

PÉ, VÔO, VÍRGULA: FANOPEIA DE EZRA POUND EM POEMAS DE ARNALDO ANTUNES

Rafael Alexandre Gomes dos Prazeres (UFES/CAPES/UNEB)¹

Resumo: O presente trabalho aborda a poesia visual do poeta brasileiro Arnaldo Antunes sob a ótica conceitual do crítico literário e poeta estadunidense Ezra Pound. A pesquisa tem como objetivo investigar a presença e aplicação do conceito de Fanopeia cunhado por Pound, nos poemas "Pé", "Vôo", "Vírgula" de Antunes. O foco é realizar uma análise conceitual e bibliográfica acerca da poesia visual utilizando as contribuições de Pound (1976 e 2006), Campos et al (1975), Paz (1982), Antunes (2006 e 2010) dentre outros.

Palavras-chave: Fanopeia; Ezra Pound; Poesia; Arnaldo Antunes.

Introdução

O presente trabalho aborda a poesia visual por meio da análise, da característica verbivocovisual presentes nos poemas "Pé", "Vôo", "Vírgula" do poeta Arnaldo Augusto Nora Antunes à luz da espécie de poesia (Fanopeia) conceituada pelo poeta e crítico estadunidense Ezra Weston Loomis Pound. A pesquisa tem como objeto de estudo a teoria sobre a poesia imagética de Ezra Pound aplicada nos textos em verso visuais de Arnaldo Antunes.

Na maior parte da literatura a que se tem acesso, a poesia é dotada de grande quantidade de significado das palavras em sentido linear, de relação sintática como padrão predominante e métricas opcionais. Aos poucos, a poesia em forma de texto, portanto, poema, veio sofrendo variações no conteúdo e na forma. Em se tratando de conteúdo, a arte da poesia é, por natureza, liberta. No entanto, no que diz respeito à forma, a impressão das letras no papel atendeu, em sua maioria, ao curso comum de respeito ao uso das linhas do papel com sentido e tamanho padronizados. Em termos

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras – (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Bolsista da CAPES. Professor Substituto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus X – Teixeira de Freitas. E-mail: rafaeldosprazeres@gmail.com

proporcionais, foram poucos os artistas que se aventuraram em abordar a poesia de modo a buscar informações não lineares para expressar um sentido.

O objetivo central deste trabalho consistiu em estudar as obras visuais “Pé”, “Vôo”, “Vírgula”, de Arnaldo Antunes sob o conceito de Fanopeia de Ezra Pound, buscando analisar a mensagem que sua poética transmite de maneira ampla e entender, na produção literária do século XX e XXI, o lugar da poesia visual.

A crítica literária e poética de Ezra Pound surge como um rico compêndio de versos caracterizados pelo autor como Melopeia (Poesia Sonora), Fanopeia (Poesia Visual) e Logopeia (Poesia com domínio peculiar das manifestações verbais). Essas “espécies de poesia” são fundamentais para popularizar a leitura de versos nos meios de comunicação da atualidade (internet, *outdoor*, *backlight*, produtos, propagandas de TV), incentivando a produção literária para ser lida por pessoas com diferentes idades e classes sociais. Tal tipo de abordagem auxilia a compreensão acerca da poesia ao longo dos séculos, sobretudo no século XXI, no qual ela, a poesia, além de estar presente no suporte livro físico, pode estar cada vez mais à vista e à escuta nos meios digitais e eletrônicos, como propaganda de TV, cosméticos, redes sociais, etc.

Poemas de Arnaldo Antunes com grande poder de analogias visuais e com justaposições de linguagens: “Pé”, “Vôo”, “Vírgula” representam uma poesia cuja urgência da não-linearidade mostra-se tão latente quanto a necessidade da escrita em suporte de papel. Tais obras valorizam o espaço disponível para sua impressão. Cada uma do seu jeito utiliza a folha em branco para aludir: um membro humano ou termo da construção civil; acentos agudos sobre “O”s desatualizados gramaticalmente ou voos desordenados de pássaros libertos como poesia; e o ovo grávido de uma vírgula representando a gestação da linguagem, ou simplesmente uma vírgula num suporte em formato oval.

O desenvolvimento desta pesquisa teve como suporte teórico autores que possuem trabalhos relativos à poesia e à crítica literária. Dentre eles pode-se destacar Octavio Paz (1982) quando afirma que a poesia é imaterial, mas que pode tomar a forma material quando está na forma impressa, portanto, poema; Ezra Pound (1976) que em *A arte da poesia* discorre sobre a classificação de poesia em visual, sonora e de domínio; Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari (1975) com contribuições acerca da produção e análise de Poesia a partir de informações verbivocovisuais; e as obras de Arnaldo Antunes como corpus e suporte de análise da pesquisa, dentre outros.

