

POESIA E PINTURA: DIÁLOGOS SEMIÓTICOS ENTRE AUGUSTO DE CAMPOS E MONDRIAN

POETRY AND PAINTING: SEMIOTICS DIALOGUES BETWEEN
AUGUSTO DE CAMPOS E MONDRIAN

POESÍA Y PINTURA: DIÁLOGOS SEMIÓTICOS ENTRE AUGUSTO DE
CAMPOS Y MONDRIAN

Raíra Costa Maia de VASCONCELOS *

Resumo: Baseados nesta premissa horaciana de *ut pictura poesis*, nosso trabalho tem como objetivo geral tentar estabelecer diálogos entre a poesia de Augusto de Campos e a pintura de Mondrian, promovendo uma análise de dois de seus textos. Embasados em preceitos da Semiótica da Cultura, de extração russa, indicaremos pontos de confluência de pensamento estético, sem esquecer de garantir as peculiaridades de cada obra e de cada artista. O entendimento da cultura enquanto tecido agregador de sistemas simbólicos é primordial para a construção de nossas análises, na medida em que sustenta as argumentações que visam confluir dois artistas distantes entre si no tempo e no espaço. Partindo dos conceitos de moldura e de revisão de tradição, chegaremos à visão de desconstrução do texto e de vitalidade das vanguardas como pontos confluentes e de forte tensão em cada seção de nossas investigações.

Palavras-chave: Diálogos; Poesia; Pintura; Semiótica da Cultura.

Abstract: Supported on the Horacian's theoretical reflection of *ut pictura poesis*, our work aims to try to establish dialogues between Augusto de Campos' poetry and Mondrian's painting, promoting an analysis of two of his texts. Based on precepts of Semiotics of Culture, we will indicate points of confluence of aesthetic thought, and to ensure the peculiarities of each work and each artist. Understanding the culture as an aggregating tissue of symbolic systems is paramount to the construction of our analyzes, as it supports the arguments that aim to bring together two distant artists in time and space. Starting from the concepts of framing and revision of tradition, we will come to the view of the deconstruction of the text and the vitality of the avant-garde as confluent points of strong tension in each section of our investigations.

Keywords: Dialogues; Poetry; Painting; Semiotics of Culture.

Resumen: Basado en esta premisa horaciana de *ut pictura poesis*, nuestro trabajo tiene como objetivo tratar de establecer diálogos entre la poesía de Augusto de Campos y la pintura de Mondrian, promoviendo un análisis de dos de sus textos. Mediante los preceptos de la Semiótica de la Cultura, indicaremos puntos de confluencia del

* Contato: rairamaia@hotmail.com.

pensamiento estético, y también las peculiaridades de cada obra y cada artista. La comprensión de la cultura como un tejido agregador de sistemas simbólicos es esencial para la construcción de nuestros análisis, ya que respalda los argumentos que tienen como objetivo reunir a dos artistas distantes en el tiempo y el espacio. Partiendo de los conceptos de marco y revisión de la tradición, llegaremos a la visión de la deconstrucción del texto y la vitalidad de la vanguardia como puntos confluentes de fuerte tensión en cada sección de nuestra investigación.

Palabras clave: Diálogos; Poesía; Pintura; Semiótica de la Cultura.

Introdução

Como já chegaram a afirmar os poetas concretos em seus manifestos¹, dentre os quais Augusto de Campos estava inserido, a terminologia adotada por esse grupo para denominar a conhecida Poesia Concreta estava em consonância com a definição adotada pelas artes visuais: ambos os grupos – de poetas e pintores – compartilhavam a ideia de concretude: ligados à recusa de pretensões figurativas da expressão, como também à ideia de as palavras (ou as cores, em relação às pinturas) atuarem enquanto objetos autônomos na poesia (e nas telas).

É com a série “Poetamenos” (1956) que veremos as experiências poéticas mais ousadas de Augusto de Campos, em sua fase pré-concreta². Temos nos seis poemas que compõem “Poetamenos” rupturas com a poesia discursiva tradicional, mas também, assistimos a um diálogo com outros artistas – como Mallarmé, Cummings e Pound. Em “Poetamenos” ainda percebemos a vigorosa presença da subjetividade exibida na voz estilhaçada de um eu lírico, que se encontra em desassossego. Lançada a Poesia Concreta enquanto movimento de vanguarda, as produções de Augusto de Campos mostram neste momento uma maior condensação e uma constante busca pela brevidade das formas. Além disto, a poética de Campos, em consonância com a fase mais ortodoxa do movimento, anula a subjetividade e expõe a estrutura como uma forma

¹ CAMPOS, Augusto de. “Poesia Concreta”, 1955.

