

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

MÔNICA VAZ DA COSTA

POEMAS EM LIBERDADE:
Relações entre as linguagens verbal e visual
na poesia futurista italiana

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

MÔNICA VAZ DA COSTA

POEMAS EM LIBERDADE:

**Relações entre as linguagens verbal e visual
na poesia futurista italiana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Luis Alberto Brandão pela disposição e abertura; Daiane Carneiro, Marcel Monteiro, Alemar Rena e Prof. Dr. Jalver Bethônico pelas conversas esclarecedoras; meu pai, Bismarck, e meus irmãos, Tobias e Rebeca, pelo apoio; aos amigos sempre presentes.

Caligrafia.

Arte do desenho manual das letras e palavras.

Território híbrido entre os códigos verbal e visual.

O que se vê contagia o que se lê.

Das inscrições rupestres pré-históricas às vanguardas artísticas do século XX.

Sofisticadamente desenvolvida durante milênios pelas tradições chinesa, japonesa, egípcia, árabe.

Com lápis, pena, pincel, caneta, mouse ou raio laser.

— O que se vê transforma o que se lê.

A caligrafia está para a escrita como a voz está para a fala.

A cor, o comprimento e espessura das linhas, a curvatura, a disposição espacial, a velocidade, o ângulo de inclinação dos traços da escrita correspondem a timbre, ritmo, tom, cadência, melodia do discurso falado.

Entonação gráfica.

[...]

Arnaldo Antunes, "Sobre a caligrafia", 2002

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a relação entre texto e imagem, mediante a leitura de poemas de Filippo Tommaso Marinetti, publicados entre os anos 1912 e 1919, em especial "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front". São analisados cinco manifestos escritos por Marinetti, os quais estabelecem as diretrizes da literatura futurista, além das técnicas e dos temas a serem abordados pelos poetas. O estudo proposto visa à compreensão das mudanças estéticas ocorridas no início do século XX e de que forma o Futurismo italiano foi fundamental para a diluição das fronteiras entre literatura e artes visuais. Orientado pelo conceito de "palavras em liberdade" – ortografia livre e tipografia expressiva –, o autor explora gradativamente a materialidade do texto, aproximando, assim, desenho e escrita.

Palavras-chave

Futurismo italiano, Filippo Tommaso Marinetti, poesia visual, texto-imagem, tipografia.

ABSTRACT

The present work intends to investigate the relationship between text and image by reading poems written by Filippo Tommaso Marinetti, published between 1912 and 1919, specially "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front". Five manifestos written by Marinetti in which the guidelines of the futurist poetry are established, as well as the techniques and themes to be discussed by the poets, are analyzed. The proposed study aims at the understanding of the aesthetic changes occurred in the early twentieth century and how the Italian Futurism was fundamental to the blurring of the boundaries between literature and visual arts. Guided by the concept of "words in freedom" – free orthography and expressive typography – the author gradually explores the materiality of the text approaching drawing and writing.

Keywords

Italian Futurism, Filippo Tommaso Marinetti, visual poetry, text-image, typography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: "Fundação e Manifesto do Futurismo", <i>Le Figaro</i>	21
Figura 2: "Bataille: Poids + Odeur"	52
Figura 3: "Chair: Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste"	53
Figura 4: <i>Zang tumb tuuum</i>	54
Figura 5: "Aéroplane Bulgare"	57
Figura 6: Anúncio retirado de <i>La Publicité</i>	59
Figura 7: Anúncio retirado de <i>La Publicité</i>	59
Figura 8: <i>Les mots en liberté futuristes</i> (capa)	61
Figura 9: <i>Les mots en liberté futuristes</i> (interior)	61
Figura 10: "Après la Marne, Joffre visita le front en auto"	62
Figura 11: "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front"	64

SUMÁRIO

Introdução: "Eis o que me disse a hélice em movimento"	8
Capítulo I: O Futurismo na Itália	15
1.1 Um país em ascensão	16
1.2 O nascimento do Futurismo italiano	18
1.2.1 O poeta rebelde	18
1.2.2 Manifestos futuristas	20
1.2.2.1 "Fundação e Manifesto do Futurismo", 1909	21
1.2.2.2 "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" e "Resposta às Objeções", 1912	24
1.2.2.3 "Destrução da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade", 1913	26
1.2.2.4 "Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica", 1914	28
1.3 Notas finais acerca do surgimento do Futurismo	30
Capítulo II: A diluição das fronteiras entre literatura e artes visuais.....	32
2.1 A materialidade da tipografia	35
2.2 As origens da escrita	39
2.1.1 A escrita fonética	40
2.3 Desenhar um texto: a incorporação dos aspectos visuais na literatura	42
2.4 Escrever uma imagem: incorporação do texto no espaço pictórico	46
Capítulo III: Palavras em liberdade	48
3.1 A tipografia expressiva e a ortografia livre nos poemas de Marinetti	50
3.1.1 <i>Les mots en liberté futuristes</i>	60
Conclusão	68
REFERÊNCIAS.....	73

INTRODUÇÃO:

"EIS O QUE ME DISSE A HÉLICE EM MOVIMENTO"

"[...] Nossos corações não sentem cansaço, pois estão abastecidos com fogo, antipatia e velocidade!... Você está surpreso? Claro que sim, pois você não se lembra nem mesmo de ter estado vivo! Eretos no topo do mundo, mais uma vez, nós arremessamos nosso desafio para as estrelas!

"Você tem objeções?... Pare! Pare! Nós as conhecemos... Nós já entendemos!... As mentes cultas e mentirosas nos dizem que somos o ápice e a continuação de nossos ancestrais – quiçá! Suponha que sim! Mas que diferença isso faz? Nós não queremos escutar!... Ai daqueles que, para nós, repetem essas palavras infames!

"Ergam suas cabeças!

"Eretos no topo do mundo, mais uma vez, nós arremessamos nosso desafio para as estrelas!"¹ (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 53)

Com essas palavras, Filippo Tommaso Marinetti encerra o texto "Fundação e Manifesto Futurista", e dá início à renovação cultural italiana. Com um tom rebelde – característica comum a todos os manifestos futuristas –, o poeta defende o

¹ "[...] *Our hearts feel no tiredness because they are fed with fire, hatred, and speed!... Are you astounded? Of course you are, because you can't even recall having ever been alive! Standing erect on the summit of the world, yet once more we fling our challenge to the stars!*

"You raise objections?... Stop! Stop! We know them... We've understood!... The refined and mendacious mind tells us that we are the summation and continuation of our ancestors – maybe! Suppose it is so! But what difference does it make? We don't want to listen!... Woe to anyone who repeats those infamous words to us!

"Lift up your heads!

"Standing erect on the summits of the world, yet once more we fling our challenge to the stars!"
Tradução nossa.

rompimento total com as tradições estéticas, por meio de uma arte efêmera, que seja constantemente superada. Marinetti não propõe o fim da arte, mas reafirma sua vitalidade, seu papel de propulsora de novas possibilidades expressivas. Como um soldado, o artista futurista deveria aniquilar quaisquer resquícios dos velhos códigos e garantir a difusão dos novos valores, erguidos sobre as ruínas do passado. A revolução iniciada por Marinetti é travada sobre tela ou papel – os campos de batalha –, onde os futuristas lançam mão de diferentes recursos e temas para decompor e recompor a realidade, e deixar de lado a tradição contemplativa do espectador. Comprometidos com as inovações tecnológicas e com as descobertas científicas, os artistas entoam as palavras de guerra do Futurismo italiano: Dinamismo! Velocidade! Simultaneidade!

*

A presente dissertação tem como objetivo a investigação da relação entre texto e imagem, a partir da leitura crítica de poemas de Marinetti, em especial "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front", escrito em 1914 e publicado em 1919. Para que se compreenda o imbricamento dos significantes verbais e visuais presente nos textos – imbricamento que constitui o objeto central deste estudo –, é necessário analisar a evolução da manipulação tipográfica nos poemas selecionados², além de apresentar, de modo panorâmico, considerações sobre o surgimento do Futurismo italiano, a origem da escrita e a materialidade da tipografia.

A diluição das fronteiras entre a poesia e a pintura, ocorrida na virada do século XX, será abordada sob a ótica dos estudos interartes, que, de acordo com Claus Clüver, é o termo adequado para referir-se às investigações sobre as relações entre literatura e artes visuais.

Conceber o campo como "Intermedialitätsforschung" [estudos da intermedialidade] não é entretanto o mesmo que falar de "estudos

² Serão analisados somente poemas escritos por Marinetti, uma vez que seus textos apresentam a evolução da manipulação tipográfica, assim como a síntese das propostas literárias daquele movimento.

interartes". Ambas as abordagens operam no quadro de uma perspectiva transdisciplinar; mas as disciplinas envolvidas são, num caso, estudos de mídia individuais enquanto, no outro, são as disciplinas tradicionais das "artes", e os pressupostos paradigmáticos bem como as práticas operativas em cada uma das artes diferem consideravelmente dos que regulam os estudos de mídia. (Clüver, *in*: BUESCU; DUARTE; GUSMÃO, 2001, p. 358).

O estudo aqui proposto visa à compreensão das mudanças estéticas ocorridas no início do século XX e de que forma o Futurismo italiano foi fundamental para o estreitamento entre texto e imagem.

Outra aproximação proposta por Marinetti é entre a vanguarda estética e a cultura popular. A arte deveria fazer parte da vida e incorporar, em suas composições, elementos cotidianos, assimilar o que não era considerado arte até aquele momento. Marinetti insistiu que o artista voltasse as costas ao passado, aos procedimentos convencionais, para preocupar-se com o dinamismo crescente da vida urbana. Marjorie Perloff escreve sobre a concomitância dos acontecimentos econômicos e culturais nos anos que antecederam a Primeira Grande Guerra:

O "momento futurista" foi a breve fase utópica do modernismo inicial, quando os artistas se sentiram às vésperas de uma nova era, que seria mais excitante, mais promissora e mais inspiradora do que qualquer outra precedente. As duas versões do futurismo, a italiana e a russa³, acharam suas raízes em países economicamente na retaguarda que estavam experimentando uma rápida industrialização – a fé no dinamismo e na expansão nacional associados ao capitalismo na sua fase inicial. Nos anos do *avant-guerre*, as decisões políticas e estéticas pareceram, embora por um breve espaço de tempo, estar por assim dizer em sincronia – daí, sem dúvida, a extraordinariamente rica produção artística. (PERLOFF, 1993, p. 80)

Portanto, ao abordar o Futurismo italiano, é preciso considerar as circunstâncias que propiciaram o surgimento daquele movimento, uma vez que a produção artística esteve diretamente relacionada às mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais ocorridas na Europa a partir de meados do século XIX. Essa

³ Nesta dissertação será abordado apenas o Futurismo italiano, pois suas explorações visuais do texto foram mais significativas do que a experiência russa. De acordo com G. M. Hyde, "os italianos têm um senso plástico mais desenvolvido, e seu movimento futurista contesta a cultura de museu da Itália. Já os russos enfatizam os efeitos orais e de auditório; recorrem à poesia popular e do mito." (Hyde, *in*: BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 216)

necessidade de ruptura imediata com a estética vigente, a incessante busca pelo novo, pelas mais recentes descobertas científicas e tecnológicas, caracterizam o Futurismo e garantem seu lugar dentro da tradição moderna da arte.⁴

*

A pesquisa baseou-se, fundamentalmente, na leitura crítica dos manifestos selecionados, escritos por Marinetti entre os anos 1909 e 1914. De acordo com H. B. Chipp, "os artistas são considerados comentaristas legítimos de sua própria arte, mergulhados como estão nas ideias e atitudes de seu ambiente, e os únicos participantes e testemunhas do ato pelo qual a obra de arte é criada" (CHIPP, 1999, p. 1). O livro de Johanna Drucker, *The visible word: experimental typography and modern art, 1909–1923*, publicado em 1994, em que a autora faz uma análise profunda das relações entre texto e imagem, também foi essencial para o estudo aqui proposto. O poema "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front" é analisado, principalmente, a partir das abordagens teóricas definidas por ambos os autores.