Ezra Pound, Linguagem Poética e Fanopeia

Para o poeta e crítico estadunidense Ezra Pound (1976), a grande literatura é a simplicidade da linguagem, no mais alto grau possível, carregada de sentido. Para o autor, ao formar e informar uma pessoa em literatura é aconselhável apresentar a ela obras nas quais a linguagem seja usada com eficiência e evitar obstáculos entre o leitor e as obras. Deve-se evitar a consulta de textos críticos antes de acessar as obras literárias a que se pretende estudar.

A poesia é considerada como a linguagem primitiva por Octavio Paz (1982). É nessa expressão humana que se concentra o valor imaterial, histórico e transcendental de um ser ou de um povo. Para o escritor mexicano, a poesia, além de

outros meios, pode tomar forma material com sua impressão, ou seja, transformando-se em poema.

O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos (Paz 1982: 28).

O texto, com metro, forma, com rima ou não para ser considerado poema tem que ser “tocado pela poesia” (Paz 1982). A poesia, portanto, pode ter seu zéfiro concretizado através de qualquer linguagem artística, que não somente a literatura. Vê-se poesia nas artes plásticas de René Magritte e Salvador Dalí, no teatro de William Shakespeare, na fotografia de Ansel Adams e Ralph Gibson, na música de Schoenberg e Antônio Vivaldi, na arquitetura de Le Corbusier, e na ginga do mestre de capoeira João Pequeno de Pastinha. A poesia, em cada um desses casos, pode ser intuída pelo senso humano. Desde sua experiência corpo-sensório até nas suas faculdades mentais. É importante, pois, a análise minuciosa da técnica e dos elementos utilizados na materialização da poesia em qualquer que seja a linguagem de arte, bem como sua representação não racional (sentimento) que essa mesma materialização pode causar no ser vivo.

Pode-se exemplificar este fato com a diferença entre o poema lido e poema falado. O mesmo texto pode causar reações imagéticas e sensoriais diferentes numa mesma pessoa em diferentes situações. São diversas as portas que abrem tais acepções e nenhuma delas pode ser considerada a mais correta para atingir a poesia pretendida pelo escritor. Mas, todas elas devem convergir para o conteúdo de verdade que a própria obra apresenta nas suas palavras, traços, sons, sentidos. Afinal, ao darmos prioridade à obra, ou seja, ao considerar o que o filósofo Theodor Adorno (2009: 158) apresenta como “primazia do objeto”, pode-se colher diversas informações verbivocovisuais da poesia que conduza para um sentido expresso pelo sujeito autor ou pelo sujeito leitor. Por esse motivo, conceitos e nomenclaturas são “instrumentos de trabalho que se tornam inúteis quando queremos empregá-los para tarefas mais sutis [...]” (Paz 1982: 11). O que vale nesse caso é a reflexão e análise profunda no objeto, no caso, da poesia que se está lendo. De qualquer forma, consideraremos o poema uma arte e fato entre o homem e a poesia.

A poesia, na visão do poeta e crítico estadunidense Ezra Pound (2006), é classificada em três tipos: Logopeia, na qual o significado da palavra e, naturalmente, sua importância no universo verbal são pontos essenciais; Melopeia, quando o aspecto sonoro é sobressalente a qualquer outro aspecto da poesia; Fanopeia, quando a imagem do poema é dada a partir do primeiro contato entre o leitor e o texto, portanto, uma relação visual do poema para com o leitor. Segundo o crítico, Fanopeia é “uma atribuição de imagens à imaginação visual” (Pound 1976: 37). Em Pound, a imagem ocorre num determinado instante da obra, que ganha forma e força muito rápido e que vai além de apenas uma relação sensorial. Exige-se inteligência tanto do poeta ao criar a imagem de forma singular quanto do leitor ao perceber esta singularidade para, então, formar o “complexo” emocional e intelectual emancipado. A imagem na poesia além de ser apresentada como uma experiência sensorial,

externa e concreta, também pode ser apresentada como imagens mentais, imagens internas ao sujeito, fruto de imaginação e a partir de experiências. É na imagem mental que a poesia pode sugerir situações sinestésicas. A Fanopeia pode ser traduzida quase que na totalidade e dificilmente pode ser estragada no processo de tradução. Salvo por disparates ou desvarios do tradutor. Essa ação só é possível porque é na espécie de poesia em questão que a imagem das palavras é fundamental para sua criação. A Fanopeia centraliza a imagem como principal elemento de apresentação poética. O vocábulo, ou o espaço virgem, a disposição das letras num plano, as imagens formadas pelas letras (que por sua vez são desenhos por si só), ideogramas, rabiscos, rubricas, caligrafias, etc.

Além disso, o crítico cria a classificação para autores em:

I. *Inventores*: homens que descobriram um novo processo ou cuja obra existente nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. II. *Mestres*: homens que combinaram um número de tais processos e que os utilizaram tão bem ou melhor do que os inventores. III. *Diluidores*: homens que chegaram depois das duas primeiras modalidades de escritor e não conseguiam fazer tão bem o trabalho. IV. *Bons escritores sem qualidades proeminentes*: homens que são suficientemente afortunados de haverem nascido quando a literatura de um dado país anda em boa ordem produtiva ou quando alguma ramificação específica do escrever está “sadia”. Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos na época de Shakespeare ou durante décadas depois ou que escreveram romances e contos após Flaubert demonstrar-lhes como fazer. V. *Beletristas*: homens que na realidade nada inventaram, mas que se especializaram em algum aspecto peculiar da escrita [...]. VI. *Os iniciadores de mania*: Neste caso, dispensam-se comentários (Pound *apud* Grünewald 2006: 17).