² Chamamos a atenção para a denominação pré-concreta, em função de um caráter cronológico da Poesia Concreta, que foi fundada enquanto movimento apenas em 1956, três anos após a publicação do *Poetamenos*; apesar de este livro, sublinhamos, já apresentar profundas marcas Concretas.

autossuficiente. Assim, livros como “Ovonovelo” (1954 – 1960) e “Greve” (1961) trazem uma carga maior de radicalidade vanguardista, dispondo poemas construídos sob princípios de síntese e da montagem no espaço da página, encarando-o como “agente estrutural”³. Temos, assim, uma distribuição dos signos na região gráfica do seu espaço em branco, principalmente, em formato de quadrículas, que refletem o ideal vanguardista em romper com a linearidade sintático-discursiva e com os tons subjetivos e líricos da poesia, além de promover um diálogo mais estreito com as artes plásticas.

De forma paralela, Piet Mondrian, juntamente com Van Doesburg e Van Der Leek, cria já nos anos 1920, a estética do Neoplasticismo, que tinha como ponto nodal a discussão sobre a nova linguagem plástica que se direcionava contra as prerrogativas do individualismo, não interessando, como sugere o próprio pintor⁴, o teor subjetivo das coisas, mas, sim, a sua estrutura plástica e interna. Percebemos que Mondrian cria linhas de representação a partir de sistemas que já tinham sido utilizados alguns anos antes, porém, ele os recodifica criando uma forma nova, mas que é tributária de outras, isto é, traduzindo tradições. A tessitura dos quadros de Mondrian passa a exibir as linhas negras em grade e com forte utilização das cores primárias, voltando a pintura aos seus elementos mais basilares de linhas e cores.

Fundamentação teórica

Se, há algumas décadas, houve uma forte tendência à doutrina do formalismo russo, que defendia a autonomia artística perante os demais fenômenos do seu contexto geral, entendemos hoje como necessária a correlação da arte com os seus mais diversos sistemas de representação, bem como ao próprio contexto que a circunda. Aliada à conveniência de levar em consideração as nuances da esfera geral da arte, elimina-se a concepção que separava a literatura e os demais fenômenos que a circundam. Partindo de pressuposto levantados por Mukaróvsky, os âmbitos artísticos transformam-se e influenciam-se uns aos outros, na medida em que a transformação de uma área só pode

³ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS. In: Teoria da Poesia Concreta, 2001, p.215.

⁴ MONDRIAN, 2008.

ser plenamente compreendida através de uma correlação com os demais sistemas. A arte, portanto, não deve ser encarada como desligada de todos os demais fenômenos, especialmente, dos produtos da atividade humana.

A tentativa de traçar unidades estruturais gerais que compõem o texto artístico é objeto de destaque no estudo levantado por outro semioticista, Uspênski, que através de um levantamento dos procedimentos formais de composição das obras literárias e das artes plásticas, lança o conceito de moldura como elemento indispensável às representações nos mais diversos sistemas semióticos de uma cultura. Uspênski privilegia o estudo da literatura e das artes plásticas e afirma que, apesar de tais sistemas se configurarem em micro mundos particulares, isto é, em linguagens distintas e com sistemas de organização diferenciados, é possível evidenciar analogias entre os dois sistemas semióticos, especialmente, em relação à posição e aos pontos de vista assumidos pelo autor em cada uma das formas artísticas.

Na literatura e na pintura, como nas demais artes, torna-se necessária a demarcação de limites que organizem a representação, ou seja, de molduras, pois, como afirma Uspênski, para se ver o mundo sob a forma de representação é indispensável a demarcação de fronteiras que conformam a representação e conferem-lhe um significado semiótico. No universo das artes, pensamos as molduras como forma de delimitar os espaços dos pontos de vista, como também a passagem do mundo real para o mundo representado, isto é, a penetração do leitor na obra artística, alcançando, de modo interno, as representações ali descritas, e sua posterior volta ao mundo real e ao nosso próprio ponto de vista. Contudo, sabemos que há no meio artístico persistentes tentativas de superação destes limites, destas molduras.