O foco desta dissertação recai somente sobre o binômio texto-imagem, sendo excluídas outras relações interartes presentes nos poemas futuristas. A exaltação da sonoridade dos textos, em detrimento da sintaxe, é também um aspecto característico das incursões literárias propostas por Marinetti, e houve uma produção significativa de poemas sonoros. No entanto, foi preciso limitar a pesquisa para que fosse possível um maior aprofundamento do debate a respeito das relações entre texto e imagem.

⁴ Nas palavras de Antoine Compagnon, "a tradição moderna [...] é utilizada para designar, do ponto de vista de sua estética, o período histórico que se inicia em meados do século XIX com a crise do academismo. Baudelaire e Flaubert na literatura, Courbet e Manet na pintura seriam os primeiros modernos, seguidos pelos impressionistas e simbolistas, por Cézanne e Mallarmé, pelos cubistas e surrealistas etc" (COMPAGNON, 2010, p. 10). O autor opõe-se à concepção linear e sucessiva adotada por historiadores da arte, uma vez que a tradição moderna é marcada por "uma estética da mudança e da negação" (*Ibidem*, p. 20). Nesta pesquisa, o modernismo será compreendido como o período delimitado por Compagnon, que se estende de meados do século XIX – sobretudo desde as vanguardas do início do século XX – aos anos 1960.

O trabalho estrutura-se em três capítulos. No primeiro, são apresentados os contextos político, econômico, social e cultural que precederam e favoreceram o florescimento do Futurismo na Itália. Por meio de uma leitura crítica de cinco manifestos escritos por Marinetti, são expostos os novos paradigmas da literatura futurista, além dos temas e das técnicas que, segundo os poetas daquele movimento, deveriam ser abordados.

No capítulo seguinte, são delimitados os preceitos teóricos que orientarão a análise dos poemas de Marinetti, sobretudo "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front". Os limites estabelecidos por Gotthold E. Lessing, em 1766, entre poesia e pintura mostram-se inadequados às experimentações artísticas produzidas na virada do século XX. Em contraposição às ideias do teórico alemão, o poema "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", de Stéphane Mallarmé, e as inovações do Cubismo Sintético, de Georges Braque e Pablo Picasso, exemplificam a estética do início do século XX e o imbricamento entre as artes, outrora considerado impossível por Lessing. A definição do conceito de *materialidade* faz-se necessária, uma vez que as investigações relativas às estruturas e aos elementos próprios de cada manifestação artística caracterizam a produção naquele período. Na literatura, devido ao avanço das técnicas de impressão, foram ressaltadas as características visuais da tipografia, como espessura e corpo das letras, o que reafirma a proximidade entre texto e imagem. Além disso, é feita uma breve exposição sobre a origem comum da escrita e da pintura/desenho, surgida há cerca de 35.000 anos. Em seguida, são expostas as incorporações da visualidade na poesia e do texto na pintura, tendo em vista as vanguardas artísticas do início do século XX.

Finalmente, no terceiro capítulo, são analisados os poemas de Marinetti escritos entre os anos 1912 e 1914, sob as diretrizes das "palavras em liberdade" – ortografia livre e tipografia expressiva. "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front" representa, neste estudo, o desfecho das investigações teóricas e práticas sobre a aproximação entre literatura e artes visuais. A fusão entre os significantes verbais e visuais que caracteriza o referido

texto aconteceu, no contexto futurista, de forma gradativa. Por esse motivo, são feitas análises de poemas que o antecederam.

Ao longo da bibliografia consultada, foram encontradas variações nos títulos das obras. *Zang tumb tuuum*, por exemplo, é muitas vezes escrito *Zang tumb tumb* (como aparece na capa do livro de Marinetti). Nesta dissertação, optou-se por manter os títulos utilizados por Drucker em seu livro, assim como o título em inglês dado por Marinetti ao poema "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front". Ainda a fim de evitar maiores divergências, não foram feitas traduções livres dos títulos.

*

A relevância de um estudo a respeito da poesia futurista italiana se explica pela influência daquele movimento nas diversas expressões artísticas ao longo de todo século XX. Além da mescla entre artes visuais e literatura exposta nesta dissertação, a proposta de aproximar arte e vida, obra e espectador, é também uma característica marcante do Futurismo, percebida em diversas poéticas e movimentos estéticos – visuais ou não – que o sucederam. Sobre o caráter abrangente e os reflexos do Futurismo na arte ao longo do século passado, Annateresa Fabris escreve:

O caráter total, abrangente do futurismo, sua cooptação das várias esferas expressivas colocam-no numa situação peculiar no interior das vanguardas históricas e das neovanguardas, não só por antecipar princípios fundamentais de dadaísmo e surrealismo, *pop art* e poéticas visuais, *happenings* e *environment*, mas sobretudo por apresentar-se como uma plataforma de renovação integral de cultura e comportamento, envolvendo ativamente o público na explicitação da proposta estética. (FABRIS, 1987, p. 90)

No Brasil, a literatura modernista apresenta reflexos das incursões futuristas. Menotti del Picchia abre o segundo dia da Semana de Arte Moderna, em 1922, com um discurso com características claramente futuristas: "Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminé de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte!" (del Picchia, *apud*:

NASCIMENTO, 2002, p. 44). No texto, o autor exalta a tecnologia e a velocidade e, assim como Marinetti, afirma que a poesia está congelada e não reflete os aspectos culturais e sociais de seu tempo. Também em *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, publicado em 1922, são encontradas heranças do movimento italiano. A respeito do livro, Evandro Nascimento escreve: "Nele, utilizam-se os recursos defendidos pelas artes de vanguarda europeia, principalmente o verso livre, com seu correlato nas 'palavras em liberdade' de natureza futurista" (NASCIMENTO, 2002, p. 41). Na poesia concreta brasileira, as relações gráfico-espaciais do poema relacionam-se com as diretrizes da literatura propostas por Marinetti. De acordo com Augusto de Campos, a poesia concreta é uma "tensão de palavras-coisas no espaço-tempo" (Campos, *in*: CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 72).

A materialidade da palavra escrita é amplamente explorada por artistas visuais, que compreendem os gestos de escrever e desenhar como um só. Henri Michaux e Leon Ferrari escrevem em uma língua inventada, misteriosa para quem lê, mas que sugere um significado verbal latente nas garatujas devido ao ritmo, aos espaçamentos e às repetições característicos do texto escrito. Mira Schendel e Annette Messager desenham com textos caligráficos – elementos estruturais de suas composições.

As relações entre texto, imagem e som também são encontradas nas onomatopeias utilizadas em histórias em quadrinhos. O ilustrador estadunidense Bill Sienkiewicz e o brasileiro Ziraldo utilizam esse recurso gráfico não somente para representar o som, mas como elemento visual que auxilia na composição e na narrativa.

Muitos são os artistas influenciados, de maneira direta ou não, pela experiência futurista e, portanto, faz-se necessária uma análise aprofundada do movimento vanguardista fundado por Marinetti. Além de antecipar alguns princípios fundamentais de determinadas expressões artísticas, segundo Fabris, o Futurismo italiano permite reflexões teóricas, que o colocam em um lugar de destaque dentro do Modernismo, algumas delas apresentadas no estudo aqui proposto.

CAPÍTULO I

O FUTURISMO NA ITÁLIA

Em 20 de fevereiro de 1909, o jornal parisiense *Le Figaro* publicou o manifesto futurista, escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, que estabeleceu as diretrizes para um movimento de ruptura com as tradições estéticas vigentes. A escolha da capital francesa para a apresentação do movimento veio garantir a repercussão internacional e seus reflexos foram maiores do que se o manifesto fosse proclamado no país de origem. O Futurismo italiano foi uma vanguarda artística que abordou em suas diferentes manifestações – poesia, pintura, escultura, música, teatro e arquitetura – aspectos da vida cotidiana que lhe eram contemporâneos. Não estava interessado em uma arte contemplativa e mimética, mas na inserção do receptor nas obras por intermédio dos jogos de significantes que as compunham.

A ideia do artista como artesão, como um mero criador de belos textos, imagens e formas foi atacada. A arte deveria estar inserida no cotidiano, ser a extensão das ruas movimentadas, e não mais uma arte para ser apenas contemplada. A obra futurista seria agressiva, um chicote contra "a velharia da arte italiana", um dinamite contra as ruínas do passado.

Obra agressiva significa ainda romper no espectador o hábito de contemplação, introduzi-lo numa outra dimensão estética, cujo pressuposto básico é a *ação*, ação tanto por parte do artista, que se expõe perante o público com seu trabalho [...], quanto por parte do público, que pode polemizar diretamente com a proposta graças a um contato físico, imediato, não mediado pelo filtro da exposição organizada ou da ideia sistematicamente enunciada no livro ou na revista. (FABRIS, 1987, p. 68)

Atento aos acontecimentos de seu tempo, consciente da realidade em que estava inserido, o artista tornou-se uma espécie de agente social. Para compreender o Futurismo italiano é preciso, dessa forma, recuar no tempo e entender os contextos social, político e econômico em que se encontrou a Itália ao longo do

século XIX e no início do século XX.⁵ O Futurismo esteve intrinsecamente ligado ao desenrolar da história italiana. Portanto, esse breve retrocesso temporal será fundamental para a compreensão dos sentimentos nacionalistas exacerbados e das escolhas dos objetos de exaltação dos agentes culturais daquele novo país que, de maneira urgente, proclamaram uma nova arte italiana.

1.1 Um país em ascensão

No início do século XIX, por meio do Tratado de Viena (1814-15), a região conhecida hoje como Itália foi dividida em diversos estados dominados por estrangeiros. Eram eles: Reino Sardo-Piemontês, governado por uma dinastia italiana; Reino Lombardo-Veneziano, governado pela Áustria; Ducados de Parma, Módena e Toscana, governados por duques subservientes à Áustria; Estados Pontifícios, governados pelo papa; Reino das Duas Sicílias, governado pela dinastia dos Bourbons.

