela muito o caráter e a experiência de quem

produz a arte, uma vez que é fruto de um longo caminho de maturação, de estudo e de aprendizado. Por essa razão, Doi e Franchetti (2012) revelam o pensamento do poeta Shikei que viveu dois séculos antes de Bashô, de que versos que expressam tal característica só podem ser escritos por homens que compreendem a transitoriedade das coisas terrenas e se encontram libertos da cupidez. Esse princípio pede profundidade de sentimentos e criatividade. Bashô se destacou muito na prática do *yugên*, como revela o poema:

Após andar e andar
 Gratificante morte
 Se nos campos de trevo

Bashô (1997, p. 61)

Conchinhas e pétalas
 Dançando misturadas
 Rolando nas ondas

Bashô (1997, p. 65)

Outros conceitos estéticos como *Shibúmi* (gosto adstringente) e o *myabi* (graça harmoniosa) se aproximam muito do *wabi*, muito embora Leminski (2012) apresente as devidas distinções. O primeiro deriva do verbo *shibui*, que significa azedo, adstringente, quando aplicado à arte, diz respeito àquilo que possui requinte severo, pode ser simples, porém muito mais elaborado que o *wabi*, não é algo tosco. Já o segundo princípio, *myabi*, deriva do advérbio *miyabita*, cuja raiz se encontra no verbo arcaico *miaybu*, que pode ser traduzido como algo “digno de ser visto”, aquilo que, embora tosco, pode ser transformado, revelando a simplicidade silenciosa, uma espécie de elegância oculta, pronta para ser revelada. Já o *hosomi* (o corte fino) revela muito da habilidade do poeta ou artista em realizar o enquadramento preciso, assim como um samurai possui a habilidade do manuseio de sua espada, os *haijins* também teriam de alcançar um resultado preciso, com o uso das palavras, extraindo o máximo do mínimo.

Outro princípio estético que constrói a aura do haikai é o *karumi*, responsável por produzir a simplicidade aparente com um conteúdo tênue, dando leveza e fluidez à composição. O *karumi*, presente no haikai clássico, é exemplificado pelo poeta japonês, quando afirmava que “um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso, quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso”

(BASHÔ, 1963, *apud* DOI; FRANCHETTI, 2012, p. 24). Essa fluidez diz respeito ao modo de ser não racional, em que a espontaneidade do *kaijin* imita a fluidez da natureza.

Sobre o assunto, Leminski (2012) afirma que o *karumi*: “é ocultar a arte, fazer desaparecer o processo, fazer a arte parecer não arte” (p. 379). Esse conceito ilustra bem o pensamento japonês do século XVII de que a lógica e o racionalismo tipicamente ocidentais não encontravam ressonância em suas práticas, em que prevalecia um pensamento intuitivo. Por outro lado, quando o terceto imigra para outros países como o Brasil, nem sempre vai conseguir manter a aura ou o espírito do haikai por fatores óbvios como o social, o cultural e o religioso bem distintos daqueles vivenciados no Japão. Logo a fluidez experienciada no período de Bashô sede lugar ao intelectualismo, aquilo que o poeta criticava, o artesanato excessivo que pode levar o haikai a perder a espontaneidade.

Maravilhoso
O brilho do sol
Nas verdes frescas folhas

Bashô (1997, p. 33)

E, por último o *we-wei*, um conceito estético que tem origem ainda no taoísmo, mas que foi incorporado pelo budismo e, conseqüentemente, pelo Zen. Ao aludir sobre o tema, Capra (2013) esclarece que as ações dos sábios taoístas não estão centradas no intelecto, mas antes partem de sua sabedoria intuitiva, de modo espontâneo e harmônico com a natureza. Neste caso, o indivíduo não precisa aplicar nenhuma força sobre si e sobre o seu meio, apenas deixar que tudo flua e siga o seu fluxo, para assim adaptar suas práticas ao movimento do *Tao*. Esse conceito estético é traduzido por Leminski (2013), como sendo o MU-GA, MU-I o primeiro termo se aproxima da expressão despersonalização, seria quando se manifesta o vigor de nossa natureza impessoal, coletivo, anônimo. Já o termo Mu-i, seria um fazer ao modo do *Tao*, seguir o curso da natureza, um não fazer. Ambos os conceitos culminam para a negação do ego, elemento tão expressivo na arte do Ocidente que encontra na literatura, sobretudo na poesia, um campo profícuo para a proliferação da persona, do eu intimamente correlacionado com a subjetividade e a ênfase no romantismo.

4.3 Bashô e o haikai como caminho espiritual – entre a palavra e o silêncio

A partir dos princípios estéticos e éticos japoneses esboçados (*wabi*, *sabi*, *yugên*, *shibúmi*, *myabi*, *karumi* e *we-wei*) que ao longo dos séculos foram absorvidos pelo haikai e

vivenciados com maestria pelo poeta Matsuo Bashô, como também pelos poetas-aprendizes que seguiam os seus passos, na escola Shômon²² fundada por ele, podemos ter uma noção de como Bashô tornou-se o mais consagrado haijin japonês, pois dominou tanto o corpo (técnicas de composição), como o espírito do haikai (essência estética e ética). Admirado por qualidades inequívocas e tão distintas entre si, mas que ele soube como integrá-las e colocá-las a serviço da palavra poética, do qual se fez praticante e divulgador, de tal forma que reuniu em si peculiaridades das profissões ou atividades que exerceu como samurai, poeta, monge e andarilho: coragem, sensibilidade, disciplina, humildade, que construíram mais do que fama, um mito, que fez seu nome ser conhecido para além do Pacífico, conseguindo eternizar o desejo que animava seu Espírito aventureiro: “Também tenho sido tentado há muito pela nuvemovente ventania, tomado por um grande desejo de sempre partir” (BASHÔ, 1997, p. 31).

Desse modo, o haikai, também impulsionado pela “nuvemovente ventania”, tem viajado, conquistando novas terras, alcançado os rincões inimaginados, certamente, pelo poeta-monge, perpetuando assim o anseio mais sincero do seu principal divulgador: “o desejo de sempre partir”. Consolidando o mais íntimo desejo, o poeta-andarilho teria realizado cinco grandes viagens, sendo a mais conhecida *Oku no Hosomichi*, traduzida para diversos países; em língua portuguesa, temos pelo menos três versões *Senda de Oku* (1983), de Olga Savari, traduzida da versão castelhana de Octávio Paz, *Bashô - Trilha estreita ao confim* (1997), de Alberto Mascicano e Timi Takenaka e *Trilha Longíquas de Oku* (2016), tradução e notas de Meiko Shimon, essas duas últimas traduções foram realizadas diretas do japonês.

Nessa obra considerada uma das mais importantes, de acordo com Shimon (2016), o poeta teria percorrido mais de 2.300 quilômetros, em 156 dias, a pé por toda a região de Michinoku, local de difícil acesso no período, situado ao norte e noroeste do país, denominada também de Ōu. Sua viagem foi considerada por todos um feito, devido a sua resistência física, apesar da idade de 46 anos, avaliada como avançada para a época. Bashô viajou ao lado de seu discípulo Sora. Ele não descreve nada sobre si ou sobre o discípulo, contudo, a forma com que fala sobre os lugares, as pessoas, as belezas naturais de seu país, revela muito desse homem que nos presenteou em seu *habun* (diário) com a beleza e delicadeza de seu olhar. Em razão disso, o poema de Paulo Leminski (não menos autêntico seguidor) parece revelar o paradoxo harmonioso dessa personalidade poética:

²² A escola Shômon teria sido fundada por Matsuo Bashô. Nela, destacavam-se dez grandes poetas ou discípulos ligados ao mais famoso haijin japonês: *Eusujin, Hokushi, Joso, Kikaki, Kyorai, Kyoroku, Ransetsu, Shiko, Sanpu e Yaha*. Todos eles teriam fundado sua própria escola, sem, contudo, obter a mesma excelência de Bashô. (HENDENSON, 1958, *apud* TAVARES, 2019, p. 35).

um pouco de mao
em todo poema que ensina

quanto menor
mais do tamanho da china
(LEMINSKI, 2013, p. 99)

A alusão de Leminski ao poder de síntese do povo asiático (China e Japão) pode ser perfeitamente aplicada à capacidade de Bashô de equalizar em si, como também no haikai, os valores éticos e estéticos de um povo. Por essa razão, chegou a ter uma legião de seguidores em seu país, aliás, verdadeiros discípulos (homens, mulheres, idosos, crianças) aos quais ensinava a **arte de ver** as imagens do cotidiano, desautomatizando as retinas da visão, às vezes tão fatigadas, principalmente em nosso tempo, que o ver chega à exaustão. E, embora o olhar do poeta torne-se pequeno ante a vastidão do mundo, é certo que ver com delicadeza seja ainda a pequena grande revolução que cada escritor nos proporcione. Nesse sentido, propõe Pound (2006, p. 36): “A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES. Essa é sua principal utilidade. Todas as demais são relativas”. Em virtude do exposto, que o nosso poeta errante desempenhou uma importante função social junto ao seu povo, sua competência é ressaltada até os dias atuais. Assim como nos lembram os versos Alice Ruiz (*apud* 1988, LEMINSKI, 2013, p. 94, grifos do autor):

Francisco conseguia
Entender
O que a ave dizia

Bashô enxergava
A lágrima
No olho do peixe

A comparação de Alice Ruiz entre Francisco de Assis e Bashô é oportuna, uma vez que Francisco foi consagrado santo para os cristãos, além de ter sido uma espécie de menestrel, compunha poemas e canções. Já Bashô foi um poeta que teria conseguido entre os budistas alcançar o satori, a iluminação. Paz (2015) nos explica que o satori é o tempo presente, um instante que é capaz de ser todos os instantes, ensejo de percepção em que o universo completo e toda a temporalidade que o mantém desaba, um tempo que nega o próprio tempo, nos colocando de frente com a verdade. Por essa especificidade, essa

experiência é intraduzível, não há signo capaz de descrevê-la. Semelhante ao taoísmo, do qual, inegavelmente, se origina, Zen é uma doutrina sem palavras.

A fim de promover nos discípulos uma ambiência interna fecunda para iluminação, os mestres, comumente, recorrem ao paradoxo, ao irracional, para que, com a destruição do que é lógico, os neófitos se deparem não com o caos, mas com um novo sentido. Surge, assim, os koans, histórias curtas, escritas de forma enigmática, profundamente poéticas, alicerçadas em paradoxos, as quais despertam interesses nos leitores/ouvintes pela linguagem condensada e contraditória, subvertendo a lógica do raciocínio. Essas histórias têm raízes no taoísmo e foram incorporadas pelo Budismo chinês e Japonês. Sobre o assunto, temos:

Os Zens-budistas possuem um talento especial para mudar em virtude das inconsistências geradas pela comunicação verbal; e, com o sistema koan, desenvolveram uma modalidade única, inteiramente não verbal, de transmissão de seus ensinamentos. Os *koans* são enigmas absurdos, cuidadosamente preparados com o fito de fazer com que o estudante do Zen se aperceba, de modo mais dramático, das limitações da lógica e do raciocínio. O palavreado irracional e o conteúdo paradoxal desses enigmas tornam-se impossível sua resolução através do pensamento. (CAPRA, 2013, p. 62).

O *Koans* são mecanismos elaborados pelos mestres do Zen com intuito de cessar o processo do pensamento, levando os discípulos a vivenciar uma experiência não verbal, preparando o caminho para o satori, a busca pela iluminação no Zen-budismo. Nesse sentido, destacamos dois *koan* presente nas obras *Contos Zen* (2016, p. 38-37), de Aoi Kuwan e *o Tao da física*, de Fritjof Capra (2013, p. 63), respectivamente:

Samsara

O monge perguntou ao mestre:

“como posso sair do samsara (a Roda do renascimento e Morte)?”

O mestre respondeu:

“Quem te colocou nele?”

“Você pode produzir o som de duas mãos batendo uma na outra.

Mas qual o som de uma das mãos?”

Conforme Capra (2013), as soluções para os *koans* são similares, os mestres habilidosos teriam a competência de identificá-las rapidamente. Ao serem solucionados, os *koans* transformam a contradição em afirmação num estado de consciência desperta.

No Ocidente, desde a Revolução Francesa, o conceito de santidade não faz sentido, onde filósofos, intelectuais, burgueses, num ato histórico e heroico, romperam com a realeza e

o clero, silenciando Deus e dando voz ao mercado, gerando uma espécie de ateísmo que sustentaria ideologicamente o princípio da revolução. Contudo, para o escritor Paulo Leminski, existe uma espécie de santidade que resiste ao materialismo, fato que demonstra ao tentar reunir quatro vidas tão distintas: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski numa mesma obra, *Vida – 4 Biografias*, projeto esse consolidado após a morte do poeta. De acordo com estas reflexões:

Se santos são aqueles que mantêm comunicação privilegiada com alguma transcendência, Deus ou os deuses, com a morte destes não há mais santos. Só que tem um problema. É que há santos. E sempre haverá. Santos artistas, santos poetas, santos atletas, santos marxistas, inclusive (...) humanamente só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais dá para ver a ideia. (LEMINSKI, 2013, p. 95).

Para Leminski, o encontro com o divino (pouco importa o nome) não perpassa pela religião, mas por tudo aquilo que permite ao homem viver com plenitude mental e espiritual, representado pela entrega a um ser, a uma ideia, a uma causa, a uma palavra poética. Bashô seria para o biógrafo “uma concisa extravagância”, uma santidade em pessoa. Amor, paixão, entrega, devoção representa um pouco da relação desse poeta com o haikai e com a própria vida, despertando interesse de seus contemporâneos, impactando escritores de seu país e tantos outros jovens poetas ao redor do mundo e em várias épocas. Colabora para entendermos o que representa a figura de Matsuo Bashô para o povo japonês a seguinte descrição de Tsujimura (2008):

Bashô é o mais famoso escritor japonês de todos os tempos. Na época de sua morte, em 1694, ele instruía mais de 70 discípulos e aproximadamente dois mil escritores alinhados a sua técnica. No centenário de sua morte, mestres da religião xintoísta honraram Bashô incluindo seu nome no rol das deidades. Trinta anos depois, a corte imperial japonesa concedeu-lhe status similar. Ele é tido como um ‘heisei’, o Santo do haiku. Hoje é reconhecido como gênio. (*apud* RIBEIRO, 2020, p. 34).

Como podemos observar, o poeta Matsuo Bashô tem sido aclamado, ao longo dos séculos, no Japão; a reverência a seus feitos e à sua arte resistiram ao tempo, possibilitando que ele fosse homenageado como santo e como gênio do haiku, por diferentes gerações. Ao refletirem sobre os feitos do poeta japonês, estes autores ressaltam que:

Bashô é um caso a parte entre os poetas do haiku, não só porque fosse um dos melhores. A real dimensão de Bashô não se revela na análise de seus poemas, pois reside em grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia – ou, melhor dizendo, de vida de poesia. A propósito desse ponto Blyth comenta com certa ironia que talvez a maior diferença entre Bashô e

um seu contemporâneo, Onitsura, tenha sido a capacidade de fazer discípulos. Lendo o poema e a vida de ambos, percebemos de imediato a grandeza de Onitsura e compreendemos o que Blyth quis dizer. Onitsura teve alguns poucos e inexpressivos seguidores. Bashô, inúmeros, destacando-se dez poetas de bom nível que também foram apóstolos fervorosos. A observação ganha todo sentido quando nos damos conta da enorme concorrência por neófitos que nessa época ganham a vida como professores e críticos de haikai. E principalmente quando sabemos que Bashô voluntariamente deixou de exercer atividade remunerada como crítico e instrutor, recusou-se a escrever tratados optou por uma vida de pobreza e recolhimento e, apesar disso (ou justamente por isso) sempre teve grande número de seguidores e exerceu a mais profunda influência sobre o desenvolvimento posterior da arte a que se consagrou. (DOI; FRANCHETTI, 2012, p. 19).

Diz a tradição do haikai que, certa feita, Bashô foi repreendido por seu mestre Bucchô por dedicar muito tempo à prática do haikai, logo foi surpreendido pela resposta do aprendiz: “haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora”. Uma frase catalizadora da filosofia Zen, cuja essência é a consciência desperta para o momento presente, em que a iluminação só pode ser encontrada na vida diária, na consciência diária. Contudo, foi na elaboração do seu poema mais famoso que teria dado sinais de iluminação (satori). Leminski (2013) descreve tal episódio em que o seu mestre Buchô, indo a um mosteiro próximo a Edo, resolve visitar o discípulo. Adentrando o quintal de sua choça, brada:

- Como vai a lei do Buda neste jardim quieto com suas árvores e ervas?
 Bashô respondeu:
 -Folhas grandes são grandes, folhas pequenas são pequenas
 Bucchô, então aparecendo, disse:
 -De uns tempos pra cá, qual tem sido o seu empenho?
 Bashô:
 -A chuva em cima, a grama verde está fresca.
 Então, Buccho perguntou;
 O que era esta Lei de Buda, antes que a grama verde começasse a crescer?
 Nesse momento, ouvindo o som de um sapo que pulava na água,
 Bashô exclamou:
 - O som do sapo saltando na água. (p. 92)

Com essa sábia resposta, Bashô não teria dado provas apenas do seu processo de iluminação, como iniciado a composição de um dos haicais mais memorável da literatura japonesa, que se tornaria um dos poemas mais traduzidos e parafraseados ao redor do mundo. E, posteriormente à visita de Buccho, em competição com três de seus discípulos, acrescentaria o verso que abriria e completaria a sua festejada composição: “O velho Tanque.”. Transcrevemos o poema na versão japonesa e portuguesa:

Furikeya
Kawazutobikomu
mizu no oto

O velho tanque
Uma rã
Barulho de água
(<https://www.kakinet.com/caqui/furuike.shtml>)

Em virtude disso, Bashô, cuja tradução do nome significa exatamente bananeira, é considerado um dos poetas mais populares do Japão, fazendo da prática do haikai uma filosofia de vida. O guerreiro samurai passa a ser poeta e praticante do Zen-budismo. Desse modo, ele consegue filiar o *haiku*, como também é conhecido o haikai no Japão, à prática do Zen: HAIKU-DÔ. Razão pela qual, ressaltam:

A obra capital de Bashô foi a elevação do haikai ao estatuto de um *ichi*, um dô, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver o mundo. A partir do estabelecimento do *Shamôn*, o haikai passa a ser um equivalente do *sadô* – caminho do chá – enquanto forma iniciática de disciplina e exercício espiritual. (DOI; FRANCHETTI, 2012, p. 20).

O poeta e pesquisador Paulo Leminski (2013) corrobora para o pensamento de que transformar uma prática de texto, uma produção verbal, como o haikai em um “caminho” para o Zen, teria sido também o maior feito de Bashô, quase um contrassenso, haja vista o caráter não verbal dessa filosofia mística. O poeta curitibano suspeitava inclusive que ele não fosse escrito, mas “inscrito. Desenhado. Incrustado como um objeto, em outro sistema de signos. Palavras mais que palavras: gestos, vivências, coisas em si” (p. 142). Leminski se refere ao processo intersemiótico de produção do haikai, que vai além do sistema de signos meramente linguístico.

O nosso poeta-monge buscou a imanência pregada pelo Zen, entre o silêncio e a solidão, a renúncia aos bens materiais, a vida mais do que simples profunda escassez, encontro sincero consigo, no estilo mais autêntico *wabi-sabi*, que prioriza os valores espirituais, a observação da natureza como verdade. E, no processo autêntico e profundo de contemplação, buscou integrar-se com os seres para alcançar a transcendência através da ideia do belo, do poético que perscrutava. O próprio poeta descreve a sua condição material e emocional:

Remendei minhas velhas calças, troquei as tiras de meu chapéu de palhas e apliquei a moxibustão no joelho para fortalecê-los. A expectativa de ver em Matsushima [Ilha de pinheiros] enchia minhas imaginações. Então, cedi minha moradia e mudei-me temporariamente, para uma casa de Sampu, meu discípulo. (BASHÔ, 2016, p. 15-16).

Bashô não teria resistido ao convite dos deuses da estrada. Na descrição de Marsicano e Takenak (1997), o poeta percorria esses caminhos, tomado por uma força espiritual incomum que o possuía por completo. Incontestavelmente, nesta obra, dentre outras, em que o autor lançou mão da escrita dos diários (haibun) para reunir os seus haicais, “manifesta-se o fluir contínuo e errante através da eternidade, a compulsante unidade estabelecida entre o elemento efêmero, transitório e imutável (*ryuko*) e eterna essência (*kyo*)”. Nessa perspectiva, o haikai se apresenta como uma prática filosófica e um caminho espiritual, em que cada verso encerra uma apreensão da realidade. Segundo a maioria de seus biógrafos, em 1684, quando estava com a idade de 40 anos, ele viajou por diversas cidades. Neste período, teria vivido praticamente do ensino da poesia. Divulgava, assim, a sua arte.

Em minha cabana
tenho o que oferecer pelo menos
os mosquitos são pequenos

Bashô (1997, p. 51)

Silêncio
o som das cigarras
penetram as pedras

Bashô (1997, p. 51)

A captação do instante, do aqui e agora, é uma das características do haikai, por isso os verbos apresentam-se sempre no presente: “**penetram** as rochas”, evitam-se adjetivos e advérbios para que a imagem descrita pelo poema possa ser vista com clareza. Podemos dizer que o olhar de Bashô funcionava com as palavras, da mesma forma que a lente de um cineasta, sempre captando a delicadeza do momento, a melancolia, a saudade, a dor da partida, os sons da natureza, o silêncio, o riso, a humildade do gesto.

No primeiro poema, temos o riso diante da escassez, a consciência da pobreza do eu-lírico, ao demonstrar que não há nada a oferecer aos seus hóspedes, além de pequenas picadas de mosquitos. Há, também, uma fina ironia sobreposta ao verso de quem avisa que o sofrimento poderia ser maior se os mosquitos fossem grandes, logo o haikai de Bashô, no nosso imaginário, remete ao adágio brasileiro que afirma: “prejuízo pouco é lucro”. No segundo poema, temos a descrição do som estridente das cigarras, na elaboração da imagem de que o som sibilante é capaz de perfurar as rochas. Talvez um dos grandes fascínios que

essa poesia causa, até hoje, nos leitores e escritores, de modo geral, é a capacidade de alcançar o silêncio. Se a literatura é a arte da palavra, no entender aristotélico, o haikai é a arte de não dizer, mas apenas sugerir, a arte do silêncio.

O silêncio como signo que expressa bem os conceitos como o *wabi*, o *sabi*, *we-wei* e todo princípio que aponte para o processo da imanência e transcendência, para o caminho do haikai, um caminho espiritual, no período de Bashô, *haiku-dó*.

4.4 O haikai clássico – uma poesia intersemiótica

Paulo Leminski (2012) destaca o caráter intersemiótico do haikai, uma vez que essa configuração textual era parte integrante de outras formas poéticas muito valorizadas no período de Bashô, por exemplo, o *hai-ga* (desenho feito no haikai). Desse modo, o curitibano revela uma das possibilidades de apresentação dessa composição, mostrando a fecundidade da poesia japonesa, que na contemporaneidade continua se reinventando, apontando para o dinamismo da língua e da literatura em constante movimento:

Grande número dos melhores haikais dos grandes haikaístas (haiku – jin, em japonês) são apenas parcela verbal de um *hai-ga* (ou *zen-ga*), misto de desenho e texto-haikai (ver *Hai-ga*).(...)
O *hai-ga* é uma unidade intersemiótica, de natureza verbi-voco-visual (palavra-som-imagem, num só gesto) (LEMINSKI, 2012, p. 108).

A própria escrita japonesa favorece naturalmente o desenvolvimento da habilidade do desenho, dado que a escrita, como sabemos, centrada no ideograma, requer uma habilidade maior com a pictografia, apesar de já existir sistema como *katakana* e *hirakana* (sistemas de escrita silábica que foi desenvolvido para simplificar os caracteres de origem chinesa, conhecidos no Japão como kanji).

Leminski compara ainda a estrutura do haikai clássico japonês com a proposta de poesia desenvolvida pelos poetas concretos, uma espécie de unidade verbivocovisual, dada a sua natureza imagética, como também sonora, em consequência de ser, nesse período, composição poética de caráter oral e coletiva. Por essa razão, Bashô recomendava: “Repita seus versos mil vezes nos lábios”. Sobre esse tipo de exercício do haikai clássico:

À medida que se esterilizava com era atividade cortesã, o *renga* clássico começou a ser substituído nos meios externos à corte por um tipo de poema coletivo, que embora utilizado a mesma forma, elimina a maior parte das regras complicadas, admite o uso de palavras de origem chinesa e se compraz no trocadilho, no dito espirituoso, no humor. Esse gênero que se vai

chamar haikai-renga (verso ligados, ‘cômicos’, divertidos, informais) ganhará popularidade principalmente em reuniões da ascendente classe dos comerciantes, mas será praticado principalmente entre os soldados, monges, e mesmo entre os nobres, em situações que não impere a etiqueta da ‘corte’. (DOI, FRANCHETTI 2012, p. 16).

Diante do fato exposto por Doi e Franchetti, quase que inconscientemente associamos a prática do haikai-renga à nossa poesia popular, em que vivências coletivas podem ser observadas a partir da disputa de violeiros, ou mesmos das reuniões antigas e familiares para leitura e declamação dos cordéis (mesmo que nessa última prática não haja a produção coletiva), inegável a necessidade de reunir pessoas a partir da partilha do texto literário. Costumes que ora se fortalecem, ora entram em declínio ou são retomados sob novas experimentações, ou ainda novas modalidades são criadas, atendendo ao anseio de todos nós pela linguagem icônica, bem como a necessidade de exposições de outras expressões do poético na atualidade.

Tendo em vista tais anseios primordiais da natureza humana, é certo que “se ninguém pode passar vinte quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo (...) corresponde a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação corresponde a um direito” (CANDIDO, 2011, p. 177). No Japão ou no Brasil, os indivíduos são atraídos pelo magnetismo que pulsa em torno do signo poético e homens como Matsuo Bashô, apesar da debilidade física, da pobreza material, contrariando o protótipo de homem ideal e de humanidade ideal eleitos pelas gerações em todos os tempos, são imortalizados por seu “inutensílio”, por sua poesia, pois como declara o autor curitibano:

Todos os povos amam seus poetas. Eu não sei se todos os povos amam seus cientistas, mas todos os povos amam seus poetas. No Brasil, poetas como Vinicius de Moraes, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Milton nascimento e seus parceiros são amados. Os poetas são amados por milhões. Por que os povos amam seus poetas? É porque os povos precisam disso. É por que os poetas dizem uma coisa que as pessoas precisam que sejam ditas. O poeta não é um ser de luxo, ele não é uma excrescência ornamental, ele é uma necessidade orgânica de uma sociedade. A sociedade precisa daquilo, daquela loucura para respirar. É através da loucura dos poetas, através da ruptura que eles representam que a sociedade respira. (ERVILHA DA FANTASIA, documentário, 1985).

É justamente através da ruptura em termos de linguagem dos poetas que novas formas são criadas e outras adaptadas, num processo imprevisível de criatividade. No que diz respeito ao haikai, a complexidade de sua manifestação japonesa não foi, nem de longe,

alcançada em nosso país. De modo que, paralelo ao *hai-ga* ou *zen-ga* e às rodas de improviso de *haicais- renga*, havia também o *nikki*, cuja tradução dá-se literalmente por diário, gênero literário bastante respeitado na Terra do Sol Nascente, local em que os *haijins* em viagens pelo país realizavam os registros de suas composições. Por tanta especificidade de uma modalidade poética, este autor afirma ser:

Fácil imaginar o desespero que se apossa do tradutor ocidental quando aborda um haikai japonês: tarefa hercúlea (ou hermética) dar conta tantas singularidades em outro sistema em outro sistema de linguagem. Mas, enfim, todo tradutor de poesia sabe que está diante de um trabalho impossível, que importa levar o bom termo, custe o que custar: miséria e grandeza de ofício. (LEMINSKI, 2012, p.107).

