



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

RAQUEL BERNARDES CAMPOS

**CARROSSEL DE SIGNOS: A POESIA INAUGURAL DE
DÉCIO PIGNATARI**

Brasília - DF

2011

Universidade de Brasília

Raquel Bernardes Campos

Carrossel de signos: a poesia inaugural de Décio Pignatari

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras/ Português da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras/ Português.

Orientador: Prof. Dr. Piero Eyben

Brasília – DF

2011

RESUMO

O presente trabalho procura analisar os aspectos ideogrâmicos contidos no primeiro livro do poeta Décio Pignatari, *O Carrossel*, de 1950. A relação entre o ideograma e a linguagem poética foi radicalizada no movimento concretista. Relances, porém, de tais características já podem ser observados em poemas da primeira obra de Pignatari, como *O Carrossel*, *O Lobisomem* e *O Jogral e a Prostituta Negra*.

Palavras – chave: Ideograma – Poesia – Décio Pignatari

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – DO <i>CARROSSEL</i> AO <i>CÉU</i>.....	5
PERÍODO CONCRETO.....	5
A POÉTICA PIGNATARIANA.....	7
O IDEOGRAMA DE FENOLLOSA E POUND.....	8
SEMIÓTICA.....	10
A TEORIA DA MONTAGEM DE EISENSTEIN.....	13
O <i>CARROSSEL</i>.....	14
O <i>LOBISOMEM</i>.....	19
O <i>JOGRAL</i> E A <i>PROSTITUTA NEGRA</i>.....	23
BIBLIOGRAFIA.....	27

Carrossel de signos: a poesia inaugural de Décio Pignatari

Introdução – Do Carrossel ao Céu

Embora mais conhecido como um dos fundadores da poesia concreta, Décio Pignatari possui uma obra marcada também por outras produções. Seu primeiro livro, intitulado *O Carrossel*, foi publicado em 1950. Dois anos depois, junto a Augusto e a Haroldo de Campos, lança a revista *Noigandres*, que teve cinco edições, a última em 1962. No final da década de 1960, Pignatari publica *Exercício Findo*, ao mesmo tempo em que se dedica à experimentação com prosa. Em 1972, termina sua tese de doutorado que resultou no livro *Semiótica & Literatura* e um ano depois reúne no livro *Contracomunicação* alguns de seus polêmicos ensaios.

Em 1974, aparece a “tridução” de Décio, *L’après-midi d’un faune*, junto a outras traduções de Mallarmé, de Augusto e Haroldo de Campos. No final da década de 1970, Décio Pignatari publica *Comunicação Poética*. Neste livro, relances de conceitos semióticos e poéticos são esmiuçados numa linguagem didática que visa atingir a um público maior. Em 1986, sai a coletânea *Poesia, Pois É Poesia*, que reúne sua trajetória poética, ao passo que é publicado *O Rosto da Memória*, com sua prosa experimental. Em *Informação, Linguagem e Comunicação* (1986), ele introduz a teoria da informação e a semiótica no Brasil.

No começo da década de 1990, Pignatari publica o romance *Panteros*, cuja linearidade é quebrada por meio da própria leitura do livro, com o primeiro capítulo no início e o segundo no fim, até que ambas as partes se encontrem no meio do livro. Em 1995, é lançado *Letras, Artes, Mídia*, no qual o autor reúne crônicas jornalísticas, alternando seus temas desde os mais eruditos até os de maior apelo popular. Dois anos depois, sai o livro *34 Poetas/ 214 Poemas*, com muitas das traduções de Décio. Em 2000, no livro *Errâncias*, o autor relata algumas de suas experiências pessoais e encontros com Volpi, Valêncio Xavier, Rogério Duprat e outros (AGUILAR, 2005).

Cabe ainda mencionar o livro *Céu de Lona*, de 2003, uma experiência no campo do teatro, em que Machado de Assis aparece como personagem da obra.

Bili com Limão Verde na Mão (2009) foi seu último trabalho publicado. Trata-se de um livro infantil, com uma linguagem experimental, que traz uma releitura da obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Foi lançado após um longo período sem novas publicações e foi a primeira ficção que escreveu, desde *Panteros*. E assim foi a trajetória literária de Décio, desde o seu *Carrossel* até o *Céu de Lona* e *Bili com Limão Verde na Mão*.

Período Concreto

Gonzalo Aguilar aponta, em seu livro *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, a trajetória do concretismo no Brasil, desde o seu surgimento e sua repercussão, até o efeito que o movimento gerou no panorama da literatura nacional. Aguilar mostra como a reação à poesia concreta foi diferente da reação a outras vanguardas, quando em seu surgimento. A resistência ao concretismo no Brasil foi mais violenta e as opiniões se dividiram em setores completamente dicotômicos – sem meios-termos.

Um dos fatos que mais me surpreendeu durante o transcurso da pesquisa foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade) ainda continuam provocando no campo intelectual e literário brasileiro. (AGUILAR, 2005, p. 15)

O autor ainda chama de “trauma cultural” o que ocasionou tal movimento à cultura e à literatura no Brasil. O crítico João Adolfo Hansen publica *A Sátira e o Engenho* e, em um texto do livro, critica as ideias de Augusto de Campos. Roberto Schwarz, em tom violento, minimiza a importância do poeta com insinuações irônicas a respeito de sua produção e de sua personalidade, inclusive. Heloísa Buarque de Hollanda, citada por Aguilar, retrata bem a postura dicotômica que muitos críticos adotaram em relação à poesia concreta:

“Fui uma fã ferrenha do concretismo com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo”. Essa frase resume a trajetória de vários intelectuais brasileiros que passaram da adesão à condenação, da defesa exaltada ao ataque incondicional. (AGUILAR, 2005, p. 16)

A recente polêmica com Ferreira Gullar no jornal *Folha de S. Paulo* exemplifica, mais uma vez, essa postura. Gullar que, no início, participou do movimento concretista, dissentiu dele a partir de um conflito de posições, no qual passou a avaliar a poesia concreta como fria e matemática, e decidiu iniciar, como líder, o neoconcretismo, dissidência que vingou apenas nas artes plásticas e não foi representativa na poesia. Tal polêmica começou na FLIP – Feira Literária Internacional de Paraty - deste ano, que homenageava Oswald de Andrade. Gullar escreveu, em um de seus artigos semanais na *Folha*, que, na verdade, foi ele quem mostrou para Augusto de Campos a importância de Oswald, visto que o poeta, a princípio, não a soube reconhecer. Insultado com tal consideração e em vista de toda uma obra dos concretistas que resgatou o Oswald do obscurismo, Augusto de Campos respondeu à provocação e assim se iniciou uma polêmica que serviu para dividir ainda mais as opiniões a respeito do concretismo em si e, mais ainda, serviu como uma revisão histórica da contribuição dos poetas concretos para com a literatura brasileira, negada por muitos críticos. Em discussões e polêmicas que confundem a obra de Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari com suas posturas pessoais, a briga passa pelo *trauma cultural* já citado por Aguilar e que ainda não foi superado por vários setores da crítica brasileira, que prefere atacar os poetas em vez de reconhecer a importância que tiveram para o cenário literário brasileiro e internacional.

Em entrevista ao site da revista *Bravo*, por ocasião do lançamento de seu livro *Bili com Limão Verde na mão*, Décio tece comentários sobre o legado da poesia concreta, que para ele, é dinâmico e não estático, e sobre a prosa atual brasileira e chega a afirmar:

Depois da poesia concreta, não surgiu nada mais de diferente. Hoje entramos numa era de quantidade. A era da globalização é a da quantificação. Não existe nenhum movimento especial. A prosa ganhou força porque, se você conquistar um mínimo de mercado, pode viver do que faz, mesmo no Brasil. Mas nossos romancistas tomam por modelo sujeitos medianos. Os escritores brasileiros que se julgam de vanguarda imitam o tal Thomas Bernhard, por exemplo — que é uma prosa mais-ou-menos. Estamos vivendo um período magmático. Todas as artes e ideias estão voltando a um magma primitivo de onde eventualmente nascerá alguma coisa nova. A produção é enorme, em todas as áreas. Mas é tudo parecido. (www.bravonline.abril.com.br/materia/entrevista-autores-hoje-sao-todos-parecidos)

Volta a reiterar que a poesia concreta foi o único movimento revolucionário internacional nascido no Brasil e que não se distanciou das vanguardas europeias, em termos históricos. Ainda assim, os cursos de Letras continuam rejeitando as obras experimentais, como ressalta o autor e reproduzem a ideia de que a história é que faz a obra. O que, para ele, é um equívoco.

Apesar da onda de críticas e reprovação que a poesia concreta obteve, principalmente no seu início, pessoas de relevância no mundo artístico, como John Cage, apoiaram o seu aparecimento: “Penso que a importância da poesia concreta está em liberar a linguagem da sintaxe, deixando os leitores livres para transformar a si mesmos em poetas e, como queria Marcel Duchamp, completar a obra de arte” (CAGE *apud* AGUILAR, 2005, p.372). Além disso, atualmente, o movimento encontra cada vez mais adeptos e admiradores, assim como a produção posterior de cada um dos três expoentes do movimento também se diversificou e ampliou o seu público.