A poesia foi, e ainda é, um retrato escrito de uma determinada época para seus criadores. Pode-se observar o estilo preponderante de uma época a partir das produções artísticas dela proveniente. A poesia visual é um desses retratos escritos que, assim como outras expressões artísticas tem, ao longo da sua consciência literária, seus momentos de *crista de onda*² e seus momentos de *vale*³.

Embora o estudo acerca de poesia visual tenha se aprofundado e tomado conceitos mais consistentes no século XX, sua produção como arte precede Jesus Cristo. O intervalo entre a produção visual de poesia está inscrito entre uma das obras ocidentais mais antigas em versos, o poema “O ovo” datado de 300 a.C., cuja autoria é atribuída ao poeta grego Símiás de Rodes, e as produções cibernéticas publicadas a cada segundo por poetas da internet em pleno século XXI.

²*Crista de onda*: A parte saliente de elevações concêntricas equidistantes que se propagam sobre uma superfície (DELL’ARCIPRETE, 1980).

³*Vale*: Cavidade entre duas cristas de onda (DELL’ARCIPRETE, 1980).

Imagem 1: Poema “O ovo”



Fonte: Poema do poeta grego Símias de Rodes. In: REVISTA LÍNGUA, 2006.

Este poema tem sua autoria atribuída ao poeta grego Símias de Rodes que o escreveu durante o reinado de Ptolomeu I. Seu título e seu conteúdo fazem referências à mitologia grega. Nesse caso, além de um formato de ovo, o poema alude ao ovo da noite que flutuava no *Caos* e que deu origem a *Eros* (Amor) que com “sua flecha e sua tocha atingia e animava todas as coisas, gerando vida e alegria” (Bulfinch, 2000: 20). Ademais, o modo de leitura desse poema é um tanto quanto inusitada para os moldes da época e para as experiências atuais. De acordo com o poeta e crítico Décio Pignatari, esse é o primeiro poema simultaneísta, pois “o 1º verso é a primeira linha; o 2º, a última linha; o 3º, a segunda linha; o 4º, a antepenúltima - e assim por diante, até a linha final (central) [...]” (Pignatari 1975: 128).

A história da poesia visual do ocidente nos primórdios gregos até o início do século XXI aponta a certificação da premissa de que “conteúdo ideológico revolucionário só redundava em poesia válida quando é veiculado sob forma também revolucionária” (Campos 1975: 7). A poesia visual traz consigo essa revolução inerente às artes e, mais particularmente, uma simbiose entre diferentes linguagens artísticas. Ela, a poesia visual, está no limiar entre a imitação visual e a imaginação de figuras através do vocábulo.

Arnaldo Antunes e Poesia Visual

A poesia visual brasileira, sobretudo aquela produzida nos anos 1950, 60 e 70, incorporou com veemência a imagem e o som, além do significado das palavras em cada verso; possibilitou o estudo crítico e criativo dos signos; apresentou os contrapontos semióticos, a importância e teoria da linguagem com base em Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Roman Jakobson, dentre outros e incentivou a produção de diversos artistas no país. Um dos nomes que mais se destacaram na poesia visual nacional foi o do paulista Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho. Comumente chamado de Arnaldo Antunes, o poeta é o emblema de criação literária que abrange os diversos meios sociais e faixas etárias por causa do

seu alto poder de adaptação da linguagem convencional em poesia com significado + imagem + som.

Antunes utiliza a palavra como matéria-prima para sua arte. Se poesia é um corpo imaterial que pode tomar forma e solidez através das linguagens artísticas, ou como disse Suassuna (1975: 325) se “a poesia seria o espírito criador que se encontra por trás de todas as artes literárias, sejam estas realizadas através da prosa ou do verso”, então a poética de Antunes toma forma através dos inimagináveis meios de comunicação e suporte que se tem à disposição desde o século anterior até o atual.

Através da perspectiva de Pound (1976) sobre literatura e sobre sua polêmica classificação de autores, pode-se inferir que a partir de sua criação poética Arnaldo Antunes pode ser assentado na espécie “mestres”. Nesse item, Ezra Pound assegura que para autores de poesia, “os mestres” representam

uma classe muito pequena, e há poucos que o sejam de verdade. O termo se aplica com propriedade aos inventores que, além de suas invenções pessoais, são capazes de assimilar e de coordenar grande número de invenções anteriores. Quero dizer que eles ou começam com um núcleo que lhes é próprio e acumulam adjuntos, ou então diferem enormes quantidades de assuntos, aplicam alguns modos de expressão conhecidos e conseguem impregnar o todo com alguma qualidade especial ou com alguma característica própria, levando o conjunto a um estado de plenitude homogênea (Pound 1976: 35).