Sobre esse aspecto do haikai, também, discorre Paz (2015, p. 165): “Haiku não é só é poesia escrita – ou mais exatamente desenhada – como é também poesia vivida, experiência poética recriada”. Nessa perspectiva, o haikai aciona alguns sentidos da experiência humana, levando a uma realização concreta da sua feitura, já que possibilita o encontro perfeito entre a palavra e a experiência. Por esse motivo, os *haijins*, no Japão, realizavam grandes viagens contemplativas, a fim de melhor colher os poemas dos eventos e circunstâncias observadas. Em uma das viagens, cuja duração foi de quatro anos, Matsuo Bashô escreveu um dos seus diários mais famosos, *Trilha estreita ao Confim*, no qual descreve:

Dias e noites vagueiam pela eternidade. Assim são os anos que vem e vão como viajantes que lançam os barcos através dos mares ou cavalgam pela terra. Muitos foram os ancestrais que sucumbiram pela estrada. Também tenho sido tentado há muito pela nuvemovente ventania, tomado por um grande desejo de sempre partir. (BASHÔ, 1997, p. 31).

As viagens realizadas pelos poetas japoneses, com o intuito de contemplação da natureza, reverência aos lugares sagrados e motivação poética, datam muitos séculos antes de Bashô, o que motivou a produção de diários de viagens entre os poetas, gênero muito popular no período. Mas são os relatos desse poeta, sobretudo, que irão se popularizar, ora pelo ímpeto do qual era tomado, enfrentando as intempéries das longas viagens, apesar de viver num estado de profunda escassez, ora pela personalidade singular que comovia a muitos pela simplicidade, sabedoria e carisma. Sobre a estima desse gênero entre os escritores japoneses, afirma Paz (2015, p. 165): “Os diários são um gênero muito antigo e popular na literatura japonesa. Estes diários são exemplo perfeito de um gênero muito em voga na época de Bashô

e do qual ele foi um dos grandes mestres”. E, é justamente através do diário que os primeiros haicais começam a circular na Europa. Sobre a presença desse gênero no Ocidente, aludem:

As primeiras apresentações da literatura japonesa no Ocidente aparecerem em livros de viagem. Com a expansão do colonialismo europeu, a paixão por esse tipo de literatura chegou ao apogeu no último quartel do século XIX. Entre os vários testemunhos do sucesso do gênero, vale lembrar um texto de Eça de Queiros de 1881, no qual o romancista registrava, pasmado, a enorme quantidade do gênero publicada em Londres. (DOI; FRANCHETTI, 2012, p. 197).

Apesar do apogeu do gênero, na Europa, no século XIX, segundo Leminski (2012), o lugar que o diário ocupa entre os povos ocidentais, enquanto gênero literário, parece não ser de tanto prestígio assim como era entre os japoneses do período de Bashô. Esclarece o curitibano:

No Ocidente, o diário não chegou à maioridade, como forma literária, nunca tendo atingido, por exemplo, o status do soneto, da epopeia e do romance. Entre nós, os diários de escritores sempre saem no último volume das obras completas, só para proporcionar aos críticos e estudiosos algumas possibilidades de voos freudianos pela biografia do autor, também conhecida como a vida dos outros (LEMINSKI, 2012, p. 123).

O lugar de visibilidade que alcançou o diário, enquanto gênero literário na sociedade japonesa, diz respeito aos aspectos da cultura daquele país, muito mais intimista do que a cultura dos países ocidentais. O xintoísmo²³, o confucionismo e o budismo, práticas filosóficas e religiosas predominantes no Japão, revelam muito da integração e respeito à natureza, ao silêncio, refletidos em suas diversas práticas artísticas, filosóficas e religiosas, em especial na literatura, a exemplo do haikai. Nessa perspectiva, conforme esclarece Watts (2016, p. 12), “o Zen é fundamentado na prática e numa íntima experiência da realidade, ao passo que a maioria das formas de religião e filosofia ficam só na descrição emocional ou intelectual”. Em virtude disto, o Zen visa à valorização da experiência, do aprendizado interno, e se volta para a autodisciplina, provocando ainda muita curiosidade no homem ocidental, dado que era praticamente desconhecido no Ocidente no início do século XX.

4.5 Haikai – um pequeno corpo sobre o mundo - uma itinerância pelos trópicos

²³ *Xintoísmo* quer dizer caminho dos deuses (Kami no Michi) e surge, pela primeira vez, em documentos do imperador do Japão, Yomel, que viveu entre 519 e 587 d. C. Ao que parece, *xintoísmo* é uma compilação de práticas religiosas antigas, que existiam mesmo antes da entrada de religiões antigas da Índia (hinduísmo e budismo) e das chinesas (Confucionismo e Taoísmo). Disponível em: <http://www.estef.edu.br/brunoglaab/wp-content/uploads/2011/11>. Acesso em: 20 set. 2019.

O haikai, certamente, a menor forma poética do mundo, popularizou-se no Ocidente na segunda metade do século XVIII. No Brasil, sua aparição se dá de forma mais efetiva e sistemática, conforme Goga (1988) e Franchetti (2008), no ano de 1919, quando o escritor Afrânio Peixoto lança a obra *Trovas populares brasileiras*. Nela, o autor assimila a forma nipônica às trovas nacionais:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o *haikai* palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir, senão com ênfase, é a *epigrama lírico*, são tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezassete sílabas. Nesses moldes, vasam, entretanto, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível. E não são alguns japoneses que a fazem, senão todos, com mais ou menos felicidade. O haikai é uma sensação lírica que todos sentem e podem exprimir. Por isso do homem do povo mais humilde ao mais letrado todos teem suas trovas, ingênuas, subtis, simples ou profunda, mas todos os que são poetas, - o poeta é apenas, e é tudo, sentir intimamente e exprimir sinceramente - todo mundo, em suma será capaz de epigramas líricos. (PEIXOTO, 1919, p. 18-19).

Nas descrições de Afrânio Peixoto²⁴, percebemos a dificuldade de apreender o sentido filosófico do haikai, as questões mais profundas ligadas à filosofia Zen, o princípio do *kigo* ou mesmo os aspectos intersemióticos como o *hai-ga* e o *haibun* que compunham a semiose do haikai japonês, além das generalizações cometidas por ele sobre os aspectos líricos do terceto nipônico, como por exemplo sua relação com a quadra. Embora Afrânio Peixoto demonstre interesse, até mesmo entusiasmo pelo haikai, certamente sua apreensão parece simplificar a composição japonesa, limitando-se a examinar a sua estrutura, entretanto, o seu registro é um marco bastante significativo da presença do gênero no país, a partir da crítica literária.

Na perspectiva do pesquisador e haicaístas Rodolfo Wiltzig Gutilla, organizador da obra *Haikais tropicais* (2018), que reúne 21 poetas brasileiros em torno dos tercetos: “o haikai foi introduzido no Brasil em 1906 por iniciativa de Monteiro Lobato que pioneiramente traduziu e publicou seis poemas no jornal *O Minarete*” (2018, p. 8). Os dois registros demonstram que o haikai sempre despertou atenção entre os críticos e poetas brasileiros, não passando despercebido em nossa literatura e, certamente, na de nenhum outro país.

Conforme o professor Masuda Goga (1988), o primeiro navio com imigrantes japoneses aportou no Brasil, em 18 de junho 1908, no porto de Santos. Nele, o primeiro poeta

²⁴Afrânio Peixoto faz referência à obra francesa *Sapoètes d'Asie* (1918), escrita por P. L. Couchoud. Talvez se deveu a esse fato a abordagem muito europeia do haikai, realizada por Coutinho, haja vista que essa composição não foi transmitida diretamente do japonês para o universo literário brasileiro.

Shuhe Uetsuka (1876-1935), que teria sido um hábil *haijin*, cujo *heimai* (nome literário do poeta do *haiku*), utilizado por ele, era Hyôkotsu. Ele teria escrito a seguinte composição:

A nau imigração
Chegando: vê-se lá no alto
A cascata seca.
(GOGA, 1988, p. 33)

Segundo Goga (1988), mais tarde, já nos anos de 1926 e 1927, respectivamente, quando a vida dos emigrantes já não refletia as dificuldades iniciais, dois poetas foram essenciais para a difusão do haikai clássico no Brasil, Kan-ichiro Kimura, sendo Keiseki (1867-1938), o seu *heimai*; o *haijin*, outro Kenjiro Sato²⁵, cujo nome haicaístico era Nempuku (1898-1979). Eles foram responsáveis pela sementeira do haikai clássico da colônia japonesa Aliança (interior de São Paulo). Mas foi o trabalho realizado por Nempuku que verdadeiramente difundiu o haikai japonês entre os nativos que viviam no Brasil. Sem que nunca tenha escrito um haikai em português, Goga (1988) explica que esse poeta recebera a incumbência de seu mestre Kyoshi Takahama²⁶ (1874-1959) de aqui difundir o haikai clássico. Nempuku recebera de seu mestre dois haicais, antes de vir para o Brasil, que ilustram bem mais do que um pedido, a missão delegada por seu mestre, para ele, conforme registra Mendonça (1999, p. 14):

Faça um país de poesia
Aonde leve esse navio
Vento de primavera

Lavrando a terra
Plante também
Um país de haikai

Nempuko não tergiversou no tocante à atribuição a ele conferida pelo mestre Takahama, de tal sorte que sua atuação se materializou através de sua obra e das várias ações que empreendeu em prol da divulgação do haikai em terras brasileiras.

²⁵ Conforme Mendonça (1999), Kenjiro Sato chegou ao Brasil em 1927, onde aportou em Santos. Trouxe pelo menos dois objetivos: trabalhar na agricultura e ensinar a arte do haikai entre os imigrantes, pois era mestre dessa modalidade poética japonesa, um verdadeiro professor das sensações. Ensinou os seus alunos a perceber as quatro estações, em um país tropical, além de ter realizado algumas peregrinações pelo interior de São Paulo e Paraná, promovendo encontros e concursos dos tercetos japoneses. Foi diretor da primeira coluna de haikai da imprensa da colônia japonesa, em que divulgava os eventos e os poemas. Também fundou a revista Kokage, cuja laboração deu-se entre os anos de 1948 e 1977, quase 30 anos de atuação. Foi responsável pela formação de mais 6.000 discípulos. Assim, cumpriu seus objetivos, sendo considerado o primeiro mestre de haikai brasileiro.

²⁶ O poeta Kyoshi Takahama foi o principal poeta do haikai no Japão, na primeira metade do século XX. (GOGA. Disponível em: www.kakinet.com. Acesso em: 24 maio 2019).

Discípulo de Kyoshi Takahama, líder da escola tradicionalista Hototogisu, Nempuku estava totalmente consciente de sua missão de cultivar o haikai no Brasil, missão levada a cabo pelo ensino itinerante, pela fundação de grêmios de haicais, promoção de concursos, orientação através de imprensa e de sua própria revista e pela publicação de antologias. Mas apesar de tradicionalista, Nempuku logo percebeu que a legitimidade da produção poética na nova terra dependia de sua capacidade de adaptação, resultando na reinvenção do haikai japonês dentro das condições brasileiras, em especial pela pesquisa de temas e kigos. Por tal razão, autores como Maurício Arruda Mendonça e H. Masuda Goda classificam o haikai de Nempuku e seus seguidores como poesia brasileira, que ainda escrita em japonês. (www.kakinet.com. Acesso em 24/05/2020).

Para a pesquisadora Tavares (2019), Nempuku cumpriu na íntegra a missão recebida do seu mestre, sem contar que fez centenas de adeptos do haikai em todo o país, todavia, o trabalho desse poeta é pouco conhecido e estudado pelos pesquisadores, principalmente no tocante à tradução de seus poemas e da comunidade japonesa no Brasil no período de sua diligência.

Da atuação da comunidade japonesa no Brasil e seus descendentes, destacamos dois importantes veículos de divulgação e produção do haikai no país: O Grêmio Ipê e a *Caqui - Revista Brasileira de Haikai*, primeira revista eletrônica destinada ao gênero poético, no Brasil. O primeiro está diretamente associado ao 1º Encontro Brasileiro de Haikai, ocorrido no ano de 1986. O evento contou com o apoio de vários patrocinadores, além de duas entidades relevantes: Fundação Japão e Aliança cultural Brasil-Japão. O Encontro redundou na fundação de um grupo de estudo mensal, do qual o escritor e jornalista Roberto Saíto foi um dos organizadores. A presença do escritor e haicaísta Goga Masuda²⁷ no Grupo de estudo foi decisiva para nortear qual tendência de haikai seria adotada. No caso, foi eleita aquela que mais se aproximava do haikai clássico japonês, inspirada no poeta Matsuo Bashô.

Fundada em 1996, *Caqui - Revista Brasileira de Haikai* se configura como o site eletrônico mais antigo do país sobre o gênero. Nele, podemos encontrar links sobre os concursos de haikai que ocorrem pelo Brasil, fórum de debate, obras recém-lançadas no país sobre o terceto, ensaios e livros sobre o tema. A revista presta um relevante serviço à comunidade leitora sobre a modalidade em questão, por divulgar a poesia imortalizada por

²⁷ Goga Masuda, além de poeta pintor e pesquisador do haikai, escreveu seus poemas em português e em japonês; foi discípulo e colaborador do mestre Nempuko Sato. Participou da fundação do Grêmio Haikai Ipê em 1987 e liderou a fundação do Grêmio Haikai Caleidoscópio em 1993. Foi amigo de Guilherme de Almeida e Jorge da Fonseca Jr, poetas e pesquisadores de haicais. Manteve relações com a revista japonesa Yuki de orientação tradicional. O esforço e a dedicação em divulgar o haikai lhe renderam o prêmio “Masaoka Internacional Haiku Prize”, em 2004. Disponível em: <https://www.kakinet.com/caqui/goga.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Matsuo Bashô, por mostrar as diferenças entre o haikai clássico (poesia que conserva, na medida do possível, as raízes nipônicas) e o haikai brasileiro, com suas infundáveis variantes, num processo livre e de aclimação, sem que isso signifique valorização ou detrimento de uma ou outra das duas expressões. No entender desta pesquisadora norte-americana:

O Brasil se beneficiou tanto dos contatos diretos entre membros da grande imigração japonesa no país, quanto dos princípios formais e estéticos que extraíram do contato cultural estreito com Portugal e a França. Uma grande comunidade de haicais existe, que ainda reflete sua dupla herança asiática-europeia. (REICHHOLD, 2006, p. 01).

Em terras brasileiras, o haikai se desenvolveu apresentando várias tessituras. Para o poeta e pesquisador Masuda Goga (1988), existe três tendências de haikai praticadas pelos poetas brasileiros: a primeira, inspirada no Zen-budismo, em que se privilegia a concisão, a condensação, a intuição e a emoção. A segunda predisposição está ligada àqueles que atribuem importância à forma, tese essa defendida pelo poeta modernista Guilherme de Almeida (falaremos sobre o poeta e o seu estilo de haikai em item posterior), que se deslumbrou pela forma mínima do haikai. E a terceira e última tendência, àqueles que admiram e creditam importância ao *kigo* (termo relativo à estação do ano), os que assim procedem demonstram respeito à tradição japonesa, muito embora prevaleça o olhar do homem ocidental, respeitando aspectos da nossa natureza.

Entretanto, é fácil identificar, indiscutivelmente, dois grandes troncos basilares, aquele que faz referência direta à secular tradição do gênero no Japão, e outro que traz em si uma sintonia com o jeito brasileiro, que misturado ao nosso sal, ao nosso sol, deu um novo sabor, um novo “espírito” ao haikai, expressando as forças artísticas nativas, com as influências europeias da nossa literatura, tudo isso atrelado a todas as peculiaridades da poesia japonesa já apresentadas sobre o gênero em nossa pesquisa. São essas características descritas do haikai que vão lhe conferir um caráter imagético, vivo. Daí a observação comum no Japão de que um bom haikai já está pronto, necessita apenas ser percebido por quem o escreve.

Doi e Franchetti (2012) demonstram como foi cara para os modernistas do primeiro momento a presença do haikai no contexto da cultura brasileira, uma vez que os escritores da semana de 22 buscavam traçar uma identidade para a nossa literatura, libertando-a do julgo secular europeu e, certamente, um dos pontos altos era dar visibilidade ao nosso falar cotidiano. Destaca obras como a *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade e o livro *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, como obras decisivas para esse empenho. Essa última, por exemplo, apresentava ilustrações de Tarsila do Amaral, além de prefácio

elaborado por Paulo Prado, em que ele elege o haikai como protótipo modernista. Logo o gênero aparece como “ideal de coloquialidade, de registro direto de sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente” (p. 195).

Na verdade, o terceto é usado principalmente como um modelo que rechaça o padrão de poesia europeia. Todavia, para isso, o prefacista lança mão de haikai anônimo, escrito em francês. Sem contar que a obra foi publicada pela editora francesa Ausans Pareli. Ao estabelecer as bases de uma poética nacional e manter uma estreita relação com a Europa, a partir da França, Oswald e o modernismo sofreram severas críticas por não manter “um nacionalismo puro”. Neste sentido, Doi e Franchetti (2012) advertem que nem o terceto utilizado com estandarte do movimento era haikai, nem japonês, no entanto, foi utilizado assim por mais de 60 anos. Esse episódio deveu-se ao fato de que a assimilação do haikai inicialmente foi realizada de modo indireto, uma espécie de “via de segunda mão” (p. 196).

Le poete japonais
Essuie son couteau:
Cette fois l'éloquence est morte.

O poeta japonês
Prepara a sua faca
Desta vez, a eloquência morreu²⁸.

Nos três momentos do modernismo, podemos encontrar vários autores que divulgaram o haikai em nosso país, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, dentre tantos outros nomes conhecidos. Destacamos os dois primeiros poetas, respectivamente, por terem sido aqueles que inicialmente abraçaram a divulgação do haikai com mais empenho, sobretudo pela relevância dada por eles ao terceto japonês em suas respectivas poéticas.

Oswald de Andrade apresenta poemas que não obedecem à métrica, nem à motivação de temas do haikai clássico; conserva os três versos da estrutura formal, distribuídos por quantidades de sílabas inferiores ou superiores às 17 sílabas do haikai clássico, sem contar que os versos de Andrade se aproximam mais do epigrama lírico ou satírico, numa perspectiva ocidental, ao lançar mão de metáforas que tornam denso o sentido do haikai, o poeta também realizou construções nos moldes modernos, em que podemos destacar figuras típicas como a anáfora e a paranomásia, elementos de construção bem caros também ao concretismo, como podemos observar nos dois haicais transcritos, respectivamente.

²⁸ Tradução de Socorro Barbosa.

O mar urrava
 Como um fauno
 Após o coito
 (ANDRADE, 1971)

América do Sul
 América do sol
 América do sal
 (ANDRADE, 1971)

Já o poeta Guilherme de Almeida²⁹ se destaca por ter popularizado e adaptado o haikai à realidade brasileira; no que tange aos aspectos formais, ele introduz o título e a rimas, de modo que o primeiro verso rime com o último, e o verso de 07 sílabas rime internamente, ou seja, a segunda sílaba com a última deste verso. Neste movimento, ele aproxima o haikai das populares quadras brasileiras, o que pode levar o terceto ao engessamento métrico, levando-o a perder a sua naturalidade. Essa adaptação de Almeida é muito popular em nosso país, mas também bastante criticada por alguns poetas, críticos e admiradores mais puristas, quanto à forma do haikai.

Cigarra

Diamante. Vidraça.
 Arrisca, áspera, asa, risca
 O ar. E brilha. E passa.
 (ALMEIDA, 1996)

Consolo

A noite chorou
 A bolha em que, sobre a folha
 O sol despertou
 (ALMEIDA, 1996)

Os dois estilos de haicais ligados a Andrade e a Almeida apontam para a influência desse gênero literário na formação da literatura nacional, por apontar a força da poesia que se reelabora mediante um novo contexto e público leitor, como ocorre com qualquer gênero que emigra de seu país. Talvez por essa razão, os dois poetas fujam um pouco das regras formais

²⁹ O poeta Guilherme de Almeida começou a escrever haikai em 1937 – nesse mesmo ano, deu-se o encontro do poeta com o cônsul japonês Koso Ichige. Sistematizou suas ideias sobre o haikai, publicando-as no artigo intitulado *Meus haicais. Publica seu primeiro livro de haikai, intitulado Poesia vária* (1947). Dado o prestígio que exerceu sobre outros poetas, podemos falar em uma *escola Guilhermina*, dentro do movimento do haikai, no Brasil. Foi também responsável pela fundação Aliança Cultural Brasil-Japão, como o primeiro presidente da instituição. Disponível em: www.kakinet.com. Acesso em: 25 maio 2020.

que se convencionou no país sobre o haikai brasileiro (tanto no tocante ao estilo mais clássico ligado ao Japão, quanto no haikai livre, que circula em nosso meio). O primeiro por não seguir o desenvolvimento do tema à risca, além do uso de metáforas, racionalismo. O segundo por criar uma estrutura que aproxima o haikai das quadras (rimas finais e internas), além do uso de títulos. Todavia, cada um deu, a seu modo, a contribuição para a divulgação da poesia nipônica entre os leitores brasileiros, contribuindo dessa maneira para a divulgação e tendência do haikai em nosso país.

Um outro poeta que se dedicou à prática do *haikai* foi Pedro Xisto (2008). Embora seja mais conhecido por seus poemas concretos, por ter participado ativamente desse movimento de vanguarda, o poeta também era praticante da poesia nipônica. Xisto escreveu aproximadamente 1.500 haicais, ao longo de sua carreira literária, cuja prática começou ainda na década de 50. Lançou a obra *Hakais & concretos* (1960), em que produziu haicais, utilizando recursos estéticos típicos da poesia concreta, assim como fez o poeta Leminski.

Sem contar que os seus poemas concretos eram profundamente inspirados na cultural nipônica, graças a sua formação profissional, haja vista que o poeta pernambucano formou-se em direito, tornou-se embaixador e adido cultural, além de morar nos EUA, Canadá, também residiu no Japão, na década de 1970, onde apresentou inclusive seus haicais ao imperador Japonês. Xisto lançou também outras obras que reuniam haicais: *Caminhos* (1979) e *Partículas* (1986). Em 2008, a editora Berlindis e Vertecchia lança a obra *Lumes: uma antologia de haicais*, que reúne mais de 60 poemas, o autor traduz da natureza verdadeiras imagens captadas com a sensibilidade de seu olhar, mas apresenta também haicais que fogem da tradição nipônica, dos quais transcrevemos os seguintes os poemas:

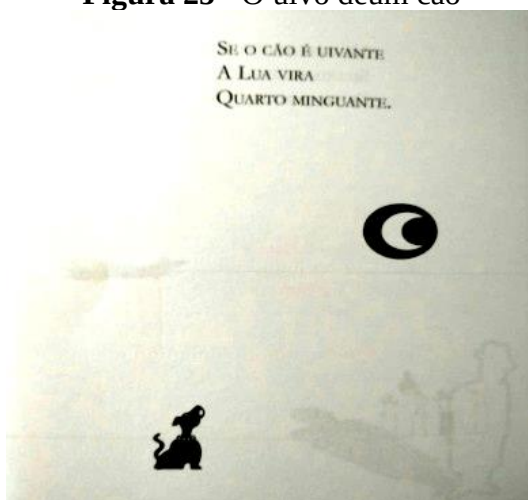
Teu gesto dilua
Nas distâncias a inconstância:
Teu jeito de lua
(XISTO, 2008)

Um canto na estrada
Um segredo no salgueiro
A dança da alma
(XISTO, 2008)

Com um estilo de haikai inconfundível, cujo humor merece sempre destaque, Millôr Fernandes foi outro poeta brasileiro que se dedicou à produção e à divulgação da composição nipônica em nosso país. Colaborador da famosa revista *O Cruzeiro*, o poeta possuía, nesse periódico, uma seção de humor intitulado Pif-Paf, ao descobrir o haikai em 1957, ele passa a

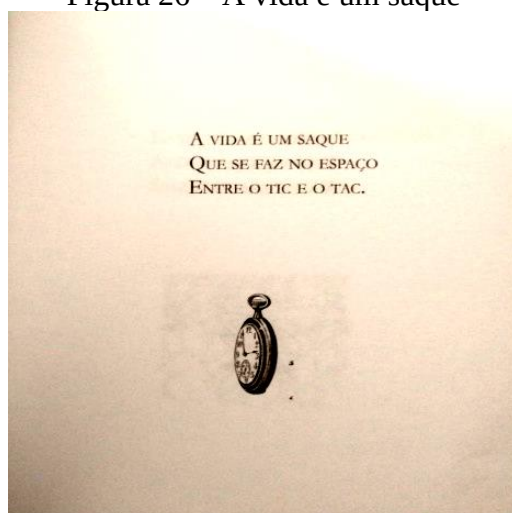
escrevê-los e publicá-los. Sobre o seu modo de produção, o autor esclarece: “passei a produzir alguns quase que semanalmente, usando, porém, apenas os três versos da forma original, não me preocupando com o número de sílabas (FERNANDES, 2010, p. 06). Apresentamos dois poemas presentes no livro *Hai – kais* (2014), lançado pela editora L&PM POCKET, todos os haicais, como informa o autor, foram escritos entre os anos de 1957 até 1988. O livro se apresenta todo ilustrado por, pelo menos, sete ilustradores (07), entre eles, desenhos do próprio Millôr.

Figura 25 - O uivo de um cão



Fonte: Fernandes (2014, p.16)

Figura 26 – A vida é um saque



Fonte: Fernandes (2014, p.31)

Captando a essência do haikai, Millôr apresenta em ambos os poemas uma circunstância vivida no presente que se firma na natureza, pois fala de coisas concretas como o **uivo de um cão, a lua minguante, a vida humana e sua brevidade na corrida contra o**

tempo. Traduzindo, assim, Bashô: “Haikai é simplesmente o que está acontecendo aqui e agora” (DOI; FRANCHETTI, 2012, p. 28). As ilustrações acabam por reforçarem a condição imagética dos haicais, assim como ocorria no período de Bashô, em que o terceto poderia vir acompanhado por desenho (*hai-ga* ou *zen-ga*). Em virtude disso:

Ao exprimir um momento do presente, baseado na realidade física, o haikai se aproxima da fotografia. Sempre que olhamos para uma foto, aquela impressão visual se reaviva e se torna presente para nós. O haikai faz o mesmo, através da descrição objetiva de uma sensação física, que além de visual, pode ser também auditiva, tátil, olfativa ou de paladar. Essa sensação pode disparar uma lembrança ou um sentimento. O que pode ser expresso no haikai. O contrário não é permitido. A sensação psicológica sempre nasce depois da sensação física. (www.kakinet.com. Acesso em: 25 mai. 2020).

Além de Millôr Fernandes, uma série de poetas brasileiros recorreu e recorre ao recurso da ilustração e da fotografia para intensificar a imagem proposta no haikai, a exemplo de Paulo Leminski na obra *Quarenta cliques em Curitiba* (1990), livro do qual falaremos mais adiante, Alice Ruiz e Maria Valéria Rezende, na obra escrita em dueto, *Conversa de passarinho* (2018), são inúmeros os exemplos de autores que lançam mão desse recurso intersemiótico aproximando o haikai brasileiro de sua origem japonesa.

Ainda sobre a poesia do autor carioca, Paulo Leminski (2012) afirma que, dos nossos escritores-criadores e praticantes do gênero, nenhum popularizou o gênero no Brasil com tamanha autenticidade como Millôr, sem contar que os seus haicais possuem qualidades incomparáveis, o poeta teria elevado o haikai a uma das formas de humor praticado em nosso país. E sobre esse fato, o curitibano é pontual: “Em Millôr e seus discípulos, prevalece é claro, o elemento humorístico sobre o lírico.

Mas esses dois elementos não são tão distantes assim” (p. 144). Leminski também se enveredou pelo caminho do humor, mas sem perder de vista o lirismo. No Brasil, muitas mulheres se destacaram e vem se destacando na escrita do haikai, a exemplo de Helena Kolody, Olga Savary, Alice Ruiz, Maria Valéria Rezende, Teruko Oda, dentre uma infinidade de novos autores e autoras que podem ser conferidos através de grupos, como o Gremio Haikai Ipê ou no site da Kakinet. De modo que, por via europeia ou por via japonesa (imigração), o Brasil pode ser considerado “um país de haikai”.

4.6 Leminski – o tao da poesia brasileira

Definir o estilo de Paulo Leminski (1944-1989) é talvez um desafio para qualquer pesquisador, tendo em vista o aspecto multifacetado de sua produção literária: prosador, poeta, ensaísta, tradutor, compositor, em última análise, polemista e sedutor³⁰. Soma-se a sua versatilidade, o fato de o curitibano ter atuado no panorama de nossa literatura, nas décadas de 1960, 1970, 1980, períodos de verdadeira ebulição política e cultural no país e no mundo em que movimentos como a poesia concreta ainda reverberavam seu vanguardismo, e novas propostas como a tropicália e a poesia marginal começavam a ser engendradas, o curitibano incorporou ainda em sua escrita o gosto pelo orientalismo pregado pela contracultura e em voga pelo movimento *hippie*.