As três primeiras obras de cada um, no entanto, permanecem numa espécie de limbo literário e não são ponderadas por sua relevância, muito menos pelas características de vanguarda que já demonstravam, mesmo que em meio a versos e a estruturas aparentemente comuns.

A Poética Pignatariana

A poesia de Décio Pignatari é pouco estudada nas universidades e no mundo literário. E nesse nicho já restrito, dá-se ainda menos ênfase ao seu trabalho anterior ao concretismo, principalmente a respeito de seu primeiro livro *O Carrossel*, datado de 1950. Seus poemas dessa fase são todos em verso, passando pela produção poética na revista *Noigandres I*, em 1952 e chegando, mais adiante, aos poemas da década de 1980, como o *Quase-ode a Horácio Pessoa Reis*. Pignatari não abandonou o verso por completo, mesmo depois de sua fase concretista. Nesse ínterim, sua produção de poesia concreta alcançou grande reconhecimento nacional e internacional, assim como continuou a receber inúmeras críticas de pessoas que não aceita(va)m as inovações trazidas pelo movimento. Juntamente a Augusto e a Haroldo de Campos, foi co-fundador da poesia concreta, movimento que oficialmente se iniciou em dezembro de 1956, com a exposição no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo. Depois disso, sua produção se voltou tanto para o teatro, quanto para a prosa, passando por sua releitura peirciana, seu concretismo e sua poesia em verso. De toda essa extensa obra, o presente trabalho pretende focar no livro *O Carrossel* e nas suas características que antecipam a poesia concreta, principalmente no que diz respeito à linguagem ideogrâmica.

Os primeiros livros dos criadores da poesia concreta no Brasil (*O Carrossel*, *Auto do Possesso* e *O Rei Menos o Reino*) não têm sido objeto da mesma consideração que as outras produções deles. Quando mencionados, costumam ser enquadrados no rol da geração de 45, da qual seus trabalhos, certamente, se diferem. Até hoje, análises como essa são disseminadas pela crítica, que tem posto maior ênfase no estudo da obra dos irmãos Campos, sendo ainda escassa a bibliografia sobre Pignatari.

Omar Khouri, em artigo publicado no *Portal Literar* no site do *Terra*, em 2007, analisa o cenário em que surgiu a poesia de Pignatari, reportando-se também, à geração de 45:

Muito embora em inícios dos anos de 1950 nem tudo fosse Geração de 45 no ambiente paulistano e brasileiro, o peso da tal geração, com sua estética conservadora e mesmo reacionária, dominava o cenário. Nesse meio, a poesia de Décio Pignatari já surge trazendo índices de uma revolução poética. (<http://portalliterar.terra.com.br/artigos/decio-pignatari-poeta-fois-e-poeta>)

Percebemos, então, que a poesia de Décio já continha elementos que ajudariam a compor o cenário concreto, iniciado oficialmente em 1956. A respeito de seu primeiro livro, devemos ter cuidado ao aproximá-lo, como ocorre na maior parte das análises diacrônicas da literatura brasileira, da geração de 45. A poesia de Décio foi, em muitos sentidos, oposta ou

diferente daquela, trazendo novas características ao ambiente cultural de então. Entre essas características, podemos citar cortes, tmeses, ‘palavras-cabide’, entre outras (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006).

Um dos marcos da poesia concreta foi a incorporação dos aspectos ideogrâmicos na linguagem poética, inspirado no texto de Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, resgatado e editado pelo poeta Ezra Pound. Esse texto moldou sua produção poética e apresentou aspectos da língua chinesa que trazem de volta a simplicidade e a objetividade à poesia. A proposta não é que o ideograma altere as normas e estruturas da linguagem cotidiana, mas sim que possa trazer, para a poesia, contribuições interessantes e distintas do que vinha sendo feito normalmente.

Em seus *Cantos*, Pound evoca imagens muito fortes, que remontam à associação das figuras (pictogramas) que podem compor um ideograma e que trazem uma simultaneidade temporal perdida rotineiramente na prosa subjetiva.

Sentei-me nos degraus da Dogana
(Gôndolas muito caras, aquele ano)
E não havia “aquelas moças”, havia um rosto,
E o Bucintoro a vinte metros bramindo “Stretti”,
Vigas iluminadas do Morosini, aquele ano,
Talvez pavões na casa de Koré. (POUND, 1983, p.157)

Podemos observar nesse trecho do *Canto 3* a simultaneidade do tempo, com várias imagens, todas sendo descritas como pertencentes a um mesmo momento e criando uma imagem complexa e objetiva da cena. A disposição do tempo é alterada pela linguagem, que tira o seu traço linear e cronológico e dá ao leitor essa simultaneidade das ações, que se confundem e se misturam, criando, com tantas imagens diferentes, um ideograma.

Apesar da questão da estrutura do ideograma estar intrinsecamente relacionada à poesia concreta, podemos perceber na produção pré-concreta de Pignatari indícios desse conceito, que seria radicalizado anos depois. Ezra Pound, um dos principais e mais controversos poetas do século XX, utilizou-se de tal método para a composição de suas poesias, algumas longas e em versos, o que mostra que não apenas a poesia concreta pode usufruir de tal síntese e poder de imagem.

O ideograma de Fenollosa e Pound

Pignatari, assim como os irmãos Campos, teve como inspiração a produção poética de Ezra Pound e o texto já citado de Fenollosa. Este controverso estudo trata da linguagem chinesa, especificamente da poesia. É controverso, pois o autor retrata a língua chinesa com uma nova abordagem: a aproximação entre os ideogramas e a linguagem poética, ideia que foi muito contestada pela maioria dos estudiosos do chinês na época. “(...) a questão é como pode o verso chinês implicar, *enquanto forma*, o elemento que distingue a poesia da prosa?” (CAMPOS, 2000, p.113).

O ideograma contém, além dos elementos plásticos, recursos sonoros que haveriam de interessar à proposta *verbivocovisual* da poesia concreta, na qual a materialidade da palavra é explorada em todas as suas dimensões físicas, além da semântica. O chinês é uma língua na qual o som é muito importante, inclusive a entonação das palavras altera o seu próprio significado. Não só as imagens dos pictogramas mais simples podem resultar num outro produto, como também a sonoridade deles pode resultar num terceiro elemento, que seria o ideograma. O som, então, se constitui como um elemento fundamental, que pode não só alterar o sentido e o significado da construção, como criar uma relação mais forte entre as

palavras. Na tradução para uma língua ocidental da poesia chinesa, isso deve ser levado muito em conta: como *transcriar* no nosso idioma, por exemplo, toda essa amplidão de características e como representar essa mesma sonoridade com os nossos recursos. “(...) o tradutor deve tentar encontrar uma forma básica, fundada em sua própria língua e literatura, que seja apta a preservar ou refletir a forma básica do poema chinês” (MCNAUGHTON *apud* CAMPOS, 1977, p.123). Décio Pignatari encontrou uma via interessante para esse caminho, embora não tenha traduzido poesias do chinês, que é a da paronomásia, ou seja, a semelhança entre os sons das palavras, e que poderia ampliar o sentido da metáfora e incorporar novos elementos sonoros, como será explicado mais a frente.

Os problemas que se colocam ao tradutor de poesia chinesa assentam-se parte em conhecimentos empíricos, parte em intuições. Suas soluções, correspondentemente, devem originar-se tanto do conhecimento empírico quanto do intuitivo. Visto que a intuição tem um papel tão relevante na apreensão da poesia chinesa. (TSCHARNER *apud* CAMPOS, 1977, p.125)

Assim, inspirado nos conselhos de Goethe, Tscherner ressalta a importância da intuição para o tradutor da língua chinesa, entrando em conflito com toda a lógica aristotélica ocidental, que prioriza o pensamento analítico em detrimento do intuitivo.

Fenollosa discorre também, no início, sobre os preconceitos europeus e estadunidenses a respeito da poesia chinesa, inferiorizando-a por conta dos ideogramas e tratando-a como “pouco mais que um divertimento, trivial e infantil, que não merece ser levada em conta entre as realizações da literatura séria universal” (CAMPOS, 2000, p.111). Seu estudo foi de extrema importância para a nova poesia que estava por vir: para uma poesia que abandona um subjetivismo e uma complexidade excessiva por uma objetividade ideográfica.

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 o chinês não temos a impressão de estar fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino. (CAMPOS, 2000, p.115)

E esse retorno à realidade do tempo é muito importante para a poesia, de acordo com o autor. Isto favoreceria também o pensamento relacional (Valéry), em que a analogia ocuparia um papel mais relevante, ajudando a conectar imagens e sons na formação do ideograma.