Diversos movimentos independentes surgiram com intuito de libertar os territórios ocupados e unificar a Itália, o que fez crescer um sentimento nacionalista na população. Após algumas derrotas, finalmente o processo de unificação foi completado em 1870. A partir de então, a Itália assistiu a um intenso processo de industrialização desigual, com áreas mais desenvolvidas economicamente, como Milão, Turim e Gênova.

Apesar da crise que caracteriza a vida política, social, econômica da Itália na passagem do século XIX ao século XX, as cidades do triângulo industrial, Milão, Turim, Gênova, apresentam uma atmosfera fervilhante de trabalho e produção que parece desmentir e, em certos aspectos, chocar-se com o clima dominante da vida nacional e projetando-se decididamente rumo ao futuro. (FABRIS, 1987, p. 37)

O processo de expansão industrial foi tardio em relação a países mais desenvolvidos da Europa Ocidental e não foi isento de conflitos, pois a sociedade

⁵ Não será feita uma apresentação extensa do tema. Para melhor compreensão do processo de unificação italiana, consultar: FABRIS, Anateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987 e GRAMSCI, Antonio. "O Ressurgimento". In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

que outrora havia se aliado para unificar o país assumiu posturas políticas e ideológicas divergentes:

[...] a burguesia chama para si a tarefa de assegurar o equilíbrio do recém-formado estado nacional, mas não consegue conquistar para sua causa o proletariado, decepcionado com os resultados do Resorgimento, no qual projetara as esperanças de uma revolução que estendesse o conceito de propriedade a camadas mais vastas da população. (*Ibidem*, p. 13)

Os processos de unificação e, mais tarde, de modernização, causaram profundos contrastes sociais. Nas cidades, ideais socialistas e anarquistas floresceram, dando origem a campanhas antiburguesas e, em contrapartida, antissocialistas. Intelectuais atrelados à burguesia passaram a exaltar a guerra e compreendê-la como forma de aniquilar o socialismo e o anarquismo crescentes. Para eles, a guerra seria o único caminho para uma renovação cultural absoluta, para a destruição do velho.

Ao final do século XIX, Milão assistia a expansões econômica, industrial e imobiliária. As ruas foram tomadas por veículos elétricos, pelos fios do telefone, do telégrafo e da luz elétrica, que desenharam a nova paisagem daquela cidade. No entanto, a modernidade econômica não correspondia à modernidade cultural. Segundo Giulio Carlo Argan, a arte produzida na Itália durante o século XIX era periférica em relação aos grandes centros europeus⁶ e somente o Futurismo a tiraria dessa situação:

Sairá dessa posição periférica ou provinciana apenas no início do século XX, com o Futurismo, cuja tarefa histórica será justamente de preencher a lacuna romântica e de inserir a arte moderna italiana numa situação cultural europeia. (ARGAN, 1992, 115)

A pintura italiana era caracterizada por um naturalismo acadêmico, alheia ao contexto em que estava inserida, indiferente às mudanças que ocorreram na sociedade italiana no final do século XIX. Se novas investigações estéticas não eram estimuladas pela Academia de Belas Artes, os artistas se reuniam para discutir e

⁶ O Romantismo foi tardio na Itália, em relação à Inglaterra, à Alemanha e à França. Além disso, o Romantismo italiano não apresentou grande repercussão no cenário internacional.

expôr seus trabalhos.⁷ Além disso, as viagens ao exterior, geralmente a Paris, eram essenciais para conhecer a produção cultural mundial:

O mito de Paris, que se afirma no início do século, não representa apenas a busca de uma atualização pessoal por parte de artistas mais inquietos, mas uma verdadeira necessidade de superação da provinciana cultura italiana que nem mesmo uma instituição como a Bienal de Veneza conseguira modernizar em seus gostos e suas tendências. (FABRIS, 1987, p. 46)

Foi nesse contexto de nacionalismo exacerbado, de uma nação recém unificada e em processo desigual de modernização que nasceu o Futurismo italiano.

1.2 O nascimento do Futurismo italiano

Para compreendermos essa vanguarda artística e os poemas propostos para análise nesta dissertação, é preciso percorrer brevemente a biografia de seu autor (que foi também o fundador do Futurismo) e fazer uma leitura crítica e reflexiva de alguns dos manifestos daquele movimento.

1.2.1 O poeta rebelde⁸

Nascido Emilio Angelo Carlo Marinetti, em 22 de dezembro de 1876, em Alexandria, Egito, Marinetti era filho de um rico advogado piemontês. Fora sempre chamado Filippo pela família e desde suas primeiras incursões literárias assinou Filippo Tommaso Marinetti ou, simplesmente, F.T. Marinetti.

Em 1898, um ano antes de formar-se advogado na Universidade de Gênova, Marinetti, então secretário geral do jornal bilíngue milanês *Anthologie Revue*, foi vencedor de um prêmio literário em Paris com o poema "Les Vieux Marins". A

⁷ Fundada em 1873 por um grupo de artistas lombardos, a "'Família Artística' coloca-se, desde o início, em oposição ao oficialismo vigente, oferecendo aos jovens artistas oportunidades de discussão e de confronto, quer através das noitadas sociais, quer através das 'exposições íntimas', quer ainda através da escola de nu." [FABRIS, 1897, p. 41]

⁸ No segundo item de "Fundação e Manifesto do Futurismo", Marinetti escreve: "Coragem, audácia e rebeldia serão os elementos fundamentais da nossa poesia." (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 51)

premiação logo rendeu-lhe contribuições em diversas publicações francesas. Três anos mais tarde, publicou seu primeiro livro, *La conquête des étoiles*. Em 1905, Marinetti fundou o jornal *Poesia*⁹, espaço para poetas italianos e franceses divulgarem seus trabalhos. O poeta dividia-se entre Milão e Paris e, mesmo escrevendo grande parte de seus textos em francês, em 1908 já era considerado uma personagem importante da cidade italiana. Em outubro daquele ano, Marinetti sofreu um pequeno acidente automobilístico, o qual narraria como um acontecimento mítico no manifesto de fundação do Futurismo, em 1909.

Marinetti viajou pelo mundo a fim de recitar seus poemas, divulgar o Futurismo e recrutar novos integrantes. Além disso, estimulou a criação de manifestos (primeiro passo da práxis futurista) nas diferentes áreas que não haviam aderido espontaneamente ao movimento.

O final da Primeira Grande Guerra foi um momento significativo para o Futurismo. Importantes artistas haviam abandonado o movimento – Umberto Boccioni e Antonio Sant'Elia morreram em combate, Carlo Carrà sofrera uma crise nervosa, Gino Severini partira em outra direção artística – e Marinetti estava cada vez mais voltado à política, em detrimento das artes. Em 1918 publicou o "Manifesto do Partido Político Futurista", em que defendeu o anticlericalismo, a expulsão do Vaticano da Itália e propôs uma reforma do Parlamento. No ano seguinte, filiou-se ao Partido Fascista e coescreveu seu programa. Em 1920, após divergências ideológicas, Marinetti abandonou o ativismo político, sem, no entanto, renunciar à crença no regime fascista. Naquele mesmo ano, concebeu o Tatilismo, prática artística comprometida com a busca de novos sentidos e que foi uma tentativa de relançar o Futurismo em âmbito internacional. Contudo, apesar de novos artistas aderirem ao movimento, a vanguarda fundada por Marinetti havia perdido sua força.

⁹ Fundada em 1905 por Marinetti, a revista apresentava autores simbolistas italianos e franceses. *Poesia* divulgava o verso livre de autores muitas vezes desconhecidos de ambos os países. O periódico obteve destaque internacional, o que possibilitou à literatura italiana contato com a produção estrangeira. Em italiano, foram publicados em suas páginas os dois primeiros manifestos futuristas escritos por Marinetti. *Poesia* foi extinta em 1909.

Durante a Segunda Grande Guerra, em 1942, Marinetti, então com 66 anos de idade, alistou-se no exército italiano e serviu como jornalista no *front* russo, ficando poucos meses.

Fugindo das tropas aliadas que partiam rumo ao norte, Marinetti aguardava um visto para residir na Suíça, enquanto trabalhava em uma série de poemas que enalteciam a Decima Flottiglia MAS (unidade da marinha italiana). O poeta, sempre comprometido com o Futurismo e com o Fascismo, faleceu em 2 de dezembro de 1944 em Cadenabbia, próximo ao Lago Como, em decorrência de um ataque cardíaco.

1.2.2 Manifestos futuristas

Os manifestos futuristas foram escritos com o intuito de estabelecer as diretrizes das mais variadas manifestações artísticas. Elaborados pelos diversos artistas que fizeram parte do movimento, os textos acerca de literatura, pintura, escultura, música, moda, teatro, arquitetura tinham que passar pela aprovação de Marinetti. Os programas foram escritos em italiano ou francês e muitos foram publicados em forma de panfletos de duas páginas. Alguns textos possuem uma dimensão performática, sendo lidos nos palcos de teatros em saraus futuristas considerados pequenos espetáculos provocativos.

Embora o manifesto seja uma característica de todos os movimentos literários franceses desde o último quartel do século XIX, Marinetti traz uma profunda inovação à sua estrutura, pois injeta nas já tradicionais introdução, exposição programática, conclusão, uma linguagem muito mais violenta, um tom mais direto, um ritmo insistente e, o que é mais importante, usa uma técnica provocatória, patente na forma de escrita: não propõe teorias, dita vontades, imperativos categóricos, que não admitem réplicas, apenas adesão ou repúdio. (FABRIS, 1987, p. 59)

A leitura crítica desses textos é fundamental para o entendimento das obras e do movimento em sua totalidade. Oferecem descrições detalhadas dos processos e recursos que deveriam orientar as produções artísticas, além de permitir compreender a visão que aqueles artistas tinham do homem, da cidade, da

Após trabalhar durante cinco anos em sua revista internacional *Poesia*, Marinetti percebeu que era preciso reformular as bases da arte italiana. Escrito em outubro de 1908 e publicado no ano seguinte no jornal francês *Le Figaro* (Fig. 1), o escritor determinou as novas diretrizes da arte, as quais deveriam romper com todas as tradições em vigor até então, além de serem capazes de expressar o dinamismo e a energia da moderna sociedade industrial. "Uma mudança de método era absolutamente necessária: sair às ruas, atacar os teatros e levar a revolução ao centro da luta artística"¹⁰ (Marinetti, apud RAINEY, 2009, p. 5). Para o poeta, uma ruptura brusca com as práticas artísticas vigentes era imprescindível.

A urgência das mudanças culturais é percebida no tom irônico e agressivo com que o primeiro manifesto futurista foi escrito. Nos primeiros parágrafos do manifesto, dividido em duas partes (como sugerido pela conjunção "e" no título), Marinetti narra a fundação do Futurismo, e descreve um local entre a velha tecnologia (os palácios da margem oposta do canal) e a nova (luz elétrica, bonde). Somente depois desse preâmbulo, o autor apresenta o programa futurista.