Percebe-se a vasta produção e a recorrência atemporal de temas na poesia de Arnaldo Antunes ao observar sua frenética vida literária, com criações ímpares para a arte brasileira que vão desde os 13 anos, com publicação de desenhos e poemas no Colégio de Aplicação da USP; pelos quase 70 (setenta) álbuns lançados em produções solo, em grupo, participações, versão para outra língua e como trilha para cinema e eventos; pelos livros publicados, pelos anúncios publicitários, pelas performances até as instalações no século XXI.

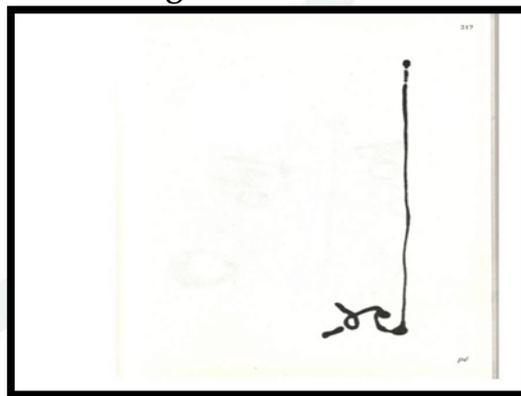
A grande quantidade de inovações na linguagem artística de Antunes, o colocou no antro de poeta brasileiro que surgiu após o movimento da Poesia Concreta. Antunes encontra-se na parêntese de poucos artistas do país que exercem seus trabalhos singulares com grandes expressões em outras linguagens da arte, senão a literária, e que souberam utilizar um novo processo de criação ao mesmo tempo em que utilizaram uma fórmula única de inventar e unir elementos, de modo que se tornaram ícone daquilo que fazem. O que dizer da voz grave e inconfundível que sempre vem acompanhada de sons bilabiais, assonâncias, aliterações, etc.? Seria apenas a voz de algum ser vivo do sexo masculino, mas quando se observam as costeletas raspadas até acima da orelha, o modo inusitado de dançar, as roupas estranhas e a consistência teórico-artística no diálogo, vê-se aí uma série de ícones que, inequivocamente, levam ao artista Arnaldo Antunes. Quanto aos discos solo, o projeto gráfico de cada um deles reflete a multiplicidade de cada um dos seus títulos. Como exemplo, pode-se observar a lupa na orelha de *Um Som*, a colagem de muitas partes de rostos em *Ninguém* ou no desfoque do próprio rosto de Antunes no disco *Qualquer*. Quanto aos poemas, com muita frequência, observa-se a imagem latente nos seus livros. Seja no primeiro livro *OU E*, seja no *N.D.A.*, ou até no mais recente

agora aqui ninguém precisa de si, o experimento com justaposições entre a imagem (desenho, fotografia, caligrafia, tipografia) e as palavras arbitrárias tomam novos sentidos e oferecem aos seus leitores uma oportunidade de ler o poema de uma maneira não convencional. Mesmo que esse modo seja criado pelo leitor no momento exato da leitura.

Através do trabalho de Antunes em diversos gêneros, artes e mídias, e utilizando o parâmetro poundiano acerca da classificação de poetas, pode-se suscitar o seu trânsito no que o estadunidense listou como “mestres” por ter adaptado uma técnica já existente de criação literária. Em adição, percebem-se, a partir do objeto de sua criação e, por conseguinte, das informações vocovisuais desses mesmos objetos, as características de um sujeito que além de transitar entre uma arte e outra, transita entre um século e outro se mesclando no objeto, sorvendo significados, reconfigurando sentidos a partir da imagem e do som na sua criação. Para tanto, a análise visual de alguns dos seus poemas é indispensável para perceber se (e o que) o poema exala no sentido histórico e social tomando como ponto de partida a Fanopeia de Pound.

Poema I numa teoria: “Pé”

Imagem 2: Poema “Pé”



Fonte: Antunes (2006)

O poema “Pé” foi publicado na antologia de Antunes (2006) intitulada *COMO É QUE CHAMA O NOME DISSO* na parte de Caligrafias. Através do tema caligráfico, isto é, “Arte de escrever à mão, segundo determinadas regras e modelos” (Ferreira 1988: 118), Antunes (2006) afirma que a caligrafia está diretamente ligada à escrita assim como a voz está ligada à fala. O poema faz parte das produções de Antunes entre os anos de 1998 e 2003 e está inserido no campo que compreende o território híbrido entre o código verbal e o visual. Para o autor, a escrita à mão representa a relação íntima que denuncia o escritor para o leitor. Caso o traço esteja irregular, o mesmo indica o tremor das mãos de quem o escreveu; já o escorrido da tinta e a forma da sua absorção dizem respeito à velocidade; no caso da espessura e das gotas de tinta, elas indicam a pressão contra o papel e indecisão ou precipitação do pincel no ar, respectivamente.