Fenollosa cita o exemplo de uma pessoa que, primeiramente, vê um homem na janela, depois o vê olhando para algo até perceber que ele olha para um cavalo. Ele expõe como essa mesma situação seria descrita por uma língua ocidental e pela língua chinesa. Nesta última, os ideogramas representam, através de sua pintura, a visualidade da cena. Conseguimos enxergar a situação proposta, sem que precisemos analisá-la mentalmente em excesso ou subjetivá-la. Ela é, portanto, mais objetiva e consegue *mostrar* um homem vendo um cavalo ao invés de apenas explicar com palavras e descrever a dita cena. E é justamente esse aspecto da linguagem chinesa que é tão importante para a poesia, essa visualidade e sonoridade que, muitas vezes, foram abandonadas em nome de um pensamento subjetivo, diacrônico e lógico, que prioriza a linearidade das informações e sentenças, em detrimento da iconicidade da poesia, como será explicado mais adiante.

Nisso, o chinês mostra a sua supremacia. Sua etimologia fica constantemente visível. Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação. [...] Seus ideogramas são como para um velho guerreiro estandartes de campanha manchados de sangue. Entre nós, o poeta é o único para quem os tesouros

acumulados das palavras da raça são reais e ativos. A linguagem poética é sempre vibrante das ressonâncias de sons harmônicos e de afinidades naturais; mas, no chinês, a visibilidade da metáfora tende a elevar tal qualidade ao ápice de sua força. (CAMPOS, 2000, p.129)

Para Pound, a poesia possui três formas de condensar a língua: melopeia, fanopeia e logopeia. A poesia do livro *O Carrossel* se enquadraria em uma poesia fanopaica, repleta de imagens, comparações e metáforas e também logopaica (dança das ideias entre as palavras). A metáfora da dança, aliás, é muito importante para Décio, como uma forma que conduziria a sua linguagem poética, uma dança entre sons, imagens e palavras, que resultaria numa construção mais próxima ao ideograma.

A poesia concreta brasileira deveu muito a Pound, menos como influência poética direta – já que essa poesia, abolindo o discursivo, partiu para uma radicalização de métodos que se afastava por completo das perspectivas de um poema “épico” – do que como instigação crítica e ético-estética. A grande contribuição que os poetas concretos vislumbraram na obra de Pound, do ponto de vista da evolução das formas poéticas, foi a aplicação do método ideográfico, como um processo consequente de superação da linearidade lógico-discursiva do verso. (CAMPOS *apud* AGUILAR, 2005, p. 375)

Com isso, percebemos que a importância de Pound para a poesia concreta não se deu apenas na forma poética, mas também foi teoricamente importante para ajudar a moldar o caráter do movimento; contribuiu para a instigação intelectual que proporcionou aos poetas concretos brasileiros e que impulsionou a radicalização de tal processo através da abolição do verso. Sua obra foi de extrema importância para que se pensasse o novo fazer poético pós-verso, superando a lógica temporal e linear usual da prosa e do subjetivismo.

Semiótica

Para entender a Semiótica explanada na tese de doutorado de Décio, é antes necessária uma distinção. Há uma controvérsia quanto ao criador da Semiótica e quanto ao próprio nome desta (também chamada de Semiologia). Isso porque a Teoria Geral dos Signos “teve dois pais” (PIGNATARI, 1979, p.9): Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce, dois contemporâneos que não chegaram a se conhecer.

Sabe-se que Saussure é o pai da Linguística e que não chegou a criar propriamente uma semiótica, como aponta o autor, mas sim indicou, por meio de seu *Curso de Linguística Geral* (que não chegou a escrever e foi publicado por meio das anotações de alguns alunos) a falta de uma ciência dos signos e a necessidade em se criá-la. Batizou-a de Semiologia. Fundou seus conceitos linguísticos baseados em noções dicotômicas a respeito do signo, sob os moldes da lógica tradicional, tais como “*significante/significado, denotação/conotação, língua/palavra (fala), paradigma/ sintagma*” (PIGNATARI, 1979, p.10).

Peirce, porém, trabalha, em sua semiótica, com tricotomias. Introduz um terceiro elemento, no que diz respeito ao processo do significado e classificação dos signos. De acordo com essa tricotomia, o signo seria classificado em categorias como: primeiridade, secundidade e terceiridade representando, respectivamente, o signo, o objeto e o interpretante; o ícone, o índice e o símbolo. A primeiridade seria o espaço da criação, aberto a inúmeras possibilidades. O que ocorre, no entanto, em se tratando da prosa comum é que ela se afasta de uma possível iconicidade para se prender a um subjetivismo regido pela Lógica tradicional,

em uma linguagem repleta de símbolos, que pretende explicar algo e não mostrar o que algo é. A secundidade seria o modo de ser de algo, sem ter relação nenhuma com algum terceiro. A terceiridade estabelece uma relação entre um segundo e um terceiro.

Existem dois processos básicos de associação: o de contiguidade e o de similaridade. Um exemplo do primeiro ocorre nas línguas ocidentais, em que as frases são formadas por justaposição de palavras, que se encadeiam segundo o princípio de predicação. As unidades predicativas se articulam por meio de elementos de ligação. Há uma hierarquia, subordinação ou hipotaxe. Já na associação por similaridade prevalece uma não-hierarquia ou parataxe. Em lugar de subordinação, temos aqui coordenação, analogia, simultaneidade. Na linguagem ideogrâmica, o processo predominante é o da similaridade.

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: 'ler' um quadro, 'ler' uma dança, 'ler' um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso *do* poder, mas nunca um discurso *para* o poder. Mas o ícone, como diz Peirce, é um *signo aberto*: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (PIGNATARI, 1979, p.12)

E essa é a tarefa da poesia, segundo Décio: ela deve mostrar o que não pode ser dito através das explanações subjetivas, através da linearidade das informações e da sucessão do tempo. Ela pode simplesmente mostrar o simultâneo, o incompreensível, o objeto, sem precisar recorrer à mania conteudística. O conteúdo é a própria forma (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006). Em vez da lógica, a analógica. Em vez do símbolo, o ícone – signo da poesia. A fuga do automatismo verbal do símbolo, da prosa: o espaço livre da criação.

Com isso, Décio traz a perspectiva semiótica de Peirce para seus trabalhos futuros, o que desencadeou, inclusive, a criação, junto a Luis Ângelo Pinto, de seus poemas semióticos, em 1964. Relances do que se intensificaria na sua poesia são encontrados no poema *O Carrossel*.

E, de acordo com *O que é a Comunicação Poética*, resumir é a forma mais utilizada, principalmente pelas escolas, para tentar explicar e decifrar um poema. Dissecar todas as suas peculiaridades, todos os seus mistérios para tentar enquadrá-lo na racionalização do nosso pensamento ocidental e assim, fazer sentido. Isso, contraditoriamente, faz com que a essência do poema se perca dissolvida em subjetivismos desnecessários e conclusões simplistas, dando foco, sempre, à opinião.

A arte é uma coisa viva. 'Art is a joyous thing', disse Pound. Uma coisa alegre. É tempo de libertar a obra de arte criativa da tralha das matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas 'paradisíacas' procura ferreteá-la para garantia da salubridade convencional de suas estâncias de ócio fungível: 'intelectualismo', 'formalismo', e outros tantos falsos pejorativos [...]. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p.47)

No ensaio *A ilusão da Contiguidade*, contido no livro *Semiótica & Literatura*, Décio começa o texto com uma advertência: a linguagem é utilizada em seu sentido mais amplo, como diz que o fazem atualmente muitos dos semioticistas. Isso deve constituir, de alguma forma, um avanço contra o que ele chama de “imperialismo verbal”, termo cuja concepção de linguagem acaba se restringindo à própria palavra (escrita, principalmente). Tendência fortemente ocidental, em vias de ser, aos poucos, rompida.

Apesar disso, Peirce criticava muito os psicólogos de sua época por priorizarem a associação por contiguidade em detrimento da associação por similaridade. Quem primeiro fez essa definição foi David Hume. A associação por contiguidade é tipicamente ocidental e representa o pensamento lógico e científico, extremamente metonímico e cujo auge da representação está no código alfabético. Nesse contexto, vale lembrar, como Décio ressaltou, que a unidade “letra” foi isolada antes da unidade “fonema”. Tal fato manifesta a ilusão da contiguidade no Ocidente. Contém nela uma lógica aristotélica e linear, criada desde o idioma grego.

Essa ilusão nasceu dos sistemas linguísticos ocidentais, que consideram o pensamento por contiguidade como mais lógico e mais científico do que o pensamento por analogia, tido como mais simples, mais primitivo.

Peirce, no entanto, critica essa visão, defendendo a associação por similaridade como mais complexa e menos instintiva que a por contiguidade.

Os animais inferiores raciocinam assim. Um cão, ao ouvir a voz do dono, corre esperando vê-lo e, se não o encontra, manifesta surpresa, ou, de alguma forma, perplexidade. Já a experiência por semelhança implica maior grau de autoconsciência do que qualquer outro processo mais rudimentar. (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 1979, p.106)

A similaridade está relacionada à primeiridade, ao ícone, aos processos hipoicônicos, à paronomásia (semelhança entre os sons das palavras). A contiguidade está relacionada à terceiridade, ao símbolo, à metonímia, à ciência, à lógica e também à linguagem ocidental, cujo código verbal rege a nossa forma de pensamento.