Com efeito, na obra artística, seja ela uma obra de literatura, de pintura, etc., estamos diante de um mundo especial – com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta – mundo esse em relação ao qual nós ocupamos (de qualquer modo, no começo da percepção) uma posição necessariamente externa, a do observador alheio. Aos poucos vamos penetrando nesse mundo, isto é, familiarizamo-nos com suas normas, passamos a viver nele, vendo “de dentro” e não “de fora”; em outras palavras, o leitor situa-se – de

uma ou de outra maneira – num ponto de vista interno em relação a dada obra. Depois, entretanto, tem que abandonar esse mundo – voltar a seu próprio ponto de vista, do qual se havia abstraído consideravelmente durante o processo de percepção artística. Em vista disso, adquire uma importância muito grande o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado, o problema da organização especial das “molduras” da obra de arte. (USPÊNSKI apud. SCHINAIDERMAN, 2010, p. 174).

A observação do caráter das fronteiras e as relações por elas investidas tornam-se caros para a estudiosa brasileira Irene Machado, já que este as vê como um procedimento que possibilita o entendimento sobre os fluxos permanentes dos sistemas culturais. De acordo com a autora, é necessário ter em mente que as oscilações e dinâmicas da semiosfera podem acontecer em um nível macroestrutural, envolvendo sistemas simbólicos diversos, e em nível micro, ou melhor, em estruturas menos abrangentes; falar em semiosfera, portanto, exige um uma percepção direcionada tanto para unidades semióticas globais ou ainda para a individualidade dos homens. Sendo assim, nota-se que cada uma dessas estruturas, mesmo em níveis de menor complexidade – nível de entropia -, travam-se diálogos, pois, cada uma das organizações sógnicas agem como verdadeiras semiosferas inseridas umas nas outras, como espaço de contato entre os signos. O vínculo entre sistemas, a troca e a interação são, como afirma Machado, parte ontológica das fronteiras e a da natureza semiosférica.

O processo relacional instaurado entre dois ou mais sistemas modelizantes não corresponde a uma transferência linear de informações. Vale lembrar que a tradução aqui referida é um processo modelizante e, enquanto tal, recodifica o sistema ao modelizá-lo numa outra configuração. Esta forma de correlação impossibilita o estabelecimento de uma conexão simples e direta entre distintas esferas, pois neste processo opera-se a tradução entre códigos com características singulares, resultando na redefinição do mesmo, de modo que um mesmo código nunca “chega” a um sistema do mesmo modo que “saiu” do outro. Da mesma forma, opera-se a reordenação do sistema tradutor, uma vez que a intromissão de um novo código pode ocasionar a redefinição da linguagem característica e uma unidade sógnica. [...] Por outro lado, a fronteira também

corresponde um mecanismo primário de individuação semiótica. É nesta individualidade que reside a especificidade que distingue um sistema do outro, e esta delimitação, por sua vez, também é detectada pela fronteira semiótica. Neste caso, torna-se possível perceber como uma cultura constrói seus contornos sógnicos em contraposição a um outro espaço (MACHADO, 2007, p. 38).

Entendemos, assim, que as possíveis conexões travadas entre textos não surgem por elos simplificados, a partir de contatos diretos e lineares. Conforme dito acima, a relação estabelecida entre sistemas é sempre um processo modelizante, que traduz o sistema interligado e transforma o signo e a informação compartilhada. Cada esfera informativa carrega em sua delimitação traços peculiares e propriedades distintivas quanto a sua natureza que, em contato e transmissão com espaços externos, não perpetua o mesmo desenho ou o seu traçado, pois suas qualidades são redefinidas ao longo do processo semiótico entre as fronteiras dos sistemas abordados. Explica-se, desse modo, o caráter duplo, a atuação das estruturas limítrofes das esferas semióticas que, ao mesmo tempo que separam os agrupamentos semióticos em suas propriedades, também unem conjuntos de códigos culturais. É salutar, portanto, como a ação das fronteiras contribui para a formação de uma cultura que se constrói e forma sua autoconsciência por meio da relação com outra cultura, com outra realidade.

Nessa perspectiva, fazer com que a arte renasça, além do rompimento com a tradição, faz necessário também vinculá-las “à existência concreta” (op. cit.). A construção de uma nova ideia de beleza artística conectada ao mndo e homem modernos. É em busca desse ideal que observaremos em breve análise o caminho feito por Augusto de Campos e Mondrian, a fim de obter uma arte atualizada aos novos tempos e recodificada em seus elementos.