A letra é um desenho que adquiriu significado arbitrário em cada língua, portanto, convencional ao longo dos tempos. Sua função é, sobretudo, transportar o fonema para o grafema, ou seja, transpor o som da língua falada para a linguagem

gráfica. Desde o período pré-histórico no qual a escrita impressa como desenho nas paredes das cavernas representava as atividades cotidianas exercidas pelos homens que ali moravam, passando pelo desenvolvimento gráfico das tradições chinesa, japonesa, egípcia, árabe até chegar às vanguardas artísticas do século XX para as quais o desenho era uma ferramenta de releitura literária na ideia de poema, o homem utiliza a escrita à mão com traços, cor, comprimento e espessura das linhas, curvatura, disposição espacial, velocidade, ângulo de inclinação para compor uma maneira de escrever a partir da importância da leitura da imagem. A leitura da coisa visual é mais veloz que a do significado relacionado à coisa representada pela figura, logo, o primeiro impacto do contato com a linguagem visual, mesmo que em forma de poesia, contamina qualquer leitura posterior. “O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação” (Antunes 2006: 327, grifos do autor).

O substrato visual do poema “Pé” representa uma Fanopeia, utilizando o conceito de Pound (1976), porque pode ser traduzida na íntegra para qualquer idioma e, principalmente, é gerado a partir de uma imagem que apresenta de imediato, ao leitor da língua portuguesa, três leituras contíguas.

A primeira é, irremediavelmente, a busca pelo significado da palavra que está disposta de maneira não linear no papel. Essa ação faz parte da prática comum do leitor após a visualização dos traços disformes no canto direito da página. Ver a caligrafia e identificar seu significado linguístico são procedimentos naturais do leitor habituado a poemas cuja leitura é tradicionalmente linear.

A partir de então, surge a segunda leitura a qual está pautada no porquê de o vocábulo estar escrito de tal forma. Buscam-se relações lógicas para tal forma e, fazendo uma análise entre a imagem da palavra, seu significado e sua disposição no suporte, pode-se concluir que a mesma representa uma perna, disposta em perfil, na qual o prolongamento da letra “p” sustenta uma alusão à perna humana. Já a curva da mesma letra somada à letra “e” e o acento agudo sobre a mesma letra fazem menção a um pé humano, de fato.

Outra maneira de leitura ainda como membro do corpo humano, o poema visual dá espaço ao leitor para associá-lo à metade de um pé direito cujos únicos componentes são os dedos polegar e indicador. Essa “caligrafia também está intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou delicadeza, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura” (Antunes 2006: 326).

Nesse contexto, Eliana Kefalás (2012), a respeito da literatura, da linguagem e de corpos, afirma que o foco de estudo do fenômeno literário deve ir além da tradicional análise da produção-recepção. A partir daí, deve dar lugar ao estudo no campo sensorial do discurso literário por via da reverberação que o texto apresenta ao escritor e ao leitor. “A linguagem – seja ela musical, plástica, verbal, gestual – é feita de carnalidade sensível. [...] é feita de carne pulsante, de existência, de sentidos” (Kefalás 2012: 99). Envolve o sujeito e o objeto significados no autor, na obra e no leitor.

De qualquer forma, a leitura fanopaica não pode ser feita a partir de uma maneira convencional. A obra não pode ser simplesmente lida como um poema formado a partir de ligações sintáticas bem estruturadas ou rimas ricamente

organizadas. Assim como a ideia de Antunes passa por uma criação visual ante a representação do significado, as leituras e análises construídas apenas sob a lógica linear, temática e estrutural sobre seu trabalho são incompletas e deveras limitadas.

Na terceira leitura, situada fora do significado denotativo da palavra pé, a poesia envolve figura de linguagem ao fazer a alusão ao “pé-direito”, que, de acordo com Ferreira (1988), é um termo utilizado em construção civil para designar a altura livre que compreende o solo até o teto do andar de uma construção. Nesse caso, a palavra está disposta ao lado direito do suporte, está disposta de maneira simétrica ao modo linear de apresentação de poesia e, além disso, a caligrafia auxilia a construção do pensamento no qual o traço trêmulo e longo representa mão-de-obra ou, seja, a obra da mão que construiu tal poesia. A mão que construiu a obra. É como se, visitando as informações visuais do poema, o leitor tivesse acesso aos seus significados possíveis a partir da análise plena do objeto. E, ao “construir” o poema “Pé”, Antunes ofereceu ao leitor a possibilidade de observar traços artísticos, políticos, históricos e culturais a partir da noção de Fanopeia.