Como afirmou Valéry, também muito importante para as considerações semióticas de Pignatari: “resumir uma tese significa reter a sua essência; resumir um poema significa perder sua essência” (VALÉRY *apud* PIGNATARI, 1979, p.107). É por isso que, como menciona em *Comunicação Poética*, quando as escolas e Faculdades de Letras ensinam aos alunos a analisar poemas da mesma maneira que se analisa textos científicos ou mesmo a prosa, perde-se a essência do poema, pois o que se está à procura é de sentido, entendimento, conteúdo; coisas que, ao dissecadas e esmiuçadas, perdem de vista não só o poético, mas mais profundamente, o propósito da arte que é, paradoxalmente, sem propósito algum (no sentido de “utilidade”).

Além disso, continuamos com a nossa obsessão metonímica, tipicamente ocidental, na qual enxergamos o todo pela parte e assim o explicamos. Já o eixo paradigmático ou por semelhança trata a linguagem como metafórica, explorando suas diversas analogias e conotações semânticas. Vale constar que essa divisão serve mais para fins didáticos e, na realidade, esses dois eixos se inter cruzam e se confundem. Para Décio, a paronomásia serviria ainda mais a esse propósito, utilizando todos os recursos da metáfora, mais a semelhança sonora, de acordo com o exemplo em *Comunicação poética* (1987):

José é águia.

Aguiar é águia.

No primeiro exemplo, temos uma metáfora corriqueira, regular, comparando um indivíduo com um pássaro. No segundo, porém, além de haver uma comparação, há uma similaridade sonora entre as duas palavras, que complementa a metáfora, acrescentando-lhe um novo elemento.

Como vimos anteriormente, os dois eixos, o de contiguidade e o de similaridade representam, respectivamente, a hipotaxe e a parataxe. As duas, no entanto, não são opostas entre si. Na última edição da *Moderna Gramática Portuguesa*, de Bechara, duas outras propriedades são introduzidas: a hipertaxe e a antitaxe. A primeira é oposta à hipotaxe e a segunda é tida como uma substituição, podendo ser representada na fala por uma retomada ou antecipada de discurso. Para Bechara, há um “falso paralelismo” entre subordinação e coordenação, o que ocorre quando se ignora essas outras propriedades.

A Teoria da Montagem de Eisenstein

Eisenstein, inspirado na linguagem ideográfica, criou o método da montagem, que aplicou em seus filmes. Procura aplicar à sua forma de fazer cinema as características da escrita chinesa. No chinês, dois hieróglifos da série mais simples podem resultar num terceiro, que não seria a soma ou o resultado dos dois, mas sim um produto diferente, uma “cópula”, como ele chama, que teria um valor de outra dimensão.

Assim, cada tomada corresponderia a um desses hieróglifos mais simples e, juntas, comporiam uma montagem. Tal processo, como ressalta Eisenstein, é dialético e surge do conflito, além de não ser um processo linear. O autor dá como exemplo algumas formas de construção ideográfica, como “um cão + uma boca = ‘latir’; uma boca + uma criança = ‘gritar’” (CAMPOS, 2000, p.151). E assim, conclui: “Mas, isto é... montagem!”.

Ao explicar dados sobre o teatro japonês, Eisenstein evidencia o método cinematográfico da “representação sem transições”. No exemplo da peça de Kabuki Narukhami, o ator deve passar de um estado de embriaguez a um estado de loucura em um corte abrupto, sem as introduções maçantes e contextualizadoras vistas em certos filmes europeus. Dessa forma, podemos exemplificar o já mencionado “retorno à realidade do tempo”, que traz a simultaneidade dos acontecimentos, característica da linguagem ideográfica, ao contrário da linearidade e do *encadeamento* dos pedaços, defendido pela escola de Kulechóv, por exemplo.

Segundo Eisenstein, ele e Pudóvkin (discípulo desta escola) travavam longas discussões a respeito da montagem. Este a via como uma cadeia – “tijolos dispostos em séries para expor uma ideia” – enquanto aquele a via como uma colisão. Um conflito. Um processo dialético que envolve não só a montagem, mas também a arte no geral e que funciona similarmente às várias explosões de um motor de combustão interna que impulsionam o carro para frente. Assim, a montagem segue esse mesmo processo conflituoso e dialético de explosão, que a impulsiona até a totalidade do filme.

Além disso, outras das ideias propostas por Eisenstein encontram corroboração nos desenhos de Sharaku. Este fez uma série de retratos de atores e, neles, podemos observar o caráter desproporcional dos traços. No exemplo dado pelo autor, vemos uma mulher com os olhos bem afastados, o nariz maior do que deveria, a boca sem conexão com o queixo. Essa desproporção foge às normas impostas pela lógica dominante – que acaba “substituindo a expressividade da desproporção arcaica pelas ‘tábuas da lei’ da harmonia decretada oficialmente” (CAMPOS, 2000, p.156).

Tal desproporcionalidade, apesar de fugir ao realismo absoluto, não constitui uma forma equivocada de percepção, como mostra George Rowley, em citação numa das notas de rodapé:

O tamanho segundo as distâncias jamais obedecia às leis da perspectiva geométrica, respondendo antes às necessidades gráficas de composição. As figuras de primeiro plano poderiam ser diminuídas, para evitar obstrução e excesso de ênfase, enquanto que os objetos distantes, demasiadamente pequenos para ter importância pictórica, poderiam ser aumentados para servir de contraponto à meia distância ou ao primeiro plano. (ROWLEY *apud* CAMPOS, 2000, p.155)

Assim, vemos que a fuga à Lógica de norma padrão não significa uma percepção incorreta da realidade, mas representa, no entanto, um retorno à realidade do tempo, marcado pela simultaneidade e pela não-linearidade dos acontecimentos e pela própria percepção do “leitor”, capaz de reorganizar as incongruências da desproporção para atribuir a ela sentido e beleza, por fim.

Isso ocorre com os leitores dos haicais (estes últimos tidos pelo autor como “frases de montagem”), nos quais “é o leitor que faz da imperfeição do haiku uma perfeição de arte” (CAMPOS, 2000, p.153).

Na linguagem extremamente sintética do haicai, os aspectos ideográficos da linguagem são facilmente observáveis. Para Haroldo de Campos, a crítica ocidental o coloca num patamar de excentricidade e exotismo, “desvitalizando-o em sua principal riqueza – a linguagem altamente concentrada e vigorosa” (CAMPOS, 1977, p.55). Em poemas longos, porém, é possível observar essas mesmas características, como mostrado nos *Cantos* de Ezra Pound.

Ao ser perguntado se poderia existir algum poema longo imagista (que contivesse uma linguagem ideográfica), Pound responde: “Os japoneses, que produziram o *haicai*, produziram também as peças *Nô*. No melhor *Nô* a peça inteira... é reunida em torno de uma imagem... Nada tenho contra um longo poema vorticista”. (POUND *apud* CAMPOS, 1977, p.57).

E nos longos poemas de Décio Pignatari do seu primeiro livro, podemos destacar em alguns essas mesmas características, como verificaremos mais a frente na análise de cada um dos três: *O Carrossel*, *O Lobisomem*, *O Jogral e a Prostituta Negra*.

O Carrossel

O poema *O Carrossel* tem muito da linguagem cinematográfica. Na epígrafe, há inclusive, uma citação de um personagem do filme *Ride the Pink Horse*. O filme é de 1947, com a direção de Robert Montgomery e logo, no início, uma das primeiras imagens que vemos é a de um carrossel que, inclusive, vai participar, quase como um personagem, de todo o enredo da história, se tornando desde o lugar de um encontro romântico até o esconderijo para a fuga de um assassino. Na citação utilizada por Décio, o protagonista diz ao seu futuro par romântico, quando perguntado em que cavalo ela deveria andar:

- *Ride the Pink one.*

Apesar de parecer uma referência desimportante, o conflito entre o cavalo preto e o cavalo rosa surgirá no poema, introduzido por essa citação do filme e por um trecho do poema “E agora, José?”, de Drummond: “Sem cavalo preto/ Que fuja a galope”. Assim, teremos já de início várias imagens como as de um roteiro cinematográfico, entre um cavalo preto (o real, o possível) e o cavalo rosa (o inverossímil), que continuarão ao longo do poema. A própria

seleção vocabular do poema confirma essa influência do cinema, como, por exemplo, nos versos:

Vejo cinema/ na minha frente
- Bobina mórbida/ A enrolar filmes/ De muito horror
Cavalgo em “travelling”/ Com minha infância (PIGNATARI, 2004, p.22 e 31)

Todos os versos do poema, com a exceção de um, possuem quatro sílabas poéticas [não se conta a última, quando átona], o que, durante a leitura, acaba por reforçar a ideia cíclica e de giro, impulsionada pela imagem do carrossel. “O sacudido golpe do cavalo de brinquedo, em seu aparente ir-a-lugar-nenhum, nos projeta em um amplíssimo périplo, que rasga outros tempos e espaços” (K, 2011, p.143). Como observou Francisco K (em *Poesia? e outras perguntas – Textos Críticos*), o *ir-a-lugar-nenhum* é apenas aparente, pois, na verdade, o eu-lírico vai, parado em seu cavalo no carrossel, a todos os lugares e a todas as épocas. É um *ir-a-lugar-nenhum*, como o da poesia, na sua aparente “inutilidade” e falta de propósito. Como afirma Décio Pignatari em uma entrevista para o programa “Vereda Literária”, disponível em vídeo por meio do site Youtube a respeito do poema: “Então ele não leva a nada, mas ele leva a um aperfeiçoamento de todo um instrumento do pensamento e leva ao aperfeiçoamento da linguagem e da língua.” (<http://www.youtube.com/watch?v=hGK3xRCDKHE>)

Logo no quinto verso do poema, a primeira pessoa é introduzida e reaparece em vários momentos no restante do *Carrossel*.