Sobre essa transformação cultural ocorrida no século XX, em que o Ocidente e o Oriente trocaram informações culturais na velocidade cibernética, como diria o poeta, ele já celebrava essa permuta cultural:

Todos os homens são, enfim, herdeiros da produção cultural de todos os homens, de todos os povos e de todas as épocas.

Os hindus são meio ingleses. A china adota Marx, e o chinês adota. Os beatniks e os hippies da Califórnia e do mundo descobrem o continente-Zen.

A Ásia incorpora a tecnologia e a ciência europeias. Mas o Ocidente é inundado pela yoga, pelas artes marciais, pela macrobiótica, por técnicas de massagem, pela acupuntura, pelo I-Ching, pela ginástica ‘tai-chi’, por mantras, nirvanas, ‘gurus’ e ‘hare-Krishinas’ (LEMINSKI, 2012, p. 318).

Todavia, foi principalmente o amor às artes nipônicas, a partir da prática do haikai e do judô (ambas manifestações do Zen), além do estudo do ideograma, que chega ao poeta através da pesquisa dos concretos e do poeta Ezra Pound, somando-se a isso, o trabalho dele realizado como tradutor em língua japonesa, que o curitibano elabora o traço *sumiê* de sua literatura, sobretudo de sua poesia, na qual o haikai é, sem dúvida, para ele a fina flor do Oriente. Conforme Leminski: “o Japão é o olho do ciclone do entrecruzamento Oriente/Ocidente, horizontal/vertical” (2012, p. 319). É no epicentro desse olho que ele firma a base de sua poética: “como na China a palavra “vento”, no Japão não significa apenas um fenômeno natural. Investido de poderes metafóricos, pode significar um ar, uma aparência, um jeito de ser, uma maneira pessoal de aparecer, uma tendência, uma moda, um tipo de coisa”. Ser volátil e precisa é sem dúvida uma tendência de sua poesia, que se equilibra entre signos, sons e silêncio:

³⁰ Os biógrafos Toninho Vaz (2009) e Domingos Peregrine (2014) discorrem sobre a personalidade envolvente de Paulo Leminski; sua disposição para debater sobre qualquer tema; o fato de chamar a atenção para si, em rodas de conversar entre amigos; o seu Espírito cativante e pronto para celebrar a vida. Além de tudo isso, seu endereço na Cruz do Pilarzinho era uma espécie de *point underground* entre jovens poetas e artistas curitibanos da década de 1970.

Soprando esse bambu
Só tiro
O que lhe deu o vento

Leminski (2013, p. 86)

Ver é violento
Que golpe aplicar
No vento
Fonte: Leminski (2013, p. 207)

Leminski não criou nenhum movimento, muito embora em um *insight* poundiano tenha aglutinado todas as possibilidades de afluências literárias e culturais que se entrecruzavam em seu período. Além disso, mirou para os simbolistas, não perdeu de vista o tom romântico e, num gesto oswaldiano, deglutiou o que foi possível, numa malandragem improvável de se imaginar a qualquer “guerreiro da linguagem”, fazendo de sua poesia o que tão bem sintetiza Perrone (2013, p. 398): “Leminski, ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa, quando menos se espera o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo.” E, com leveza, sem perder de vista uma poesia “sempre bem construída, sabida, de fabbro, fazedor” (CAMPOS, H., 2013, p. 394), cantou, grafitou, noticiou, polemizou, escreveu sua poesia, encontrando a própria “senda de oku” da poesia brasileira, o metapoema aqui destacado ilustra bem essa busca, essa tomada de consciência em torno de sua própria tessitura poética:

Entro e saio
dentro
só ensaio

Leminski (2013, p. 88)

Leminski parece sintetizar bem o que foi a sua passagem pelos vários movimentos que ingressou e que, em uma via de mão dupla, atravessam sua obra. Em *Limites ao léu*, o curitibano esquadrinha 22 conceitos-sínteses sobre poesia, pinçados de poetas e teóricos da linguagem de diferentes épocas, montando literalmente um quadro para o leitor do que vinha a ser a poesia: “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), a “fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson) [...] Poetry is to inspire (Bob Dylan), “Design da linguagem” (Décio Pignatari),

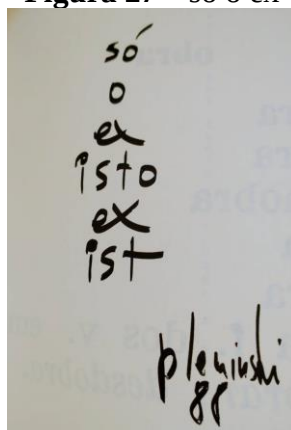
para então, selar com o seu próprio conceito: “a liberdade de minha linguagem.” (LEMINSKI, 2013, p. 246). O poetai chancela o poema com sua própria definição que, ao invés de reduzir, amplia a possibilidade. O poeta promove sua inserção entre autores renomados, a autoconfiança e a independência são alguns dos registros do autor, que faz da Liberdade uma das principais buscas em vida e obra.

A liberdade da poesia de Leminski é um dos pontos nodais, investigados pela pesquisadora Leite (2008), a partir da tese de doutorado, intitulada *A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura da Faculdade de filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A autora demonstra que, para o poeta curitibano, poesia é sinônimo de liberdade, e se manifestaria de três formas distintas: pelo **movimento**, pela **diferença** e pelo **jogo da linguagem**. Leite descreve a manifestação do jogo de linguagem a partir de uma conhecida declaração do poeta paranaense de que “negócio de poesia é ficar brincando nas fronteiras”. Neste caso, o poeta teria como pretensão ao brincar nas fronteiras da poesia: “criar um território poético livre e exclusivo no qual sua fala-escrita sensorial e intelectual, possa instalar-se, um local privilegiado para seus jogos de linguagem” (p. 23). É o que se evidencia com a perspectiva visual e musical que sua poesia assume, numa clara herança concreta (como demonstraremos no capítulo 5), sem, contudo, se fechar no movimento ou numa teoria específica.

Esse fato fundamenta a segunda perspectiva de liberdade na poesia do curitibano, manifesta na forma de **movimento**, em que Leite (2008) sublinha ser a interação entre autor e leitor, uma das peculiaridades da poesia leminskiana, contudo, sem mencionar que essa especificidade de sua poesia é uma herança concreta, centrada na verbivocovisualidade expressa nos poemas do movimento e de seu manifesto.

Na terceira e última perspectiva de liberdade, a autora enfatiza a **diferença** no processo de elaboração da escrita de Leminski, em que o autor, em muitos de seus poemas, abdicaria da lógica cartesiana para mergulhar no pensamento oriental. Neste caso, a razão cede lugar ao paradoxal e ao analógico, contrapondo a sensatez e o analítico, comuns ao mundo aristotélico. A autora exemplifica utilizando um poema só o *ex*, que apresenta peculiaridades em que a cultura japonesa é acionada, seja pela disposição da palavra no sentido vertical, seja pela sutileza do humor, ligado aos *koans*, estruturas textuais paradoxais, cuja finalidade era a educação e preparação dos monges do Zen-budismo para o satori.

Figura 27 – só o ex



Fonte: Leminski (2013, p. 299)

Acrescentamos que, nesse poema, como em tantos outros de Leminski, as três dimensões da liberdade - jogo de palavras, movimento, e diferença - ficam evidentes, como por exemplo, no haikai presente em *Ideolágrima*, uma das seções de *toda poesia* (2013)

Por um fio
O fio foi-se
O fio da foice

Leminski (2013, p. 116)

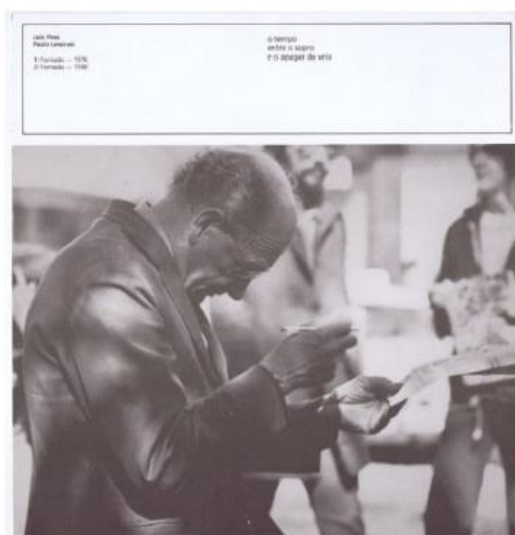
A liberdade da escrita do poeta paranaense incide de igual modo sobre os seus haicais. Leminski convence os leitores. Sua poesia é simples, alguns *clicks*, tudo em um segundo. *Click* esse, certamente, captado da essência do haikai, que é um ponto alto da obra do poeta curitibano mais conhecido no país e, por que não afirmar, um dos mais amados poetas brasileiros. É o próprio curitibano que nos esclarece acerca da semelhança que ele encontrava entre o haikai e a fotografia, uma das artes mais modernas do nosso tempo que trouxe luz, literalmente, à prática do haikai. No ensaio intitulado *Click: zen e a arte da fotografia*:

Foto, haikai: eclipse do eu, eclipse da retórica.
O mundo que o haikai procura captar é um mundo objetivo, o mundo exterior. Um mundo de coisas onde o eu está quase sempre ausente, sujeito oculto, elidido. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do haikai, sempre pulsa (sem se anunciar) um Eu maior, aquele eu que deixa as coisas ser, não as sufoca com os seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas. A esse estado os poetas japoneses de haikai chamam de 'mu-ga', em japonês, 'não eu' é o estado perfeito para fazer o haikai. (LEMINSKI, 2012, p. 141).

É bastante assertiva a aproximação entre o haikai e a fotografia que Leminski constrói, pois há, em ambas as artes, uma sensibilidade que revela o olhar de quem flagra a imagem, capturando-a num instante, um olhar capaz de anular a si para revelar a beleza do circunstancial: “a instantaneidade, a materialidade e a imediatidade da experiência contra a pobreza do pensamento conceptual e a tirania do mundo da palavra.” (2012, p. 140). Ambos, o poeta haicaísta e o fotógrafo, buscam de algum modo fazer do menos o mais, por voltar a atenção para as coisas ou circunstâncias pouco valorizadas em sociedade.

E, para aqueles que possam apresentar discordância em relação a tal paralelo, o poeta arremata: “Nesse quadro de parentesco, alguém poderia objetivar: mas há uma diferença, uma foto é feita com uma máquina, um haikai, não. Ledo engano. O haikai é feito com sua máquina, sua estrutura formal. O que é um esquema formal senão uma máquina mental?” (2012, p. 143). Não por acaso, que podemos encontrar em nossos dias diversas obras lançadas que associam o poema e a fotografia. Contudo, Leminski parece ter sido um dos primeiros poetas haicaístas a traçar esse paralelo em seu primeiro livro de poesia, *Quarenta clicks em Curitiba*, realizado em parceria com o fotógrafo Jack Pires, que já apresenta essa relação intersemiótica entre haikai e fotografia.

Figura 28 – O tempo



Fonte: <https://iconicityblog.wordpress.com/2017/03/23/quarenta-clicks-em-curitiba/>.
Acesso: 20 jan. 2018.

O tempo
Entre o sopro
E o apagar da vela
(LEMINSKI, ano, p. 05)

Neste haikai-fotografia, o poeta mantém uma relação de paralelismo semântico entre o poema, que descreve a brevidade da vida, a partir de duas ações aqui substantivadas: **o soprar e apagar as velas**, e a fotografia de Jack Pires, que expõe a imagem de um idoso, numa ação prosaica flagrada pelas lentes do fotógrafo. A imagem nos permite entrever o jogo entre luz e sombreamento, que recai sobre o texto visual. O contraste se torna mais intenso pela figura do corpo do idoso, por lembrar a finitude da vida, realçada a partir do avançar das horas, como um entardecer que se decompõe. Nesse sentido, também, pela estrutura curta que possui, o haikai acaba por vigorar a essência do poema, que discorre sobre a brevidade do tempo.

Sobre a organização do seu primeiro livro, comenta:

A certeza desse parentesco me levou a realizar o *Quarenta clics em Curitiba*, com fotos de Jack Pires, mais poemas breves, álbum editado em 1976, em Curitiba, numa caixa com pranchas soltas, uma foto, um haikai: fiz haicais para algumas fotos já prontas, mas é muitos casos, casamos e haicais que eu já tinha pronto. E em alguns casos Pires fez fotos para haicais anteriores. (LEMINSKI, 2012, p. 139).

O livro aponta para o caráter de inovação do poeta paranaense, uma vez que se trata do único fotolivro do autor, marcando desse modo o diálogo intermediático entre esses dois gêneros, haikai e fotografia, em nosso país. A obra, que já completou mais de 40 anos de publicação, tem caído no esquecimento dos críticos e dos leitores de modo geral, como atestam os pesquisadores:

Quase sem precedente, a obra não aparece em qualquer antologia dedicada ao gênero “fotolivro”, nem é mencionada como projeto de livro de artista (artistic book) em publicações especializadas, e segue até hoje negligenciada pela crítica e historiografia literária. Trata-se do único exemplar de fotolivro de Leminski e sua primeira experiência como haicaísta, gênero poético extraído de uma longa tradição literária japonesa. (FERNANDES; QUEIROZ, 2017, p. 219).

Hoje é comum vermos poetas do haikai, associando-o à fotografia, muitas obras têm sido lançadas com esse intento, entretanto, é bom frisar que Leminski foi o pioneiro no Brasil a realizar essa associação, bem como a demonstrar a perspectiva intersemiótica do haikai em nosso país. Tanto o livro de estreia em poesia, como em prosa, o poeta curitibano realizou trabalhos que perfilassem pelo campo do experimental.

Lançada em 1975, *Catatau* (1975) é uma obra catalizadora de suas vivências com a palavra, um mix de tudo que absorvera com os mestres da última vanguarda brasileira, aprimorado, claro, por seu brilhantismo e própria dicção. O autor denomina-o de romance –

ideia, isso porque o livro se apresenta como sendo uma quase prosa, situado entre o narrativo e o poético. Na carta de número 05, um ano após a publicação do *Catatau*, Leminski escreve um poema para explicar o seu romance de estreia, direcionada para Bonvicino (2007, p. 39):

CATATAU

Monituro

Anseios

Prosa de invenção

Poemas

Quase-ensaios

Sonhei essa simetria

Mas as coisas (Nem as obras)

São simétricas

Leminski inspira-se em Pound quando afirma que os bons poetas e escritores são os inventores, essa expressão também vai ser cara aos concretos, como já o demonstramos. E, a partir do poema acima transcrito, para retratar uma das suas pretensões ao elaborar o romance *Catatau*, expõe: “Prosa de invenção/ Poemas/Quase-ensaios”. O poeta, em sintonia com as vanguardas, buscou elaborar uma literatura de fronteira, em que a experimentação fosse um dos seus principais vetores de construção.

Em virtude do exposto, o caráter experimental se revela em forma e conteúdo: a prosa foi escrita sem parágrafos, ademais o conteúdo está estruturado a partir de provérbios: “o curitibano destrói e reconstrói os ditados populares afim de produzir um EFEITO ÍCÔNICO” (BONVICINO, 2007, p. 204), o autor afirmava que o livro apresentava o primeiro personagem semiótico escrito em língua portuguesa, no qual os provérbios funcionam como expressões ideográficas. Em entrevista a Bonvicino (2007), concedida no ano 1976, o escritor explicou que o livro não possuía enredo, apenas contexto. Nenhum fato aconteceria no sentido de narrativa do século XX. No tocante ao plano da linguagem e do pensamento, ocorre praticamente tudo. Desse modo, o enredo do livro era a síntese de uma espera.

Sobre a obra, Leminski (2007, p. 206) acrescenta: “((...) do ponto de vista documental, me especializei em Brasil holandês para escrever o *Catatau*), que parte de James Joyce e da macarrônica, donde Joyce partiu, de Rosa de Haroldo de Campos, da poesia concreta e da oralidade humorística do *Mad* e do *Pasquim*”. O poeta curitibano pontua assim as várias influências que tecem a construção da linguagem em sua prosa – poética, destaque para a herança do paideuma concreto, ao citar James Joice, além das revistas de circulação da

época como a *Mad*³¹ e *Pasquim*³². Dessas últimas fontes se explica muito o tom de humor ácido ou a poesia participativa sem ser panfletária que comumente pode ser encontrada em sua produção literária.

Envie Meu Dicionário Cartas e Alguma Crítica (1999) é uma obra que certamente Leminski não pensou em escrever, mas que revela a busca dele pela inovação da linguagem e da forma. Escrita a primeira vez sob o título *uma carta uma brasa através* (LEMINSKI; BONVICINO, 1992) pelo poeta e crítico Régis Bonvicino (amigo pessoal do curitibano), apresenta as 68 cartas que trocou com o poeta paranaense, entre os anos de 1976 e 1981. Leminski, nessa prática rotineira que desenvolveu com esse e tantos outros amigos, vai produzindo gêneros híbridos: cartas-poemas, cartas-canções, cartas-crônicas, cartas-gráficos, para alegria do leitor, que pode ler na íntegra os textos, já que a segunda edição apresenta as cartas na versão fac-símile, além de textos comentados sobre o poeta, de críticos como Boris Schnaiderman, Carlos Ávila e Régis, Tarso M. de Melo e Régis Bonvicino, como também a apresentação de Caetano Veloso (1ª edição) e Júlio Castanõn (2ª edição).

A despeito de tantos caminhos trilhados, o haicai marca o início, o meio e o fim da trajetória do poeta curitibano. Da obra de estreia, *Quarenta Clics em Curitiba* (1975), já mencionada, à última obra póstuma, *Winterverno* (2001), Leminski não abriu mão da escrita do haicai. De modo que vamos encontrar em seus livros, quando não completamente dedicados a essa modalidade literária, sempre a presença os tercetos, como uma marca de sua poesia.

Na obra *Se não fosse isso era tanto, Não fosse isso era quase*, publicado, inicialmente, de forma alternativa e com poucas tiragens, apresenta nove haicais, intercalados com poemas de verso-livre, rimados ou mesmo dísticos. Destacamos um poema, bastante conhecido do poeta paranaense:

ameixas
ame-as

³¹ A *Mad* foi considerada a maior revista de humor do mundo, criada nos EUA pelo cartunista Harvey Kurtzman, em 1952; influenciou mais de mil revistas similares no país de origem. No Brasil, chegou no ano de 1974, foi publicada, inicialmente, pela editora Vecchi, passando por diversas editoras. Vários cartunistas e jornalistas famosos assinaram colunas no periódico. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/o-fim-da-mad-maior-revista-de-humor-do-mundo-23789971>. Acesso em: 15 dez. 2019.

³² O periódico *O Pasquim* foi um marco no jornalismo alternativo brasileiro. Nos anos considerados de maior proibição do Regime Militar, exerceu papel fundamental no processo de enfrentamento da ditadura. Foi criado em junho de 1969, pelo cartunista Jaguar, que rapidamente agregou ao folhetim vários nomes de destaque do jornalismo brasileiro: Olga Savary, Sérgio Noronha, Fortuna, Ziraldo e Millôr Fernandes, dentre outros. Além de ter se tornado um dos maiores fenômenos de vendas do período, *O Pasquim* influenciou a imprensa nacional, criando uma nova tendência. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/nos-piores-anos-da-mordaca-o-pasquim-foi-a-voz-do-brasil.shtml>. Acesso em: 16 dez. 2019.

ou deixe-as

Leminski (2013, p. 105)

O haikai é estruturado a partir da linguagem publicitária, ao passo que tem sua estrutura forjada com base em um conhecido *sloggan* ufanista utilizado no período da ditadura militar, principalmente nos anos considerados de chumbo, comandados pelo ditador Emílio Garratazu Médice. Aqui, prevalece o modo de representação simbólico em vista de o poeta lançar mão da paródia para desconstruir o discurso militar, à proporção que substitui a palavra **Brasil**, do texto original pela palavra **ameixa**, banalizando o discurso político, através do humor. Ao fazer uso da transposição textual, nesse procedimento de construção em que outras estruturas textuais são evocadas e subjazem à estrutura do haikai, entram em jogo as regras de uso tanto do código linguístico, quanto do código literário, que determinam o caráter e funcionamento de cada gênero, revelando a destreza do poeta em manusear tais recursos e, mesmo que estejamos diante de um relaxo leminskiano, é inegável o efeito estético. Somando apenas 9 sílabas métricas, valor aquém do padrão de 17, além de abordar um tema político, esse haikai está visivelmente associado ao haikai livre, por não obedecer ao padrão métrico e temático que geralmente encontramos no haikai clássico, ligado à tradição nipônica.

Na quarta seção de *Caprichos & relaxo*, intitulada *Ideolágrimas*, há uma seleção composta por 38 poemas, em que pelo menos 31 apresentam a estrutura de três versos. No primeiro poema que abre a seção de *Ideolágrima*, temos o exemplo de uma proposta construída a partir de três estrofes, as quais se estruturam a primeira e a segunda em quatro versos e a última em dois.

no que eu sinta
sim um pouco de papel
muito de fita
e um tanto de tinta

pego esse mundo
bato na cabeça
quem sabe eu esqueça
quem sabe ele enfim

haikai do mundo
haikai de mim

Leminski (2013, p. 105)

O poema discorre sobre uma peregrinação intimista na qual o eu-lírico, ao invés de sair pelo mundo, põe o mundo dentro de si. A composição se inspira na proposta do haikai, sem, contudo, obedecer à forma fixa ou à temática habitual encontrada na modalidade clássica do haikai; a metalinguagem é ressaltada na medida em que, na primeira estrofe, o poeta discorre sobre o seu processo de escrita. Sublinhamos o verso “muito de fita”, no qual o autor recorre a uma expressão coloquial, utilizada, usualmente, como “fazer fita”, cuja procedência é atribuída à cinematografia, que diz respeito a todo aquele que, a partir de sua pobreza ou escassez habitual, forja algo em si, quer seja a fala, o jeito de trajar-se, sempre com o intuito de parecer outro de si mesmo.

Sendo assim, a partir do eu-lírico, o poeta parece admitir uma espécie de simulacro em seu fazer poético. Talvez seja esse um dos traços da grandeza da produção de Leminski, é o reconhecimento das supostas limitações de sua escrita. Mais do que isso, sabe-se limitado e, na clareza da face que se revela a si, ele põe o *disface* e entrega-lhe ao leitor. Certamente, esse fato é o que leva a concluir: “que os poetas concretos dão de dez a zero nos times de várzea que se formaram por aqui. Só que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 204). Nessa tomada de consciência sobre seu processo criativo, ele também confessa:

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

Depois
a barra pesando
dava pra ser um Rimbaud
um ungarretti um Fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores

Leminski (2013, p. 105)

Na grande luta que travou consigo em busca da sua dicção, do seu próprio jeito de “armar a jogada” com a palavra poética, ele se vê “o pequeno poeta de província”. Resta-lhe, então, a aceitação de seus recursos poéticos e materiais, porque assim como Bashô, Leminski enfrentou durante quase toda a existência muita pobreza material. E “do pouco de papel” e do

“tanto de tinta” que precisa para construir sua poesia, o haikai passa a ser um traço marcante que atravessa o seu fazer poético.

Na dissertação intitulada *Haikai de mundo haikai de mim: o nada na poesia de Paulo Leminski* (2014), apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Sergipe, Rodrigo Michel dos Santos Araújo constrói sua pesquisa, apresentando como fio condutor da tese que os haicais selecionados mantêm diálogo com a tradição japonesa e, por essa razão, a natureza é ressaltada através da forte carga de imagens e contemplação expressas nos tercetos. Para tal fim, constrói um espaço interseccional, o meio e o entremeio entre literatura e filosofia, argumenta, dentre outras questões, que o haikai apresenta uma experiência mística e contemplativa que revela o pensamento Zen.

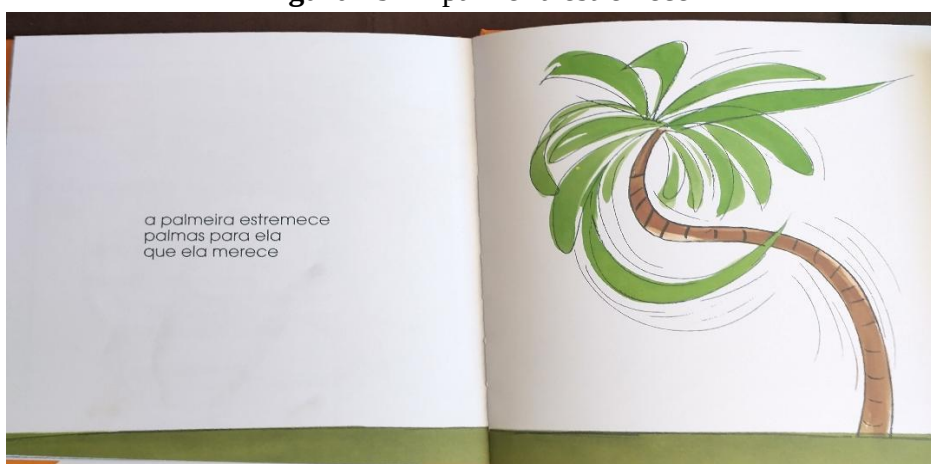
Investiga, desse modo, a poesia de Leminski como caminho para o Nada, amparado pela filosofia de Martin Heidegger e pelo pensamento oriental da Escola de Kioto. Araújo parte do princípio de que toda obra de Leminski possui haicais. Sem contar que é o haikai o próprio modelo de brevidade também defendida por Leminski, brevidade vista na antropofagia modernista, na contracultura brasileira. Poesia livre e inserida na vida. Por essa razão, muito da produção de Leminski que não se enquadra no modelo de haikai, contém traços dessa modalidade oriental.

Entendemos que os haicais clássicos presentes na obra do poeta são aqueles que se enquadram nesta perspectiva defendida por Araújo, além da obediência à forma fixa de 17 sílabas métricas, lançam mão do *kigo*, apresentando a fanopeia, como verificamos no poema presente em *Ideolágrima*:

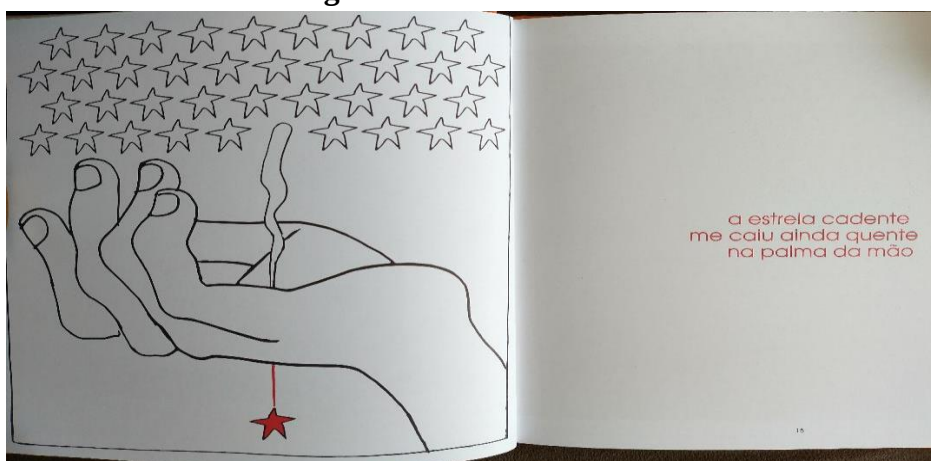
hoje à noite
até as estrelas
cheiram a flor de laranjeira

Leminski (2013, p. 114)

Verificamos também o traço *nonsense* nos haicais de Leminski. Essa peculiaridade do poeta curitibano possibilitou a produção do livro *O bicho alfabeto* (2014), com ilustrações de Ziraldo e apresentação de Arnaldo Antunes, em que, pelo menos três poemas de *Ideolágrimas* são ilustrados, além de outros haicais que se aproximam do público infantil. Nas considerações de Antunes (2014, p. 06), “O Leminski sabia, está claro como o dia, nos dar essa rasteira, que nos leva até a outra beira da linguagem”. O poeta segue com vitalidade acendendo as luzes das palavras, tornando dócil o “bicho” da linguagem.