Poema II numa teoria: “Vôo”

Imagem 3: Poema “Vôo”

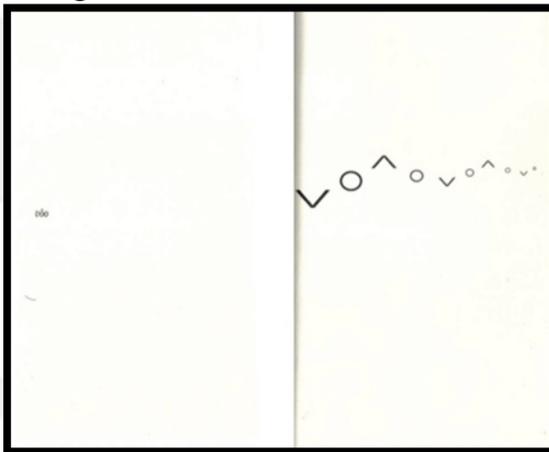


Imagem 4: Poema “Vôo”

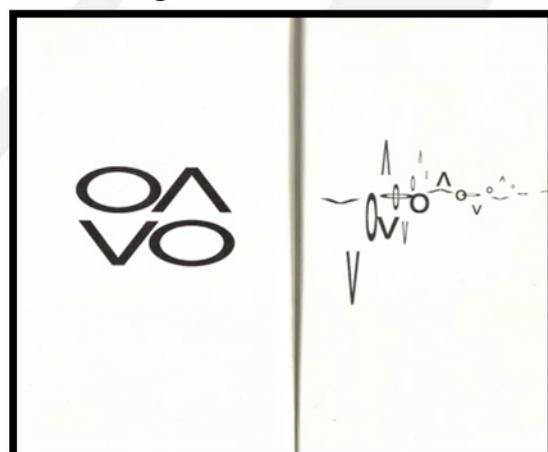


Imagem 5: Poema “Vôo”

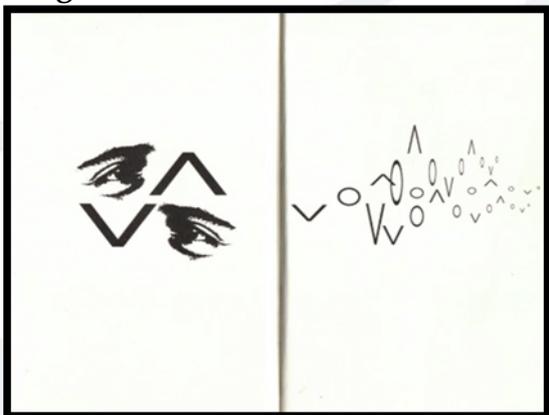


Imagem 6: Poema “Vôo”



Fonte: Antunes (2007)

“Vôo” (Antunes, 2007) é um poema publicado em 1990 e compõe *TUDOS*, o terceiro livro de Antunes. Nesse mesmo ano, a Assembleia da República de Portugal aprova o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que só seria sancionado 18 anos depois após algumas modificações. “Vôo” representa um poema escrito antes do acordo firmado entre as nações lusófonas e, portanto, sua acentuação - além de compor um elemento gráfico até pouco tempo indispensável para a palavra - atende a ideia da imagem e sua relação simbólica entre o nome e a coisa a ele referida. Pound (1976) afirma que:

O símbolo adequado e perfeito é o objeto natural; que, ao usar “símbolos”, o indivíduo os utilize de tal forma que sua função simbólica não interfira; para que *um* sentido e a qualidade poética da passagem não se percam para aqueles que não compreendam o símbolo como tal; para quem, por exemplo, um gavião é um gavião (Pound 1976: 17, grifo do autor).

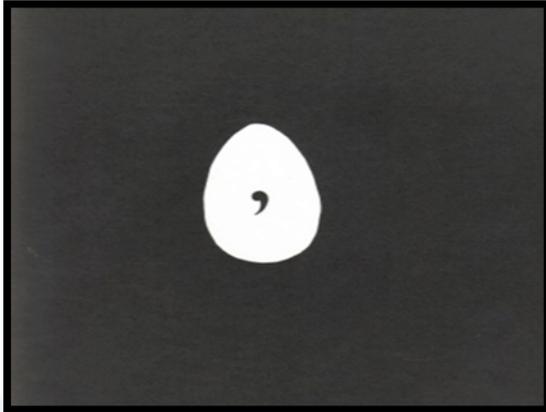
Voar é uma ação que é exercida, sobretudo, por seres ou coisas que têm asas. No poema em questão, a relação simbólica é dada entre a palavra, seus componentes vocabulares e a materialização do seu significado de modo visual e universal. Ele se desdobra em seis páginas as quais cada um desses desdobramentos apresenta formas diferentes. A primeira página compreende o título do poema e segue as formas imagéticas até a última página. A palavra tem relação com um ser vivo e se o primeiro desdobramento do poema (Imagem 3) faz alusão a um pássaro, nos seguintes (Imagem 4) há referências com a palavra ovo, lugar de onde o pássaro advém. Existe também a referência de um observar ou de um bando (Imagem 5), até culminar na imagem mais abstrata (Imagem 6), porém co-relacionada dos olhos do observador se transformando em asas prontas para alçar o *Vôo*.