Sobressaltamo-nos, de repente, ao ouvir o rumor formidável dos enormes bondes de dois andares, que passam chacoalhando, resplandecentes de luzes multicores, como as aldeias em festa que o Pó, transbordando, abala e arranca inesperadamente, para arrastá-las até o mar, sobre cascatas e entre redemoinhos de um dilúvio.

Depois o silêncio escureceu mais. Mas, enquanto escutávamos o extenuado murmúrio de orações do velho canal e o estralar de ossos dos palácios moribundos sobre as barbas de úmida verdura, nós escutamos, subitamente, rugir sob as janelas os automóveis famélicos. (Marinetti, in: BERNARDINI, 1980, p. 32)

De forma mítica, Marinetti descreve o acidente de carro sofrido no ano anterior e, a partir dele, alude à modernidade crescente. O automóvel capotado remete à morte, à renúncia do velho, do passado. Os passageiros vivos triunfam sobre as tradições culturais e sociais e renascem vitoriosos.

¹⁰ "A change of method was absolutely imperative: to get down into the streets, to attack the theaters, and to bring the fist into the midst of the artistic struggle." Tradução nossa.

Aproximamo-nos das três feras bufantes, para apalpar amorosamente seus tórridos peitos. Eu estendi-me em meu carro, como um cadáver no leito, mas logo em seguida ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava meu estômago. (*Idem*)

E ainda:

Se o homem nasce da mãe-terra, o homem futurista nasce do ventre da oficina, se abebera do negro "leite" poluído pelas escórias da produção industrial e, finalmente ressurgido junto com seu guia, traz ao mundo a mensagem que anuncia a morte do velho deus e o advento do novo. (FABRIS, 1987, p. 61)

Na segunda parte, dividida em onze tópicos, Marinetti define de maneira programática a temática futurista e determina a nova postura do artista em relação à vida e à prática artística. Lançando mão de verbos imperativos, o autor glorifica o perigo, a energia, a coragem e a rebelião. Para ele o artista deveria ser um ser social revolucionário, capaz de libertar do passado a poesia, um ser que olhasse somente para o futuro. Para isso, seria necessário renunciar aos museus, às bibliotecas, à academia e à estética vigente, atrelada a conceitos arbitrários e tradicionais de beleza. Caberia a esse artista consciente da efemeridade de sua obra produzir uma arte que estivesse em constante renovação.

Os mais velhos dentre nós têm trinta anos: resta-nos portanto pelo menos uma década, para cumprir nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, outros homens mais jovens e mais válidos que nós, atirar-nos-ão ao cesto, como manuscritos inúteis. – Nós o desejamos! (*Ibidem*, p. 36)

O elogio ao novo reafirma mais uma vez o compromisso dos agentes culturais com o novo ritmo industrial e urbano. Dessa forma, Marinetti exalta no manifesto aspectos dessa sociedade, resultados do processo de urbanização: a velocidade e a máquina:

Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*. (*Ibidem*, p. 34)

A guerra fora glorificada e compreendida como única maneira de garantir a renovação total dos paradigmas culturais vigentes. As práticas artísticas deveriam

restringir-se às inovações tecnológicas e obedecer ao ritmo que tais modificações impuseram à vida do homem do início do século XX.

Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher. (*Idem*)

Ainda, a guerra deve ser compreendida como maneira eficaz de acabar com o socialismo e o anarquismo crescentes na Itália no início daquele século. Marinetti, atrelado à burguesia italiana e favorável às inovações proporcionadas pelo capitalismo, opunha-se a essas doutrinas políticas e econômicas.

1.2.2.2 "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" e "Resposta às Objeções", 1912

Os dois manifestos serão analisados simultaneamente, pois o segundo é uma resposta às contestações feitas pela imprensa europeia ao primeiro texto. Dessa forma, "Resposta às Objeções" elucida os onze tópicos propostos no "Manifesto Técnico da Literatura Futurista".

No texto de fundação do movimento havia referências às temáticas futuristas, mas não às técnicas empregadas. Somente a partir de 1912, Marinetti começa a definir a teoria das “palavras em liberdade” por meio dos textos que serão abordados neste tópico. Naquele ano, a renovação representada pelo verso livre já não era suficiente. Era preciso renovar a poesia produzida até aquele momento e, para isso, Marinetti definiu claras resoluções literárias. Em primeiro lugar, era absolutamente necessário destruir a sintaxe:

Necessidade furiosa de libertar as palavras, arrancando-lhes da prisão do período latino! Este tem, como todo imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas nunca terá duas asas. Apenas o necessário para andar, para correr um momento e parar arfando logo em seguida! (Marinetti, *in*: BERNARDINI, 1980, p. 81)

Os verbos no infinitivo auxiliam na destruição do *eu* literário e adaptam-se elasticamente aos substantivos. Estes, por sua vez, deveriam ser imediatamente acompanhados por outro substantivo, criando imagens mentais livres e

multiplicando a significação do texto. Para Marinetti, a mente criativa está livre do peso e dos obstáculos das regras literárias. Propôs, então, uma poesia construída a partir de analogias livres e ininterruptas que acompanhassem a mente e o estado criativo do poeta.

O autor propôs uma poesia que fosse capaz de fundir as dimensões intuitiva e intelectual¹¹, como acontece nos processos de criação artística, e de criar cadeias aparentemente ilógicas de analogias, a fim de apreender em todos os aspectos o objeto enunciado. As pausas na literatura deveriam ser eliminadas, uma vez que o tempo é contínuo. Esse fluxo ininterrupto do texto seria garantido pelo uso das cadeias analógicas mencionadas, além da supressão da pontuação, dos adjetivos, advérbios e conjunções.

Estando suprimidos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação é naturalmente anulada, na continuidade variada de um estilo vivo que se cria por si só, sem as pausas absurdas das vírgulas e dos pontos. Para acentuar certos movimentos e indicar suas direções, empregar-se-ão signos da matemática: + - x : = < > e os signos musicais. (*Ibidem*, p. 82)

Essa nova poesia seria, então, o máximo da desordem, tal qual a mente criativa e a vida urbana que surgia. Um texto sinestésico, capaz de representar, por meio das redes de analogias, sensações de ruídos, peso e odores, de estabelecer relações mais diretas com a vida cotidiana. A poesia futurista deveria ser experimentada pelo leitor, que é inserido no texto mediante os recursos literários definidos por Marinetti.

Nessa "decomposição e recomposição" do universo, [...] elemento indispensável é a nova estratégia artística utilizada por Marinetti, que deixa de lado a tradição contemplativa para introduzir o espectador no interior da criação pelo choque físico e/ou mental, pelo ataque frontal aos velhos códigos de valores não para propugnar mais uma vez a morte da arte e sim para afirmar sua vitalidade, seu papel de necessário instrumento de conhecimento intuitivo, de propulsora de novas possibilidades de expressão para além de qualquer lógica constritiva [...] (FABRIS, 1987, p. 76)

¹¹ "By intuition, I mean a state of mind almost entirely intuitive and unconscious. By intelligence, I mean a state of mind which is almost entirely intellectual and a product of will." (Marinetti, in: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 126)

Marinetti pretendeu ir além dos versos livres dos textos publicados em sua extinta revista literária *Poesia* e de autores contemporâneos a ele, como Gustave Kahn e Stéphane Mallarmé, e declarou liberdade às palavras. Sua poesia seria fruto do que chamou de "imaginação sem fios": referindo-se ao telégrafo sem fio, sugere também uma imaginação livre das amarras da lógica.

Nós inventaremos juntos o que eu chamo de *a imaginação sem fios*. Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousaremos suprimir todos os primeiros termos de nossas analogias, para não dar outra coisa a não ser a sequência ininterrupta dos segundos termos. Será preciso, para isso, renunciar a sermos compreendidos. Ser compreendido, não é necessário. Nós já dispensamos isso, aliás, quando exprimíamos fragmentos da sensibilidade futurista mediante a sintaxe tradicional e intelectiva. (Marinetti, *in*: BERNARDINI, 1980, p. 86)

A nova poesia, isenta dos preceitos lógicos que orientaram até aquele momento a produção textual, estaria comprometida com a transmissão de sensações ao leitor. Este, por sua vez, estaria inserido no texto por meio de estratégias literárias e seria agente ativo do processo de leitura. O ritmo daquela sociedade seria representado em textos libertos da sintaxe, da pontuação, dos adjetivos, advérbios e conjunções. Nasceria, assim, uma literatura ininterrupta que se assemelharia à linguagem dos telegramas (economia comunicativa).

1.2.2.3 "Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade", 1913

Esse manifesto, assim como o texto escrito no ano anterior ("Resposta às Objeções"), elucida as técnicas a serem empregadas pela poética futurista. Marinetti apresenta o que seria a nova sensibilidade futurista, decorrente do advento das novas formas de comunicação, transporte e informação. Pela primeira vez, começava a falar de "consciências múltiplas e simultâneas num mesmo indivíduo", apropriando-se da simultaneidade, aspecto que já intrigava os pintores futuristas.

No texto, Marinetti compreende o verso livre como um recurso poético importante, mas que mantém o texto arraigado à sintaxe, que deveria ser superada por

intermédio das palavras em liberdade. Somente por meio delas seria possível abarcar todas as sensações de intensidade e dinamismo.

[...] imagine que um amigo dotado de alguma capacidade lírica encontra-se em uma zona de vida intensa (revolução, guerra, naufrágio, terremoto, etc.) e que venha relatar-lhe suas impressões. Você sabe o que seu amigo fará ainda em choque?...

Ele começará por destruir brutalmente a sintaxe do seu discurso. Não perderá tempo construindo períodos. Ele se importará menos com a pontuação ou em encontrar o adjetivo apropriado. Ele despreza sutilezas e nuances e, com urgência, investirá contra seus nervos com sensações visuais, auditivas e olfativas, como sua ansiedade exige. A urgência da emoção fará explodir os canos a vapor da frase, as válvulas da pontuação e as braçadeiras dos adjetivos. Punhados de palavras ordinárias sem ordem convencional. A única preocupação do narrador: transmitir todas as vibrações do "eu".¹² (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 145)

O autor reafirma em tópicos as diretrizes determinadas nos dois manifestos anteriores. Entretanto, apresenta a "revolução tipográfica" como um importante ponto para a renovação poética:

O livro deve ser a expressão futurista do pensamento futurista. Não só isso. Minha revolução é direcionada contra a chamada harmonia tipográfica da página, que é contrária ao fluxo e refluxo, aos saltos e explosões que correm pela página.¹³ (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 149)

O uso de diferentes cores no texto, variadas fontes e corpos tipográficos auxiliariam na transmissão das sensações e sugeririam velocidades e entonações

¹² "Now imagine that a friend of yours, gifted with this kind of lyrical faculty, should find himself in a zone of intense life (revolution, war, shipwreck, earthquake, etc.), and should come, immediately afterward, to recount his impressions. Do you know what your lyrical friend will do while he is still shocked?..."