Figura 29 -A palmeira estremece

Fonte: Leminski (2014, p. 64-65)

Figura 30 – Estrela cadente

Fonte: Leminski (2014, p. 13-15)

Na Obra *Toda Poesia* (2013), em *Distraído venceremos*, o poeta curitibano dedica a seção *kawa* para o haikai e explica que “O ideograma de *kawa*, “rio” em japonês, pictograma de um rio de água corrente sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do haikai, o haikai, o sangue de três versos escorrendo na parede da página” (LEMINSKI, 2013, p. 233). Tal comparação é oportuna, na medida em que o haikai tem corrido o Japão e o mundo, rio caldaloso, gerando afluências para a sua confluência poética, que talvez nem mesmo Bashô pudesse vislumbrar tamanha correnteza. E, como deter o signo poético? Como alcançar a sua embocadura?

Das composições selecionadas nessa seção, frisamos um dos poucos haicais que Leminski atribui o título:

Era uma vez

o sol nascente
me fecha os olhos
até eu virar japonês

Fonte: Leminski (2013, p. 114)

Em outro jogo *nonsense* com a linguagem, Leminski recorre aos contos infantis a partir do uso da expressão **Era uma vez** para que, em um processo de faz de conta, brinque com a possibilidade de virar japonês. Para construir a diversão, ele utiliza a expressão “sol nascente”, que emite duplo sentido, tendo em vista que o termo tanto pode ser lido por referir-se ao sol como um astro incandescente, como ao país do Japão, dado que a **Terra do Sol Nascente** é um epíteto utilizada para designar aquele país. Neste caso, o poeta alude à possibilidade de que o olho apertado do povo japonês tem origem na forte exposição ao sol, como também se diverte com a sua predisposição e apatidão para a cultura japonesa e expressa esse fato através da metalinguagem escrevendo um haikai.

Em *toda poesia* (2013), o poeta paranaense apresenta uma seção para os haicais, intitula de Kawasu, que significa sapo em japonês, assim ele expõe: “Imagino ter relação original com ‘kawa’, ‘rio’. O baráquio é o animal totêmico do haikai, desde daquele memorável movimento em que o Mestre Bashô flagrou, quando um sapo ‘tobikômu’ (‘salta-entra’) no velho tanque, o som da água” (p. 308). Leminski, em clara alusão a Bashô, destaca:

Malalarmé basho
um salto de sapo
Jamais abolirá
o velho poço

Leminski (2013, p. 306)

Neste poema, Leminski mais uma vez faz uso da metalinguagem, porém a autoreferência aqui surpreende o leitor, como propõe Marcolino (2010), no livro *Oriente ocidente através - Amelofanologopaica poesia de Paulo Leminski*, em que o autor dedica um capítulo para tratar do haikai, intitulado *Mallarmé Bashô*. Sobre o poema de título homônimo ao capítulo, comenta:

a inserção do improvável que provoca estranhamento. Ao justapor os poemas de Mallarmé ‘Um lance de dado jamais abolirá o velho poço’ e Bashô ‘o velho tanque/o sapo salta/ o som da água’, o texto dialoga com a gramática analógica. Quando justapõe implicitamente ao velho ‘poço’ a imagem ‘acaso’ sugere que ambos poemas para um mesmo espaço-tempo: a indeterminação. A imbricação entre as imagens projetadas e/ou sugeridas

pelo poema encontra reflexo e refração dentro do plano fonológico. Seja na repetição da figura sonora /SA/ em SAto de SApo (realizando deslocamento horizontal do animal totêmico do haikai; seja no eco do Grupo/PO/ em ‘saPO Poço’ (sugerindo o mergulho no tanque). (MARCOLINO, 2010, p. 102-103).

As imagens sonoras sugeridas colaboram para a construção da materialidade do poema, temos assim a melopeia ressaltada, apartir da aliteração: /SA/ em SAto de SApo, “além do eco do Grupo/PO/ em ‘saPO Poço’ (sugerindo o mergulho no tanque) ”, como apresenta Marcolino. Leminski promove o encontro entre Bashô e Marllarmé, poetas tão distintos, mas cujo pensamento analógico inspiraram indireta ou diretamente o concretismo. Muito embora o curitibano não tenha participado pontualmente da vanguarda, é uma espécie de poeta de vanguarda, fora da vanguarda.

5 CAMPOS E LEMINSKI: TECITURAS/TESSITURAS DA PALAVRA POÉTICA NO BRASIL

Donos de dicções singulares, os poetas Augusto de Campos e Paulo Leminski arrolam páginas imprescindíveis para a composição da poesia contemporânea em nosso país. O primeiro, com mais de 70 anos dedicados à poesia experimental, mantém-se fiel a um estilo que o aproxima das artes plásticas, da música e das demais artes. Além de suportes midiáticos e tecnológicos diversos, o rigor e a criatividade são itens constitutivos de sua poética. Sua arte desafia o tempo, mediante a harmonia com as novas linguagens tecnológicas, da ocupação dos museus às páginas no Instagram. Numa poesia de guerrilha: “quebrar os espelhos/ até o último round”, “se eu cair (pound)/não caio de joelhos”, o poeta segue experimentando versos, cantando o silêncio, projetando a sua poesia em telas/páginas de um universo sintético.

Paulo Leminski foi um dos escritores mais singulares de seu tempo, fez de sua existência um canto de entrega à palavra poética, cuja personalidade e estilo marcantes ocuparam os meios de comunicação de massa de forma singular, o que pode ser conferido em nossos dias. Em plena e curta rota de colisão, o poeta curitibano assemelha-se ao haikai de Bashô (1997), que declara: “Admirável aquele/ cuja vida é um contínuo/ relâmpago”. concreto, *beatnik*, marginal, zen, tropicalista, são muitos os rótulos, mas foi a paixão pela poesia que o eternizou, sendo certamente um dos poetas mais populares entre os leitores brasileiros, principalmente entre os mais jovens, que se mostram atraídos pelos golpes rápidos e faceiros do poeta/judoca, certo também no tom da irreverência. Sendo assim, continua ocupando os espaços das novas mídias, a exemplo dos diversos poemas e vídeos sobre o

escritor que circulam em plataformas como o YouTube ou em páginas do Facebook e do Instagram, confirmando o grau de intimidade que sua poesia guarda com as mídias socais, os meios jornalísticos, publicitários e televisivos. Ambos os poetas trazem, ainda para o século XXI, “um novo jeito” de enfrentamento do signo poético, que se equaliza com as novas mídias, mesmo quando produzidas no suporte livro.

De forma não muito diversa, dá para dizer, que o novo é a modalidade que o belo escolheu para aparecer no século XX. Aí vai uma articulação entre esses dois valores artísticos e uma circunstância histórica precisa. Sempre me pareceu que a categoria de ‘belo’ é própria de um mundo rural e artesanal. Enquanto que a categoria de ‘novo’ tem todo um jeito de pertencer ao mundo urbano e industrial. A categoria artística de ‘belo’ está muito ligada ao ‘belo’ natural: a formosura de um prado verde, de um campo de neve, de um mar sereno, de uma floresta na primavera. Nesse discurso, o ‘belo’ desfruta de muitas regalias e prerrogativas do ‘sagrado’ (como contraposto a ‘profano’). Demônios são, sobretudo, feios. (LEMINSKI, 2012, p. 67-68).

Neste ensaio, como em todos os demais do livro *Ensaaios e Anseios Crípticos* (2012), o autor discorre sobre assuntos complexos de forma simples e em tom coloquial, o que aproxima o leitor da sua “máquina de pensar”, como costumava repetir. Nessa antiga discussão entre o “novo” e o “belo” que o poeta traz à baila, é possível perfeitamente situar o *corpus* da presente pesquisa, em que os gêneros de poemas escolhidos se posicionam em nossos dias, invariavelmente, atrelados ao “novo”, no sentido **urbano e industrial**, quando se trata da poesia concreta; e ao “belo” representado pelo **rural**, quando retrata o haikai. Muito embora, em Leminski o supostamente **artesanal** ceda lugar para o **urbano e industrial**, na medida em que os recursos visuais em seus haicais são índices dos novos tempos e dos novos meios de produção. Como sabemos, o concretismo foi a nossa última vanguarda (com mais de 60 anos), é possível ver nela e nos poetas que se inspiraram em seu modo de compor, a exemplo do poeta curitibano, procedimentos que ainda surpreendam o leitor.

O haikai, por sua vez, marca presença em nossa produção literária como uma enxertia poética oriental revigorante e modernizadora. No entender do poeta e pesquisador Haroldo de Campos (2010), a capacidade aglutinante dessa poesia ocorre graças à força icônica dos ideogramas japoneses, colocando-a em conexão com os feitos da literatura moderna mais autêntica do século XX. Exemplo disso é a técnica da palavra-valise, que James Joyce toma emprestada do escritor Lewis Carroll, na qual, à semelhança do ideograma, amalgamam-se vários sentidos, como no caso do signo **silvamoonlyake**, que encerra pelo menos três sentidos, de bosque + lua + lago (CAMPOS, H., 2010). Esse recurso, que foi explorado por Joyce em sua escrita, nas línguas ocidentais, torna-se viável e perceptível na

literatura, uma vez que, pela predominância do caráter simbólico da linguagem verbal, podemos dizer que o poder de concentração acaba por esvair-se na elaboração e aplicação dos signos no idioma cuja gramática é analítico-discursiva. Além da potencialização do signo simbólico, a literatura, sobretudo, a poesia, numa ação arbitrária, lança mão do signo icônico para potencializar os sentidos, gestando os signos num grau máximo, tornando vigorosa a linguagem poética.

Em conformidade com essas observações, os poemas aqui selecionados para compor o estudo comparativo compreendem as seguintes produções, *Viva Vaia*, publicado em livro homônimo, em 1979, e, quanto aos haicais de Paulo Leminski, elegemos *Lua na água*, publicado no livro *Caprichos e Relaxos* (2016).

5.1 *Viva Vaia*, primeira impressão: de olho no olhar

Tomamos como base principal do estudo comparativo que realizamos nesta pesquisa os apontamentos teóricos de Charles Sanders Peirce. Para tal norteamento, elegemos as três categorias presentes na estruturação de sua gramática especulativa, consideradas pelo pesquisador norte-americano como sendo aquelas que encontram maior relevância no arcabouço teórico por ele compilado: o índice, o símbolo e o ícone. Esses modos de representação da linguagem verbal e não verbal exercem um papel fundamental na construção do signo, conforme Peirce (2015), como já o demonstramos, no primeiro capítulo, do presente estudo. Todavia, em se tratando de literatura, para a estudiosa Lucia Santaella, o ícone é o ponto nodal da semiótica. É, por assim dizer, a categoria à qual Peirce dedica toda a sua atenção. Como podemos entender:

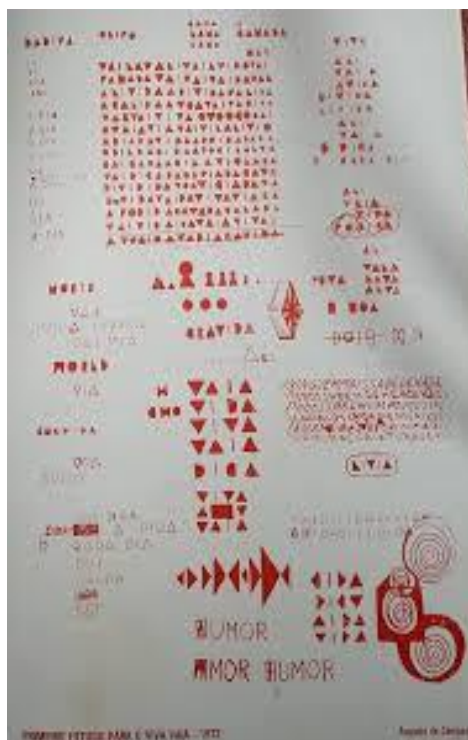
Há questão do ícone é um caso muito sério. Há alguns anos tem sido um dos núcleos de minhas indagações e perseguições teóricas. Não apenas porque considero o mais rico e instigante dispositivo conceitual legado por Peirce para aferição dos produtos de criação na ciência e na arte, como também porque, através dele, podemos tangenciar duas outras questões não menos fundamentais: a dialética vida e signo e a manifestação da epifania [...] minha insistência na questão pode parecer descabida. Persiste, todavia essa insistência porque, caminhando pelas veredas do pensamento peirceano, podemos chegar a evidenciar por que aqueles que se consagram como grandes escritores são efetivamente criadores de ícones, ou seja, de linguagem regenerada na fisicalidade sensível. (SANTAELLA, 1996, p. 83).

Por essa razão, embora investiguemos como os três modos de representação – índice, símbolo e ícone – colaboram para a construção da linguagem poética nos poemas visuais e nos haicais aqui selecionados, em virtude das considerações acima mencionadas, o ícone

ocupa lugar de relevo nos estudos literários. No entender de Pignatari (2005, p. 17), “a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pelas projeções de códigos não verbais (musicais, visuais, gestuais etc.) sobre o código verbal (...) fazer poesia é transformar símbolos (palavras) em ícones (figuras)” – o que AC realiza de modo magistral ao criar a perspectiva verbivocovisual que rege as suas produções e, a maneira do ideograma, assemelha-se as artes combinadas em que imagem e som se harmonizam, como demonstramos no capítulo 3, seção 3.1.2.

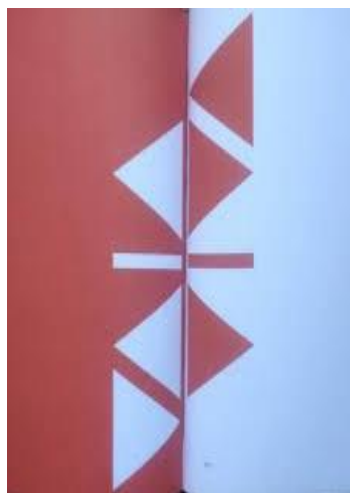
Viva Vaia é, certamente, um dos poemas mais conhecidos do cofundador da poesia concreta, contando mais 40 anos desde sua primeira publicação, em 1972, até a versão que o popularizou, em 1979. Nas suas várias edições e aparições, o poema reverbera o viço e a força das obras de vanguarda, sendo, das produções do poeta, uma daquelas que melhor sintetiza a sua postura estética, além de estar associado aos poemas visuais geométricos, pois não apresenta aspectos figurativos, a exemplo dos caligramas. Ao confrontarmos visualmente as duas versões do poema, dimensionamos o trabalho de elaboração ao qual o poeta se dedica para poder alçar o resultado final.

Figura 31 - Primeiros estudos para o poema *Viva Vaia*



Fonte: Disponível em: www.augustodecampos.br. Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 32 - *Viva Vaia* em página dupla (interior do livro)



Fonte: Campos (2014, p. 204-205)

Ao tomarmos a obra *Viva Vaia* (2014) como um dos poemas que compõem o *corpus* da nossa análise, averiguamos que o texto apresenta possibilidades de leitura conforme as manifestações dos modos de representações da linguagem ressaltadas nas camadas semânticas, sintáticas e fônicas e visuais, a exemplo do signo icônico, um dos primeiros signos manifesto. Em uma leitura que o aproxima das artes plásticas abstratas (plano visual), podemos pressupor que, em sua materialidade, *Viva Vaia* desperte, inicialmente, a atenção pelo contraste entre as cores branca (neutra) e vermelha (vibrante) que atraem o olhar. A partir das cores, percebemos as linhas que traçam as formas geométricas, com destaque para a figura triângulo, conforme a figura 32. Sendo assim, há uma probabilidade para o olho apreender, de chofre, as cores e os traços que compõem o poema-objeto, em primeiro plano.

Nessa perspectiva, a construção poética se assemelha a um ideograma a que o olho vai, aos poucos, se acomodando com o objeto, conforme as possibilidades de leitura que a imagem, sem um significado aparentemente real, vai possibilitando. Neste sentido, o olho pode perseguir a direção da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo e vice-versa, como no ideograma, em que a ordem de leitura é não linear.

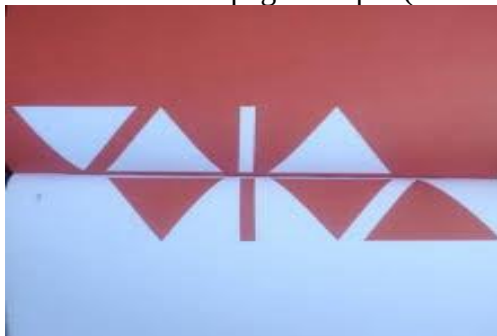
Tal recurso utilizado por Augusto é descrito por Jakson (2004) como sendo inspirada no *Trompe-L'oeil*, técnica utilizada pelos mestres da pintura realista ocidental nos séculos XVI e XVII, cujo objetivo era provocar o ilusionismo no espectador. O escritor paulistano lança mão desse recurso em inúmeros poemas, a exemplo de *código*, *Pentahexagrama para John Cage*, em que, como no jogo, o leitor procura a chave de leitura para decifrar o enigma

que diante de si se apresenta. O poeta demonstra sua destreza em lidar com as várias camadas de construção de um poema, quer seja a visual, a verbal, a sonora, a musical e os intercódigos (pois, como afirmava Pignatari (2011), para o concretismo interessa, sobretudo, o que não é literatura). AC aperfeiçoa a proposta concreta, sem perder de vista a sua essência e, por último, a perspectiva Zen pela introspecção, o silêncio, sem inclinação mística, mas sobretudo num lance de racionalidade que convida o leitor para olhar “diretamente para dentro das coisas, sem pensar nem refletir” (JACKSON, 2004, p. 30). Nessa última perspectiva de criação, o poeta aciona o intracódigo, fazendo uso da referencialidade interna do poema. Sobre a técnica em questão, o ensaísta descreve como ela atua no poema *Viva Vaia* ocultando qualquer forma discursiva, pondo à mostra a materialidade do poema:

Aparenta a forma de ideograma, sendo um paralelograma, virado 45 graus à esquerda, composto de seis triângulos e duas linhas-barras, os triângulos correspondendo às letras ‘v’ e ‘a’ e a linha a letra ‘i’. O ideograma pode ser lido também na forma de dois grandes triângulos justapostos, um invertido para encaixar num dos lados do outro. Dessa maneira, produz uma estrutura perfeitamente espelhada. Visto pelo *Trompe-L’oeil*, deixa de comunicar qualquer forma escrita para adquirir a ilusão ótica de pura forma branco e preto: é uma gravata borboleta contra um fundo preto, semáforo de navio em pequenas bandeiras pretas, ou um quadro de Volpi ultraconstrutivista. É uma materialidade que reforça a própria mensagem, agora escondida pela materialidade, sendo uma viva vaia à discursividade da poesia. (JACKSON, 2004, p. 25).

Ao submetermos o poema a outra perspectiva de leitura, as formas escritas tornam-se mais visíveis, para tanto se deixam capturar pelo olhar e, numa leitura mais detida, a expressão *Viva Vaia* se revela, temos assim, o modo de representação simbólico que evoca o código, a convenção estabelecida pela linguagem, e põe em evidência os dois signos que o constituem. Ao identificarmos o par de expressões contrastantes, o ícone imagético representado pela cor vermelha, neste caso, pode sugerir ação, energia, essas ações estão relacionadas tanto à vaia como ao aplauso.

Figura 33 - Viva Vaia em página dupla (interior do livro)



Fonte: Campos (2014, p. 204-205)

Embora em aparente divergência, ao primeiro olhar, os signos revelam um par de opostos³³ que se complementam nos níveis morfológico, sintático e semântico, em uma relação simétrica, como observamos em:

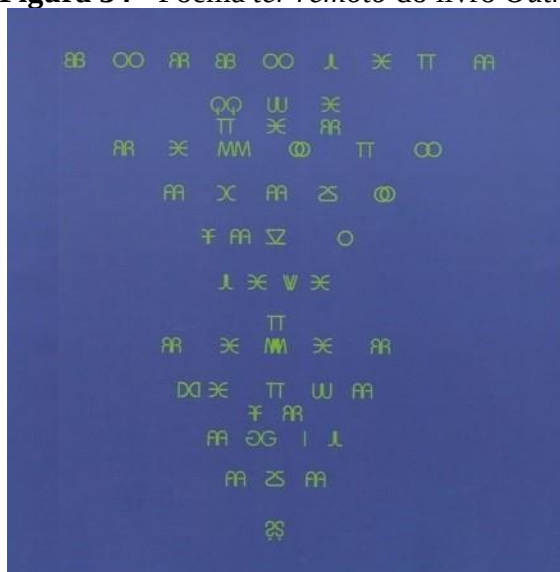
Considerando-se, inicialmente, a composição em sua estrutura verbal, vemos que a aproximação entre as duas palavras temas pode suscitar, no texto, certa polissemia de natureza sintático-semântica. Além da função de interjeição (geralmente associada a aplauso ou aclamação), *viva* pode ser também: i) um verbo no imperativo, tendo *vaia* como complemento; ii) um adjetivo que modifica o segundo termo; e, simplesmente, iii) o primeiro de dois substantivos justapostos. *Vaia*, por sua vez, além de substantivo, também pode atuar como: i) verbo no presente do indicativo, tendo *viva* (substantivado) como sujeito da ação de vaia; e ii) atributo do primeiro termo, se a estrutura é puramente nominal. O sentido mais evidente, em todos esses casos, é uma aproximação entre contrários que, todavia, não chegam a se anular mutuamente. As figuras de retórica resultantes dessa aproximação são a antítese (...) o oxímoro. (FERRAZ JUNIOR, 2017, p. 212).

A relação dual estabelecida por AC possibilita a leitura dos dois signos em apenas um, contrariando o princípio do sintagma, que diz que duas palavras não podem ocupar o mesmo lugar, visto que o poeta explora a construção gráfica das expressões *Viva Vaia* de modo a aproximá-las, a partir da semelhança tipográfica entre o V e o A. A antítese se realiza tanto no campo verbal como no não verbal, uma vez que as cores vermelhas (vibrante) e branco (neutro) se prestam para aposição visual. Já o oxímoro mantém o campo de atração/repulsão, sendo responsável pela condensação semântica da mensagem que se espalha por todo o poema. O oxímoro aqui também é causador da ironia fina que reveste o poema, uma marca da poesia de Augusto de Campos.

³³ Assim como no poema *eis os amantes*, em que o feminino e o masculino apresentam uma dualidade (*yin* e *yang*) que se harmonizam, evocando a imagem chinesa do *Tao*; em *Viva Vaia*, o contraste das cores e da semântica dos signos fazem com que os contrários se apaziguem e reportem o símbolo chinês taoísta.

A exploração do recurso tipográfico é uma das peculiaridades da poesia de AC. Se no princípio da poesia concreta, o poeta e os demais integrantes utilizaram a fonte futura, no transcorrer de sua produção, inúmeras outras fontes foram aplicadas, a exemplo da fonte tipo manuscrito, ou até mesmo a utilização de uma grafia que imita o rascunho, dentre outras fontes, que podem diminuir, aumentar, tremer, espelhar, colorir, de tal forma que se torna um valioso recurso icônico. Em *Viva Vaia*, por uma exploração tipográfica, o poeta consegue reduzir duas palavras em uma. No poema *ter remoto* (2011), por sua vez:

Figura 34 - Poema *ter remoto* do livro *Outro*



Fonte: Campos (2015, p. 40-41)

O poeta duplica as letras de todos os signos envolvidos na composição, de modo que esse recurso icônico imagético produz o efeito de tremor visual e sonoro quando a leitura do texto é realizada, numa perspectiva metalinguística, essência da poesia visual. Podemos constatar, além disso, que o espelhamento de algumas letras como “b”, “e”, “f” e “s” parece imitar uma borboleta (um dos seres a que o poema faz referência em sua mensagem) ou parte dela, como as asas, construindo assim o ícone imagético visual.

Em *Viva Vaia*, o ícone imagético torna-se perceptível quando estudamos a circularidade realizada por essas duas expressões, na qual a alimentação do circuito promove uma espécie de palíndromo ou anacíclico em que os signos refazem inversamente o seu próprio circuito de leitura. Assim sendo, temos o prolongamento da imagem visual de sorte que o poema pode ser lido de cima para baixo e de baixo para cima, num movimento ininterrupto que parece lembrar o efeito dos letreiros eletrônicos digitais. Esse ícone

imagético é marcado pela aliteração em “v”, pois o poema parece executar a função de um gênero publicitário, como aqueles desempenhados pelos cartazes. Além desse, outros gêneros ligados à publicidade são apropriados por AC, vale ressaltar, na construção do poema em questão, como vemos no transcorrer da análise.

Conforme Fernandes (2014), os cartazes são gêneros textuais afixados em locais públicos com o intuito de divulgar visualmente uma informação sobre um produto, um evento etc.; geralmente se constituem da função informativa e apelativa, por isso podem apresentar verbos no imperativo, contudo, podem também ser pensados como uma obra de valor estético. Neste ponto, A.C. parece inverter as funções conceituais, ao pensar um poema que apresente valor publicitário. Ao anexar em seu poema a função de outros gêneros comuns ao campo da propaganda, o que comunica o poeta? E para quem comunica? Ora, se um valor de um produto está na aceitação desse pelo público consumidor, logo o poema *Viva Vaia* parece aqui perfilar como o *antiproduto* estético, aquele que dispensa a aceitação dos supostos consumidores, neste caso, uma parte do público leitor, incluindo aqui uma fração dos críticos e estudiosos da literatura.

Identificamos ainda outro ícone, agora a **imagem sonora** representada pela assonância em “a” aberto que se opõe ao “u” fechado que palavra *vaia* evoca. A utilização dessa figura parece rebater o som de uma *vaia* hipotética, que pode ter como referente um contexto variado. Todavia, esse enquadramento se restringe quando somos esclarecidos de que o poema foi produzido na conturbada década de 1970, como já mencionamos, meio pelo que o poeta encontrou para homenagear e se solidarizar com o cantor e compositor Caetano Veloso, em decorrência da *vaia* histórica que este sofrera no 3º Festival Internacional da Canção, em 1968. Na ocasião, Caetano, que era símbolo de uma arte de rebeldia e contestação, mesmo que nunca tenha levantado a bandeira da esquerda, se afinava, por seu estilo, mais com esse discurso ideológico do que com o da direita, sempre ala da política conservadora.

Apesar disso, ele teria sido *vaiado* por jovens supostamente de esquerda, haja vista que o evento ocorreu no Teatro da Universidade Católica (TUCA), cujos frequentadores eram, em sua maioria, universitários, que contestavam o uso que ele fazia da guitarra elétrica naquela apresentação, além dos trajes femininos utilizados pelo artista para a sua apresentação. Caetano então teria enfrentado o público com a mesma energia que era *vaiado*, enfurecido. Na data da publicação do poema, em 1972, o cantor encontrava-se exilado, em Londres, considerado uma figura subversiva pelo Regime Militar. É o próprio AC que nos revela tal circunstância sobre a produção de seu poema quando escreve acerca do fato no livro *Balanço da Bossa e outras bossas* (1974), no qual dedica um artigo intitulado *É Proibido proibir os*

baianos para narrar o fato, bem como explicar a vaia ocorrida no evento em questão, a partir da Teoria da Informação:

A vaia, esse tipo de vaia, se explica, do ponto de vista da teoria da Informação. Segunda essa teoria que se ocupa da informação como um sistema de signos, a mensagem musical oscila numa dialética entre banalidade, previsibilidade e imprevisibilidade, redundância e informação. O ouvinte, que recebe a mensagem, está condicionado por um conjunto de conhecimento apriorísticos, que constituem o código de convenção com o qual ele se refere e confere a mensagem. Código baseado na redundância da previsibilidade. Daí o choque e a reação irada, quase sempre irracional, quando a mensagem, pela sua novidade e imprevisto, não confere com o código do ouvinte. Mas a informação, o conhecimento novo, só podem existir na medida que esse código é violado. É missão dos artistas informativos, inovadores, contrariar o código de convenções do ouvinte, para forçar o seu amadurecimento criativo, aumentar o seu repertório de informações e enriquecê-lo. (CAMPOS, A., 1974, p. 266)

A análise realizada por Augusto de Campos pode ser aplicada a qualquer arte inovadora, assim como se propuseram as vanguardas no início do século XX e, algumas décadas depois, a poesia concreta, bem como toda a sua produção pelo caráter experimental, uma vez que “a violação do código” esperado tira, neste caso, o leitor da zona de conforto, levando a uma nova percepção da linguagem. Na trajetória do poeta, a obra veio a público várias vezes, mas apenas em 1979 ele passa a utilizar a expressão para intitular a obra que reúne trinta anos de sua produção. O projeto gráfico elaborado por Júlio Plaza é mantido pelo poeta por mais de 40 anos, de forma que a obra já é um clássico consolidado da última vanguarda brasileira.