Entre escolher
Montanha-russa
Roda-gigante
Ou trem-fantasma,
Eu escolhi
Meu carrossel (PIGNATARI, 2004, p. 19)

Não há regularidade no número de versos de cada estrofe, embora haja uma regularidade na métrica. É um poema longo que, com suas quinze páginas, consegue antecipar a iconicidade poética e a linguagem ideogrâmica a ser radicalizada pelo concretismo, como mostrado nos exemplos a seguir.

Na segunda estrofe, temos duas letras (o R repetido) exemplificando a iconicidade que Décio reverte aos símbolos ao longo do livro.

Dentes de ferro
Mastigam RR
De inércia e prata (PIGNATARI, 2004, p. 19)

Temos aqui um exemplo que se assemelharia a uma hipertaxe, com uma unidade de um estrato inferior agindo em estratos superiores. Décio usa uma letra repetida e além de causar com isso uma sonoridade maior ao poema, transforma o RR de *feRRo*, *inéRcia* e *pRata* em substantivo (objeto direto de *mastigam*) e, assim, iconiza um símbolo e o projeta nos níveis sintático e semântico, trazendo mais sonoridade ao poema e quebrando a estrutura simbólica usual. Os Rs também são diferentes, primeiro ele aparece como símbolo, depois, como ícone.

Outra passagem extremamente icônica é:

Ai, como eu rio
Soltando bolhas
De vogais puras
Com meu canudo
Feito de HH:

Ha! Ha! Ha! Ha!
He! He! He! He!
Hi! Hi! Hi! Hi!
Ho! Ho! Ho! Ho!
Hu! Hu! Hu! Hu!

..... (PIGNATARI, 2004, p. 26)

No ensaio do livro *A operação do texto, Diábolos no texto (Saussure e os anagramas)*, Haroldo de Campos cita, no início, uma passagem de um ensaio de Jakobson, na qual ele afirma que a Linguística é suficiente e competente para abarcar o campo da Poética. “(...) há sempre aqueles que veem na análise estrutural da poesia uma criminosa incursão da linguística numa zona proibida” (CAMPOS, 1976, p. 104).

Após acentuar a relevância das formulações de Jakobson, Haroldo ressalta ainda um lado pouco conhecido do pai da Linguística moderna, Ferdinand de Saussure, cujos estudos em relação à poesia foram obscurecidos em nome de outra parte de sua obra, tida como mais tradicional. Em 1964, apareceram estudos inéditos de Saussure quanto ao problema dos anagramas, o que mostrou que ele também tinha um interesse poético.

Lacan escreveu em 1957 um ensaio, em que, entre outras coisas, apontava um desconhecimento ou desinteresse poético de Saussure (*L'instance de la lettre dans l'inconscient*). Jakobson, porém, ao ler este trabalho inédito anos depois, viu-os de um ponto de vista mais favorável, considerando, inclusive, inovadoras suas notas sobre os anagramas.

Estas notas contrariam muito do que o próprio Saussure afirmava a respeito da arbitrariedade dos signos, da linearidade do significante e da impossibilidade de dois elementos serem pronunciados ao mesmo tempo, e defendem o caráter simultâneo e não-linear do fonema. “Sim, é claro que não se pode articular ao mesmo tempo dois sons da fala, mas quanto a duas ou mais propriedades fônicas é claro que se pode”, relata Jakobson (CAMPOS, 1976, p. 110).

Lacan também critica a linearidade, chamando atenção ao “caráter polifônico da poesia”. Saussure, porém, ao contrário do que se poderia imaginar, passou a admitir, ao menos no campo da linguagem poemática, a não-linearidade, a não-consecutividade do tempo, por meio do paragrama.

“Eis no plano fônico, o preceito mallarmeano mais geral, das ‘subdivisões prismáticas da Ideia’” (CAMPOS, 1976, p.111). Este conceito foi muito importante para a poesia concreta e é muito importante para a poesia no geral. Mallarmé, com seu *Um Lance de Dados* publicado em 1897, provocou uma ruptura na forma de se ler poesia. O prisma separa a luz em várias direções. Quando a luz incide sobre uma face do prisma, ocorre o fenômeno da refração. Quando a luz refrata, os ângulos de inclinação se modificam e se espalham. O poema também se espalha, assim como a luz no prisma, nas suas múltiplas possibilidades de leitura. O paragrama traria, portanto, essa possibilidade de refração no plano fônico. Nas duas estrofes citadas acima, isso se dá através da palavra “bolhas”, que antecipa graficamente o som do H a ser introduzido depois, unindo imagem, som e grafia.

Quanto ao cavalo aparentemente estático do carrossel, ele leva o poeta a diferentes mundos, no “retorno à realidade do tempo” trazido pelo ideograma, no seu simultaneísmo.

Essa disparidade entre verossímil e inverossímil aparece ao longo de todo o poema e traz a dúvida: qual dos dois cavalos seria o possível? O preto ou o rosa?

Chorar? Não chores
Que o teu cavalo
Te vai levando
Pra outros mundos
- Ente vazio
Vazio de ossos
Vazio de nervos
Vazio de músculos
E pensamentos
Vazio de risos
Vazio de prantos
- Deixá-lo andar. (PIGNATARI, 2004, p. 27)

O cavalo preto (verossímil) é, no entanto, um “ente vazio”, inexistente. O que faz o poeta, realmente, se transportar para todos esses *espaçotempos* diferentes não é o seu cavalo preto, mas sim a própria poesia. A poesia é o meio pelo qual, dentro da inadequação social do poeta, ele consegue transitar por outros espaços e alterar a noção de tempo através da simultaneidade da linguagem.

Passa um cometa
E indica um rumo:
Cavalo preto
Não é mais preto
É cor-de-rosa
E aspira o ar; (PIGNATARI, 2004, p. 30)

A resposta que vem dos céus: o cavalo não pode mais ser real para a poesia existir. Tem de ser rosa (inverossímil) e, não obstante, crível. É nessa contradição que se encontra a própria definição de poesia do Décio, como uma inverossimilhança que o transporta para outra realidade do tempo e transporta também quem mais for afetado pela poesia. O giro do carrossel nos leva para outro lugar. Entramos de um jeito e saímos de outro.

É preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível, e os assuntos poéticos não só não devem ser constituídos de elementos irracionais, mas neles não se deve entrar nada de contrário à razão. (ARISTÓTELES, 2005, p. 87)

Tem-se aí um confronto entre as realidades, tanto do poema quanto da própria vida. Como afirma Aristóteles, há certas coisas possíveis que se tornam in-críveis no poema (no sentido de destoar do restante, beirando o irracional) e há coisas impossíveis, que se tornam verossímeis pelo conjunto da obra e por funcionarem muito bem como imagem dentro dela. A questão principal não é que haja correspondência ou não de algum trecho do poema com a realidade, mas sim, que aquilo seja verossímil dentro do conjunto da obra. É preferível, pois, a segunda opção, na qual o poeta traz o impossível para a realidade do poema e faz o leitor acreditar na verossimilhança daquilo.

Um exemplo disso ocorre entre os já citados cavalos preto e rosa. O primeiro é possível na realidade, no entanto, para o contexto do poema e de um carrossel, se tornaria quase que “incrível”, enquanto o segundo é possível apenas no carrossel. O que Décio faz,

não obstante, é tomar a imagem de um cavalo do carrossel e transportá-la para uma imagem de um cavalo real, sendo que o limite entre um e outro se torna tênue. No começo, o cavalo preso ao carrossel é preto e adquire vida apenas quando muda para a aparente inverossimilhança da cor rosa.

Tangendo o impossível, o cavalo rosa tem lugar no poema e corresponde ao que Aristóteles chama de o “impossível verossímil”.