"He will begin by brutally destroying the syntax of his speech. He will not waste time in constructing periodic sentences. He could care less about punctuation or finding the right adjective. He disdains subtleties and shadings, and in haste he will assault your nerves with visual, auditory, olfactory sensations, just as their insistent pressure in him demands. The rush of steam-emotion will burst the steam-pipe of the sentence, the valves of punctuation, and the regular clamp of the adjective. Fistfuls of basic words without any conventional order. The narrator's only preoccupation: to render all the vibrations of his 'I'." Tradução nossa.

¹³ "The book must be the Futurist expression of Futurist thought. Not only that. My revolution is directed against the so-called typographical harmony of the page, which is contrary to the flux and reflux, the leaps and bursts of style that run through the page itself." Tradução nossa.

diferentes durante a leitura. Essa liberdade tipográfica é de grande relevância para o imbricamento das artes visuais e literárias, ponto central desta dissertação.

1.2.2.4 "Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica", 1914

Esse manifesto, além de reforçar as premissas discriminadas no "Manifesto Técnico da Literatura Futurista", explicita os elementos essenciais da nova sensibilidade futurista, tais como: velocidade, luz, ordem, disciplina, simultaneidade, eletricidade, máquina, síntese e concisão. No texto, Marinetti faz um elogio às sensações, em detrimento da razão: "Esse novo drama, repleto de surpresas futuristas e esplendor geométrico – para nós é 10000 vezes mais interessante do que a psicologia do homem com suas combinações nitidamente limitadas"¹⁴ (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 176). E ainda:

Nada é mais bonito do que uma estação de central elétrica, zumbindo, contendo a pressão hidráulica de uma cadeia de montanhas e a energia elétrica de um vasto horizonte, tudo sintetizado em painéis de controle de mármore que erijam com mostradores, teclados e comutadores reluzentes. Estes painéis são nossos únicos modelos para escrever poesia.¹⁵ (*Idem*)

No item 7 do texto, o autor destaca, ainda, a importância das manipulações tipográfica e ortográfica para expressar o mimetismo facial e a gesticulação do narrador, evidenciando, assim, a necessidade, para a poesia futurista, de um leitor performático:

Essa energia da entonação, da voz e do mimetismo, até este momento revelados somente em brilhantes faladores e tenores dramáticos, encontram sua expressão natural na desproporção dos caracteres tipográficos que reproduzem sorrisos falsos e caretas, e o poder [...] escultural dos gestos. Palavras em liberdade são, portanto, o

¹⁴ "This new drama, full of Futurist surprise and geometric splendor – for us is 10,000 times more interesting than the psychology of man with its sharply limited combinations." Tradução nossa.

¹⁵ "Nothing is more beautiful than a central electric station, humming, containing the hydraulic pressure of a mountain chain and the electric power of a vast horizon, all synthesized in marble control panels that bristle with dials, keyboards, and shining commutators. These panels are our only models for writing poetry." Tradução nossa.

prolongamento, lírico e transfigurado, do nosso magnetismo animal.¹⁶
(*Ibidem*, p. 178)

Nesse manifesto, Marinetti é mais claro em relação ao uso de onomatopeias na poesia (o poeta menciona superficialmente o uso desse recurso em "Resposta às Objeções") e como elas se relacionam com a sensibilidade futurista. "Nosso amor crescente pela matéria, o desejo de penetrá-la e conhecer suas vibrações, a compaixão física que nos conecta aos motores – isso nos incita ao **uso da onomatopeia**"¹⁷ (*Idem*). Para o autor, som é, essencialmente, o resultado da colisão ou fricção da matéria, seja ela sólida, líquida ou gasosa, e as onomatopeias reproduzem esses ruídos. Ainda nesse texto, Marinetti classifica as onomatopeias em quatro tipos. São eles:

a) Onomatopeia direta imitativa elementar realista: "que ajuda a enriquecer o lirismo, com uma dose de realidade brutal, que o impede de se tornar muito abstrato ou *artístico*"¹⁸ (*Ibidem*, p. 179);

b) Onomatopeia indireta complexa e analógica: por meio da tipografia expressiva, o autor deve "criar visualmente uma harmonia entre as sensações de peso, calor, cor, odor e ruído"¹⁹ (*Idem*);

c) Onomatopeia abstrata: "a expressão inconsciente e ruidosa dos mais complexos e misteriosos impulsos da nossa sensibilidade"²⁰ (*Idem*).
Representa estados de espírito;

¹⁶ "This energy of accent, voice, and mimicry, until now revealed only in brilliant conversationalists and dramatic tenors, finds its natural expression in the disproportions of typography characters that reproduce facial smirks and grimaces and [...] sculptural power of gestures. Words-in-freedom thus become the prolongation, lyrical and transfigured, of our animal magnetism." Tradução nossa.

¹⁷ "Our growing love for matter, the will to penetrate it and know its vibrations, the physical sympathy that connects us with motors – these impels us to the **use of onomatopoeia**." Tradução nossa.

¹⁸ "which helps to enrich lyricism with a dose of brutal reality, which keeps it from becoming too abstract or too realistic." Tradução nossa

¹⁹ "[create] a rapport between sensations of weight, heat, color, smell, and noise." Tradução nossa.

²⁰ "the noisy and unconscious expression of the more complex and mysterious motions of our sensibility." Tradução nossa.

d) Harmonia psíquica onomatopaica: a fusão de duas ou mais onomatopeias abstratas.

Fica claro, a partir das classificações feitas por Marinetti, que as onomatopeias, além de representarem sons, podem estar relacionadas a outros sentidos e a estados de espírito. Ainda, o uso desse recurso reforça o desejo dos poetas futuristas de representar a matéria.

1.3 Notas finais acerca do surgimento do Futurismo

O Futurismo italiano foi uma vanguarda artística comprometida com a renovação da sensibilidade do homem do início do século XX. Pretendeu renovar os paradigmas estéticos e, para tanto, seu fundador, Filippo Tommaso Marinetti, proclamou a total destruição das tradições artísticas vigentes.

Destruída a poética do passado, por meio de uma subversão que não era só gramatical ou estilística, mas principalmente psicológica, porque era o reflexo de uma nova sensibilidade, estava aberto o caminho para a construção da poesia moderna. (FABRIS, 2007, p. 67)

Era imprescindível que o artista estivesse sensibilizado para as questões decorrentes da crescente industrialização italiana daquele momento. Por meio de manifestos destinados às mais variadas expressões culturais, artistas proclamaram quais seriam as temáticas e técnicas a empregar. Esses programas representavam o primeiro passo da práxis futurista e estavam sujeitos à avaliação de seu fundador.

Muitas das premissas defendidas em "Fundação e Manifesto Futurista" não eram novidade na capital francesa (onde vivia Marinetti), uma vez que autores que o precederam haviam abordado tais temas e soluções formais.

[...] o *novo* do futurismo não representava uma novidade, e sim uma retomada de motivos que, em alguns casos desde a Antiguidade, haviam caracterizado a relação de artistas e escritores com o próprio tempo. (FABRIS, 1987, p. 1)

A guerra fora anteriormente glorificada por Heráclito, Dostoiévski e Nietzsche; a decomposição das formas acontecia nas pinturas e colagens de Picasso e Braque; Mallarmé e poetas alexandrinos já haviam utilizado as palavras livremente. Contudo, os textos do escritor italiano aglutinavam todos esses temas dispersos, transformando-os em uma proposta de linguagem, e eram novidade na Itália provinciana do início do século XX, onde encontraram campo favorável às incursões estéticas.

Nos cinco manifestos comentados, Marinetti defendeu uma poética que dialogasse com a sensibilidade do homem moderno. Arte e vida estariam, assim, indissociadas.

CAPÍTULO II

A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS ENTRE LITERATURA E ARTES VISUAIS

No início do século XX ocorreu uma diluição dos limites entre as diferentes expressões artísticas. A separação clara estabelecida por Gotthold E. Lessing entre poesia – desdobra-se em sequência no tempo – e pintura²¹ – ocupa um lugar no espaço real – tornou-se mais frágil diante das experimentações artísticas ocorridas naquele período. Em seu estudo comparativo publicado em 1766, *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, o autor alemão definiu limites entre poesia e artes visuais em um momento em que a arte era regida pelo paradigma da *mimesis*.²² O autor atacou a poesia pictórica e a pintura alegórica, pois uma manifestação não deveria lançar mão de meios que não lhe fossem próprios.

Se, portanto, a pintura, devido aos seus signos ou ao meio de sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se conectar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos²³ que sugerem uma ação através das suas posições. (LESSING, 2011, p. 192)

A partir do conjunto estatutário *Laocoonte*, Lessing constata a ineficiência das artes visuais em representar ações sucessivas descritas na literatura. O artista visual

²¹ Lessing explica no prefácio que compreende "sob o nome de pintura as artes plásticas em geral" (LESSING, 2011, p. 77).

²² Para Seligmann-Silva, "[...] quem diz *mimesis* diz *tradução* e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará intacta em muitos dos seus dogmas fundamentais até o século XVIII –, todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*" (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 12).

²³ "Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma a outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia" (LESSING, 2011, p. 195).

deveria optar, portanto, por representar um momento específico, fazer um recorte do acontecimento narrado pelo poeta. As diferenças entre as duas manifestações artísticas seriam consequência dos recursos expressivos inerentes a cada uma. As artes visuais são destinadas ao olhar e, dessa forma, devem deixar visíveis todos os aspectos expressivos dos corpos das personagens esculpidas. A poesia, por sua vez, é destinada ao ouvido e deve permitir que o leitor crie em sua mente os eventos narrados pelo poeta. Contudo, não caberia a ela descrever os objetos e sim as ações sucessivas.

Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele. (*Ibidem*, p. 196)

Lessing parte da observação de que literatura e artes visuais utilizam veículos sensoriais diferentes e devem, portanto, ter leis distintas que orientem a criação. Entretanto, o autor parece ignorar o tempo de apreensão de uma pintura, o qual, assim como as imagens, faz parte do processo de significação. Mediante recursos visuais, o pintor direciona o olhar do observador, prioriza certos elementos em detrimento de outros, determina um percurso, que se desenrola no tempo, para o olhar. Ademais, Lessing, ao defender que a poesia deve recriar as ações na mente do leitor por meio das palavras (signos próprios da poesia, segundo ele), pressupõe a existência de uma espacialidade implícita no poema. O autor alemão não diz de uma espacialidade real das palavras sobre o suporte, mas do espaço recriado na mente do leitor, estimulado pelo texto verbal. Seria equivocado, portanto, afirmar que literatura e artes visuais estariam confinadas, respectivamente, ao tempo e ao espaço uma vez que esses dois extremos modificam um ao outro.

Joseph Frank mostra que a literatura moderna caminhou em direção à forma espacial e que "cabe ao leitor apreender suas obras espacialmente, em um momento do tempo, antes que em uma sequência" (FRANK, 2008, p. 172).