O poema já está na sua 5ª edição e, desde que foi publicada pela editora Ateliê Editorial, acompanha um CD com 15 poemas do livro *poesia é risco*, musicados por Cid Campos, filho do poeta, apresentando também a recuperação digital dos poemas da série *popcretos* que, por essa razão, se apresentam coloridos, além da inclusão do poema, em forma de encarte, LINGUAVIAGEM (1970). A primeira edição foi feita pela Editora Duas Cidades, apresentava um CD Compacto com dois poemas de Augusto gravados por Caetano Veloso: *Pulsar* e *Dias Dias Dias*; já a segunda edição, realizada pela editora Brasiliense, por contenção de despesas, não apresentava o CD.

Nessa última edição, de 2014, o poema *Viva Vaia* aparece na capa, na antecapa, na folha de rosto, no interior do livro e na face do CD. Além da intertextualidade com a referência à situação política do país e com o movimento da Tropicália, aludimos ao fato de AC utilizar como epígrafe a célebre frase do famoso cineasta francês Jean Cocteau: “Aquilo

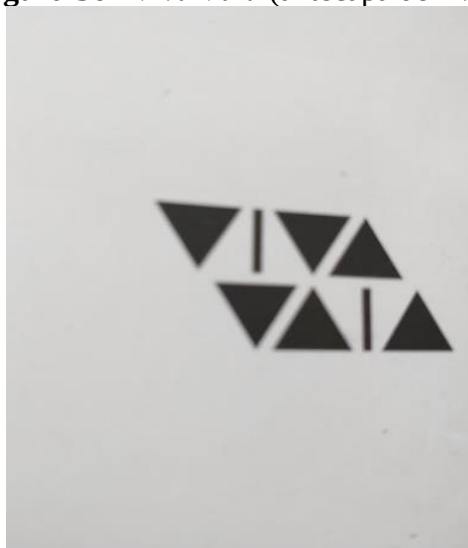
que o público vaia, cultive-o, é você”. Segundo Genette (1989), todos esses recursos paratextuais mantêm com a obra uma relação menos explícita e colaboram para projetar o sentido da obra literária. Esses elementos podem ser compreendidos como: títulos, subtítulos, epígrafes, prefácio, posfácio, ilustrações, orelhas, capas e muitos outros acessórios textuais. Desse campo de relações incidem as relações pragmáticas com o leitor.

Figura 35 - Viva Vaia (capa do livro)



Fonte: Campos (2014)

Figura 36 - Viva Vaia (antecapa do livro)



Fonte: Campos (2014)

Figura 37 - Viva Vaia (folha de rosto)

Fonte: Campos (2014)

Figura 38 - Viva Vaia (interior do livro)

Fonte: Campos (2014)

Figura 39 - Viva Vaia (face do CD)

Fonte: Campos (2014)

Como verificamos, o poema *Viva Vaia* é retomado cinco vezes (figuras 35, 36, 37, 38 e 39) pelo autor na mesma obra. Essa ênfase dada ao poema permite que ele, em uma espécie de desvio da função, assuma, também, o encargo do gênero publicitário *slogan* cujas

características podem ser identificadas no que diz respeito à mensagem verbal do próprio poema, uma espécie de bordão, no qual o texto torna-se autorreferente, além da utilização de uma frase curta e de efeito (como se presta *Viva Vaia*); já a tipografia utilizada o aproxima mais da linguagem não verbal do que da verbal, em uma primeira leitura, como já foi mencionado, prestando-se, assim, à construção de outro gênero ligado à publicidade, criando um logotipo de sua própria poesia, estabelecendo com ela uma relação de identidade.

Para Carvalho (2014), um logotipo que se apresente funcional deve ser simples, atemporal, versátil, marcante, facilmente repetitivo, polêmico. Ele pode ser de natureza icônica, quando se relaciona com dado objeto por semelhança, simbólico, quando é representado por uma letra ou nome, ou ainda a junção dos dois procedimentos, o icônico e o simbólico, mas em todos os casos, guarda uma conexão indexical com o produto ou empresa que identifica, por particularizar, individualizar o objeto ao qual se refere. No exemplo seguinte, temos a representação icônica e simbólica.

Figura 40 - Logotipo da Apple



Fonte: Disponível em: <https://www.apple.com/br/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

Identificamos, no entanto, que no caso do poema *Viva Vaia*, as mensagens verbal e não verbal se fundem formando um único corpo, diferente do que ocorre aos gêneros textuais ligados à propaganda, como no exemplo demonstrado da Apple, isto porque constatamos que a aplicabilidade que o poeta confere à linguagem publicitária em seu poema desenrola-se pelo desvio do uso, uma espécie de paródia, cujo fim é a reflexão crítica em torno do discurso poético, para todo efeito, o poema é uma espécie de *antiproduto*, da suposta empresa em questão, a produção literária, à vista disso, não visa ao lucro, logo não está preocupada com a aceitação de mercado e a ideia de consumo.

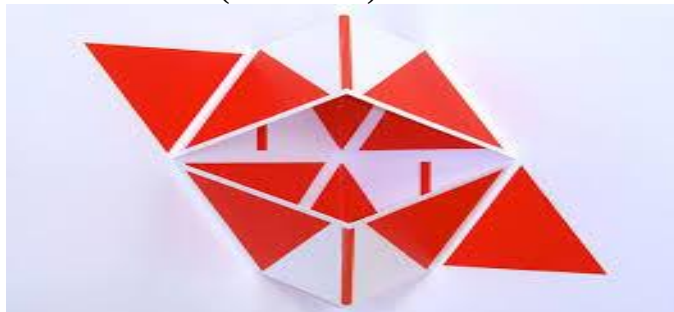
Isto posto, verificamos que o modo de representação aqui evocado é aquele ligado às normas, estabelecido pelas regras ou hábitos da linguagem, como informa este autor:

A leitura de um texto literário enfatizará o modo simbólico de representação quando o seu significado for evocado principalmente pelo sentido convencional dos signos, ou seja, quando as associações entre forma literária e aquilo que ela representa se fundamentem principalmente nas relações estabelecidas pelos códigos linguísticos e literário. (FERRAZ JUNIOR, 2012, p. 33).

Muito embora, em se tratando de língua falada e escrita, o modo de representação simbólico se faça invariavelmente presente, há casos em que ele cede lugar ao ícone ou ao índice, numa espécie de desvio da língua. Aqui, no entanto, sua presença é predominante na medida em que revela a inserção de modelos pré-fixados pelos códigos linguístico e literário de nossa língua, como os gêneros cartaz, *slogan* e logotipo, inseridos na estrutura do poema visual em foco, em um processo de intertexto. É bom frisar, porém, que ele aparece na análise desse poema, em se tratando de intracódigo, de modo secundário, haja vista que o ícone, como já o demonstramos, exerce uma maior predominância para a construção estética do poema em questão. Por outro lado, é notória a ênfase que Augusto de Campos atribui ao poema, tendo em vista suas várias retomadas no livro, bem como em sua produção poética, neste caso, temos o poema que se relaciona com a produção do poeta em suportes diferentes, em um processo de tradução intersemiótica³⁴.

E, dessas várias experiências, o poema *Viva Vaia* tem sido reeditado, ganhando novos suportes. Da parceria de Augusto com Júlio Plaza nasceram os livros-objetos, dos quais destacamos, além de *Viva Vaia* (1979), *Poemobiles* (1974) e *Caixa Preta* (1975). Em *Poemobiles*, do poema em análise vão surgir, numa estrutura tátil e moldável, pequenas esculturas semelhantes aos origamis.

Figura 41 - *Viva Vaia* (1972/1974) versão em *Poemobiles* (1974)



Fonte: <https://www.demonionegro.com.br/poemobiles/>. Acesso em: 15 nov. 12019

³⁴ Roman Jakobson foi um dos primeiros pesquisadores a escrever sobre a tradução semiótica. Para Jakobson (*apud* PLAZA, 2013, p. XI), a tradução intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais”, por meio dos “signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar.

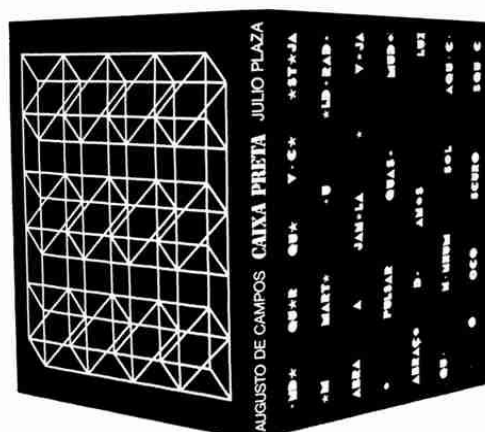
Figura 42 - Poemobiles (1975)

Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>. Acesso em: 15 nov. 2019

Na obra *Caixa Preta* (1975), o poema mostra-se como uma espécie de encarte, equivalente aos calendários que podem ser dobrados e apoiados em superfícies diferentes. Um dos traços fortes da obra de Augusto de Campos é o uso de materiais diferentes para o mesmo poema, em edições distintas, como já ressaltamos, ou mesmo simultâneas, explorando ao máximo aspectos da visualidade de uma mesma produção poética.

Figura 43 - Versão do Viva Vaia para o livro Caixa Preta

Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/narrativas-em-processo-livros-de-artista-na-colecao-itaucultural-chega-a-belo-horizonte>. Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 44 - Capa do livro Caixa Preta

Fonte: Campos (1975)

Essa capacidade de o poema *Viva Vaia* se conectar ou apontar diretamente para a obra de Augusto nos revela a função de um signo indicial (poema) que aponta para o objeto (toda a produção poética de Campos). Para isso, o poeta cria um efeito (vaia) que representaria a causa (apresentação de sua obra poética). Ainda nestes casos, o índice ou a representação indexical só pode ser de natureza degenerada, que geralmente é acompanhado de um símbolo que potencializa a sua natureza de subindicador, cuja função é apontar para uma situação própria da comunicação humana.

No poema estudado, temos a expressão “viva” intensificando o sentido do substantivo “vaia”, que pode tanto representar a recepção da produção poética de Augusto, como um evento externo, de natureza ampla ou restrita, como já demonstramos. Assim, o poema *Viva Vaia*, que já soma 48 anos de existência, dá evidências de se comportar como uma espécie de obra-síntese (autorreferencial) que aponta para um projeto estético, cultural, ideológico e político, em que o analógico, a partir de uma gramática que privilegia o ideograma, faz sobressair o experimental, não por acaso, e reverbera como uma marca, uma identidade de sua produção. Com isso, a vaia hipotética ou real, quer seja a sofrida por Caetano no 3º Festival Internacional da Canção, em 1968, quer seja a vaia a qual sua obra ou de qualquer artista-inventor possa sofrer por sua razão de existir, tem o efeito-bumerangue, quem vaia expõe e é exposto. Por esse olhar, o poeta afirma que: “a vaia funciona contra os vaiadores, como um “atestado de velhice”, que põe a nu todo um quadro de preconceito que o induziu à incompreensão e – pior ainda – à intolerância” (CAMPOS, A., 1974, p. 267). Com essa declaração de A.C, é preciso mais do que nunca celebrar a vaia quando ela é provocada por possibilitar a ampliação do código de convenção do ouvinte.

Figura 45 - Capa da primeira edição do CD do livro *Viva Vaia* (1979)



Fonte: Campos (1979)

Figura 46 - Poema *Viva Vaia* homenagem a Caetano



Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/augusto_de_campos_3.html. Acesso em: 16 nov. 2019.

Outro aspecto da representação indexical manifesta tanto no poema como no livro *Viva Vaia* é o projeto gráfico, que revela os meios de produção pelos quais determinada obra literária foi elaborada. Para este autor:

Examinando as formas de codificação e de transmissão dos textos literários, tais como nós as conhecemos atualmente, pode-se constatar que esse processo envolve certas relações indexicais, quando levamos em conta a materialidade das obras que temos acesso. Um livro impresso é índice de um determinado momento histórico, na medida em que o distinguimos, por exemplo, de pergaminho, ou de uma inscrição rupestre, ou de um texto veiculado em mídia eletrônica. (FERRAZ JUNIOR, 2012, p. 40).

A obra de AC manifesta ainda o modo de representação indicial na medida em que traz o registro da vanguarda neste suporte, dado que elabora o que se convencionou chamar de livro-arte. E, mesmo antes da primeira obra publicada, Augusto é, certamente, o primeiro poeta brasileiro, ao lado de seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, a desagregar o poema do livro; esse movimento é contínuo na sua obra, levando-o a colocar em xeque a poesia e o próprio fazer poético. Embora ele reconheça o valor do livro e o papel social que esse suporte desenvolva, seus poemas são verdadeiros objetos-autônomos, que inclusive dispensaria o livro enquanto suporte. Ao refletir sobre essa questão, Augusto de Campos expõe:

Ao emergir na segunda metade do século passado, a poesia concreta repotencializou propostas das vanguardas históricas, transportando os limites tradicionais que amarravam a poesia ao verso e esse ao livro. Radicalizando a experiência pioneira do marginalizado poema-partitura de Mallarmé (*Un Coup de Dés*, 1897), a que aquelas vanguardas, conscientes ou inconscientemente, se filiavam, criou uma sintaxe gráfico-espacial, não discursiva, atritando o verbal e o não verbal, e caminhando para o conceito

de uma poesia ‘entre’ interdisciplinar, ‘intermídia’, na expressão de Dick Higgins, ou ainda intersemiótica. (CAMPOS A., 1978, p. 80).

A partir das experiências de vanguarda, a poesia concreta experimenta deslocar o poema da página, percorrendo para uma poesia “entre”, intersemiótica. Esse fato possibilitou que o encontro de AC. e Julio Plaza fosse fecundo, resultando dele os três primeiros livros-objetos ou livro-arte, dos poetas experimentais do nosso país. Com isso, Augusto inaugura não só uma nova forma de fazer poesia, como também um novo tipo de suporte. Sobre a experiência com o livro enquanto objeto de arte, Plaza (1982, p. 4) discorre que “a criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico, enquanto o livro tradicional, contestando-o, recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura”. (p. 04). Logo o sistema simbólico abstrato e linear, cede lugar também ao universo icônico e simultâneo; são esses “novos moldes” do ato de ler os poemas intersemióticos inseridos nos livros-objetos, assim como *Viva Vaia*, que ainda desafia o leitor a despeito de estarmos imersos na cultura da imagem que, em certa medida, tornou triviais os mecanismos requintados de outros tempos.

5.2 Viva Vaia e Caprichos & relaxos: um viva à poesia

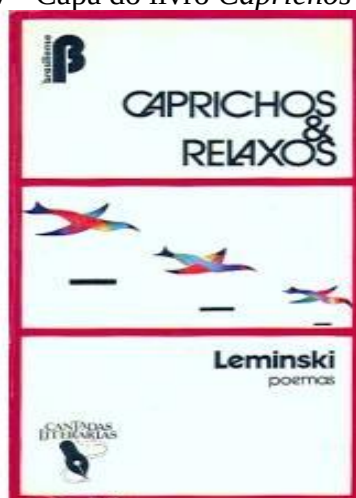
A obra *Caprichos & Relaxos* (1983), a começar pelo título, já dá pistas da dualidade que marca a arquitetura textual de Paulo Leminski, a qual ele cantou e decantou em vida, obra e paixão sinalizando para linhas fronteiriças de sua dicção, o erudito e o popular, o verbal e o visual. Lançado pela editora Brasiliense, reúne 20 anos da produção do autor, foi a obra que projetou nacionalmente a sua poesia. Além de poemas inéditos, comporta obras lançadas anteriormente, de modo independente, como *Polonaises* e *Se não fosse isso era tanto. Não fosse isso era quase*, como também poemas publicados em várias revistas que marcaram presença no espaço literário brasileiro da década de 1970, a exemplo de *Qorpo Estranho* (1976), *Código* (1974), *Nave louca* (1974), *Muda* (1977), das quais Leminski foi fiel colaborador. Em vista disso, o livro, além dessas duas seções, expõe mais cinco, *Caprichos e relaxos*, *Ideolágrimas*, *Sol-te*, *Contos semióticos e invenções*, com isso os poemas acomodam-se em sete compartimentos. Sobre a obra, é pertinente frisar que salvo a seção *Polonaises*, todas as demais apresentam haicais em sua organização, inclusive *Ideolágrimas* agrupa apenas essa modalidade de composição, demonstra, assim a recorrência e relevância do haicai na poética de Leminski, já demonstrada no capítulo 04.

O livro apresenta uma introdução elaborada por Haroldo de Campos e a contracapa escrita por Caetano Veloso, dados esses bem significativos por revelar dois expoentes de movimentos artísticos bem singulares para a história da arte no Brasil, o concretismo e a tropicália, bem como para a poesia de Leminski, uma vez que transitou com muita desenvoltura entre ambos os movimentos, sem, contudo, se fixar em nenhum deles. Haroldo de Campos (1983) arrisca assim uma “indefinição” para o poeta curitibano:

Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolismo filhellênico Dario Veloso (...) lampiro-mais que -vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida (...) caipira cabotino (como diz afetuosamente Julinho Bressane), ou polilingue paroquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideogrâmica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta. (CAMPOS, H., 1985, p. 8).

Leminski não criou nenhum movimento literário: ele, em si, era o próprio movimento em prol da palavra poética: “faiscante de poesia e de vida”. O poeta assimilou o *paideuma* concreto e incorporou tantos outros autores, conforme o seu próprio critério. A obra foi uma das mais vendidas do ano, praticamente um feito, por se tratar de poesia, gênero pouco lido em nosso país. A editora publicou o livro até a terceira edição, mantendo o mesmo projeto gráfico.

Figura 47 - Capa do livro *Caprichos & Relaxos*

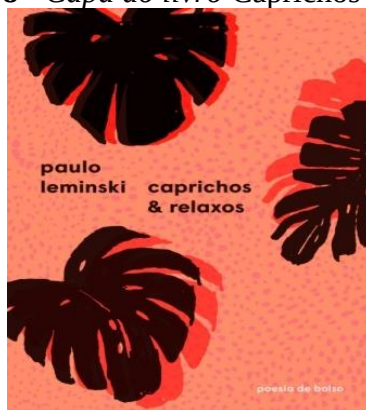


Fonte: Leminski (1983)

Na contracapa de *Caprichos e Relaxos*, Caetano Veloso (1983) emite suas considerações sobre a obra e o poeta: “Esse livro de poemas é uma maravilha, porque os

poemas de Leminski são muito sintéticos, muito concisos, muito rápidos, muito inspirados [...] Leminski tem um clima/ mistura de concretismo com beatnik. Que é muito legal”. Tanto Haroldo de Campos quanto Caetano Veloso atentam para essa capacidade da síntese cultural realizada pelo autor, espécie de antena parabólica da literatura dos anos 70. A obra foi reeditada pela editora Companhia das Letras, em 2016, em uma edição de bolso, que se apresenta com acabamento em brochura. Nessa versão, os editores optaram por não apresentar a introdução de Haroldo Campos e a contracapa de Caetano Veloso, ao passo que foi acrescentada a cronologia da vida e obra do autor.

Figura 48 - Capa do livro *Caprichos & relaxos*



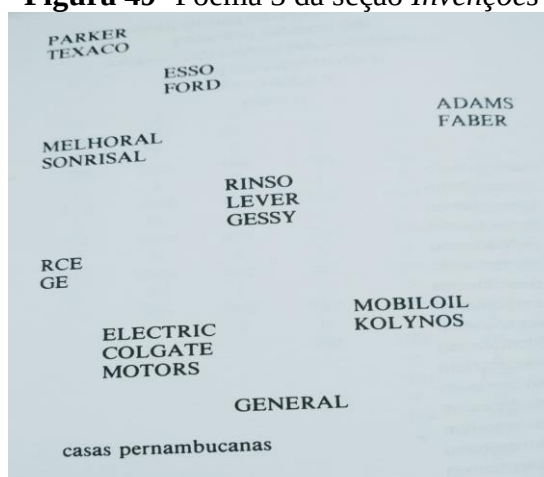
Fonte: Leminski (1985)

Caprichos & relaxos (2016), de Leminski não é um livro objeto ou um livro arte, a exemplo da obra *Viva Vaia*, ainda assim, podemos encontrar especificidades que unem ambas as produções. Se no livro de A.C, temos a presença do oxímoro no título, unindo sintagmas aparentemente opostos, que apontam para a obra (viva) e a recepção da obra (vaia), além da antítese visual (oposição entre o branco e o vermelho), na obra do curitibano, encontramos a relação de opostos mediada pelos signos **caprichos/ relaxos**, os quais compõem a antítese. Essa bifurcação persegue toda a obra de Leminski, como um verdadeiro lastro de seu fazer poético, que está longe de ser algo caótico, antes, é justamente na contrariedade e multiplicidade que ele se encontra, se firma e se harmoniza. Os títulos em ambos os casos têm função de índices degenerados, em AC, de natureza endofórica e exofórica, como já demonstramos no item 5.1; já em Leminski, essa natureza é apenas de condição endofóricas, por apontar o modo pelo qual seus poemas foram elaborados.

Outro ponto da organização de cada livro reside no fato de Leminski, seguindo os passos de Augusto, reunir mais de décadas de sua produção poética. Não por acaso, haja vista que os concretos foram, a princípio, os maiores interlocutores de sua produção literária por

afirmação ou negação, sendo Augusto aquele com quem ele manteve uma relação mais proximal, e quem o iniciou no circuito paulistano das vanguardas culturais. Tamanha era a familiarização de Leminski com o grupo de poetas paulistanos, que chegou a declarar: “a coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei” (LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 208-209). Essa afirmação do poeta se reflete em muitos de seus versos, pois lançava mão, para elaborá-los, ora de recursos visuais simples, ora de recursos mais complexos, uniformizando-se, assim, com a proposta dos poetas noigandres, como ficou perceptível nos quatro (04) poemas de estreia, lançados na revista *Invenções*, dos quais destacamos a seguinte produção:

Figura 49- Poema 5 da seção *Invenções*



Fonte: Leminski (2016, p. 150)

Consonante suas declarações, Leminski surge no cenário poético brasileiro com fortes inclinações para a vanguarda concretista. No poema destacado acima, é perceptível a utilização de alguns recursos que dizem respeito à adoção de uma gramática que privilegia o uso do ideograma, como a suspensão do verso e da estrofe, tendo em vista que a palavra passa a ser a unidade mínima do poema, o desaparecimento do eu-lírico e o aproveitamento espacial da página. O modo de representação indicial degenerado prevalece na semiose do poema em análise, na medida em que são destacados dezenove (19) nomes de indústrias multinacionais, em caixa alta, recebendo um lugar de visibilidade na leitura. Em contrapartida, temos o nome de uma única empresa brasileira, grafado em letras minúsculas e localizado no fim da página: “casas pernambucanas”, sem contar que a companhia escolhida faz menção ao estado de Pernambuco, situado em uma das regiões mais pobres do país, o Nordeste, recebendo assim um lugar de pouco destaque diante dos olhos do leitor. Interseccionando a relação entre as instituições multinacionais e a instituição brasileira, temos a palavra GENERAL, aqui o signo

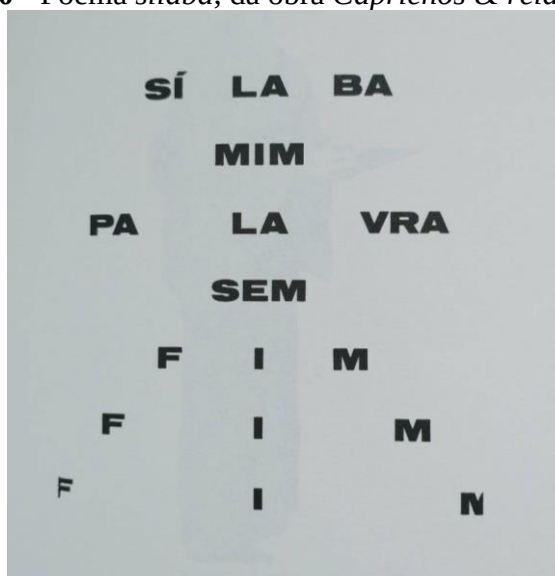
assume duplo sentido, dado que ora pode representar a empresa novaiorquina General Motors, como também referir-se ao sistema político brasileiro, haja vista que o poema foi escrito no período da ditadura militar, denunciando assim uma política autoritária aplicada pelos militares e, no que diz respeito à parte econômica, que favoreceria muito mais os produtos estrangeiros (norte-americanos) do que os produtos nacionais.

Envolvido com as novas linguagens e outras artes, o poeta curitibano encontrou caminhos peculiares para aparelhar a sua “munição”, como ele costumava se referir à palavra poética, cultivando, portanto, várias parceiras, com as quais se identificava para produzir poesia: “Criativamente, prefiro a companhia de programadores visuais e músicos. Não consigo aprender nada com escritores. Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes” (BONVINCINO; LEMINSKI, 2007, p. 194). Embora o poeta curitibano apresente essa ligação com a poesia concreta, não chegou a utilizar recursos semióticos mais interativos, tais como o uso da cor, da sonorização, da musicalização e da animação de imagens audiovisuais para construção de seus poemas experimentais, assim como fizeram os concretos e mais efetivamente AC. Com exceção da obra *Bicho alfabeto* (2014), lançada postumamente para o público infantil, em que foram exploradas as cores de modo considerável na construção do significado dos haicais ali reunidos.

Certamente, essa condição só não se deu pela brevidade com que nos deixou o poeta, pois como atesta sua filha Estrela Leminski: “ele era quase um precursor da internet, sem nunca ter sentado em um computador” (ESTRELA LEMINSKI, 2019, *apud* PASCHOAL, 2019). Por outro lado, Leminski fez uso da linguagem da publicidade e do jornalismo em seus poemas, além de ter chegado a escrever com Alice Ruiz *Afrodite- quadrinhos eróticos*, no fim da década de 70, cuja publicação ocorreu em 2015 pela editora Veneta. No auge de seu reconhecimento como poeta, década de 1980, apresentou o *Jornal de Vanguarda da Bandeirante*, tais atuações reforçam a sua disposição para as novas linguagens.

Criatividade e vontade de experimentação não faltam ao poeta de tantas vozes. Vejamos o poema *sílaba* inserido na obra *Caprichos & relaxos*.

Figura 50 - Poema *sílaba*, da obra *Caprichos & relaxos* (2016)



Fonte: Leminski: (2016, p. 137)

A partir da leitura do poema acima, podemos afirmar que, na poesia de Leminski, o uso dos recursos visuais acontece com uma liberdade maior, sem revelar fidelidade à fase figurativa ou matemática praticada pelos poetas concretos, como fica perceptível. Contudo, a consciência ideogrâmica (como já o demonstramos) é algo intrínseco ao seu fazer poético: “a poesia concreta, para mim, sempre foi consciência inter-semiótica e assimilação, pela criatividade, da revolução industrial” (LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 209). Essa consciência se revela (além da relação mantida com a vanguarda paulistana), tanto na relação que o poeta desenvolveu com a publicidade, como também com a Música Popular Brasileira, dois fortes vetores da poesia Leminskiana.