O passo inverossímil da Odisseia, que trata do desembarque “de Ulisses pelos feaces” não seria tolerável se fosse redigido por um mau poeta. Mas, em nosso caso, o poeta dispõe de outros méritos que lhe consentem mascarar o absurdo por meio de atavios. (ARISTÓTELES, 2005, p. 87)

Da mesma forma, Décio também possui recursos para brincar com a verossimilhança da impossibilidade e fazer o leitor acreditar nela. As tmeses, os cortes abruptos, as palavras-cabide, a iconicidade contida em sua poesia, o poema como montagem e colisão (que com o impacto forma as suas imagens), a presença da linguagem cinematográfica e a contribuição poética da linguagem dos ideogramas para a simultaneidade do tempo e a mistura de imagens que se confundem entre si são alguns dos recursos utilizados pelo poeta para, num livro extremamente inovador, romper com a linguagem da geração de 45 e trazer todos esses novos elementos para o panorama poético do início da década de 1950.

Evito as poças
Cheias de nuvens
(Meu Deus, que medo de
Cair no céu!)
E lá me vou
Para onde fui
Abrindo portas de vidro e vento
Rumo ao presépio
Da minha estrela! (PIGNATARI, 2004, p. 33)

Neste trecho, podemos observar elementos sindéticos como preposições e conjunções usados à exaustão nos versos. Tais elementos demonstram, normalmente, a existência da hipotaxe ou da subordinação. Décio, porém, quebra e subverte tal lógica, usando os elementos sindéticos para a coordenação ou parataxe, inclusive quebrando um verso e finalizando-o com uma preposição:

(Meu Deus, que medo de
Cair no céu!)

Temos, assim, versos que contrariam o suposto movimento gerado pelas orações subordinadas para funcionarem como blocos estanques, divididos e independentes entre si, que, interrompem, por uma parte do poema, a dança dos versos, com a hipotaxe evidenciando um movimento de quebra e colisão, um corte abrupto que nos desvia da linearidade e nos tira do contexto. Como proposto por Eisenstein, nem sempre é preciso contextualizar; é, inclusive, recomendável que não se o faça, pois a mania ocidental de contextualização impede a simultaneidade dentro de um poema e o impacto poético gerado pela colisão. Aqui, os versos estanques e a troca da hipotaxe pela parataxe quebram o movimento rotatório do carrossel e lançam o leitor de forma abrupta em outra realidade, para depois, através da dança entre as palavras da logopeia, transportá-lo novamente para a continuidade circular do carrossel.

O limite entre o terreno e o divino: a ironia com o sagrado, a desconstrução de várias imagens tidas como poéticas (céu, estrela, nuvens, galáxias, aurora, sol, infância): tudo se modifica no girar icônico do carrossel.

O jogo fônico entre a vogal /e/ aberta e fechada reforça a ideia do “eu” e a ideia da escolha feita pelo poeta. Além disso, há também o uso diferenciado do /u/ aberto e fechado e uma progressão dos fonemas lh > λ > l > u, que vão se alternando nesses versos.

*Eu escolhi
Meu carrossel*

Através da negação, o poeta se afirma e faz suas escolhas.

Além do ser,
Pra cá do não sei,
Fica a exaustão
Com o não sei
Se são, mas alvo.

Bem lentamente
(Tudo é silêncio
E escuridão)

Gira-girando
Gira-girando
Gira-girando
Meu carrossel (PIGNATARI, 2004, p. 26)

O verbo *girar* está no presente, enquanto o gerúndio posterior demonstra a eterna continuidade desse giro, misturando, assim, passado, presente e futuro: é o movimento contínuo explicitado pelo gerúndio que leva o leitor a uma simultaneidade, em que esses tempos se tornam um só. E estão todos no girar simultâneo do carrossel. Os Rs já citados continuam perpetuando esse “giro” eterno, que ocorre através da linguagem. Os Es e os Us reaparecem no final do refrão, reafirmando a escolha do autor e compõem, também, uma correspondência sonora para ela, para o poeta que se coloca dentro de sua própria obra e brincam também com o “eu”, mudando a sonoridade destes fonemas na palavra-título Carrossel.

O Lobisomem

O poema *O Lobisomem*, de 1947, que antecede em mais de um ano *O Carrossel*, pode ser lido de acordo com a máxima de Mallarmé, citada em uma entrevista ao jornalista Jules Huret, na qual o poema implica na sugestão de uma imagem. “Falar o nome da coisa é perder dois terços da beleza da coisa” (http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html). Assim, se uma representação lógica e racional concluísse que se trata, aqui, simplesmente de um poema sobre um lobisomem, grande parte de sua beleza também seria perdida.

O lobisomem é apenas uma no meio de várias imagens construídas no poema e que intercorrem simultaneamente. Não há uma linha divisória que define onde está o lobisomem, o Iroquês, a égua chamada Tristeza, o cachorro sem pele ou o próprio poeta. A primeira

pessoa é muito utilizada. É outro sentido, portanto, de lirismo: mais maduro e mais irônico – com o poeta participando da lírica.

(O iroquês sabe há muito o caminho e o lugar
Onde estou à mercê:
É uma estrada asfaltada, tão solitária quanto escura,
Passando por entre uns arvoredos colossais
Que abrem lá em cima suas enormes bocas de silêncio e solidão).
(PIGNATARI, 2004, p. 34)

Neste trecho, o poeta diferencia caminho de lugar. Ele está à mercê de ambos. Seu caminho é uma estrada solitária; seu lugar não existe ali, ele está inadequado na sua condição de lobisomem- poeta. E, apesar de seu caminho se dar através da linguagem, ele está indefeso diante dela, pois sua poesia também não se acomoda ao caminho mais usual. É uma poesia na qual, por meio da primeira pessoa, Décio nega o cenário literário de sua época e reafirma, através da negação, suas escolhas literárias e artísticas.

Vemos entre parênteses o poeta se colocando no poema, este como um fragmento de uma montagem. Uma colisão feita de “silêncio e solidão” – o próprio lugar do poeta. Um não-lugar que dialoga com o não-lugar do *Carrossel*. No *Lobisomem*, é um não-lugar no qual o poeta está à mercê, uma estrada escura e solitária, longínqua, que abriga a sua própria inadequação no mundo.

Não sou cão, não sou gente – sou Eu. (PIGNATARI, 2004, p. 35)

A sua inadequação no mundo se reflete na inadequação da sua própria linguagem, uma linguagem icônica, que mistura parataxe com hipotaxe, que subverte a noção cronológica e linear do tempo e rompe com a linguagem convencional. Ao que parecia, Décio estava, de fato, isolado no contexto literário de seu tempo no Brasil.

Tendendo para a técnica sintético-ideogrâmica de compor, ao contrário da analítico-discursiva, toda uma culturmorfologia que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento linguístico mais próximo da real estrutura das coisas e, profeticamente, o colocou “em situação” perante as modernas criações do pensamento científico. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 107)

Um poeta à mercê: entre a animalidade, a selvageria e a humanidade; sem se identificar, no entanto, com nenhuma. Da palavra mercê, pode-se denotar também uma súplica, associando-a ao *merci*, do francês, ou ao *mercy*, do inglês. A súplica do poeta à margem: à mercê da vida, no seu entre-lugar obscuro e solitário, preso em seu desajuste e em busca de um caminho através da poesia. O entre-lugar típico que define o tom do primeiro livro do Décio. Um não-pertencer que o exclui do todo, mas o faz ser atingido por algo maior: um dos meios de sua possível adequação no mundo seria a linguagem.

É uma estrada asfaltada
Passando por uns arvoredos colossais

Há uma repetição entre os sons do *S* nessa passagem (que remete ao *Correspondances*, de Baudelaire) e, por meio da similaridade e da aliteração (*es – as – as – sais*), o poema adquire uma sonoridade maior. Cabe aqui voltar aos paragramas de Saussure: a repetição do *S* reforça a sonoridade do texto, criando uma imagem de solidão,

distanciamento. O *SS* aparece duas vezes no segundo verso e prolonga ainda mais essa distância.

Já o não-lugar do *Carrossel* consiste mais num aparente *não-ir*. É diferente, pois o lugar do poeta, de fato, existe e é o carrossel que, ironicamente, só dá voltas e não chega propriamente a lugar nenhum, brincando, inclusive, com a função do poeta e da *poesia-carrossel*. Fica apenas dando voltas, sem sair do lugar, porém é esse girar que nos leva a uma outra dimensão de espaço, fazendo com que o leitor percorra diferentes tempos e lugares preso em um lugar só: na poesia.

A poesia seria o lugar de relativa liberdade para o poeta, pois á através dela que ele subverte a sua própria realidade e a noção do tempo, se transportando para outros *espaçotempos* diferentes do seu, por meio de imagens, sons e palavras. Paradoxalmente, isto é também a sua prisão, pois está preso às amarras da linguagem e está, de certa forma, sempre à mercê dela, pois depende da mesma para se libertar. No entanto, Décio questiona o próprio sentido da linguagem ocidental, o que também inclui a poesia, normalmente presa a concepções subjetivistas e foge, na medida do possível, desses ideais. E o caminho para isso é a poesia.