A forma estética na poesia moderna, portanto, se baseia em uma lógica espacial que demanda uma completa reorientação da atitude do leitor frente à linguagem. Uma vez que a referência primária de qualquer grupo de palavras é algo interno ao próprio poema, a linguagem na poesia moderna é realmente reflexiva: a relação de significação é completada somente pela percepção simultânea no espaço dos grupos de palavras que, quando lidos consecutivamente no tempo, não têm relação compreensível entre si. (*Ibidem*, p. 176)

A mudança na forma estética implicou em uma mudança também do leitor. Uma vez que os objetos e os eventos do texto moderno não estão mais dispostos em sequência, cabe ao leitor reconstruir a estrutura²⁴ do poema a partir da identificação e associação dos elementos semelhantes.

O poema de Stéphane Mallarmé "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", publicado em sua versão final em 1914²⁵, é um exemplo dessa estrutura em que o todo é maior que a soma das partes. O texto fragmentado impossibilita a leitura em sequência e exige do leitor que busque a unidade do poema. Para isso, o autor emprega uma tipografia funcional "que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento" (CAMPOS, 2006, p. 32).

Além do poema de Mallarmé, as inovações plásticas do Cubismo Sintético foram fundamentais para a aproximação entre literatura e artes visuais. O texto foi incorporado ao espaço pictórico, assim como a página se transformou em suporte para novas incursões dos poetas no que diz respeito à visualidade da escrita. Artistas visuais começavam, então, a pintar com palavras e poetas a escrever com imagens gráficas e vazios. Esses limites desfeitos foram propícios para o imbricamento dos dois sistemas de significação e, contradizendo Lessing, permitiram que artistas (em sentido amplo) experimentassem e incorporassem

²⁴ Para Augusto de Campos, a palavra *estrutura* "tem em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo" (CAMPOS, 2010, p. 177). O autor contrapõe, ainda, estrutura "à organização meramente linear e aditiva tradicional, o elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens" (*Ibidem*, p. 178).

²⁵ A primeira publicação do poema ocorreu em 1897, na revista literária *Cosmopolis*, e "era somente um esboço provisório do projeto final, só publicado em 1914" (VENEROSO, p. 8, 2012).

livremente elementos que não eram tradicionalmente aplicados a suas respectivas áreas de expressão.

A partir de Mallarmé, e com mais evidência no século XX, a literatura reinveste e integra a parte visual e espacial da escrita; da mesma forma, a arte incorpora a escrita, ou seja, na fronteira do figurativo, pintores incorporam a letra ao quadro, seja na forma de palavras escritas, seja na forma de pastiches gráficos. (ARBEX, 2006, p. 29)

A repercussão de Mallarmé pode ser observada no fato de que diversos poetas e artistas visuais intensificaram as relações entre texto e imagem em suas produções no início do século XX. A partir da fase do Cubismo Sintético, Pablo Picasso e Georges Braque exploraram o poder das palavras em seus aspectos verbais e plásticos (ARBEX, 2002, p. 45). Os artistas incorporaram o texto às telas como elemento plástico significativo dentro das composições, sem que houvesse uma hierarquia entre palavra e imagem. As colagens realizadas por esses artistas, além de trazerem elementos não pictóricos para as telas (areia, jornal, tecido, madeira), incorporaram à pintura elementos próprios da literatura. Os poetas futuristas italianos, liderados por Marinetti, também manipularam os aspectos visuais do poema com intuito de potencializar os significados. Eles utilizaram diferentes famílias tipográficas (muitas vezes os textos eram escritos à mão), mais de uma cor na impressão e posicionaram as palavras e as frases de maneira não linear no suporte. A partir da investigação dos recursos visuais da tipografia por artistas como Mallarmé, Marinetti, Picasso e Braque, assistiu-se ao enfraquecimento das fronteiras entre os diferentes sistemas artísticos. Ler uma pintura, ver um texto: observa-se a relação entre as artes não como mera influência, mas como um amplo diálogo.

2.1 A materialidade da tipografia

Para que se compreenda a visualidade da poesia futurista, é preciso esclarecer o conceito de *materialidade* adotado nesta dissertação. Fayga Ostrower o define de maneira sucinta: "Usamos o termo *materialidade*, em vez de matéria, para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo *formado* e *transformado* pelo homem" (OSTROWER, 1987, p. 31). A materialidade não é,

portanto, somente o aspecto físico de um fenômeno, mas as potencialidades latentes a ele relacionadas. "Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo" (*Ibidem*, p. 33).

Johanna Drucker desenvolve as duas instâncias que definem materialidade: as características relativas à matéria em si e os aspectos culturais e sociais em que o sujeito está inserido. A autora compreende o termo como sendo a relação entre esses dois aspectos (o físico e o subjetivo) e o processo de significação que é gerado a partir dessa relação dialética.

Invocar o termo materialidade solicita, de imediato, duas questões: a da matéria, com atenção às questões autorreferenciais da produção que são centrais às atividades artísticas e literárias do início do século XX e, segundo, à questão do materialismo e dos discursos de teoria cultural que aponta para análises de condições sociais, contextos e reivindica efeitos políticos na atividade significante.²⁶ (DRUCKER, 1994, p. 43)

Para a autora, o que caracteriza a arte produzida no início do século XX²⁷ são as investigações relativas às estruturas e aos elementos próprios de cada manifestação artística. Na literatura a atenção voltou-se para a os aspectos visuais do texto escrito e para a sonoridade da letra, da palavra, da frase. Do mesmo modo, nas artes visuais as investigações foram a respeito da cor, da massa, do suporte, da estrutura. Os artistas buscaram diferentes materiais e exploraram novas formas e composições. Essas incursões formais foram sustentadas por textos críticos escritos pelos próprios artistas e serviram para articular o entendimento sobre sua

²⁶ "Invoking the term materiality begs two questions immediately: that of matter, with all the self-referential attention to questions of production which were central to the activities of early twentieth-century art and literature, and, second, that of materialism and the discourses of cultural theory which index the analysis of the social conditions, contexts, and claims for political effects of signifying activity." Tradução nossa.

²⁷ Drucker concentra-se nos movimentos que considera de vanguarda: Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e Vorticismo. Frederick R. Karl define o termo: "a vanguarda estabelece o ponto em que o moderno deve entrar em sua nova fase para manter-se ao seu próprio nível. A vanguarda aponta para o futuro, e logo que é absorvida pelo presente, deixa de ser ela mesma e torna-se parte do modernismo. Ela é, de fato, sempre contingente, está sempre em perigo, ela se põe em perigo" (1988, p. 35). Para Peter Bürger, vanguarda designa os movimentos autocríticos do início do século XX, mas o autor não nomeia esses movimentos (2008, p. 57).

produção. Assim, Drucker conclui que a arte tornou-se autônoma, atenta à sua materialidade e desvinculada da função mimética.

Essa investigação não era meramente uma preocupação com a formalidade de meios. Ao contrário, o trabalho artístico e os escritos críticos funcionam como uma investigação metacrítica das artes visuais e literárias como práticas significantes.²⁸ (*Ibidem*, p. 60)

A arte autossuficiente passou a *ser* e não mais *representar*. Os escritores e os artistas visuais, isentos da tarefa de imitar o mundo por meio de palavras ou imagens, investigaram novos materiais, formas e composições e os adequaram às suas próprias linguagens. Dessa forma, as propriedades materiais dos significantes foram exploradas a fim de potencializar os significados. Poetas e artistas visuais voltaram-se para o texto escrito e o exploraram enquanto signo verbal e visual.

A partir do início do século XIX, o avanço nas técnicas de impressão possibilitou a exploração dos aspectos visuais da tipografia, como, por exemplo, a variação dos corpos e espessuras. Essa nova tecnologia transformou a natureza das gráficas e fez aumentar a circulação de jornais e revistas, impressão de cartazes e de letreiros.

O desenvolvimento de novos métodos para a produção em massa dos tipos de metal para prensas – especialmente as máquinas Linotype e Monotype – abandonou os processos tradicionais de corte, de produção de matrizes e de fundição dos tipos modelados à mão.²⁹ (MORLEY, 2003, p. 21)

Lucia Santaella e Winfried Nöth veem no desenvolvimento dos meios de impressão e no crescimento da publicidade novos campos onde a visualidade do texto poderia ser explorada, seja no desenho das letras, na disposição do texto na página ou em relação com imagens fotográficas.

²⁸ "This investigation was not merely a concern with pure formality of means. Instead, both the artistic work and critical writing function as a metacritical investigation of the structure of visual and literary arts as signifying practices." Tradução nossa.

²⁹ "The development of new methods for mass producing metal type for presses – notably the Linotype and Monotype machines – pushed aside the traditional process of cutting punches, making matrices, and casting type in hand-moulds." Tradução nossa.

Com o crescimento e sofisticação da imprensa e da publicidade, a partir do início do século [XX], novos campos de possibilidades, no tamanho e variação dos tipos gráficos e no uso substantivo do espaço, foram se abrindo rumo à exploração da natureza plástica, imagética, do código alfabético.

Além disso, já nos meios gráficos, impressos, também se assistia ao desabrochar de uma nova linguagem híbrida, entretecida nas misturas entre a palavra e a imagem diagramática e fotográfica. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 69)

No entanto, somente com a ampla divulgação da litografia no final do século XIX as experimentações tipográficas se viram livres das limitações impostas pelos tipos de metal. O texto não estava mais restrito aos tipos móveis e à grade das prensas. Ao contrário, estava livre no suporte, como um desenho ou uma pintura.

A litografia, ao utilizar a mesma ferramenta para produzir palavra e imagem, possibilitou uma escrita mais espontânea e gestual, produzida ao desenhar ou pincelar a imagem feita com tinta a base de óleo ou giz de cera diretamente sobre a pedra ou metal.³⁰ (MORLEY, 2003, p. 21)

A litografia foi fundamental para que fosse realizada a "revolução tipográfica" proposta por Marinetti no manifesto "Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade". O texto futurista já havia se libertado da pontuação e da sintaxe, mas somente por meio dessa técnica de impressão o poeta conseguiu libertar as palavras no suporte e romper com a "harmonia tipográfica da página" (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 149).

Pela primeira vez, o texto desenhado ou pintado poderia ser reproduzido graças ao advento da litografia, a qual ampliou a exploração da materialidade tipográfica por poetas e artistas visuais. Esse gesto escritural – denominado por Roland Barthes como *escritura*³¹ – aproxima a literatura das artes visuais e faz pensar sobre os

³⁰ "Using the same tool to produce both word and image, it allowed for much more spontaneous and gestural writing, produced by drawing or brushing directly onto stone or metal the image and text with oil-based ink or wax crayon." Tradução nossa.

³¹ "[...] o sentido manual da palavra: é a 'escritura' (ato muscular de escrever, de traçar letras), [...] gesto pelo qual a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apoia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas [...]" (BARTHES, 2004, p. 174).

primeiros exercícios de escrita realizados pelo homem há cerca de 35.000 anos, ainda hoje desprovidos de significados claros.