Análise de textos

aqui, 2001



O poema “aqui”, de Augusto de Campos, chama a atenção do leitor logo à primeira vista. Em primeiro lugar, por ser um texto poético que não se utiliza de versos, mas também, e especialmente, por apresentar uma estrutura muito particular, com a presença de diversas cores e uma confusão de letras. Apesar de tal aparente desarranjo, há certa ordenação que promove uma estruturalidade ao texto. Tentando traçar alguns aspectos estruturais, podemos apontar, por exemplo, a presença das três cores primárias ao longo do poema, o vermelho, o amarelo e o azul, além do verde e do roxo, cores complementares daquelas duas primeiras. Portanto, entendemos que, apesar de um choque visual, promovido pela profusão de cor, o poema utiliza-se de cores básicas e duas complementares, variando apenas na tonalidade de cada uma delas. Somado a isto, distribuídas em cinco colunas, as letras parecem ter uma espécie de reflexos, que vão desde um tom mais claro até sua tonalidade mais visível, mais intensa. Em meio ao jogo de letras e tons de cores, existem palavras avulsas facilmente reconhecíveis ao primeiro olhar, como “aqui”; “fora”; “sair” e “vida”. Além destas, se aproximarmos letras em diferentes cores, também é possível encontrar vocábulos, como “som” e “medo”. Observar o texto dessa maneira, mesmo sendo um exercício válido de apreciação, torna a fruição desconexa em função de seu alto grau de fragmentação, sobretudo, se forcarmos uma leitura linear, de forma corrida, como

seria de praxe num poema tradicional, feito em versos. Sendo assim, uma leitura possível, e talvez, de maior alcance semântico, é a realizada por colunas, de cima para baixo, encontrando continuidades de vocábulos numa mesma cor, mesmo em linhas diferentes, e a sua pausa na mudança de cor. O poeta colore o poema em cores e tons e ainda sugere um sombreamento às fontes do texto. Essa particularidade de “aqui” promove uma sensação de profundidade do texto/imagem na página em branco do livro. O branco e a cor aliam-se como partes integrantes de um mesmo jogo ótico. O sombreamento do texto age também como instrumento de reflexo das partes do poema e essa amplitude gerada, ao mesmo tempo, trava – em razão do alto grau de dificuldade conferido – e conecta a leitura, por estar intimamente relacionada à própria informação e sentido apresentados.

Tomando como método de leitura o descrito acima, podemos ter como informação, o seguinte texto: “aqui parado dentro de mim não há nada que me leve a sair/ fora de mim sem saber como entrar para dentro da vida/ de um outro lado me vendo sem me ver de fora ou de dentro/ olhando do avesso me vendo me ver por dentro e por fora/ e olhando de outra parte vendo me ver do fora do dentro”. Após a leitura, refletimos, inicialmente, o próprio título do poema, aqui, como sabemos é advérbio de lugar, contudo, o lugar referido não é um espaço qualquer, externo, mas o próprio “eu”. Afastando-se dos ditames ortodoxos do concretismo, o poema acima faz uso de uma forma vanguardista de linguagem, em que ainda é possível resgatar traços de lirismo, por meio desta voz central que descreve a si. Ao descrever-se, o sujeito o faz através de diferentes ângulos, isto é, ele expõe a visão que tem de si, mas em diferentes perspectivas. Ao afirmar “de um outro lado me vendo sem me ver de fora ou de dentro/ olhando do avesso me vendo me ver por dentro e por fora/ e olhando de outra parte vendo me ver do fora do dentro”, temos, de fato, as diversas faces de um sujeito que se vê, e, imerso nesses excessivos pontos de vista, parece mesmo tentar uma visão total de si. Se numa perspectiva interna “aqui parado dentro de mim” ou em alguma outra perspectiva incerta “de um outro lado me vendo”, ele não tem a visão total das coisas, busca no seu avesso ou ainda em outra perspectiva o melhor ângulo para a visão de si e da própria vida. Entende-se, assim, que estagnado e restrito dentro dele mesmo, a percepção do mundo em parcialidade, tem-se a inabilidade e a incompreensão da vida: “aqui

parado dentro de mim não há nada que me leve a sair/ fora de mim sem saber como entrar para dentro da vida”. É revirando-se em diversos ângulos, até mesmo pelo avesso, que o “eu” alcança a pluralidade de visões, mesmo que repetida, pois, de comum acordo aos textos de natureza lírica, o centro das questões é sempre o próprio sujeito.