A leitura do poema se dá em qualquer lugar do mundo por se tratar de uma poesia visual, no entanto, a ordem prioritária de interpretação ou mesmo da carga de análise da imagem poética se dará a partir das experiências mais recentes do leitor. Se para um leitor da área urbana de Tokyo as imagens de “Vôo” podem representar asas de um avião porque este lhe é mais próximo em experiências visuais, para um índio do norte do Brasil, as imagens de “Vôo” podem ser impressões em papel de um pássaro nativo. Porém, para ambos, a relação impreterivelmente será de algo com asas em pleno voo.

A palavra voo, por combinações de letras, pode assumir o significante de outra palavra. A palavra ovo. Do ovo, o “O” assume a imagem de um olho e o “V” (ou o acento circunflexo) desaparecem no horizonte do poema e criam possibilidades de interpretação sem que este esteja relacionada aos versos ou aos passos do próprio poema. A imagem oferece sugestão que carece da participação e da análise do sujeito sobre a obra para que possa compreendê-la. Portanto, “Vôo”, como representante da poesia visual, ao passo que abre opções de leitura e interpretação do poema, circunda essas possibilidades dentro de um mesmo campo semântico ou de um ambiente imagético cujo tema está definido no próprio objeto.

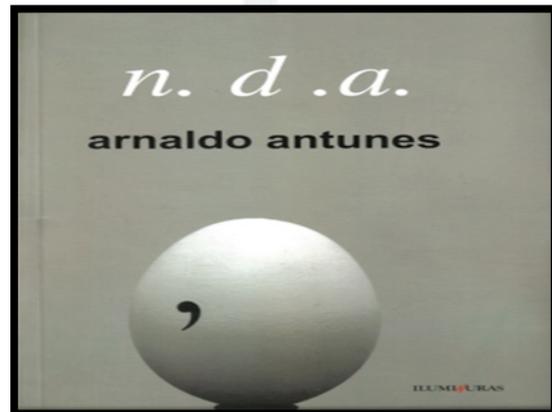
Poema III numa teoria: "Vírgula"

Imagem 7: "Vírgula"



Fonte: Antunes (2006)

Imagem 8: "Vírgula"



Fonte: Antunes (2010)

O primeiro livro de poemas de Arnaldo Antunes, *OU E*, lançado em 1983 apresentou aos leitores da literatura brasileira uma poética que utilizava com veemência outros artifícios da poesia, que não os versos. Dentre os poemas visuais contidos no livro há o poema "Vírgula", no qual uma página preta apresentava um sinal de pontuação bem no meio e as margens dessa vírgula eram representadas pela forma oval e de cor oposta à página. Tanto o poema quanto sua margem representa uma forma diferente de escrever poesia. A importância visual dessa poesia consiste na relação de significado da linguagem sem que haja uma perda de valor da Fanopeia. Oposta à ideia de Apollinaire citado por Campos *et al* (1975) sobre a imagem do poema, na qual ele afirma que a figura da poesia serve apenas para ratificar o seu tema, em "Vírgula" de Antunes deve-se fazer a leitura de modo a compreender em si todos os elementos verbivocovisuais envolvidos, a fim de buscar o significado ou mesmo o leito polissêmico do poema. Ou melhor, precisa-se estar apto para ler o poema na perspectiva de um novo processo da linguagem, como afirmou Pignatari e Pinto (1975). Caso contrário, "Vírgula" será apenas um sinal de pontuação situada bem no meio de um ovo imaginário. De acordo com Adorno (2003: 142), "em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica".

Para Antunes (2010) a vírgula no centro do ovo representa a linguagem. Se extraída da frase, a vírgula toma outro sentido. Além disso, ao reutilizar o poema como capa do seu livro *N.D.A.*, Antunes (2010) afirma em entrevista que a vírgula tem a ver com continuidade e que o último conjunto de poemas tem a ver com "gestação".

A forma visual e inovadora do poema está dentro do que Pound (1976) acreditava. Para o crítico

existe um conteúdo “fluido”, assim como um conteúdo “sólido”; que certos poemas podem ter uma forma, tal como as árvores a têm, enquanto a de outros seria como a da água despejada num vaso. Que a maioria das formas simétricas tem certas utilizações. Que um número enorme de assuntos não podem ser expressos com exatidão, e portanto de maneira adequada, em formas simétricas (Pound 1976: 17).

A poesia visual de Arnaldo Antunes utiliza a parte gráfica como parte estrutural do poema e não como simples acessórios apenas para pôr imagens em poesia. Em “Vírgula”, Antunes (2010) usa a vírgula como se fosse o “espermatozoide” de uma linguagem que está por vir. O ovo é como se fosse o “óvulo” desse novo processo e ao mesmo tempo uma incubadora do sentido para o sinal gráfico ressignificado. O resultado desse processo de “gestação” é uma poesia na qual a imagem passa pelas mãos do poeta e por um processo de re-modelagem e toma características que duram anos. Atitude cara aos chamados autores mestres, segundo classificação de Ezra Pound.