2.2 As origens da escrita

O desenho e a escrita têm uma origem comum: ambos surgiram da necessidade do homem de transmitir uma mensagem por meio de sinais gráficos. A princípio, sem qualquer relação com a fala, essa expressão deu-se por meio de sinais gravados ou pinturas associadas a magias e rituais – figuras humanas ou animais –, cenas de caça e do cotidiano daquele homem primitivo. A respeito da necessidade comunicativa humana, Adovaldo Fernandes Sampaio afirma:

[...] há entre 45.000 e 35.000 anos que, levado por sua inerente e incoercível necessidade de comunicação e de expressão, começou a gravar em pedras, em lajes, em paredões de falésias e em paredes de cavernas, figuras e sinais que podem ser considerados o embrião da escrita. Suas ideias e mensagens estavam nos desenhos dos objetos que representavam. E a História começou há apenas uns cinco mil anos (por volta de 3.000 a.C.), no momento em que o homem passou a utilizar-se da escrita para contar sua própria história. (SAMPAIO, 2009, p. 31)

Grafismos não figurativos datados de 35.000 a.C. também foram encontrados em escavações e, a respeito deles, Roland Barthes destaca:

[...] são consideração de uma semântica constituída, consiste em linhas, traços gravados sobre osso ou pedra, pequenas incisões equidistantes. Em nada figurativos, esses traços não têm nenhum sentido preciso: ao que parece, são manifestações rítmicas (talvez de caráter encantatório). Em outras palavras, o grafismo não começa pela imitação da realidade, mas pela abstração. (BARTHES, 2004, p. 197)

Embora seus significados precisos sejam desconhecidos, as inscrições rupestres (figurativas ou não) foram uma forma de comunicação visual entre os homens e, portanto, representam o princípio da escrita. Inicialmente associada a magias e rituais, essa forma de comunicação primitiva foi denominada *pictográfica*. Nela, cada grafismo representa um conceito "sob a forma de desenho ou diagrama do objeto representado – o referente" (SAMPAIO, 2009, p. 34). Apesar do reconhecimento das formas, uma das desvantagens da pictografia é a dificuldade

em representar qualquer palavra. Na evolução desse sistema de comunicação³², surgiu a escrita *ideográfica*, em que cada símbolo – figurativo ou abstrato – representava, inicialmente, um objeto ou um conceito sem relação com os sons. A quantidade de signos para traduzir conceitos simples era muitas vezes extensa e, além disso, era impossível traduzir graficamente palavras abstratas. Por isso, os signos começaram a representar também os sons com que tais objetos e ideias eram nomeados.

Além da função comunicativa entre os homens, a escrita carrega em si caráter de memória, de permanência de uma ideia, de uma mensagem. "A escritura tem, desde sempre, por função atingir sujeitos que não somente estão afastados mas fora de todo campo de visão e além de todo alcance de voz" (DERRIDA, 2008, p. 344).

2.1.1 A escrita fonética

Roger Chartier define de maneira sucinta a escrita chamada fonética: "[...] há uma linguagem falada e uma linguagem escrita, e há duas espécies de linguagem escrita, uma baseada no som e outra na vista" (CHARTIER, 1989, p. 26).

Ao contrário dos ideogramas chineses, o sistema fônico de escritura baseia-se em convenções de significantes que representam unicamente os sons da língua falada. Dessa forma, a escritura fonética encerra em si um caráter misto: o visual – que se relaciona com o gesto, o desenho das letras e das palavras – e o sonoro – que remete aos sons que representa.

Este caráter sintético da representação é o resíduo pictográfico do ideofonograma que "pinta as vozes". É a fim de reduzi-lo que trabalha a escrita fonética. Em vez de empregar significantes tendo uma relação imediata com um significado conceitual, ela utiliza, por análise dos sons, significantes de algum modo insignificantes. As letras, que por si mesmas não têm nenhum sentido, significam apenas significantes fônicos

³² Os desdobramentos dos processos de escrita desde sua origem são apresentados em: MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Editora Ática, 2002 e SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. *Letras e memória: uma breve história da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

elementares que só fazem sentido ao reunir-se conforme certas regras.
(DERRIDA, 2008, p. 365)

Não há dúvidas de que na escritura fonética os signos (letras) traduzem os fonemas da língua. Entretanto, considerar essa prática subordinada à fala é equivocado. Jacques Derrida opõe-se ao pensamento aristotélico fonocêntrico que defende que o conhecimento esteja intrinsecamente ligado à fala e que esta seja a expressão natural, a forma intuitiva do pensamento.

Com um sucesso desigual e essencialmente precário, esse movimento teria tendido aparentemente, como em direção ao seu *telos*, a confirmar a escritura numa função segunda e instrumental: tradutora de uma fala plena e plenamente *presente* (presente a si, a seu significado, ao outro, condição mesma do tema de presença em geral), técnica a serviço da linguagem, *porta-voz* (porte-parole), intérprete de uma fala originária que nela mesma se subtrairia à interpretação. (DERRIDA, 2008, p. 9)

De acordo com a tradição aristotélica, a escrita alfabética é somente a representação visual gráfica e arbitrária dos sons que, por sua vez, são significantes. Dessa maneira, a escrita é uma mediadora entre a fala e o pensamento, um significante do significante. Derrida opõe-se a essa tradição e acredita que o significado é sempre inalcançável e que toda tentativa de apreendê-lo é em vão, sendo possível atingir somente outro significante. O pensamento é uma cadeia de significantes e, portanto, a fala – articulação de significantes fônicos – é também inserida no jogo do adiamento do sentido. Os signos que utilizamos não possuem significados por si só, mas somente por intermédio do sistema de relações de oposição com outros signos. O adiamento indeterminado é justamente o que, para Derrida, possibilita maior aproximação ao sentido. A interpretação nunca será exata; no entanto, é a tentativa de alcançá-la que concede significados aos signos.³³

Limitar a escrita fonética, mesmo sendo representante dos sons da língua, a mera transcrição da fala seria ignorar os seus aspectos visuais, que não estão relacionados aos sons e sim aos conceitos e pensamentos iniciais. Esses

³³ Derrida definiu esse conceito como *différance*, termo cunhado a partir da palavra francesa *différence* (diferença), mantendo a semelhança fônica apesar da diferença gráfica.

componentes gráficos da escrita não precisam ser traduzidos (muitas vezes é impossível fazê-lo) em material fônico para serem compreendidos.

[...] por razões estruturais ou essenciais, uma escritura puramente fonética é impossível e nunca terminou de reduzir o não-fonético. [...] E não se pode nem mesmo dizer que cada significante gráfico pertença a esta ou àquela classe, o código cuneiforme movendo-se alternativamente nos dois registros. Na verdade, cada forma gráfica pode ter um *duplo valor* – ideográfico e fonético. (*Ibidem*, p. 112)

O ideofonograma – revolução da escritura alfabética – é um misto de significante e significado, "pinta a língua" (*Ibidem*, p. 365). Elementos visuais do texto como cor, espessura, tamanho, disposição no suporte auxiliam, portanto, na construção dos significados verbais e não-verbais e participam do adiamento constante do sentido. A partir da manipulação desses recursos, os significantes estimulam sensações táteis, olfativas, sonoras e vão além das significações verbais.

2.3 Desenhar um texto: a incorporação dos aspectos visuais na literatura

Conforme visto anteriormente, Mallarmé explorou a materialidade da tipografia no poema "Um lance de dados jamais abolirá o acaso". O autor apresenta inovações no emprego da tipografia e na diagramação do texto, por meio da disposição dos versos, da variação dos corpos e da espessura dos tipos.

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintético-logístico. (CAMPOS, 2006, p. 33)

Os caracteres diversos, a posição das linhas tipográficas e os espaços em branco indicam a importância à emissão oral, a entonação e as pausas, e a velocidade de leitura. Além da diagramação, outra característica espacial importante utilizada por Mallarmé é "o uso especial da folha, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central" (*Idem*).

O autor rejeita os recursos tradicionais, como a pontuação e a disposição linear do texto, e elabora uma composição que permite ao leitor percorrer o poema de diferentes maneiras. Os versos formam desenhos dos elementos semanticamente explícitos no texto (constelação, naufrágio, pluma solitária). O leitor constrói, a partir desses fragmentos, a unidade do poema e busca seus significados. Como o ideograma, o significado é definido a partir da relação entre os elementos gráficos (ou textuais) e as ideias contidas em cada verso. "Neste processo de compôr, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas" (Fenellosa, *apud*: CAMPOS, 2006, p. 39).

Os espaços intercalares não são neutros, não constituem vazios. Ao contrário, são repletos de significação e preservam, assim como os versos, as imagens presentes no texto. O branco da página representa, em diferentes momentos do poema, o fundo do mar, o céu, o vento. Ainda, a articulação entre a mancha tipográfica e os espaços em branco sugere uma movimentação dos elementos gráficos e faz o olho percorrer a página num ir e vir constante.

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita. A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito, em torno das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. (Mallarmé, In: CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2010, p. 151)

O papel não é mais o suporte neutro do texto. Sua superfície comporta o poema e intervém diretamente sobre ele.

O espaço perdeu, por assim dizer, sua passividade: não é aquilo que contém as coisas, e sim aquilo que, em perpétuo movimento, altera seu transcorrer e intervém ativamente em suas transformações. É o agente das mutações, é energia. (PAZ, 1956, p. 342)

Ao manipular a materialidade do texto a partir de suas características visuais, Mallarmé trouxe para a literatura um aspecto que era considerado, por Lessing, essencialmente das artes visuais: a espacialidade. A respeito da linguagem escrita, Johanna Drucker diz que ela é "continuamente aberta a interpretações, não pode ser fixada. [...] o significado será sempre multiplicado por meio dos jogos de operações significantes"³⁴ (DRUCKER, 1994, p. 38). A exploração do duplo valor do signo gráfico – ideográfico e fonético – no poema potencializa os significados e cria sensações no leitor. Willard Bohn compreende o leitor moderno como agente literário fundamental: "O que caracteriza a experiência literária moderna, portanto, é a atitude do leitor diante da página impressa, sua consciência acerca das qualidades formais"³⁵ (BOHN, 1986, p. 3).

As vanguardas artísticas do início do século XX voltaram-se para as investigações relativas às estruturas e aos elementos próprios de cada manifestação. Dentro desse contexto, as "palavras em liberdade" propostas por Marinetti têm como objetivo enfatizar sensações visuais, olfativas, auditivas e de dinamismo, por meio dos aspectos gráficos e literários. O poeta futurista propõe um texto sinestésico, capaz de produzir no leitor diferentes sensações utilizando recursos visuais e verbais. "[...] o olhar pode sentir, escutar, tocar. A visualidade sem limite se enriquece" (CASA NOVA, 2008, p. 86). As onomatopeias, por exemplo, foram amplamente empregadas nos poemas futuristas e visualmente exploradas a fim de ampliar sua carga expressiva. Por meio dessas palavras imitativas de sons e ruídos, Marinetti busca produzir no leitor o efeito sonoro das máquinas da vida moderna.