Move-se o mundo. (PIGNATARI, 2004, p. 19)

Através deste girar, o poeta continua no mesmo lugar, mas se locomove e tem como fazer que com outras pessoas, por meio de sua poesia, também se movimentem junto a ele. É o tipo de inverossimilhança que só tem lugar na poesia. A metáfora da dança, tão importante para o Décio em vários momentos da sua poesia, também tem lugar aqui, com o movimento do carrossel e o seu giro funcionando quase como uma dança no meio do poema, na qual participam diferentes personagens em situações e mundos diversos, construindo, através da dança, um aparato ao mesmo tempo cronológico e simultâneo de toda a história da poesia.

A poesia de Pignatari dessa época tem muito da linguagem cinematográfica. Em *O Lobisomem*, portanto, cores e paisagens são descritas de uma forma que torna quase possível a sua visualização:

Numa égua chamada Tristeza
Ai, Tristeza tem cascos de ferro
E as esporas de estranho metal
Cor de vinho, de sangue e de morte
Um metal parecido com o ciúme. (PIGNATARI, 2004, p. 34)

O último verso rompe com as expectativas do leitor, trazendo uma comparação entre o metal e o ciúme que, além de inesperada, contraria a noção usual de uma metáfora tida como poética e lírica. A frieza e a dureza de um metal se assemelham aqui com o ciúme, num misto de sentimentos como Dor, Tristeza e amor.

De acordo com Valéry, numa poesia, o som pode produzir uma imagem que não está ali. A seleção das palavras e a forma como elas são postas num poema podem provocar a imaginação sonora do leitor. A associação dos sons com as imagens está intimamente relacionada e, como vimos, Pignatari desperta muitas dessas imagens através do som, provocado pelas tmeses, pela quebra dos versos, pelas palavras-cabide, pelas aliterações sugestivas e pela linguagem anagrâmica presente em alguns trechos.

E pariu encoberto com ela
Atirando-me os poros na cara
E eu partí travestido de dor (PIGNATARI, 2004, p. 19 - grifo nosso)

A repetição do *t* e do *d* nas formas africada e oclusiva e o contraste entre estes fonemas retrata o galope da égua chamada Tristeza, montada pelo Iroquês. O amor, portanto, vem montado a galope e, arrancando a pele do poeta, o obriga a procurar por outra. Só a encontra num cachorro, o que causa a sua inadequação social, pois não consegue mais encontrar outra pele entre os humanos.

Fui então fantasiado a travesti
Arrojado na escala do mundo
E não houve lugar para mim. (PIGNATARI, 2004, p. 35)

A poesia de Décio é feita, nos moldes da poética de Edgar Allan Poe, pela negação. É uma poesia que se constrói por definir primeiramente o que não é. O primeiro livro de Décio é uma tentativa de uma não-poesia, ou melhor, é uma afirmação da poesia que não é, quebrando com a geração que veio anteriormente. Isso ocorre por meio de sua linguagem inovadora, quebrando os paradigmas poéticos da época. É por meio da linguagem que Décio nega a geração anterior e abre um novo caminho.

Tudo passa neste rio, menos o rio. (PIGNATARI, 2004, p. 45)

Há, no *Carrossel*, um poema explicitamente metalinguístico (intitulado *Poema*) que visa definir a poesia e se inicia com um verso que rompe com as nossas expectativas do que é usualmente, tido como poético:

Tosco dizer de coisas fluidas (PIGNATARI, 2004, p. 36)

É um “tosco dizer”, é a antipoesia pignatariana; é a fluidez e o simultaneísmo da linguagem icônica, que fazem com que as coisas fluam de forma desorganizada e embaralhada, confundindo tempos, espaços e culminando na colisão que é a própria poesia. É uma poesia, portanto a procura de um caminho, em busca de um rumo ainda não trilhado. Não é à toa que Pignatari iniciará, seis anos depois, junto a Augusto e a Haroldo de Campos, um novo movimento no Brasil (o concretismo), que vai radicalizar conceitos que eles já utilizavam, cada qual em seus trabalhos iniciais. Foi o primeiro movimento brasileiro que não teve uma distância histórica com outros movimentos similares na Europa e em outras partes do mundo.

É o caminho no qual o *poeta-lobisomem* está à mercê: e está à mercê também porque este caminho ainda não havia sido trilhado e o primeiro passo para isso foi romper com outros e iniciar uma nova jornada. O instrumento para isso foi a poesia construída em torno da negação e que foi o pontapé inicial para que Décio, assim como os irmãos Campos, pudessem afirmar a sua poesia futuramente.

Isto, porém, foi muito pouco estudado e valorizado em comparação ao caminho trilhado por eles anos depois. Este primeiro passo costuma ser ignorado em pesquisas acadêmicas e a falta de bibliografia sobre o assunto é um forte indicativo desta condição. Pignatari, o *poeta-lobisomem*, já agia à mercê da linguagem e, numa estrada um tanto quanto solitária, procurava o seu lugar na poesia, declarando o seu não-lugar no mundo.

Sua poesia rompe com a linguagem da “geração de 45” e traz novas perspectivas ao cenário poético da década de 1950. Esse não-lugar, essa inadequação é o próprio lugar do poeta: o *poeta-lobisomem*, travestido com a pele de um cachorro, que se encontra à mercê da vida. Seu lugar é na poesia.

O Jegral e a Prostituta Negra

Este é o último poema do livro e já traz muitas das características que antecipariam o concretismo nos anos 1950.

‘O Jegral e a Prostituta Negra’ (1949) é outro salto construído de vanguarda, desta vez logrado por um novíssimo, Décio Pignatari. Neste poema, Pignatari lança mão de uma série de recursos ‘concretos’ de composição: cortes, tmeses, ‘palavras-cabide’ (isto é, montagens de palavras, possibilitando a simultaneidade dos sentidos: al(gema negra)cova = alcova, algema, gema negra, negra cova), todos eles convergindo para a temática que é a do poeta torturado pela angústia da expressão.” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p.57)

Os próprios parênteses espalhados ao longo do poema já trazem um corte, uma montagem. “Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas”. Tal verso que aparece várias vezes ao longo do poema exemplifica a colisão da qual Eisenstein mencionava e que impulsiona o espaço da criação. É como um fotograma cuja imagem volta sempre ao poema, finalizando-o, inclusive. Este verso é uma colisão, surge de um conflito, do poema que é uma prostituta deitada com as pernas em M – aqui encontramos novamente a iconicidade de Décio, utilizando-se de um símbolo como M (sendo o alfabeto o auge da simbolicidade) e transformando-o em ícone ao relacioná-lo com uma mulher de pernas abertas. É também um intertexto com o OMO de Dante Alighieri, presente em *A Divina Comédia*. É o pensamento relacional citado por Valéry (PIGNATARI, 1979) e que nos ajuda a criar relações, analogias que expandem o sentido de um poema e não ficam somente na busca incessante por sentido.

A poesia é o próprio carrossel: um girar incessante, com uma multiplicidade de ideias que suscitam imagens e sons. Não há necessariamente um sentido resguardado por trás do poema; há, no entanto, múltiplos *espaçotempos* que, nas “subdivisões prismáticas da Ideia”, vão construindo e proporcionando novos caminhos ao leitor. Assim como o poeta é o lobisomem, inadequado socialmente, à mercê da própria pele, à margem do mundo.

Décio compõe, em *O Jegral e a Prostituta Negra*, a imagem de uma mulher de pernas abertas também com outros elementos, como a própria cornucópia, que seria um vaso em forma de chifre cujas laterais também levassem à mesma imagem. As pernas em M são uma mulher deitada, a cornucópia cansada é a prostituta-poema. Os festões de rosas murchas complementam essa imagem fúnebre e de decadência. “Tudo passa neste rio, menos o rio”. Tudo existe no poema, menos o poema. Todo o sentido está fora do sentido. O que há é apenas uma mulher deitada, agora um poema. A decadência e morbidez de tal imagem declaram a própria morte do poema, ou, ao menos, dele como o conhecíamos. É, novamente, a poesia construída pela negação, pela morte e que é um prelúdio da poesia posterior de Pignatari.

No poema, há também o uso de tmeses – como Inter(ataúde e espelho)morres, como também jogos de palavras (morres – intermorres). A tmesa aqui é como uma colisão. Um corte abrupto entre palavras, que depois vai se ampliando, até separar uma frase da outra, construir uma frase dentro da outra, quebrando as regras de subordinação e transformando-a em duas orações coordenadas, por exemplo. Isso é um exemplo de como a antitaxe funciona dentro do poema, atuando como uma substituição entre as orações e uma retomada de discurso, trazendo orações anteriores para tempos futuros, causando assim, através da antitaxe, uma simultaneidade no tempo do poema.