De tal sorte que, tanto analisando a produção poética de Leminski, quanto a de A.C, fica evidente a relação de convergência de ambos os poetas com a música. O primeiro chegou a escrever dois livros em que aborda o tema: *Balanço da Bossa* (1968) e *Música de Invenção* (1998), a aproximação dele com a tropicália e, especialmente, com Caetano Veloso, possibilitou a realização de um antigo projeto, a musicalização de poemas como *pulsar* e *dias dias dias*. O segundo, embora não tenha se tornado crítico do assunto, converteu-se em letrista, desenvolvendo trabalhos com Caetano Veloso e Gilberto Gil, associando-se a vários outros artistas da MPB para compor suas canções. Leminski usa a seguinte epígrafe em *Caprichos e Relaxos*:

*Aqui poemas para lerem em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer em voz alta.*

*E poemas, letras, lyrics para cantar.
Quais, quais, quais é com você, parceiro*
(LEMINSKI, 2016, p. 9, sic)

A busca pela musicalidade nas produções tanto de AC, quanto de Leminski se revela pelas construções textuais que acusam a incorporação da melopeia como elemento estruturante de suas respectivas poesias, herança poundiana ancorada no método ideogrâmico, o qual, além desse elemento, prioriza a fanopeia e a logopeia. Se Augusto cria objetos verbivocovisuais tornando os seus poemas audíveis e táteis aos leitores, assemelhando-se a verdadeiros utensílios poéticos, Leminski tem uma conversa ao pé de ouvido, apelando para os sentidos de cada leitor, numa gradação: *Aqui poemas para lerem em silêncio* (leia). *Poemas para dizer em voz alta* (declame). *E poemas, letras, lyrics para cantar* (cante), ao que pode ser subentendida a ação: viva poesia!, todos esses movimentos realizados intensamente por ele em vida. Arremata fazendo uso da linguagem coloquial: “quais, quais é com você parceiro”, aqui a palavra final o aproxima do leitor, uma vez que pode ser compreendida, conforme o dicionário Houaiss (2009, p. 120), “parceiro” “*substantivo masculino* que está em parceria; sócio, cúmplice, companheiro de dupla, esp. no jogo, na dança, nos esportes, em espetáculos”. Desse modo, o curitibano parece diminuir a distância entre o poeta e o leitor, criando uma relação de interação entre ambos e, no jogo delineado pelo poema, concede ao leitor a liberdade de escolher próprio ritmo de experimentação da palavra poética, assim como reitera no poema *Senhorita chuva*:

Senhorita chuva
Me conceda a honra
Desta contradança
E vamos sair
Por esses campos
Ao som desta chuva
Que cai sobre o teclado

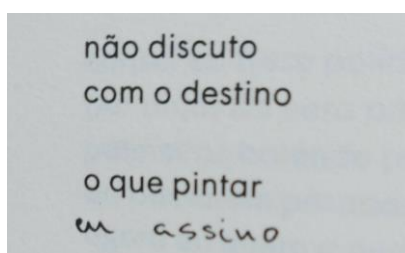
Leminski concede o direito da “contradança” em que o leitor pode sair pelas páginas do livro, em movimentos firmes e aleatórios ao som da chuva-poesia que cai sobre o tablado da página. Sobre o título *Caprichos & relaxos*, destacamos o símbolo /&/ utilizado para o /e/ comercial. Conforme Vocabulário Taquigráfico da língua portuguesa (2010), foi criado em Roma pelo orador Marcos Túlio Tito, em 70 a.C, é um caractere ou símbolo usado para substituir a conjunção aditiva “e.” Geralmente é utilizado em nomes de empresas, estabelecimentos afins, daí ser muitas vezes denominado “e comercial”. Esse recurso

linguístico assume a condição de ícone de letreiro de casas comerciais, na medida em que pode facilmente ser associado a tais estabelecimentos. Nesse caso, o poeta sinaliza para o leitor que aquilo que em seu livro ele considera relaxos seria a parte negociável, de fácil acesso ao público leitor, “a sua empresa”, por assim dizer, constituída.

Esse mesmo recurso é reafirmado no subtítulo do livro em que o poeta enfatiza o que seria seu *modus operandi* para a elaboração do livro, ao descrever quatro palavras: “saques, piques, toques & baques³⁵”, as três primeiras, certamente, apontam para o que seria os caprichos e a quarta, “baque”, para o seu momento de relaxo. A ideia de uma palavra que sinaliza a “queda”, ou seja, os poemas nos quais o rigor estético não tenha sido prioridade. Transparece, dessa forma, a posição do poeta crítico, leitor e autocrítico de si mesmo, que oferece a mão à palmatória, mas com a consciência do que faz e porque o faz.

Sendo assim, nele o supostamente “fácil” não é um erro, mas uma escolha, a liberdade de experimentar outra forma, Leminski explora a superfície sem ser superficial. Nesta perspectiva, sublinhamos um metapoema que expressa bem sua habilidade com a linguagem poética, temos uma quase quadra com ares de haikai, um toque de visualidade, num estilo poesia marginal, em que o humor e o “relaxo” do poeta se sobressaem, além de revelar o talento de Leminski, manter diálogo com as várias vertentes literárias e culturais de seu período, o jeito leminskiano de ser, “o samurai malandro”, que embora quase um lugar comum nas definições sobre o autor, é, certamente, uma das melhores denominações para o poeta curitibano.

Figura 51 - Poema da seção *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*



Fonte: Leminski (2016, p. 78)

Os fatos pertinentes à atuação profissional de Leminski presentes em sua biografia, como demonstramos na seção 3.3, acusam tal procedimento, tendo em vista que o poeta atuou

³⁵ O trecho faz clara alusão ao envolvimento do poeta com entorpecentes. Paulo Leminski esteve ligado à contracultura e, como a maioria dos poetas e artistas desse período, fez uso de vários tipos de drogas lícitas e ilícitas, como informam seus dois biógrafos Toninho Vaz (2001) e Domingues Peregrine (2014). Veio a falecer no ano 1989, em decorrência de cirrose hepática, causada pelo abuso de álcool.

tanto na área do jornalismo como da publicidade, conseguindo com muita naturalidade se apropriar de recursos desses setores para incorporar na linguagem de seus poemas. Tal perspectiva aliada a outras tendências como o estilo minimalista zen, técnicas concretas e a poesia marginal fez de *Caprichos & relaxos* um fenômeno de vendas, chegando a atingir a tiragem de quase 18.000 mil cópias no período de seu lançamento.

Essa estreia, que concedeu visibilidade ao trabalho de Leminski, projetando-o no circuito editorial nacional, fez parte, certamente, de um projeto estético, estrategicamente elaborado, a tal ponto que o poeta curitibano consegue em vida, além do trabalho que desenvolveu junto a periódicos de renome como a Folha de São Paulo (onde assinava uma coluna semanal) e resenhista da revista Veja, ser também “escritor de profissão³⁶”. É desse período também seu trabalho como letrista³⁷, que lhe rendeu parcerias com Caetano Veloso, Ney Matogrosso e Guilherme Arantes, dentre tantos outros artistas de renome no cenário da música popular, projetando o poeta em mídia de maior alcance como a TV.

Sobre a obra, Bonvicino (2007), em uma resenha publicada em 28 de outubro de 1983 no *Jornal da tarde*, opina:

caprichos & relaxos preserva, em sua variedade, de dicções, uma unidade que se explicita num lirismo reflexivo, baseado em módulos econômicos da linguagem, Leminski é breve, mas quase nunca, leve. E, pode-se dizer, saiu-se vitorioso numa luta/ leitura com a, e da, tradição: conquistou um espaço próprio com aberturas diversas para campos não verbais da criação poética. haja vista poemas como ‘lua alguma’ um dos mais belos, e seu trabalho com a música popular. De repente, me lembro do verde.
(...)

Não há exagero em se afirmar que este livro é, pelo percurso do autor, e pelo resultado em textos, o melhor livro de poemas publicados até agora neste ano. a geração que produziu Torquato Neto, Raduan Nassar, Duda Machado, Julinho Bressane no cinema, Caetano Veloso, poeta-tovador, na música, encontra em Leminski, pelo conjunto da obra, seu escritor e seu poeta para o papel. O brutalista de ‘o pauloleminski / é um cachorro louco’ que faz chover em nosso piquenique. (LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 213).

³⁶ Narra Toninho Vaz (2009), em março de 1984, quando estava em São Paulo, fazendo a entrega de uma tradução, recebera uma proposta do editor Caio Graco, para escrever um romance sob encomenda, para a coleção *Cantadas Literárias*. Ao ser perguntado quanto queria receber para realizar tal projeto, o poeta teria colocado no papel todos os gastos mensais, além dos salários na agência. Em alguns minutos, respondera ao editor, que aceitara de pronto. Dessa forma, nasceu a novela *agora é que são elas*.

³⁷ Além da música *verdura*, gravada por Caetano Veloso, no álbum de 1981, intitulado *Outras palavras*, Leminski assina, ao lado de Moraes Moreira e Zeca Barreto, a música de abertura da novela *O Paraíso* (1982), qual seja: *Promessas demais*, da rede Globo, interpretada por Ney Matogrosso, (música de muito sucesso na época). Também compôs sete canções, em parceria com Guilherme Arantes, para o especial da Rede Globo, intitulado *Pirlimpimpim 2*, que se transformou em um compacto, lançado em 1984.

Se o romance de estreia *Catatau* (1975) caiu na graça da crítica, sem, contudo, ter a mesma receptividade entre os leitores, *Caprichos & Relaxos* deu a Leminski reconhecimento perante a crítica e os leitores, uma vez que permitiu que o poeta executasse os vetores estéticos que perseguiu em vida: a comunicação e a originalidade. No ano de 1978, em carta direcionada a Bonvincino, Leminski se posiciona:

Não resta dúvida q esse culto do novo em poesia de vanguarda está ligado ao 'novo' que a publicidade usa... novo Omo, novo Rinso... novo... novo... muito novo... novo para que? ou o novo não precisa se justificar? novo é novo, tá acabado? claro, existe uma preocupação com novidade em qualquer artista de verdade, com novidade, com originalidade, com voz própria [...] quero fazer uma poesia que as pessoas entendam. q não precisem dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou tese de Jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos.

(...)

A poesia está dentro da vida e não o contrário. (BONVINCINO; LEMINSKI, 2007, p. 110-111; 113).

O posicionamento de Leminski nessa carta de 1978, endereçada a Bonvincino, diverge da entrevista concedida ao mesmo jornalista em 1976, onde afirmava que era mais concreto que os próprios concretos, aqui ele tece duras críticas à vanguarda paulistana no tocante à busca pelo novo, sem que houvesse uma efetiva comunicação com os leitores, uma vez que segundo o poeta, o arcabouço teórico do qual lançaram mão a Gestalt, os estudos de Jakobson, dentre outras perspectivas teóricas já elencadas, colocaria a poesia num certo engessamento, por assim dizer a distanciando da vida. Afirmando ou negando a atuação da vanguarda concreta, Leminski põe em prática uma das suas habilidades, a contradição, como grande polemista que foi, encontra nos concretos robustos interlocutores, além de utilizá-los como parâmetro para a construção de sua própria dicção, tendo em vista que viveu a maior parte de vida na cidade de Curitiba, num insulamento literário, pensando a época em que os meios de comunicação ocorriam apenas por carta ou telefone (o poeta adquiriu seu primeiro aparelho telefônico somente no início da década de 80).

Além dos meios citados, esse isolamento literário só era quebrado por algumas viagens ao eixo Rio Janeiro-São Paulo, ou pela atração que sua figura singular e carismática exercia em jovens artistas de vários segmentos, mas principalmente ligados à música e à literatura, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Moraes Moreira e tantos outros representantes da MPB, além de escritores locais, a exemplo dos curitibanos Domingues Peregrino e Toninho Vaz (ambos viriam se tornar seus biógrafos), dentre outros escritores brasileiros. A Cruz do Pilarzinho, bairro que residia se tornaria, uma referência dos artistas undergrounds da cidade,

na metade dos anos 1970. Conta Toninho Vaz (2009) que Waly Salomão, nesse período, retornava de Nova York e foi até Curitiba apenas para conhecer Leminski. É certo que o curitibano, trançando novos caminhos, se colocou na construção de uma identidade. Ao citar Bashô na mesma carta de 1978, afirmava, “não siga as pegadas dos antigos, procure o que eles procuravam” (LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 111). Em vida, se colocou a procura de uma poesia singular e, inegavelmente, sua primeira antologia comunica com inovação, assim como toda a obra poética que desenvolveu no seu projeto estético.

5.3 Lua na água: um viva à lua

O poema *Lua na água* (1982), de Paulo Leminski, faz parte da coletânea de poemas intitulada *Sol-te*, inserido na obra *Caprichos e Relaxos* (1983), além de compor a edição realizada pela Companhia das Letras, em 2016, e reunidos também na obra *Toda Poesia* (2013). O segmento é composto por vinte e cinco (25) poemas visuais, dos quais nove são haicais. O poema *Lua na água* encerra a sequência da seção.

Figura 52- Poema Lua na água



Leminski (2016, p. 140)

Lua na água foi selecionado pelo professor Amador Ribeiro Neto para integrar a obra *Poesia Concreta: Revisão - visão - Antologia poética* (2018), embora o haikai de Leminski não esteja cronologicamente compatível com o projeto de intervenção do concretismo no Brasil, é, certamente, uma das obras que pagam tributo ao movimento. O poema em questão não sintetiza a estética do conjunto da obra de Leminski, diferentemente de *Viva Vaia*, que se apresenta como uma marca do conjunto da obra de Augusto, por apresentar a poesia augustiniana, todavia *Lua na água* é um dos **caprichos** do polaco, no tocante à primeira obra em que foi publicado como no conjunto da obra do autor, pelos inegáveis recursos estéticos dos quais se constitui.

O haikai *Lua na água* se apresenta, quanto à forma, distribuído em três versos, sem, contudo, somar as 17 sílabas métricas comuns à tradição do gênero difundido pelo Ocidente, isso porque, no Brasil, além de ter apresentado temas variados daqueles comuns no Japão, da época de Bashô e de seus seguidores, a estrutura poética passou também por uma flexibilidade quanto à forma. Em se tratando dos haicais de Leminski, é muito comum encontrarmos essa variação temática e formal. O poeta curitibano priorizou, antes de mais nada, incorporar o espírito da cultura japonesa em suas produções, que pode ser vista tanto em seus haicais, quanto em vários de seus poemas, uma vez em sendo leitor da crítica dos concretos e de Pound, como também tradutor de japonês, sabia que a forma estrutural do haikai popularizado no Brasil (tercetos, dividido em 17 sílabas métricas) estava longe de se aproximar do haikai genuinamente japonês, que se apresentava em estrutura complexa, acompanhada de desenho (*hai-ga*), inserido geralmente em um diário de viagem (*nikki*).

Essa busca pela essência da cultura nipônica fez de Leminski um dos mais autênticos seguidores do senhor Bananeira no Brasil, sem contar que nesta coletânea, em especial, o poeta apresenta poemas inspirados na técnica dos haicais, em que o modo de representação icônica incide sobre o modo de representação simbólica, possibilitando que o gênero seja experienciado pelo leitor numa perspectiva mais visual, assim como ocorre em sua origem japonesa. Esse procedimento é, no mínimo, interessante do ponto de vista estético, uma vez que poucos *haijins* brasileiros se aventuraram por essa via de experimentação, de unir haikai e técnicas visuais num só lance criativo.

No que diz respeito à estrutura semântica, *Lua na água* se apresenta projetada da mesma forma que *Viva Vaia*, a partir de duas palavras-tema, neste caso, **lua** e **água**. Contudo, diferentemente do poema de AC, os signos em análise apresentam, assim, a mesma estrutura morfológica. São dois substantivos femininos e concretos, ambos responsáveis por uma espécie **de descrição objetiva verbivocovisual**, em que a água age como um espelho, refletindo a imagem lunar e passa a ser uma grande motivadora das transformações da palavra **lua**, no contexto da página. Ambos os elementos motivacionais são peculiares à tradição literária ocidental e nipônica, diferente do que observamos em *Viva Vaia*, em que a motivação pode ser considerada *sui generis* em nossa tradição poética.

Sobre a questão da representação do tema nos dois poemas aqui confrontados, interessa-nos, sobretudo, o tratamento dispensado à linguagem poética, sem lançar juízo de valor:

Não há temas bons ou maus em literatura, já que na arte da palavra o que importa é o tratamento de linguagem que se dispensa a tais temas. E diz mais: relata sua angústia toda vez que uma pessoa amiga vem lhe trazer ‘um bom tema’ para um texto. (...) uma pedra sobre a mão pode render um excelente texto. (CORTÁZAR, 2008, p. 114).

As palavras de Cortázar trazem elucidações para todos aqueles que se colocam como fiscais ideológicos dos poetas e de seus temas, afinal de contas, como atesta Leminski: (2012) um poema convencional continua medíocre mesmo que invista contra toda opressão do mundo. Embora a distinção da motivação lua para os estudos literários, principalmente em poesia, essa relevância é potencializada em Leminski pelo trabalho realizado a partir da linguagem.

A lua, como um dos temas do poema em análise, é um assunto muito recorrente em diversas culturas e áreas de estudos da humanidade. Sua presença no discurso popular tem uma forte representação, que pode ser visivelmente encontrada em várias práticas sociais, por essa razão que Chevalier e Gheerbrant (2019) a consideram como um símbolo cósmico de todos os períodos, daqueles mais remotos até os dias atuais, alcançando, assim, uma incalculável generalização em todos os ângulos, o que permitiu ser sempre motivação para uma gama de mitos, lendas, cultos em que são atribuídas às deusas a imagem lunar, a exemplo de Ísis, Istar, Diana ou Artêmis.

A lua enquanto signo permite inúmeras semioses que podem ser vistas no cotidiano do povo brasileiro, das quais destacamos o seu poder magnético que influenciaria, conforme relatos populares, o ciclo menstrual, o crescimento dos cabelos, o aumento e a baixa das marés, na agricultura, através do calendário que nortearia as colheitas e os plantios de determinadas espécies. Muitos desses poderes mágicos atribuídos à lua em várias culturas foram saindo da órbita do senso comum para serem testados no campo científico, como por exemplo, a sua influência sobre a cheia das marés e, por conseguinte, na captura dos peixes.

No artigo intitulado *Efeito da lua e da maré na captura de peixes em uma planície de maré da baía de Paranaguá, Paraná, Brasil*, Goldefroid *et al* (2003, p. 54), atesta que “as assembléias sofrem alterações com o ciclo das marés [...], conclui-se que é importante considerar o entorno e sua ictofauna, na interpretação da influência da lua e da maré na estruturação e capturas com rede em planície de maré”. Com a chancela da ciência, muitos de seus poderes mágicos foram ganhando novas conotações e comprovações ou mesmo desmistificações e desmitificações, é o que podemos conferir com a chegada do homem à lua em 1969, fato que esvazia o sentido de tanta credence apregoada pelo senso comum de que o astro seria morada de santos, monstros ou deuses, a exemplo de São Jorge, o seu cavalo e o

dragão. Todavia, obviamente, mesmo a ciência não esvazia de todo a aura de mistério e romantismo que envolve a lua, uma vez que:

Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade da mulher e a força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades de fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande-Mãe (Mater. *magna*). Essa corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe calor, mãe – carinho, mãe-universo afetivo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 364).

Por força da representação do símbolo, encontramos a recorrência do tema “lua” em vários estilos de épocas e autores, não importa se românticos, ultrarromânticos, parnasianos, modernos, a lua se mostra fiel, mesmo ao sabor da infidelidade, amiga dos apaixonados, loucos, desesperados, solitários, visionários, é, pois, companheira de todas as épocas. Por essa razão, vamos encontrá-la também representada na obra leminskiana, quer seja pelo viés subjetivo, que ora a aproxima dos românticos, quer seja pela face “parnasiana chic”, como também pela linha *nonsense* ou ainda a perspectiva nipônica de sua poesia, visto que a lua foi tema indispensável nos poemas de Bashô, por ser expressão também do *kigo*, quando as estações do ano são representadas nos haicais japoneses.

Como demonstração, encontramos na obra *Caprichos & relaxos* alguns poemas em que a lua é explorada como tema, direta ou indiretamente, a exemplo de *Lua na água*, no qual o astro é uma das motivações do poeta, encontramos também outros haicais construídos em torno do tema em que a influência de Bashô na obra de Leminski fica mais evidente, como no haicai presente na seção de *Ideolágrima*.

Lua de outono
por ti
quantos s/ sono

Leminski (2016, p. 117)

Neste poema, é possível identificarmos características como *kigo*, além de conceitos caros às artes nipônicas como o *wabi*, substantivo que significa literalmente preferência pelo simples e tranquilo, ou ainda *miyabi*, que pode ser traduzido como uma espécie de “graça harmoniosa”, além de “simplicidade silenciosa”. Sobre o assunto, Leminski propõe (2012, p. 374): “contem ‘wabi’ a extrema concisão do haikai com seu horror ao grandiloquente e ao explícito, feito mais de vazios que de presença, privilegiando o reles e o banal, o vulgar e o

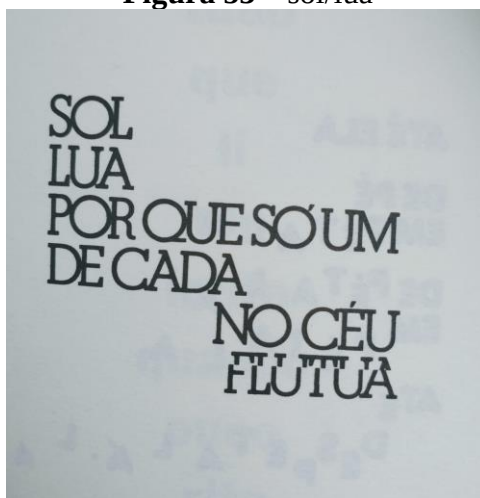
cotidiano, o completo e o incompleto em suas dezessete sílabas”. Esses conceitos perpassam muitos dos haicais do curitibano, nos quais o poeta remete ao contexto do período de Bashô, quando em viagem, ora sozinho, ora com seus discípulos, o poeta perscrutava a beleza da natureza, através das estações do ano, sendo a contemplação da lua o ponto alto das peregrinações, além de motivação para a produção poética, a construção estética mantém uma relação intertextual com um conhecido poema do poeta japonês, como pode ser visto no seguinte poema:

Nesta noite
ninguém pode deitar-se:
lua cheia.

Bashô (2016, p. 80)

Outras luas na obra leminskiana podem ser contempladas, ainda no segmento *Sol-te*, temos um haikai composto por 16 sílabas métricas, distribuídos por seis estrofes, neste caso o poeta mantém a aproximação da divisão silábica tradicional do haikai brasileiro, sem, contudo, manter o padrão dos três versos, haja visto que visou separar os signos “sol” e “lua” (responsáveis pela motivação do poema), para destacar tanto o efeito estético, como a construção do sentido arrematada pelo signo icônico imagético **flutua** (presente no último verso) cujo efeito gráfico permite, por semelhança, a realização da ação indicada na própria palavra, torna-se assim decisiva para a construção do significado do poema.

Figura 53 – sol/lua



Fonte: Leminski (2016, p. 123)

Na obra *Toda Poesia* (2013), na seção, *Distraídos venceremos*, encontramos um haicai imbuído de *yugên* (o mistério nebuloso), em que o brilho da lua parece contrastar com a escuridão que envolve a cidade da Polônia, que ficou conhecida mundialmente por ter sido palco de um dos piores campos de concentração Nazista. A palavra “YUEGEN é composta por dois ideogramas que significam ‘vago, difuso, nebuloso’ (YU) ‘mistério, escuridão’ (GEN): algo como ‘indistinto mistério’ (LEMINSKI, 2012, p. 375). Segue o poema:

Lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz

Leminski (2013, p.240)

No poema, o modo de representação indicial degenerado é revelado a partir da palavra “auschwitz” que, ao ser grafada com letra minúscula, perde a condição de substantivo próprio, para funcionar como substantivo comum, denunciando assim o processo de coisificação, desumanização a que foram submetidas as pessoas que viveram esse triste momento da história humana. Reforçando o conceito de *yugên* presente no haicai, temos que um dos ideogramas que o compõe *yu* da origem aos signos *yurei*, que significa “fantasma ou assombração”, *yuhei* que pode ser traduzido como “confinamento, prisão” *yukai* cujo sentido aproxima-se de “além, outra vida, ou mundo dos mortos” (LEMINSKI, 2012, p. 375). Sendo assim, o clima nebuloso que aponta para o horror vivido durante a segunda guerra é contrabalanceado pela imagem da lua, (único momento de enternecimento, talvez, para as vítimas encerradas ali) que no poema exerce a mesma função da terra para os náufragos, uma vez que parafraseia a expressão: “terra à vista”.

Na obra *Toda Poesia*, encontramos 25 poemas que abordam o tema, uma pequena parcela, se pensarmos que a poética do curitibano apresenta 610 poemas presentes no volume que constitui a totalidade de sua produção poética, porém bastante significativa do ponto de vista da qualidade estética dos poemas reunidos sobre a temática em questão. Dos quais destacamos, além do poema em análise e referido aqui, o poema *Lua no cinema*³⁸, uma fábula bem conhecida do polaco, principalmente entre o público infantil, haja vista o tom *nonsense* que conserva, como também o fato de circular em mídias sociais e em plataformas digitais, como Youtube, o poema aparece em videotexto, declamado, cantado, encenado e animado.

³⁸ O poema *A lua no cinema* foi musicado pela banda paranaense Black Maria (2010) e pela filha do poeta, Estrela Leminski, em um álbum intitulado *Leminskanções* (2014). Foi ainda adaptado para o Programa Infantil Rá-ti-bum, exibido pela TV cultura, no quadro *Quintal de verso*.

A lua no cinema

A lua foi ao cinema,
passava um filme engraçado,
a história de uma estrela
que não tinha namorado.

Não tinha porque era apenas
uma estrela bem pequena,
dessas que, quando apagam,
ninguém vai dizer, que pena!

Era uma estrela sozinha,
ninguém olhava pra ela,
e toda a luz que ela tinha
cabia numa janela.

A lua ficou tão triste
com aquela história de amor,
que até hoje a lua insiste:
— Amanheça, por favor!

(LEMINSKI, 2013)

O poema é composto por quatro quadras, em que todos os versos são heptassílabos (redondilha maior), as duas primeiras estrofes se apresentam num esquema de rimas ABCB, bem ao gosto da tradição das quadras e canções infantis populares; já as terceira e quarta quadras, as últimas do poema, se apresentam no esquema rimas alternadas ABAB.

A lua foi ao cinema pode ser lido como um apólogo, pois, como sabemos, nesse gênero, seres inanimados ganham vida, a exemplo das personagens a “lua” e a “estrela”, além de geralmente apresentarem um fundo moral. Neste caso, temos manifesto o modo de representação simbólico que evoca as normas estabelecidas pelo código da linguagem que particulariza e distingue cada gênero e permite que ele seja lido conforme a sua natureza.

Isto posto, o signo lua (diferente das manifestações vistas nos haicais, todas com uma abordagem denotativa da linguagem) apresenta o viés conotativo e, logo o modo de representação icônico metafórico é ressaltado, tendo em vista que são estabelecidos dois paralelismos: o primeiro entre **lua** e **mulher**, e, o segundo, entre **estrela** e **mulher**, fenômenos que ocorrem através do uso da personificação. Neste caso, conforme Noth (2003), a metáfora se situa no terceiro grau de iconicidade decrescente, além de revelar também o grau de degeneração semiótica e, muito embora sejam signos genuínos, detém o menor grau de

iconicidade por se referirem indiretamente ao objeto. Não agem por mera qualidade, a exemplo das imagens, nem por relações diádicas entre as próprias partes, como ocorre nos diagramas.

Já o signo **água**, enquanto parte do processo de motivação do poema, pode ser entendido como um elemento popular de representação simbólica para várias culturas antigas e modernas. Sobre esse fato, aludem Chevalier e Gheerbrant (2019) que a água pode ser compreendida sob o enfoque de três temas primordiais: fonte de vida, meio de purificação, centro de degenerescência. Desses três temas, há uma insistência particular na água vista como a origem de todos os seres vivos, que pode ser de duas naturezas: descendentes e nascentes; a primeira pode ser compreendida como a água celeste, por ser oriunda da chuva que vem fecundar a terra, por essa razão, estaria aqui associada ao elemento masculino e relacionada ao fogo do céu; já no tipo nascente, a água brotaria da terra, neste caso é feminina: a terra vincula-se à lua, simbolizando a fecundidade concluída, logo, da gestação da terra sai a água para que, após a fecundação, a germinação aconteça. Mas a água enquanto princípio gerador da vida vai mais além, ela pode ser compreendida por alguns povos como o sêmen divino, como também a luz e a palavra, o verbo gerador.

A água enquanto motivação para a elaboração do poema *Lua na água* parece estar associada muito mais à representação da fonte de vida, revelando sua natureza de nascente, com ênfase no feminino, por possibilitar o ato de gestar ou pelo menos ondular a palavra ou as palavras (fonte de criação), ora clareando, ora tornando nebuloso o processo criativo da elaboração do poema. Do mesmo modo que, na poética do curitibano, o tema água surge como motivação para muitos poetas e estilos diferentes, mas é na escola Romântica que ela vai ocorrer como manifestação máxima do feminino, por isso:

A valorização feminina. sensual e maternal, da água foi magnificamente cantada pelos poetas românticos alemães. É a água do lago, noturno, leitosa e lunar, onde a libido desperta. A água, essa filha primeira, nascida da fusão aérea, não pode renegar sua origem de todas voluptuosas e na terra, ela se mostra como uma celeste onipotência como o elemento do amor e da união... Não é em vão que os sábios antigos procuram nela a origem de todas as coisas... (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 364).