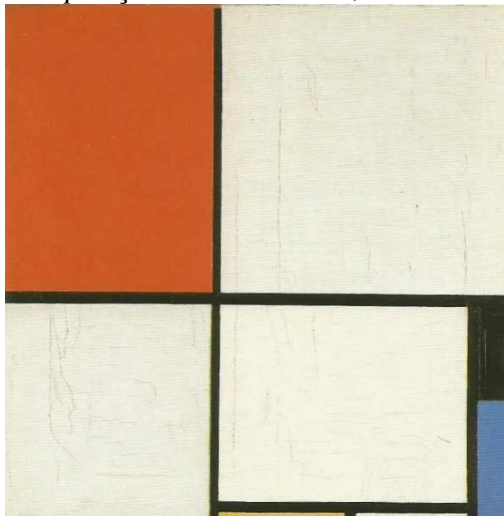
A partir da descrição apresentada, o leitor parece deparar-se com um eu “prismático”, em virtude das diversas faces apresentadas do sujeito, inclusive aquelas não vistas por ele de algum ângulo. Esse jogo de reflexos e perspectivas a que o sujeito se refere, semelhante a um labirinto de espelhos percorrido por ele, é também disposto na estrutura do poema, pois, conforme pontuamos anteriormente, a conexão das palavras e das cores do texto tece essa cadeia de reflexos, ponto nodal do poema. Em “aqui”, temos o reflexo das partes em conformidade ao espelhamento do eu, a comunicação do texto, portanto, é estabelecida desde a sua forma.

O poema de Augusto de Campos exige do leitor uma postura não-automatizada frente ao texto, por ser um poema que foge do padrão de poesia. “aqui” necessita da coparticipação daquele que lê, já que a fruição é construída por escolhas, pausas e avanços, mesmo que já sugeridas pelos elementos textuais. Poema não-convencional, que se afasta da poesia “clássica”, deve parte de sua força inventiva ao uso do elemento visual como parte constituinte das relações sintático-semânticas; é a poesia buscando novas formas de configuração. Sublinhamos o caráter de obra aberta, apontado como traço peculiar à proposta (neo)barroca, sendo aqui retomado, em novas constituições, mas ainda se valendo da relação entre a força do elemento visual e a comunicação com o leitor/espectador para a construção de significados do texto.

Arte que rompe com tradicionalismos de objetos delimitados em simetrismo e distantes da participação do homem comum, que joga com a linguagem e a imagem textuais são atributos da estética barroca, que podem ser verificados na literatura, especialmente numa poesia seiscentista que buscou exprimir-se em formas híbridas, como também no barroco plástico, da arte das capelas reais; contudo, estas qualidades podem ser inferidas também à arte moderna e contemporânea, cujos princípios, como apontamos no poema acima, também estão ligados ao adensamento da linguagem estética, o elemento dinâmico da obra aberta vinculado a uma potencialidade criativa. Elos, portanto, do

mundo barroco ao atual. Na pintura moderna de Mondrian também é possível resgatar tais indícios de diálogo artístico-cultural. Ao observarmos “Composição com vermelho, amarelo e azul”, temos o elemento visual característico da pintura sendo utilizado em uma estrutura aberta que desafia o espectador a construir sentidos.

Composição com vermelho, amarelo e azul (1928)



“Composição com vermelho, amarelo e azul” foi criado privilegiando-se a atuação das cores básicas. As três cores primárias reaparecem nesse trabalho atuando juntamente com o branco e as linhas pretas, tipicamente, ao estilo do neoplasticismo mondriânico. Contudo, podemos perceber que a ação da cor aqui parece restrita, se compararmos com outras telas de Mondrian do mesmo período, tanto no número de aparição, isto é, na quantidade de vezes que as cores se repete, quanto no espaço por elas ocupado no interior do quadro. O vermelho, no topo do quadro à esquerda, junta-se aos resquícios de amarelo e azul no canto inferior direito. A grande parcela de preenchimento é de “não-cor”, o silêncio do branco da tela é deixado a amostra como parte fundamental para a construção de sentido da obra. Cor e não-cor interagem através da aparição das grades na pintura, que

também nessa obra surgem menos presentes, mais espaçadas, prolongando a atuação das formas.