Em “Vírgula” de 1983, com 23 anos, Antunes apresenta um poema cujo formato da margem para a vírgula sugere um ovo que gera a linguagem não verbal, gera uma linguagem visual. Já na capa no décimo livro, *N.D.A.*, de 2010, o poeta, com 50 anos, ao apresentar a fotografia de um ovo com uma vírgula impressa na casca, “dialoga com a ideia de nada, de DNA” (Antunes, 2010), com a transmissão, durante anos, de um modo de fazer poesia sem perder sua característica de sentido, visual e inovadora.

Considerações finais

O estudo da poética de Arnaldo Antunes sob a Fanopeia de Ezra Pound nos poemas “Pé”, “Vôo”, “Vírgula”, permite reflexões acerca da diversidade da criação da poesia, sobretudo, a poesia visual na literatura das últimas décadas no Brasil. Tal investigação abre canais de leitura sobre a poesia, sobre o estudo dessa expressão da linguagem, sobre as vertentes poéticas criadas por Ezra Pound e a obra de Arnaldo Antunes de modo a incentivar uma crítica e leitura de poesia a partir dos elementos que são apresentados no próprio objeto. Lendo cada poema e priorizando a análise do objeto em si.

O estudo revela que há uma ligação direta entre Antunes e o grupo de escritos que o precedeu no que diz respeito à construção visual da poesia. O poeta brasileiro deu continuidade aos processos iniciados pelos poetas “inventores” e, além disso, criou novos processos na literatura brasileira e se acomodou na classificação de autores *mestres*, segundo Pound. Antunes utilizou a Fanopeia como elemento constitutivo de sua produção literária desde os primeiros momentos.

Na investigação em torno das produções literárias de Arnaldo Antunes, sobretudo as poesias visuais e com especial atenção nos poemas “Pé”, “Vôo”, “Vírgula”, percebeu-se que Antunes cria poesia utilizando experiências visuais que envolvem as palavras e outros elementos da linguagem. Além disso, ele procura

extrair das palavras as imagens externas e internas e seus significados poéticos quando as mesmas estão dispostas da maneira mais usual. Essa análise sobre a produção visual da poesia em Antunes não poderia ser apresentada de maneira clara se não houvesse o conceito de Pound sobre a possibilidade visual da representação poética impressa. Além disso, exerce importância fundamental para o entendimento do trabalho, algumas características as quais a poesia pode se apresentar enquanto espécie.

A Fanopeia e a palavra utilizada como um objeto da criação de poesia são exemplos de elementos que podem ser identificados com facilidade na poética de Antunes. Tais elementos formam um conjunto de possibilidades que facultam a leitura para os mais diferentes significados. Ao contrário do que apresenta o poema em versos sentenciados, a poesia visual com versos livre ou sem versos, sugere um conjunto de significados possíveis baseados na imagem e que o leitor pode, a partir de informações visuais, interpretar. O importante é que tais elementos garantem ao leitor a possibilidade de selecionar, dentre opções semânticas, gráficas etc., a relação de signo que a linguagem poética visual pode oferecer.

FOOT, FLIGHT, COMMA: FANOPEIA OF EZRA POUND IN THE POEMS OF ARNALDO ANTUNES

Abstract: This article works with visual poetry of the Brazilian poet Arnaldo Antunes from a conceptual view of the literary critic and poet Ezra Pound from USA. The research aims to investigate the presence and application of Fanopeia coined by Pound in the poems *Foot, Flight, Comma* by Antunes. The focus is to discuss a conceptual analysis and literature about visual poetry using contributions from Pound (1976 and 2006), Campos et al (1975), Paz (1982), Antunes (2006 and 2010) among others.

Keywords: Fanopeia; Ezra Pound; poetry; Arnaldo Antunes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. *Tudos*. 7. ed., São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *n.d.a.*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Tradução Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006. Col. Obra-prima de cada autor.

CAMPOS, Augusto et al. *Teoria da Poesia Concreta*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

DELL'ARCIPRETE, Nicolangelo e GRANADO, V. Néilson, *Física 2*. São Paulo: Ática, 1980.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GRÜNEWALD, José Lino. Ezra Pound: Uma dialética de formas. In: POUND, Ezra. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KEFALÁS, Eliana. O Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário. Campinas, SP: Autores associados, 2012.

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

POUND, Ezra Loomis. *A arte da poesia*. Tradução DANTAS, Heloysa e PAES, José Paulo. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

POUND, Ezra Loomis. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PIGNATARI, Décio. Ovo novo no Velho. In: CAMPOS, Augusto *et al.* *Teoria da Poesia Concreta*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

PIGNATARI, Décio e PINTO, Luis Ângelo. Nova Linguagem, Nova Forma *in*: CAMPOS, Augusto *et al.* *Teoria da Poesia Concreta*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

REVISTA LÍNGUA. *Poesia é visual*. Número 13. Ano II. São Paulo. Segmento. 2006.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: UFPE, 1975.

ARTIGO RECEBIDO EM 08/06/2015 E APROVADO EM 26/06/2015