Teu lustre em volutas (polvo
barroco sopesando sete

laranjas podres) e teu leito de chumbo
tem as galas do cortejo: (PIGNATARI, 2004, p. 44)

De acordo com a ideia de paragrama retratada por Saussure, podemos observar a semelhança sonora entre “cornucópia” e “prostituta”. No exemplo dado por Saussure, como é mostrado em *Diábolos no texto*, da frase latina *Mors perfecit tua ut essent*, pode-se inferir o nome *Cornelius*, através da “repetição ordenada de uma série vocálica”: o – e – i – u. A cornucópia, no caso, representava antigamente a fertilidade e a abundância e se relaciona com a própria definição da prostituta-poema. Há uma afinidade sonora entre ambas as palavras e que rege o restante do poema. Além da semelhança entre as vogais, a silabação e a tonicidade também estão relacionadas. Pode-se remeter a analogia entre essas duas palavras à anagramatização saussuriana, marcada também pelo “ro” da primeira que se transforma em “or” na segunda e pela última sílaba de “cornucópia” que junta, num ditongo, duas vogais da palavra anterior. A diferença entre o O aberto e o fechado nas sílabas “cor” e “có” também são traços referentes ao anagrama.

pros/ ti/ tu/ ta
cor/ nu/ có/ pia

Isso também ocorre com a tmese:

al(gema negra)cova

A “cova” aqui aparecendo como marca de um anti-nascimento, do sepultamento de uma linguagem anterior. Os festões de rosas murchas, o epicédio, o canto fúnebre entoado pela prostituta-poema são exemplos de imagens da poesia pela negação pignatariana. Um texto que se declara morto e renasce das cinzas para criar um novo tipo de poesia no Brasil.

As palavras *gema* e *negra* se relacionam pelo número de sílabas e pelas vogais, despertando sonoramente os vários sentidos disponíveis dentro da tmese. Sinônimos como *alcova* e *câmara* são utilizados no mesmo verso, o que, à primeira vista, pode parecer uma repetição. Porém, Décio brinca com os sentidos da palavra *câmara* e com a similaridade sonora com a palavra *câmera*, adicionando o adjetivo *lenta* no verso seguinte e alterando os significados. Além disso, depois do adjetivo, há o verbo *levantas*, que também tem uma semelhança sonora, fazendo, assim, aparecer no plano fônico, o conceito mallarmeano das subdivisões prismáticas da ideia.

Tua al(gema negra)cova assim soletrada em câmara
Lenta, levantas a frente e propalas:
“Há uma *estátua* afogada” (Em câmara lenta! – disse)
“Existe uma *está-*
tua afogada e um poeta feliz(ardo
em louros!) Como os lamento e
como os desconheço!
Choremos por ambos”. (PIGNATARI, 2004, p. 45)

Pignatari também destrincha a palavra *estátua*. Ele a utiliza em sua forma normal e depois a desmembra, na quebra de um verso, em um verbo (*está*) e um pronome (*tua*). Assim, ele usa da hipotaxe de uma forma inovadora, transformando um substantivo em verbo e criando uma oração dentro da oração; há também, no entanto, o oposto: uma hipertaxe, fazendo um verbo mudar a sua classe gramatical e funcionar como substantivo no verso.

Além disso, o pronome desmembrado *tua* aparece no início da estrofe. A tese seguinte – um poeta feliz(ardo em louros) – funciona como uma ironia do poeta felizardo, que “arde” em louros, o símbolo da vitória e do sucesso.

A dúvida hamletiana entre ser ou não ser está presente no poema, como foi apontado por Augusto de Campos:

É a dúvida hamletiana aplicada ao poeta e à palavra poética: até que ponto ela exprime ou deixa de exprimir, ‘vela ou revela’? Eis o poeta, clown-sacerdote a compor de cartilagens e moluscos a poesia-prostituta negra-hasard que aqui – como o ‘mudaria o Natal ou mudei eu?’ do soneto de Machado de Assis – explode em um único verso: ‘cansada cornucópia entre festões de rosas murchas’. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p.57).

O jogo entre velar e revelar é o que aproxima o poeta da prostituta e a forma com que ambos lidam com esse jogo cria uma identificação entre eles. O último verso culmina na definição máxima de poesia e da prostituta, que vela no que revela, que mostra no que esconde. É o inatingível que, apesar da aparente exposição, não conseguimos alcançar. É a “silenciosa moenda do crepúsculo”. O crepúsculo retrata aqui esse entre-lugar, o limite entre o velar e o revelar. É a poesia-limite trabalhando como colisão; a colisão que implode no entre-lugar poético e afasta o poeta da sociedade. A poesia pela negação, que vela o seu nascimento e revela a sua própria morte, expandido os limites da linguagem:

É à hora carbôni-
ca e o sol em mormaço
entre sonhando e insone. (PIGNATARI, 2004, p. 44)

Nos versos “compomos um simbólico epicédio A Aquela/ que deitada era um poema e o não é mais” (PIGNATARI, 2004, p. 45), as duas letras *A* maiúsculas transformam novamente uma letra em um produto com uma representação icônica. Os dois *As*, quando juntos, lembram o formato de um *M*, o que faz o leitor retornar à imagem da prostituta, da mulher com as pernas em *M*, da cornucópia. Esta *descrase*, porém, a não ligação entre o determinante e a preposição representa uma parte importante no processo de compreensão no poema: o não-unir, a separação sugere um contraste, até mesmo uma contradição entre a prostituta negra *hasard* e o poeta. A *descrase* é o limite entre o velar o revelar. Os dois *A* estão muito próximos e formam a imagem do ícone *M*. No entanto, a divisão mostra que existe um jogo entre o velar e o revelar, no qual, inclusive, o poeta se coloca imerso. É um jogo que aproxima um do limite do outro: até quando se esconde revelando e até que ponto se mostra no ato de velar. A prostituta, assim como o poeta, representa esse entre-lugar, o limite, o limbo, a inadequação social, a margem, a incapacidade de se situar em um contexto ou outro; está *entre* e se vela e se revela através da linguagem e da poesia.

Este é um dos poemas mais polêmicos do primeiro livro de Pignatari, que foi recebido – pela crítica – com reações díspares entre comentários elogiosos e agressivos. Como conta Haroldo de Campos, em entrevista ao programa de TV Roda Viva, no ano de 1996, o crítico Fausto Cunha teceu comentários favoráveis ao *Auto do Possesso*, ao passo que fez considerações muito violentas e gratuitas ao *Carrossel*, chamando Décio de hermético e dizendo que o poeta gostaria era de abraços nos bastidores de pessoas que não entenderam o seu livro. Defendendo Pignatari, Haroldo escreveu o artigo *A irresponsabilidade do comentário* e aquele escreveu, de forma mais bem humorada, *O poleá e a mosca azul*,

brincadeira com o poema de Machado de Assis, fazendo uma analogia de que o crítico acabaria por esmagar a poesia.

Sérgio Buarque de Hollanda escreveu, porém, no *Diário Carioca* do dia 10 de junho de 1951, uma resenha muito favorável ao *Carrossel*. Uma das primeiras coisas que Sérgio Buarque coloca é que a poesia de Décio é uma “poesia da mobilidade”, com uma grande ênfase no ritmo. Para os críticos mais conservadores, ritmo e métrica eram quase sinônimos, mas Sérgio Buarque alerta que, apesar da poesia de Décio não ser marcada, em muitos momentos do livro, pela métrica regular, ela possui um ritmo muito intenso.

O outro tipo de mobilidade, aquele que parece prevalecer nos poemas do sr. Pignatari – e isso não vale dizer que fosse inexistente no modernismo ou antes do modernismo – é proposital e decorre antes de tudo de uma deliberada aplicação a temas e ritmos que ajudam a estimulá-la. A poesia não constitui aqui um instrumento de que se serve o autor para descobrir ou descobrir-se paulatinamente aos outros, mas antes para manifestar-se ou para afirmar de modo mais convincente aquilo que ele já de antemão sabia (...). (HOLLANDA, *Ritmo e Compasso*, 1951)

Décio Pignatari revolucionou o panorama da poesia brasileira da década de 1950, juntamente a Augusto e Haroldo de Campos, apresentando, em seu livro, uma postura original, em vivo contraste com a linguagem convencional da *geração de 45*. Distanciou-se dela, foi denunciado pela crítica como hermético e continuou a praticar sua poesia inventiva, ultrapassando os limites impostos pelo conservadorismo poético e pela retaguarda estética. Seu livro *O Carrossel* perpassa pela linguagem ideogrâmica, pela teoria da montagem, pela iconicidade semiótica e pelas formas conflitantes da parataxe e da hipotaxe. Sua primeira obra foi o início de uma vasta caminhada literária, que, através do girar icônico de sua poesia, proporcionou a seus leitores um carrossel de signos.

Bibliografia

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HOLLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE. *Ritmo e Compasso*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1951.

K, Francisco. *Poesia? e outras perguntas: textos críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

POUND, Ezra. *Poesia/ Ezra Pouvnd*; introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Mário Faustino; textos críticos de Haroldo de Campos. – São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

Sites:

www.bravonline.abril.com.br/materia/entrevista-autores-hoje-sao-todos-parecidos

www.portalliteral.terra.com.br/artigos/decio-pignatari-poeta-pois-e-poeta

www.youtube.com/watch?v=hGK3xRCDKHE

http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html