Com exceção de um quadrado branco no lado direito da tela, temos apenas as sugestões das formas na tela acima. Para o espectador, a sensação é de estar deparado com fragmentos daquelas que se estendem para além dos limites físicos do quadro. As linhas pretas não são suficientes para a delimitação de quadrado ou retângulos precisos à vista do observador; com duas grandes aparições, uma na vertical e outra na horizontal, as linhas dividiriam a obra em quatro, não fosse a manifestação tímida das demais retas na parte posterior. Tal característica é válida de nota uma vez que há uma sugestiva disputa de “forças” no interior na pintura, pois, conforme já foi dito, umas das principais bandeiras do neoplasticismo foi a ideia de equilíbrio e proporção de uma obra. Pela disposição referida, o vermelho expande para o topo da tela, ao mesmo tempo que se opõe, diagonalmente, ao branco. É de notar-se quão forte o vermelho mostra-se à frente do quadro que, mesmo com apenas uma parcela de abertura, não fosse o agrupamento dos blocos brancos ao seu redor, poderia ser a forma de destaque. Por outro lado, mesmo com três significativas atuações, à preponderância do branco, surge numa pequena brecha, os elementos em cor – amarelo, azul e o preto - que põem certo balanço a uma possível monotonia cromática.

Diante disso, fica claro que esse trabalho de Mondrian alcança o equilíbrio das formas – elemento caro ao pensamento do Neoplasticismo – de uma maneira peculiar. Aqui, a exibição das cores é diminuída em número, mas ampliada em cada forma, como o vermelho e o branco, restando às demais cores, a mera sugestão de seus traços. Este procedimento também reflete um equilíbrio singular à obra, ao trabalhar o balanço de forças entre a cor e a não-cor, as formas acabadas e seus fragmentos. Em “Composição com vermelho, amarelo e azul”, temos uma pintura, tal qual vimos na poesia de Campos, que não se estagna a uma visão crítica, abre-se numa pluralidade de informações, cabendo ao espectador, buscar caminhos de leitura e observação, mesmo que provisórios, a fim de capturá-las. Uma obra que se volta para suas próprias estruturas, para sua realidade, sem uma janela para o exterior, promovendo uma comunicação a partir dos elementos constituintes.

Considerações finais

Diante do exposto, gostaríamos de relembrar o pensamento de Schapiro (2001) em relação à arte moderna e abstrata, que pode, facilmente, também ser relacionado à poesia concreta brasileira. Como frisou o escritor, o que há de inovação e transformação em arte, dificilmente, pode ser avaliado à luz de valores e normas pré-estabelecidas; o ideal, segundo ele, para a apreciação daquilo que existe de melhor na arte, deveria ser encarado e julgado por meio de uma observação contínua e séria, assumindo, ainda assim, todos os riscos de erro. Entendemos, portanto, que a poesia e a pintura, nesse instante, tocam-se e compartilham determinados paradigmas de criação artística vanguardista, pois, conforme vimos, tanto em Campos, como em Mondrian, o que verificamos foi a transformação – ou ampliação – de valores artísticos que desencadearam desprendimento às normas de poesia e pintura, e consolidaram, assim, um novo pensamento estético, baseado na busca da dinâmica e equilíbrio de suas formas. Contudo, tal função estética vem atrelada à concepção de formas e forças em combinações sempre novas, em Mondrian, especialmente, as escalas de movimento e equilíbrio estão atreladas às experimentações em variação de comprimento, intervalo, dimensão e predominância. Em Campos, por sua vez, a repetição das letras/fonemas, a centralização, separação e quebra promovem as relações de movimento e equilíbrio do texto.

Referências

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia**: poesia 1949-1979. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO, Irene (Org.) **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. FAPESP, 2007.

MACHADO, Irene. **Analogia do dissimilar**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MUKARÓVSKI, J. **Escritos de Estética e Semiótica da Arte**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

SHAPIRO, M. **A dimensão humana na arte abstrata**. Trad. Betina Bischos. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

USPÊNSKI, B. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. Tradução de Aurora F. Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Bibliografia Consultada

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**: uma linguagem a dos cortes. Uma consciência a dos luces. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva: 1994.

COOPER, Harry. **The Transatlantic paintings**. Yale University press, 2001.

ELGAR, Frank. **Mondrian**: grandes artistas. Lisboa: Editora Verbo, 1973.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmos Raposo; Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

Recebido em: 31/10/2019

Aceito em: 10/01/2020