Longe de ter essa conotação da escola romântica, a representação da água no haikai de Leminski prioriza a visão bucólica, comum ao gênero, tendo como **descrição** principal o simples fenômeno da projeção da lua sobre uma superfície aquática e sua movimentação. Por essa razão, ao primeiro olhar, temos a manifestação do modo simbólico de representação da

linguagem, que ocorre numa perspectiva de leitura em que inicialmente os substantivos concretos “lua” e “água” apontam para a realidade: o reflexo da lua sobre a água sem perder de vista o sentido denotativo em que esses signos são empregados, todavia, paralelo a esse sentido simbólico a que alude todo o poema, é perceptível, já no primeiro verso, o processo de espelhamento, como podemos observar:

Figura 54 – 1ª parte de Lua na água



Fonte: Leminski (2016, p. 140)

Na medida em que o poeta lança mão desse recurso gráfico (espelhamento), cria-se um efeito visual que tenta reproduzir a imagem da lua refletida na água, o poema já adentra o campo do icônico (imagem visual), ganhando plasticidade, e passa a operar na dimensão verbivocovisual definida pelos concretos. Para Pignatari (2004, p. 24), “fazendo um trocadilho, o signo -de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa - quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia”. Esse fenômeno pode ocorrer de modo mais contundente a partir de uma gramática ideogrâmica, como nos poemas aqui estudados, em que a materialidade se faz mais visível ou de modo mais sutil, como ocorre nos poemas puramente verbais, todavia, quando trazem a melopeia, fanopeia e logopeia presentes, criam imagens sonoras, visuais, como propõe Ezra Pound no método ideogrâmico. A identificação, portanto, dessas qualidades estéticas torna-se sempre uma importante medida para aferirmos os recursos estéticos dos poemas puramente verbais.

O jogo imagético ganha dinamismo a partir dos versos subsequentes em que a utilização do recurso paragramático como a expressão alguma lua, que reflete o termo lua na água e anagramático com base na palavra alguma, que encerra em sua estrutura os signos lua e água (palavras motivadoras da construção do poema), imita o movimento da lua na paisagem. Sobre a atribuição expressa por cada um dos três versos, comumente representados na dinâmica do haikai, argumenta Ruiz (2015, p. 06): “O primeiro geralmente se refere a uma função estática. No segundo se instaura um movimento, alguma coisa acontece. E o terceiro verso manifesta isso. Porém não como uma conclusão”. Esse princípio de elaboração do haikai permite a tensão entre os elementos permanentes e transitórios neles representados, caros à filosofia Zen e ao universo do haikai.

Figura 55 - 1ª parte de Lua na água



Fonte: Leminski (2016, p. 140)

No que diz respeito ao espelhamento da palavra água, o recurso revela o anagrama, cuja aplicação tenta representar o que pode ocorrer em cenas típicas, em que a lua, coberta pelas nuvens, levaria ao desaparecimento desse signo projetado por sobre uma dada superfície líquida. Esse dinamismo (imitação da paisagem) é reforçado pelo último verso no qual a palavra lua volta a aparecer, como se revelasse uma nova movimentação das nuvens no céu, por conseguinte, a nova aparição da lua projeta na água.

Figura 56 – 3ª parte de 1ª parte de Lua na água



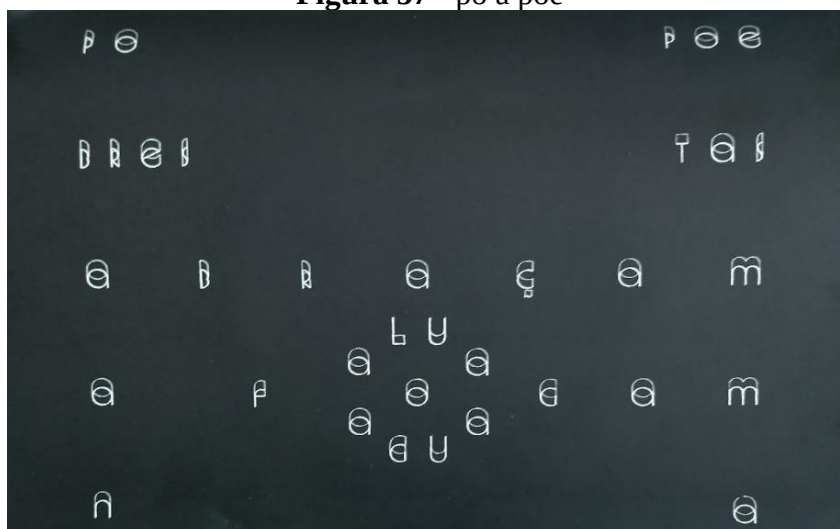
Fonte: Leminski (2016, p. 140)

No tocante às motivações presentes na composição, percebemos que o curitibano aborda os temas **lua** e **água** em poemas diferentes, mas nunca a mesma combinação binária simultaneamente. Sendo que a **água**, enquanto motivação para produção poética de Leminski, aparece de modo secundário, das nove vezes de sua recorrência, ela só aparece como um dos assuntos principais no poema *Lua na água*, diferentemente da **lua**, que se torna mais presente em sua obra e na tradição poética, motivando poemas bem populares do polaco, como a *Lua no cinema*. No poema em questão, por se tratar de um haicai, no qual o poder de condensação da linguagem se torna patente, são utilizados recursos visuais (espelhamento), além do uso do anagrama e paragrama, todos esses recursos aproximam essa composição mais da vanguarda do que da tradição da poesia brasileira. Já em *Viva Vaia*, temos o poema constituído por duas palavras-temas, sendo retomado várias vezes em obras, suportes e períodos diferentes, o que pontua a singularidade da construção do tema do poema *Viva Vaia*, no tocante a sua obra e junto à tradição poética. No concernente aos aspectos semântico-estruturais, ambas

composições mantêm uma relação de proximidade, pois lançam mão de uma gramática ideogrâmica; *Viva Vaia* pode ser entendido como um poema tipicamente concreto; já *Lua na água* é um haicai que apresenta o uso de recursos visuais e, apesar de revelar uma plasticidade nos moldes verbivocovisuais, não pode ser classificado como um poema genuinamente concreto.

Sobre a motivação **lua** adotada por Leminski, encontramos algumas recorrências também em AC, das quais destacamos duas composições:

Figura 57 - po a poe



Fonte: Campos (2014, p. 246-247)

O poema acima intitulado *po a poe* (2014) é um metapoema cujo título remete ao poeta norte americano Edgar Allan Poe, a dualidade entre as cores branca e preta ganha destaque diante da visão, contudo, há uma predominância para a cor negra do papel em que o poema é escrito. Tal recurso tenta representar o breu da noite, revelando o ícone imagem visual em que a conexão entre o signo-objeto se dá de forma imediata e inequívoca. Essa imagem marca o tempo em que se desenrola a narrativa do poema, à noite. Uma das principais possibilidades de leitura seria: “pobre poetas/ abraçam a lua/ afogam magoas/ na água”. Essa leitura só é permitida se realizarmos sentidos de leitura na vertical (po - bres / poe - tas), horizontal (abraçam/ afogam), em semicírculo (lua/ água) ou no sentido da direita para a esquerda, como no caso da palavra “magoa”. Esse traçado difuso e reentrante se intensifica pelo fato de todas as letras do poema se apresentarem duplicadas, causando uma visão fosca das palavras. O signo **abraçam** é grafado na horizontal e de modo espaçado, atravessando toda a página, como se representasse semioticamente o ato de abraçar, temos, assim, outro paralelismo imagético, no qual o vínculo entre signo e o objeto ocorre de maneira imediata.

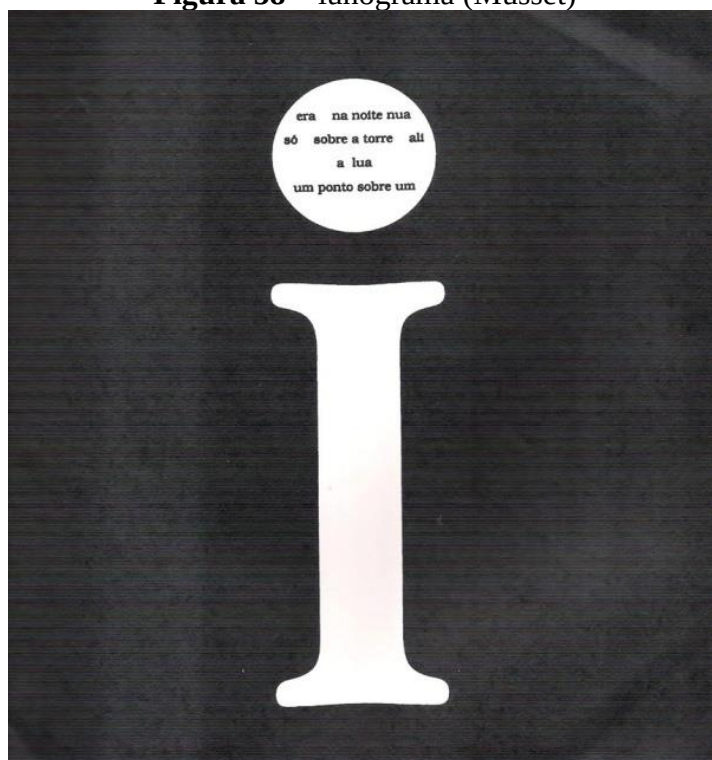
Já os signos **lua** e **água** formam um único círculo apontando para o modo de ser da lua (quando cheia) e da suposta superfície aquática que a ela se une, essa relação em que cada letra compõe a estrutura circular ou mandalar parece evocar também a presença do feminino, uma vez que ambas expressões apresentam essa simbologia junto à tradição poética. Oportuno ainda observar que a palavra **afogam** perde um pouco de visibilidade justamente ao interseccionar com as duas expressões **lua** e **água**. E pela organização tipográfica do poema, podemos ler a palavra “magoa” na mesma estrutura da palavra afogam (quando lida da direita para esquerda), formando uma espécie de palíndromo *sui generis*, pois completa o seu sentido, tomando de empréstimo a vogal /a/ de outro signo.

Nesta perspectiva, temos que **os po-bres/poe-tas abraçam a lua** (um abraço de náufragos), logo o signo icônico **abraçam a lua** surge como catalizador da mensagem poética, realiza uma espécie de paralelismo de terceira estância, dado que apontam para uma atmosfera presente no poema, em que a imagem da embriaguez e da poesia surge como resultado de uma vivência melancólica, reforçada por outra metáfora **afogam/magoa**. Essa embriaguez é potencializada pelo uso das palavras foscas, além dos versos reentrantes e côncavos em sua disposição, que imitam o olhar e o pisar trépidos daqueles acometidos pela embriaguez.

Essa ambiência é reforçada no poema pela utilização do recurso **po-bres/ poe-tas**, uma manifestação do modo de representação indicial degenerado na medida em que a palavra poe-ta, ao sofrer a divisão, forma um novo vocábulo que faz alusão a Edgar Allan Poe, bem como a um grupo de poetas românticos que ele representa e, do mesmo modo, tiveram uma vida marcada pelos excessos.

Inegavelmente, o poema *Lua na água*, de Leminski, dialoga com a composição de Campos, *po a poe*. O primeiro apresenta a paisagem descritiva em que a lua e a água compõem a cena. Já no segundo, temos uma narrativa em que os poetas participam da cena da natureza, ambos fazem uso de uma linguagem icônica e, embora priorizem o trabalho com a linguagem, mantêm um diálogo com a tradição a partir da motivação.

Figura 58 – lunograma (Musset)



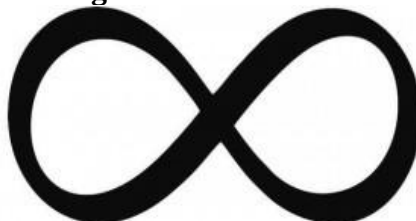
Fonte: Campos (2016, p. 56-57)

O poema *Lunograma* (Musset) está presente no livro *despoesia* (2016) inserido na série *intraduções*, na qual se agrupam dezessete poemas (17), todas as transcrições (baseadas no método poundiano) de Augusto são de poemas, períodos e línguas variados. Na presente transcrição, numa abordagem sincrônica, Augusto consegue captar a perspectiva semiótica que já existia no poema para lançar-lhe uma perspectiva verbivocovisual.

Por essa razão, o primeiro ícone metafórico manifesta-se em **noite nua**, o paralelismo verbal tem ressonância junto ao paralelismo imagético representado pelo negro da página, que estabelece conexão imediata com o breu, uma característica da noite, logo a página preta, tal qual fosse o céu, apresenta-se sem estrelas, nua. No segundo verso, **só sobre a torre ali a lua**, temos a **solidão da lua**, como a segunda recorrência do ícone metafórico, muito embora seja uma metáfora bem usual junto à tradição poética e à escola romântica, as imagens ganham novas dimensões (lua e torre) ao serem incorporadas visualmente no poema. A palavra “lua” é isolada no texto verbal, representando sua própria solidão, servindo para concluir o segundo verso e iniciar o terceiro. E, por fim, o verso **a lua um ponto sobre**, em que a metáfora se realiza com a nova função dada à lua, ser um ponto sobre a letra “I”, que também representa a torre, num processo de ambiguidade visual. A lua também partilha desse processo.

Retomando o estudo comparativo entre **Viva Vaia** e **Lua na água**, temos que as duas construções poéticas utilizam a palavra como unidade mínima de elaboração, por meio de duetos de signos temáticos. O primeiro poema apresenta um caráter polissêmico, como já foi demonstrado, além de declarar a antítese, o oxímoro e o palíndromo em sua arquitetura estética, esse último recurso cria um circuito interno, ao lado das assonâncias e aliteração que alimenta tanto a imagem visual, como sonora do poema (ícones), numa espécie de combustão que sugere duas figuras (visual e sonora) comuns de serem vistas em alguns dos poemas de Augusto de Campos: a **lemniscata**³⁹, conhecida como a figura do Infinito, na matemática, na física e astrofísica (uma vez que esse poema (pelo arranjo tipográfico), pode ser lido de forma bidirecional, assim como o poema REVER, o título do poema *ovonovelo*, por exemplo) e o **mantra**⁴⁰ (figura sonora). Vejamos a representação das figuras Lemniscata e Oroborus.

Figura 59 - Lemniscata

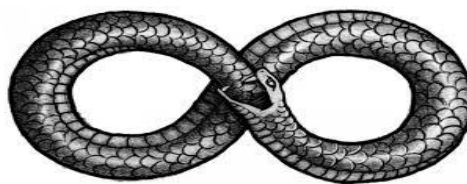


Fonte: <https://medium.com/@nomeruz.nc/a-simbologia-do-n%C3%BAmero-8-d2edb2d93fc6>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Figura 60 - Oroborus

³⁹ A *Lemniscata* é uma figura geométrica em forma de hélice. Isto é, o sinal matemático do *infinito* que, simbolicamente, representa o equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois polos opostos. Foi largamente usada nos desenhos celtas (...). Principalmente em suas representações celtas, remete-nos diretamente ao *Oroborus*, símbolo antiquíssimo, resgatado pela tradição alquímica, em que se vê uma serpente que morde o próprio rabo e devora a si mesma. O *Oroborus* é também representação simbólica do infinito e do equilíbrio dinâmico do universo. Carl Gustave Jung se refere a esse símbolo como o “*Mysterium Conjunctionis*” (Mistério de Conjunção, resultado “*Hieroghamos*” (Casamento Sagrado), equilíbrio do Feminino e Masculino Universais, essência fundamental da mente humana e, em uma visão mais ampla, da existência humana em si. Ainda, podemos observar a lemniscata nas curvas dos caduceus (o centro da dupla serpente, símbolo da medicina e manifestação de Hermes; nos meridianos do fluir da Energia Vital, descritos pelas medicinas tradicionais hindu e chinesa, bem como pela acupuntura. A Lemniscata tanto se repete no próprio movimento das galáxias, das estrelas, dos planetas, na astronomia e na astrofísica, quanto está presente na hélice do DNA em todos seres vivos deste planeta. (PINHEIRO, Karen. Fev. 2011).

⁴⁰ Utilizamos aqui a palavra *mantra* no sentido de repetição de som comum ao estilo ritmo e poético que ocorre na Índia, mas não conforme o seu significado original: “Fórmula ritual sonora, dada pelo mestre a seu discípulo no hinduísmo, cuja recitação tem o poder de pôr em ação a força espiritual que lhes corresponde” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 589).



Fonte: <https://www.gratispng.com/png-4n93j0/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Se na composição de AC não sabemos de imediato qual o objeto a que remete o aplauso (viva) e rechaço (vaia), o poema *Lua na água* apresenta uma leitura mais objetiva da realidade, privilegiando a linguagem denotativa, uma vez que o texto poético não parece ter outro objeto, senão a paisagem noturna descrita com plasticidade. Nesse sentido, afirmamos que o modo de representação icônico do tipo imagem visual se torna decisivo no efeito estético que compõe a descrição poética leminskiana.

Em virtude da gramática adotada por AC. (via Pound) e, do mesmo modo, utilizada por “Mallarmé, cujo *Lance de Dados* foi chamado por Valéry de spectacle idéographique.” (apud HAROLDO DE CAMPOS, 2003, p. 68), temos que a poesia de AC se aproxima muito dos princípios da estética japonesa que podemos encontrar no haikai e, naturalmente, ele incorpora esses princípios por influência também do Zen-budismo, uma vez que, no Japão, princípios éticos-religiosos e estéticos são indissociáveis. Tendências que permeiam, de igual modo, a obra de Leminski, principalmente seus haicais. Desses conceitos, é possível identificarmos em ambas as composições aqui estudadas claramente a concepção de **Wabi**: “máxima força estética, obtida com o mínimo de recurso, simplicidade austera, singeleza arduamente buscada” (LEMINSKI, 2012, p. 374). Outro princípio comum aos dois poetas é o **yugên**, que diz respeito à profundidade das emoções, dos sentimentos, além da engenhosidade dos versos, que pode ser expressa de modo intrigante. Qualidade também encontrada, por analogia, em boa parte da poesia moderna ocidental de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Pessoa, Rilke dentre outros (LEMINSKI, 2012). A poesia de A.C se insere nesse conceito no tocante à originalidade de suas composições, já Leminski se situa tanto na perspectiva de profundidade de sentimentos, quanto na singularidade dos poemas.

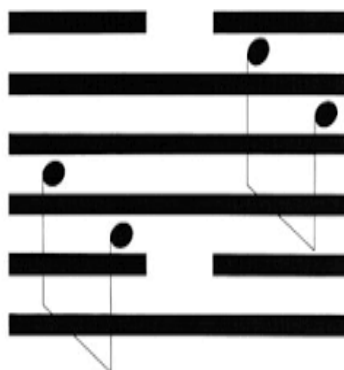
Além do poema *Viva Vaia*, temos outros poemas de AC que se apresentam imbuídos de **Yugên**, a exemplo de *código* e *pentahexagrama*, em que a criatividade é acionada e a música se aproxima do silêncio.

Figura 61 - código



Fonte: Campos (2014, p. 208-209)

Figura 62 - pentahexagrama para Jonh Cage



Fonte: Fonte: Campos (2014, p. 210-211)

Temos também o conceito que pode ser traduzido como “corte fino” ou **Hosomi**, que em sua essência é o resultado profundo conseguido pelo artista com o mínimo de matéria, no caso da poesia, despojamento no grau máximo, assim como conseguia Bashô em seus poemas (LEMINSKI, 2012). Esse conceito é naturalmente perceptível em *Viva Vaia* e em muitos dos poemas de AC e dos haicais de Leminski. Já o princípio estético do **Karumi** não é tão facilmente de ser percebido nos poemas do paulistano, uma vez que, na íntegra, significa “a leveza”, um modo de realizar a obra de arte sem que pese sobre ela a mão do artista, um meio de dissipar os limites entre a cultura e a natureza. Nesse caso, a espontaneidade Leminskiana, não apenas em *Lua na água* (embora faça parte de um de seus caprichos), como em boa parte de sua obra, consegue se aproximar mais do **karumi** do que a poesia de AC, a qual, como fundadora e herdeira do concretismo, apresenta um apego maior à técnica e, sobre ela, o peso da mão do poeta.

Todos esses conceitos estão ligados, de algum modo, também à prática religiosa, mas é no *Mu-ga*, *Mu-i* (o não eu, não fazer) que o Zen-budismo se revela com mais intensidade, esses conceitos pertenceram ao taoísmo e foram absorvidos pela prática do Zen no Japão. Sendo assim, temos que:

‘Mu-ga’ é a despersonalização, a condição para a verdadeira criação artística, que se dá, pura, quando a ‘persona’, a máscara convencional do nosso eu, cai e aflora a força original e indeterminada de nossa natureza genérica e coletiva, impessoal e anônima [...]

‘Mu-i’, ‘não-fazer’ é um conceito tipicamente taoísta. É um princípio dinâmico. O fazer taoísta é um fazer conforme o Tao, conforme a lógica da coisa íntima do processo da natureza, é um conformar-se, vale dizer, é um não fazer. (LEMINSKI, 2016, p. 380).

Esse conceito de **Mu-ga** é bem perceptível no poema *Viva Vaia*, como também em *Lua na água*⁴¹, já que em ambas as composições o sujeito não aparece. O primeiro possui um grau menor de objetividade, como foi demonstrado, uma vez que o seu objeto imediato não fica tão claro para o leitor. No caso do segundo poema, o objeto imediato é indiscutível. Já o princípio do *Mu-i* é mais tangível no poema de Leminski, uma vez que, conforme a lógica da estética japonesa, essa tendência revela a feição do objeto naturalmente, a ação é deixar que o próprio objeto se revele, além da anulação do eu, é como se o próprio poeta se retirasse de cena.

Sobre esse entendimento acerca da poesia japonesa, alude Franchetti (2012): “Dominar a arte do haikai, portanto, como dominar qualquer arte, é adquirir a estranha forma de consciência inconsciente de si mesmo de que nos falam tantos textos budistas – uma forma de agir pela não ação, um exercício do *wu-wei* taoísta” (p. 26). O princípio do *wu-wei* (não ação) é o mesmo esboçado por Leminski no *Mu-i* (não fazer), apenas por uma questão de tradução, a grafia desse princípio se apresenta com pequena divergência entre os dois autores. Em última análise, o termo visa que o poeta domine de tal forma a técnica da poesia, neste caso do haikai, que passe pelo inconsciente, como domínio de qualquer atividade prática, em que mente e corpo não sofrem dissociações.

Se a poesia de AC recebe a influência dos ideogramas (via Pound e Mallarmé), e de Jonh Cage⁴² a influência budista indireta, Leminski mantém esse contato mais direto, uma vez

⁴¹ O poema *Lua na água*, de Paulo Leminski, foi adaptado intersemioticamente por Júlio Plaza, em videotexto, em 1982, posteriormente animado por Elson Froés, em 1997, publicado no site Kamiquase: www.elsonfroes.com.br; hoje circula no YouTube. O poema também foi adaptado em uma cena do filme *Ex – isto*, de Cao Guimaraes (2013).

⁴² Jonh Cage foi um músico e escritor nova-iorquino, considerado um dos principais nomes da música de vanguarda estadunidense, dos anos 1950. Um dos primeiros a praticar a música aleatória, que utiliza o acaso

que, além de estudar e escrever haicais, ele mergulha no pensamento oriental de modo efetivo, além de tradutor de literatura japonesa (Bashô e Mishima), destacou-se nas artes marciais através do judô (outro caminho do Zen). Assim, *Viva Vaia e Lua na água* refletem a influência marcante do ideograma japonês na poesia moderna brasileira do século XX.

como princípio construtivo. Das muitas inovações atribuídas ao artista, a sua imersão nos textos budistas, filosofia indiana e taoismo foram decisivas para a busca pelo silêncio em sua música e apreensão dos sons no cotidiano. Em muitos momentos de sua produção, Augusto de Campos declara a influência do músico em sua obra poética, a exemplo do poema *pentahexagrama para jonh cage*. Fonte: *Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea*. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37653>. Acesso em: out. 2020.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, propusemo-nos um estudo sobre poesia visual e haicai, ambas modalidades poéticas emergidas no panorama da literatura brasileira a partir do século XX. Para tal fim, elegemos poemas visuais produzidos por Augusto de Campos e haicais de Paulo Leminski (sublinhando aqueles em que o poeta utiliza recursos visuais). Analisamos, respectivamente, os poemas presentes em *Viva Vaia* (2014) e *Caprichos & relaxos* (2016). O estudo comparativo se centralizou na análise dos poemas *Viva Vaia* (2014), de Augusto de Campos, e *Lua na água* (2016), de Paulo Leminski. Para tanto, recorremos à Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce, como suporte teórico-metodológico aplicável à linguagem híbrida do nosso *corpus* de pesquisa. A partir da reflexão sobre as categorias peirceanas de símbolo, índice e ícone, pudemos melhor examinar os recursos estilísticos e a plasticidade dos nossos objetos.

No segundo capítulo, intitulado *Semiótica e literatura*, discutimos a adequação da semiótica peirceana aos estudos em literatura, sobretudo quando estamos diante da poesia de caráter experimental, que faz uso de intercódigos, não se limitando ao signo puramente verbal. Frisamos o pioneirismo brasileiro em traduzir e divulgar o pensamento de Peirce bem antes da Europa, mostrando um vigor teórico nesse sentido. Destacamos, neste aspecto, a atuação dos poetas noigandres, com ênfase para Décio Pignatari e Haroldo de Campos, que não só traduziram a teoria peirceana, como articularam a circulação de suas ideias no nosso país. Aplicamos a segunda tricotomia Peirceana (símbolo, índice e ícone – imagem, diagrama e metáfora) a poemas de Augusto de Campos e de Paulo Leminski.

Pontuamos, no terceiro capítulo, nomeado *A influência do ideograma para a poesia Ocidental* a relação da poesia visual (concretismo) com o pensamento analógico (ideograma), cuja tradição no estudo da poesia no Ocidente se deve, em grande medida, à influência de autores divulgados no Brasil pelos poetas concretos, tais como o poeta Ezra Pound e o teórico Ernest Fenollosa. Ambos os poetas empenhados em traduzir o ideograma de origem chinesa, que deu origem ao ideograma japonês (kanji), como uma motivação para a escrita de poesia, materializado no ensaio *The chinese written character as a medium for poetry* (*Os Caracteres da escrita chinesa como Instrumento para Poesia*, 2000).

Verificamos que Augusto de Campos mantém fidelidade ao conceito de poesia como artefato verbivocovisual, proposto ainda nas primeiras manifestações da poesia visual brasileira, com o Concretismo. Sendo assim, em sua obra pré-concreta, concreta e pós-

concreta, o poeta lança mão de uma gramática analógica, centrada no uso do ideograma e avançando sempre para inovações tipográficas e de suporte. O autor possui uma inegável ressonância com as novas tecnologias, razão pela qual é considerado o precursor da chamada e-poesia no Brasil, o que confere à sua produção um contínuo caráter experimental.

No tocante aos motivos temáticos empregados, o poeta paulistano apresenta uma variedade de conteúdo que pode versar sobre o encontro amoroso, como no poema *Eis os amantes*, ou ainda sobre temas que abordem a lua explícita ou implicitamente, à maneira de *lunograma* e de *po a poe*, respectivamente. Todavia, por mais que ele possa versar sobre diferentes temas, não há como fugir da metalinguagem, pois ela aparece de modo direto ou indireto em seus poemas, dado que é uma espécie de modo de ser da poesia visual, a exemplo de *ovonovelo*. Neste poema, por mais que ele discorra sobre questões como o ciclo da vida – nascer, crescer, morrer e renascer –, o tema central é o fazer poético. Dessa maneira, a aplicação da semiótica peirciana nos permitiu evidenciar que a metalinguagem em AC, diferentemente de autores cujos poemas estão centrados apenas nos signos verbais, incide sobre os elementos simbólicos (verbais) e icônicos (não verbais), além de elementos indexicais (de natureza endofórica e exofórica), na medida em que um código se refere a outro.

Em seguida, detivemo-nos, no quarto capítulo sobre a origem do haikai clássico japonês e uma pequena digressão em torno da sua formação material e espiritual, até se popularizar pela escola Shômon, criada e liderada por Matsuo Bashô, e ser elavada a um *do* (caminho de elevação espiritual), na perspectiva do Zen-budismo. Tal formação é construída ao passo em que Bashô consegue imprimir muitas das tendências estéticas e éticas do Zen (*Wabi-sabi*, *Karumi*, *Yugén*, *We-Wei*, dentre outros) na prática do haikai. Ao nadar contra a corrente, ele consegue inserir uma prática verbal no seio de uma filosofia mística não verbal.

Como visto no decorrer desta tese, no Brasil, as duas tendências de haikai que circulam chegaram por dois caminhos bem distintos: um é o do haikai clássico, que chegou com a imigração japonesa a partir de 1908; e o outro é a via Europeia, cujo primeiro registro oficial foi a publicação de *Trovas Populares Brasileiras*, em 1919, obra que despertou o interesse de vários poetas modernistas. A partir deste marco, alguns autores registraram suas tendências individuais, a exemplo de Guilherme de Almeida e Millôr Fernandes. Todavia, o estilo de Paulo Leminski vai se diferenciar por ter sido, além de haicaísta, estudioso da língua e da cultura Japonesa. Esses fatos possibilitaram-no dominar, além da técnica, a essência do haikai, diferentemente da maioria dos haicaístas e estudiosos brasileiros que se interessaram apenas pela forma, sem levar em consideração os conceitos estéticos e éticos dessa poesia.

Sublinhamos que Leminski também não foi um purista quanto à forma do haikai, por entender que, sendo esta uma estrutura intersemiótica, a organização em terceto não traduzia de modo algum a sua estrutura original. Sendo assim, os seus haicais se acomodam, muitas vezes, em quartetos ou em dísticos. Quando em terceto, eles podem conservar as 17 sílabas ou infringir as regras métricas para mais ou menos; raramente utiliza títulos; apresenta rimas com frequência, mas isto não é uma obrigatoriedade. Os seus haicais podem apresentar ainda a estrutura de *koans*, espécie de desafios mentais, além do humor e da descontração, marcas que os aproxima dos poemas minutos, de Oswald de Andrade, e do estilo de Millôr Fernandes.

Além de ter associado os haicais à fotografia, Leminski também utilizou técnicas visuais na composição de seus tercetos. Neste caso, por utilizar uma gramática inspirada no ideograma, ele confere à feitura de seus haicais visuais um olhar analógico, como se os aproximasse de sua origem nipônica. Quanto ao tema, os haicais do curitibano podem se apresentar mais tradicionais, seguindo o modelo do haikai clássico – aproximando-se do estilo de Bashô, nos quais é valorizada a relação com a natureza, a partir do *kigo* – como pode se apresentar na forma do haikai livre e versar sobre qualquer tema, da política às questões existenciais. Nesse sentido, o haikai produzido por Leminski, quanto ao tema e à forma, traduz a sua afirmação de que “o negócio de poesia é ficar brincando nas fronteiras”. Ao imprimir essa versatilidade em seus poemas, Leminski faz jus à tradução da palavra *haikai* como arte de brincar com harmonia.

Realizado o estudo sobre a poesia visual de Augusto de Campos e o haikai de Paulo Leminski, propusemos, no quinto capítulo denominado *Campos e Leminski: tessituras e tessituras da palavra poética no Brasil* ao estudo comparativo entre ambas as modalidades poéticas, a fim de responder as indagações de pesquisa que nortearam a nossa investigação: como a poesia visual (concretismo) e o haikai brasileiro se relacionam entre si? Haveria esse ponto de encontro, e, de que modo ele ocorreria? Fundamentados nas análises dos poemas, pudemos constatar que ambas as modalidades estão centradas em uma linguagem condensada. No caso da poesia visual brasileira, essa condensação pode perpassar o uso da fragmentação do verso, poemas figurativos, a exemplo do que vimos em *ovonovelo* e *eis os amantes*, ou assumir formas mais radicais, assim como ocorre no poema *Viva Vaia*, no qual a forma e a motivação se estruturam em apenas duas palavras. Essa radicalização da linguagem poética, proposta pelos poetas concretos e mantida por Augusto de Campos, ao longo de sua trajetória de mais de 70 anos de produção, encontra na forma do haikai e em seus recursos de estilo, inicialmente, uma espécie de âncora. Isso ocorre porque o haikai surge no século XX como uma grande descoberta da linguagem poética oriental, fundamentando movimentos e poetas

modernos no Ocidente (Imagismo – Ezra Pound; Modernismo – Oswald de Andrade e, em certa medida, os poetas concretos, a exemplo de Augusto de Campos), dado o uso de uma gramática inspirada no ideograma, que sintetizaria a linguagem poética analogicamente, causando uma espécie de ruptura com o modelo de língua analítico-discursivo.

Por conseguinte, ao confrontarmos os poemas *Viva Vaia* e *Lua na água*, apresentamos que ambos estão centrados em duas palavras temas. No primeiro, o objeto a que ele remeteria não é recuperado de imediato pelo leitor, pode representar qualquer evento externo ou incidir sobre a própria obra do poeta, revelando sempre a metalinguagem como peculiaridade da poesia visual. No segundo poema, a natureza é representada a partir dos signos *lua* e *água*, que juntos compõem a expressão *lua na água*, que aparecem como o objeto mais provável da cena em questão; sendo fiel, portanto, ao modelo de haikai clássico, no estilo de Bashô, em que a lua frequentemente era representada de acordo com as estações do ano.

Em *Viva Vaia*, os recursos de estilo utilizados por AC foram o oxímoro, a antítese, a aliteração e a assonância, além de o autor explorar graficamente a semelhança entre as letras V e A, permitindo a realização da leitura das duas expressões em cada signo, tal recurso gerou uma espécie de palíndromo *sui generis*. Já no poema *Lua na água*, os recursos de estilo que o compõem são paragrama e anagrama; assim como AC, Leminski também explora graficamente o poema a partir do recurso tipográfico do espelhamento dos signos. Temos como ponto de encontro a utilização desses recursos tipográficos, que, em certa medida, representa os avanços dos meios de produção material da sociedade moderna.

Quanto à participação da segunda tricotomia peirciana, na semiose de ambos os poemas, o signo icônico é o ponto de convergência, a partir do hipoícone, imagem de natureza sonora e visual, em *Viva Vaia*. De modo análogo, o ícone é a imagem visual, em *lua na água*. Tal recurso semiótico é justamente o que proporciona a plasticidade dos dois poemas, possibilitando uma gramática inspirada no ideograma. O signo simbólico também é ressaltado no poema de AC, desempenhando um efeito estético importante, na medida em que os gêneros dos quais o poeta se apropria, ligados à linguagem de propaganda (cartaz, *slogan*, logotipo), configuram-se como um desvio de uso, espécie de paródia dos modelos prefixados, agregados ao poema. Já o signo indicial é enfatizado, na proporção em que aponta para o lugar de destaque conferido ao poema *Viva Vaia*, pelas várias retomadas da composição, tanto no livro homônimo, a saber, um livro-arte, como no conjunto da obra do autor. Sendo assim, os vários suportes utilizados por AC para a produção e a veiculação de seu poema acabam por

revelar, também, os mecanismos de produção técnica que lhe deu origem, tornando-se um indicador do período histórico em que foi produzido.

Em *Lua na água*, o recurso tipográfico (espelhamento) também pode ser lido como índice de modernidade, já que revela uma produção tecnológica que subjaz à elaboração do poema. Já o signo simbólico não exerce uma função estética relevante no poema de Leminski, assim como ocorre em *Viva Vaia*. A obra *Caprichos & relaxos* não é livro-arte ou objeto; *Lua na água* não desempenha o papel de obra-síntese. Todavia, é inegável o caráter experimental da composição, que traduz a aproximação do poeta com a vanguarda concretista brasileira.

Ademais, outros vieses responderam a uma das perguntas de nossa pesquisa – em que aspectos a poesia visual de Augusto de Campos e os haicais de Paulo Leminski se aproximam e se distanciam esteticamente? Primeiro, além do recurso semiótico do ícone como construção estética, há uma inclinação para o diálogo com a cultura oriental. Em *Viva Vaia*, isso se manifesta de duas formas: uma com base no viés indiano, que pode ser visto tanto através da figura leminskata (presente no título do poema *ovonovelo*, em *Viva Vaia, Rever*), quanto pela sugestão do mantra. Segundo, o forte apelo nipônico é inspirado no Zen, em que a introspecção é representada pelo minimalismo da composição, como também pela presença de uma dualidade harmônica entre o branco e o vermelho; assim como no pensamento taoísta, em que o *yin* e *yang* se complementam. O apelo é reforçado pelo paradoxo das palavras que se antagonizam e se completam: *Viva* e *Vaia*. No tocante ao poema *Lua na água*, por este ser um haikai, naturalmente, já compartilha da tradição oriental, quanto à forma dessa modalidade adotada no Ocidente. Este poema tanto se aproxima do haikai clássico japonês (como o demonstramos) quanto da vanguarda brasileira, pela utilização de recursos visuais em sua composição. Sem contar que, em ambos os poemas, podemos facilmente encontrar alguns conceitos estéticos comuns à arte japonesa, tais como: *wabi* (singeleza arduamente buscada), *yugén* (engenhosidade dos versos), *hosomi* (corte fino), *karumi* e o *we-wei* (não eu). Na composição de Leminski, pode ser vista ainda o *sabi* (solidão em meio à grandeza do universo). A influência Zen na obra de Leminski se apresenta de modo mais direto. Já em AC, essa associação se dá de modo indireto.

Em suma, o estudo comparativo entre a poesia visual de Augusto de Campos e o haikai de Paulo Leminski nos possibilitou perceber que, em certa medida, a partir do século XX, parte da poesia nacional sofre a influência da poesia japonesa, influência essa intensificada na metade do século XX, com a criação do concretismo. O início da poesia visual no Brasil que, dentre outras perspectivas, elege o haikai, através do ideograma, como modelo de escrita moderna, reduz a influência europeia, que sempre foi hegemônica no modo

de compor poesia em nosso país. Essa motivação é revigorada pela poesia de Paulo Leminski, que traz em sua escrita um traço sumiê, intensificado pela escrita dos haicais e chancelada pela experimentação.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, USP, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castoñon (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2004. p. 36-52.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Haikais Completos**. São Paulo: Editora Aliança Cultural Brasil Japa (ACBJ), 1996.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas**. São Paulo: Civilização brasileira, 1971. (7 - Poesia brasileira).
- BACELLAR, Rafael Andrino. **Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea**. 2020, 191 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília-UNB, Programa em Pósgraduação em música e contexto: Brasília-DF, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37653>. Acesso em: dezembro de 20 19.
- BASHO, Matsuo. **Trilha estreita ao confim**. Tradução Alberto Marsicano e Kimi Takenaka. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BASHO, Matsuo. **Trilhas Longiquas de OKU**. Tradução Meiko Shimon. São Paulo: Editora Escritura, 2016.
- BERLEY, Harold. **A linguagem perdida do Simbolismo**: um estudo de certas letras, nomes, palavras, conto de fadas, folclore e mitologia. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BEJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. In: Guardador de livros juramentado. São Paulo: Editora Brasiliense 1987
- CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: poesia 1949-1979. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CAMPOS, Augusto de. **Não – poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. **Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2015
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ateliê Editora, 2006.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio, FAUSTINO, Mário, GRUNEWALD, J. L. **Ezra Pound**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma**. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, dagrama –umaleitura de Fenollosa
In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Cutrix, 2011.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. **Poesia Concreta e Mídia digital: o caso Augusto de Campos**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC – SP, 2007.

CARVALHO, Nelly. **O texto publicitário na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Col. André Barbault; Coord. Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Daniel Rangel. **A dimensão plástica dos poemas de Augusto de Campos**. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Poéticas visuais, do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06092019-115037/pt-br.p>. Acesso em: mai. 2020.

CUNHA, Antônio Geraldo. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CURY, Waldir, VALNEI, Paulo, Xavier, Bernard. **Vocabulário Taquigráfico**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2010.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

e.e.cummings. **40 poemas**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FERNANDES, José David Campos. **Semiótica e Gramática do design visual**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

FERNANDES, Millôr. **Hai-Kais**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. Quarenta anos do Quarenta clics em Curitiba, de Leminski e Pires. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 51, p. 206-220, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n51/2316-4018-elbc-51-00206.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. Metarretórica, conceito e aplicação: a poética de Augusto de Campos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 1, p. 205-220, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100205&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 05 mai. 2018.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiotica aplicada à linguagem literária**. Paraíba: João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Tradição e Vanguarda em Augusto de Campos**, 2003, 114.f. Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 2003.

FRANCHETTI, Paulo O haikai no Brasil. **Alea**. v. 1, n. 2. Rio de Janeiro. July/ Dec. 2008. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 16 ago. 2016.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. **Haikai**: antologia e história. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da Poesia Concreta**. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**. Traducción, de Celia Fernández Pietro. Madrid: Taurus, 1989.

GESSNER, Ricardo. **Paulo Leminski e uma poética da distração**. 2014. 114f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270073>. Acesso em: 26 ago. 2017.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1991.

GUIMARÃES, Castanõn. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castoñon (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2004, p.75-94.

GOGA, H, **Massuda**. Haicai no Brasil-História e desenvolvimento. São Paulo: Editora Orien, 1988.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig (org.). **Haicais tropicais**. São Paulo: Boa Companhia, 2018.

HINO HOMÉRICO A HERMES. Tradução Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

HSUAN-AN, Tai. **Ideograma e a cultura chinesa**. 2. ed. São Paulo: É Realizações, 2017.

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-l'œil da poesia concreta. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castoñon (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2004. p. 11-3.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Poiesis de Campos: poesia e poética em Augusto de Campos**. Orientadora Sonia Lucia Ramalho de Farias. 2005. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7070>. Acesso em: mai. 2020.

KOREN, Leonard. **Wabi-sabi: para artistas, designers, poetas e filósofos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUWAN, Aoi. **Contos Zen**. Epingsoft, 2016.

LEITE, Elizabeth Rocha. **A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski**. 2008. 134 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2008. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde.../ELIZABETH_ROCHA_LEITE.pdf. Acesso em: 05 mai. 2017.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEMINSKI, Paulo. **O bicho alfabeto**. Ilustrações de Ziraldo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 Biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2. ed. ampl. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **O Catatau**: um romance-ideia. São Paulo: Iluminuras, [1975] 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. (Org.) **Enviei meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: Ed. 34, Fundação Biblioteca Nacional, 1999.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Entre percurso e vanguarda**: alguma poesia de P. Leminski. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Tradução Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Décio Pignatari. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. **A antirretórica do menos**. A Poesia pós-concreta de Augusto de Campos. 2013. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – UFPB: Paraíba, 2013.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. **Oriente ocidente através**: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski. João Pessoa: Ideia, 2010.

MATOS, Gregório de: **Obra poética completa**. (2 volumes), Editora Record: 1991.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. Ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MENDONÇA, Maurício Arruda. **Trilha forrada de folhas**: Nenpuku Sato, um mestre de Haikai no Brasil. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

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

NORTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PAES, José Paulo Paes. **Poemas da antologia Grega ou Palatina**. Séculos VII a. C a V a.C. Seleção e tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PEIXOTO, Âfrânio. Trovas Populares. Rio de Janeiro: Livraria Franscisco Alves, 1919. <https://pt.scribd.com/document/272760789/Afranio-Peixoto-Trovas-Populares-Brasileiras-1919>. Acesso em 03 de maio de 2019.

PELLEGRINI, Domingos. Minhas lembranças de Leminski. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

PERLOFT, Marjorie. **O gênio original**: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PEYRRONE, Leila. O samurai malandro. In: **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.

PERLOFT, Marjorie. Aumentando a temperatura referencial: reverberações poundianas na poesia concreta brasileira. **Revista CIRCULADÔ**, São Paulo: ano V, n. 7, 2017.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

PLAZA, Júlio. 1938-2003. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte. **Arte em São Paulo**. São Paulo: nº 06, p1-18. Abril, 1982

POCESKI, Mário. **Introdução às religiões chinesa**. Tradução márcia Epstein. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **A forma da palavra**: poesia visual sânscrita, grega e latina. 2011. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, USP, 2011.

Ezra. **ABC da Literatura**. Organização, apresentação e tradução da edição brasileira Augusto de campos. São Paulo: Cultrix, 2006.

REBUZZI, Solange. **Leminski, guerreiro da linguagem**: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

REICHHOLD, Jane. **Outra tentativa de definir o haikai, 2016**. Disponível em: http://www.haikupoet.com/definitions/jane_def.html. Acesso em: 20.04.2020

RIBEIRO NETO, Amador. **Poesia concreta: rever-visão**. João Pessoa: Material didático: UFPB, 2018.

RIBEIRO, Nilson José. **Formas tradicionais e livres do haiku na poesia de Alice Ruiz e Teruko Oda**. Orientador Marcos Aparecido Lopes. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2020. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/teses/2020/01/24/formas-tradicionais-e-livres-do-haiku-na-poesia-brasileira-de-alice-ruiz-e-teruko>. Acesso em: 27 jan. de 2021.

RUIZ, Alice S. **Outro silêncio: haikais**. São Paulo: Boa Companhia, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Memória e perspectiva da semiótica no Brasil**. Porto Alegre: UFRS, n.37, p. 22-33, Set/ Dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/6886>.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, [1997] 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. A poética antecipatória de Augusto de Campos: In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castoñon (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2004, p.161-178.

SANTAELLA, Lúcia. **Teoria geral dos signos: como a linguagem significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SOUZA, Gilda Sabas de. **Comunicação e a constituição do sujeito no processo de criação em rede: estudo das cartas de Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector e Frida Kahlo**. Orientadora Cecilia Almeida Salles. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14784>. Acesso em: mai. 2020.

STERZI, Eduardo. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

STERZI, Eduardo. **Do céu do futuro: cinco ensaios sobre A. Campos/ E. Sterzi**. São Paulo: Marco, 2006.

STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castoñon (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2004, p. 95-115.

SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castoñon (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2004.

SUSSEKIND, Flora. **Notas sobre não.** (Quase audível). In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castoñon (Org.). **Sobre Augusto de Campos.** Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2004, p.140-160.

SUZUKI, Daisetz Teitaro [1870 – 1966]. **Uma introdução ao Zen-budismo.** São Paulo: Mantra, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral.** 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TAVARES, Débora Fernandes. **Grêmio Haicai Ipê** – um desdobramento no Brasil. Orientadora Eliza Atsuko Tashiro Perez. 2019. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-02122019-153315/es.php>. Acesso em: 20 jan. 2021.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia de. **Augusto de campos e mondrian: um diálogo intersemiótico.** Orientador Expedito Ferraz Júnior. 2016. 143 f. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9292>. Acesso em: mai. 2020.

VAZ, Toninho. **O bandido que sabia Latim.** Rio de Janeiro: Record, [2001] 2009.

WATTS, Alan. **O espírito do Zen:** um caminho para o trabalho e a arte no extremo oriente. Tradução de Murillo Nunes de Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2016.

XISTO, Pedro. **Lumes:** uma antologia de Haicais. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2008.

XISTO, Pedro. **As águas glaucas.** Coord. Bruno Berlendis de Carvalho. São Paulo: Berlendis & Verlecchia, 2006.

ENTREVISTAS COM AUGUSTO DE CAMPOS NO YOUTUBE:

Entrevista com Augusto de Campos. Programa Umas Palavras no Canal Futura, 2010. (27m07s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sCNHscKdg24&feature=youtu.be>. Acesso em: 05. set. 2017

Entrevista com Augusto de Campos (2014), 2016. (42m47s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=52pEn3dg0iQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 19. set. 2017.

O duelo de meio século entre Ferreira Gullar e Augusto de Campos. 2018. (43m25s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BEk7O_VGe8I&feature=youtu.be. Acesso em: 02. out. 2017.

Ciclo de diálogos: o que é a poesia? – com Augusto de Campos. 2012. (12m35s)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oYq9zsHMmQk>. Acesso em: 19. set. 2017.

DOCUMENTÁRIOS E VÍDEOS SOBRE PAULO LEMINSKI NO YOUTUBE

Leminski falando sobre Graffiti. 2011. (09m23s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk&ab_channel=zemarjr. Acesso em: 06 out. 2020.

Paulo Leminski. 2012. (10m36s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ajBvXUh8Cqg&ab_channel=KLE2525. Acesso em: 08 out. 2019.

Paulo Leminski: corpo não mente #meteoro.doc. 2019. (13m02s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NI7_AKITbnM&ab_channel=MeteoroBrasil. Acesso em: 14 Out. 2019.

Paulo Leminski: Diverso – Parte 1. 2013. (11m15s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QTyfwNRC1O4&ab_channel=Diverso. Acesso em: 18. Nov. 2019.

Paulo Leminski: Diverso – Parte 2. 2013. (14m12s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mFmoQwRZxH0&ab_channel=Diverso. Acesso em: 18. Nov, 2019.

Paulo Leminski, “Polaco loco paca”. 2011. (10m52s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vUUfmF7fUgY&ab_channel=brazilvideosforall. Acesso em: 06 out. 2020.

Paulo Leminski: Meu Paraná – Parte I. Programa Meu Paraná. 2009. (06m57s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p6TG_apAS6I&ab_channel=JulianeSanit%C3%A1. Acesso em: 06 out. 2020.

Paulo Leminski: Meu Paraná – Parte II. Programa Meu Paraná. 2009. (09m08s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9yGTkUd06Qk&ab_channel=JulianeSanit%C3%A1. Acesso em: 06 out. 2020.

RICHETTI, Jeferson. **Forma é poder:** a poética jornalística de Paulo Leminski. ()2015. (50m11s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FHNFTPKKYms&t=5s&ab_channel=JefersonRichetti. Acesso em: 06 out. 2020.

SCHUMANN, Werner. **Paulo Leminski:** Ervilha da Fantasia (1985) – naked version. (1985) (28m09s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko&ab_channel=TheSchumannPost. Acesso em: 06 out. 2020.

KONELLI, André. A cidade, a propaganda e o polaco. (2020)(1:05:29). Disponível em <https://youtu.be/gwAPs7vTw5w>. Acesso em 02. Jan.2021.

VÍDEOS E ENTREVISTAS COM DÉCIO PIGNATARI NO YOUTUBE

Décio Pignatari. Roda Viva 1989. 2020. (1h27m25s)

<https://www.youtube.com/watch?v=AUnjYoDDwbM>. Acesso em 22. Set. 2017.

Provocações 179 com Décio Pignatari: bloco 01. 2015. (13m35s)

<https://www.youtube.com/watch?v=mO1sUoaQeUc>. Acesso em 27 Set. 2017.

Provocações 180 com Décio Pignatari: bloco 02. 2015 (13m37s)

<https://www.youtube.com/watch?v=dwUGQoDfS10>. Acesso em 27 Set. 2017.

Diálogos Impertinentes: o belo. 2012. (1h47m16s)

<https://www.youtube.com/watch?v=bAeWI4xHpw4>. Acesso em 02. Ou. Set. 2017.

.

DEMAIS REFERÊNCIAS E OBRAS PARA LER E CONSULTAR

OBRAS DE AUGUSTO DE CAMPOS

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção 2.** São Paulo: Perspectiva, 2016a.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia.** 2. ed. Revista. São Paulo: Perspectiva, 2016b.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia:** poesia 1949-1979. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de. **Invenção:** de Arnaut Daniel e Raimbaut a Dante e Cavalcanti. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Arx, 2006a.

CAMPOS, Augusto de. **Colidouescapo.** 2. ed. São Paulo: Amauta Editorial, 2006b.

CAMPOS, Augusto de. **Clip poemas. (CD-rom).** São Paulo: Perspectiva, 2003a.

CAMPOS, Augusto de. **Não poemas.** São Paulo: Perspectiva, 2003b.

CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre.** Trad. Augusto de Campos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Hopkins:** a beleza difícil. Trad. Augusto de Campos. São Paulo, Perspectiva, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. **A margem da margem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Verso reverso controverso.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu**: vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama de Finnegans Wake**. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia russa moderna**. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

DICKINSON, Emily, 1830 – 1886. **Não sou ninguém**. 2 ed. rev. ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

HOPKINS, Gerard Manley. **A beleza difícil/ introdução e traduções de Augusto de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

OBRAS DE PAULO LEMINSKI

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**: 4 Biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2. ed. ampl. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **Poesia da recusa**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEMINSKI, Paulo. **Gozo fabuloso**. São Paulo: DBA, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Winterverno**. Suplicy Neto, João Virmond (ilustr.). São Paulo: Iluminura, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Agora é que são elas**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba e Prefeitura da Cidade de Curitiba, 1984. 1ª reimpressão, 1999.

LEMINSKI, Paulo. **O ex-estranho**. Alice Ruiz e Áurea Leminski (Org.). São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **Uma carta uma brasa através** / Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981). São Paulo: Iluminuras, 1992.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. **Quarenta cliques em Curitiba**. Jack Pires (fotos). 2 ed. Curitiba: Etcetera, 1990a.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990b.

LEMINSKI, Paulo. **Guerra dentro da gente**. São Paulo: Scipione, 1988.

LEMINSKI, Paulo. **Um escritor na biblioteca**: Paulo Leminski. Curitiba: BPP/ SECE, 1985a.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e Relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

LEMINSKI, Paulo. **Jesus a.C.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. **Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase**. Curitiba: Ed. do Autor, 1980a.

LEMINSKI, Paulo. **Polonaises**. Curitiba: Ed. do Autor, 1980b.

LEMINSKI, Paulo, RUIZ, Alice. **Afrodite-Quadrinhos Eróticos**. São Paulo: Veneta, 2017.

OUTRAS REFERÊNCIAS LIDAS E SUGERIDAS PARA TRABALHOS FUTUROS

ALVES, José Hélder Pinheiro. **Pesquisa em Literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

BELÚZIO, Rafael Fava. **Quatro cliques em Paulo Leminski**. 2019. 301 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Minas Gerais, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-B8HGC6>. Acesso em: 22 fev. 2019.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CALCANHOTO, Adriana. (Org.). **Haicai do Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas; Publicações/ FFLCH/ USP, 1977.

CAMPOS, Haroldo. **Reoperação do texto**: rev. ampl. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: Exlibris, 1984.

CAMPOS, Haroldo. **Xadrez de Estrelas: percurso textual 1949-1974**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHAGA, Marco Antonio Maschio Cardozo. **A viagem do haikai de Nempuku Sato**. Orientadora Maria Lucia de Barros Camargo. 1995. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 1995. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/76368>. Acesso em: maio 2020.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. A leitura do texto literário: uma abordagem semiótica. **Signo** (UNISC. Online), v. 37, p. 80-80, 2012. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2838/1944>. Acesso em: 01 fev. 2018.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. Música e Poesia sob o olhar sincrônico de Augusto de Campos. **CASA** (Araraquara), v. 9, p. 1-8, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/4721/4021>. Acesso em: 11 nov.2017.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. O conceito peirciano de metáfora e suas interpretações: limites do verbocentrismo. **Estudos Semióticos** (USP), v. 7, p. 70-78, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35252/37972>. Acesso em: 18 nov. 2017.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2012. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2838/1944>. Acesso em: 10 ago. 2017

KEROAUC, jack. **Livro de haicais**. Tradção Cláudio Willer. – Porto Alegre, R: L&PM, 2013.

MATSUO, Basô. **Senda Oku**. Tradução Olga Savary. São Paulo; Editora Rowtha Kempf, 1983.

MURRAY, Roseana. **Suspiros de luz**. Ilustração de Walter Lara. São Paulo: Escarlata, 2018.

NORTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 6. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994

PINGTARI, Décio. **Semiótica da arte e arquitetura**. 4. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PINGTARI, Décio. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.

PINGTARI, Décio. **Retrato do amor quando jovem:** Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe. Projeto e tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

PINGTARI, Décio. **Pobre Brasil:** crônicas políticas. Campinas, SP: Pontes, 1988.

PINGTARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação.** São Paulo: Perspectiva. 1977.

PINGTARI, Décio. **Contracomunicação.** São Paulo: Perspectiva, 1971. PIRES, Isabelle de Araújo. **A poesia em movimento:** literatura interativa em sala de aula. Curitiba: Appris, 2016.

ALVES, José Hélder Pinheiro. **Pesquisa em Literatura.** Campina Grande: Bagagem, 2003.

QUINTANA, Mario. **O livro de haicais.** São Paulo: Globo, 2009.

REZENDE, Maria Valéria. **Hai-quintal:** haicais descobertos no quintal. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.