Marinetti defende o uso irrestrito de fontes, ao contrário de Mallarmé, que utiliza somente uma família tipográfica, Didot, em "Um lance de dados". O autor italiano pretende, com uma profusão tipográfica, "capturar o leitor de forma bruta e atirar

³⁴ "The form of written language is continually open to interpretation, cannot ever be fixed. [...] meaning will always proliferate through the play of signifying operations." Tradução nossa.

³⁵ "What characterizes modern literary experience, then, is the reader's attitude toward the printed page, the reader's consciousness of its formal qualities." Tradução nossa.

as sensações em sua cara"³⁶ (Marinetti, in: RAINEY; POGGI; WITTMAN, 2009, p. 150).

Nós usaremos três ou quatro cores diferentes na mesma página e vinte fontes distintas, se necessário. [...] A revolução tipográfica e a variedade multicolorida das letras significará que eu posso duplicar a força expressiva das palavras.³⁷ (*Ibidem*, p. 149-150)

Os poemas futuristas criados a partir da premissa das "palavras em liberdade" são visualmente mais ousados do que o texto de Mallarmé. Publicadas em *Les mots en liberté futuristes*, em 1919, as composições italianas apresentam grande variedade tipográfica, texto disposto livremente no suporte – na diagonal, de cabeça para baixo e, em alguns casos, há sobreposição de palavras – e presença de sinais matemáticos com o intuito de enfatizar as sensações. A utilização simultânea de todos esses recursos visuais faz com que os poemas futuristas se aproximem de composições de colagem, em que elementos de diferentes contextos convivem em um mesmo espaço a fim de produzir um novo sentido.

Os futuristas [...] foram rápidos em adaptar o modelo cubista aos seus próprios propósitos. Em poucos anos, a colagem e seus cognatos – montagem, construção, *assemblage* – estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais. (PERLOFF, 1993, p. 99)

Mallarmé e Marinetti exploram o texto em seu aspecto visual e, para isso, abolem a pontuação, a leitura linear e apresentam textos fragmentados, em que o leitor deve construir a unidade da estrutura para, dessa forma, tentar alcançar³⁸ o significado do poema. Utilizando diferentes recursos visuais e literários, ambos os poetas asseguram a aproximação entre literatura e artes visuais no princípio do século XX.

³⁶ "I want to seize them brutally and fling them [sensations] in the reader's face." Tradução nossa.

³⁷ "We will use, in the very same page, three or four different colors of ink, and as many as twenty different typographical fonts if necessary. [...] The typographical revolution and the multicolored variety in the letters will mean that I can double the expressive force of words." Tradução nossa.

³⁸ De acordo com Derrida, os significados são sempre adiados e jamais alcançados.

2.4 Escrever uma imagem: incorporação do texto no espaço pictórico

Assim como os poetas da virada do século XX, artistas visuais também se tornaram conscientes das materialidades próprias de suas linguagens. A desvinculação da função mimética da arte – função que, até aquele momento, era o centro da produção artística – permitiu que os artistas explorassem novas estruturas e elementos compositivos.

[...] as letras e papéis colados, longe de representarem alguma coisa, tinham a função de conferir textura ou de atuar como elementos do quadro. O aparecimento de letras pintadas na tela não significa uma volta à cópia do real, mas indica que a pintura deixou de ser um meio de representação dos objetos para se tornar uma realidade gráfica, visual. (VENEROSO, 2006, p. 149)

O duplo caráter da escrita – ideográfico e fonético – é evidenciado nas colagens cubistas. Nelas, o texto representa uma trama tipográfica que se configura, simultaneamente, em signo verbal e visual. Picasso, ao preservar a legibilidade do texto jornalístico nas composições, remete o observador (que neste caso também é leitor) a uma realidade externa. A colagem "sempre implica a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado" (PERLOFF, 1993, p. 102). Conforme ressalta Amir Brito Cadôr, a escolha dos textos não é aleatória, uma vez que o artista pretende chamar a atenção do espectador para o caráter verbal: "[...] estes recortes respeitam a estrutura da página do jornal, as colunas, manchetes, permitem a leitura dos textos. São dispostos de modo que possam alternadamente ser figura ou fundo, imagem ou texto" (CADÔR, 2007, p. 39). Maria do Carmo de Freitas Veneroso também destaca o aspecto verbal das colagens:

Dos cinquenta e dois *papiers collés* de 1912-13 que contêm textos de jornais, pelo menos a metade tem a ver com a Guerra dos Bálcãs, acontecida naquela época, e com o estado político e econômico da Europa, sendo que a maioria dos trabalhos foi produzida no outono e inverno de 1912, quando Picasso inicia sua experimentação com essa técnica. Parece, além do mais, que esses recortes foram cuidadosamente selecionados, cortados e posicionados por Picasso, levando em consideração seu tema específico. Isso aponta, portanto, para a preocupação de Picasso com o ambiente político e social da Europa, mostrando que o tema contido nos seus *papiers collés* extrapolava seu próprio meio social. (VENEROSO, 2006, p. 153)

A retomada do texto enquanto imagem remete aos primeiros exercícios de escrita, quando o homem, ansioso por se comunicar, fez registros gráficos ainda desprovidos de uma semântica desenvolvida, mas que representavam objetos ou atividades cotidianas.

A primeira escritura é, pois, uma imagem pintada. Não que a pintura tenha servido à escritura, à miniatura. Ambas confundiram-se inicialmente: sistema fechado e mudo no qual a fala não tinha ainda nenhum direito de entrar e que era subtraído a qualquer outro instrumento simbólico. Não havia aí nada mais que um puro reflexo do objeto ou da ação. (DERRIDA, 2008, p. 346)

A relação que as artes visuais estabelecem com a literatura no século XX recupera o laço entre imagem e palavra, o gesto do desenho e o gesto da escrita. Esse diálogo reafirma a realidade dupla da escrita, que, além de ser transcrição da fala, também possui uma parte visual. A partir de artistas como Mallarmé e Marinetti, na literatura, e Picasso e Braque, nas artes visuais, ambas as atividades (escrever e pintar/desenhar) encontraram-se novamente.

CAPÍTULO III

PALAVRAS EM LIBERDADE

A teoria das “palavras em liberdade” foi elaborada entre os anos 1912 e 1914, conforme visto no capítulo I. Nesse período, Marinetti criou composições em que explorou os aspectos visuais e sonoros do texto, o que comprova o pensamento de Johanna Drucker, exposto anteriormente nesta dissertação, de que no início do século XX teoria e práxis artísticas se desenvolveram paralelamente (DRUCKER, 1994, p. 60). Marinetti parte do pressuposto de que os aspectos visuais são significantes e os utiliza com o intuito de ampliar os significados do poema.

O propósito de Marinetti era usar a tipografia pelo seu potencial expressivo. Ele lançou mão de meios que o fizeram explorar sistematicamente, em todos os níveis, as formas escritas, desde letra/símbolo, palavra, frase, linha e página a, ocasionalmente, marcas desprovidas de qualquer componente linguístico identificável.³⁹ (*Ibidem*, p. 117)

Os objetos enunciados no texto são representados graficamente pelo autor por meio de livres manipulações tipográfica e ortográfica, ao que chamou de "analogias desenhadas":

As palavras em liberdade, em seu esforço contínuo para expressar as coisas com máxima força e maior profundidade, naturalmente transformam-se em **auto-ilustrações**, por meio de ortografia e tipografia livres e expressivas, quadros sinópticos de valores líricos e analogias desenhadas.⁴⁰ (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 178)

³⁹ "Marinetti's stated purpose was to use typography for its expressive potential. The means by which he set out to achieve that led him to inquire systematically into written forms at every level, from letter/symbol, to word, phrase, line and page, and even, occasionally, marks which had no identifiable linguistic component." Tradução nossa.

⁴⁰ "Words-in-freedom, in their continuous effort to express things with maximum force and greatest depth, naturally transform themselves into **self-illustrations** by means of free, expressive orthography and typography, synoptic tables of lyrical values, and designed analogies." Tradução nossa.

Além da "revolução tipográfica", Marinetti propõe uma ortografia livre e expressiva, que permite a deformação das palavras com o intuito de explorar os aspectos sonoros do texto. Na poesia futurista, as onomatopeias — "os elementos mais dinâmicos da poesia"⁴¹ — enfatizam as sensações de movimento e incorporam ao texto elementos da realidade urbana.

A onomatopeia, capaz de dar vida ao lirismo com elementos brutos da realidade, tem sido timidamente usada na poesia. Mas nós futuristas apelamos para o uso audacioso e ininterrupto da onomatopeia. [...] Sempre com o propósito de transmitir a maior quantidade de vibrações e uma síntese mais profunda da vida, nós abolimos todos os conectores estilísticos, todas as fivelas reluzentes com as quais os poetas tradicionais uniram imagens ao período.⁴² (*Ibidem*, p. 149)

No poema "Siiio Vlummia – Torrente", publicado em 1916, o poeta futurista Fortunato Depero criou palavras que traduzem os sons de águas turbulentas. Essa interpretação livre de palavras que representam as forças naturais, assim como os sons das bicicletas, das máquinas, dos trens, o autor chama de "onomalíngua".

É uma linguagem emotiva e sensitiva cuja raiz se poderia confrontar com aquela das crianças, dos selvagens, com expressões parodísticas e exageros verbais dos cômicos de variedade e em geral com as improvisações e transcendentais expressões sugeridas instantaneamente por imprevisos e excepcionais estados da alma. (Depero, *in*: MENEZES, 1992, p. 19)

Tais verbalizações abstratas, segundo o autor, enriquecem a poesia, auxiliando na eficácia rítmico-poética do texto, e não devem ser compreendidas como onomatopeias imitativas, mas como uma "língua interpretativa". Entretanto, a definição de onomalíngua em nenhum aspecto difere das onomatopeias definidas por Marinetti, as quais, além de imitativas, podem ser complexas e indiretas ou, ainda, abstratas. As onomatopeias têm o poder de provocar uma simultaneidade de sensações como peso, calor, cor, odor e ruído, e de representar estados de

⁴¹ "[...] *onomatopoeia, which reproduces noise, is one of the most dynamic elements of poetry.*" (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 179). Tradução nossa.

⁴² "*Onomatopoeia, which can help to vivify lyricism with raw and brutal elements of reality, has been used rather timidly in poetry. But we futurists call for an audacious and ongoing use of onomatopoeia. [...] Always with the purpose of rendering a maximum quantity of vibrations and a deeper synthesis of life, we abolish all stylistic connectors, all the shiny buckles with which traditional poets have linked images to the period.*" Tradução nossa.

espírito,⁴³ assim como a onomalíngua inventada por Depero. Dessa forma, para ambos os autores a invenção de palavras a partir da interpretação de sons em detrimento dos traços semânticos é atribuída à criação de imagens mentais que são essenciais para a compreensão total do poema.

Assim, compreende-se por "palavras em liberdade" as manipulações visuais e ortográficas do texto, assim como a ampla utilização de onomatopeias. De acordo com Marinetti, a poesia futurista deve ser declamada e, mediante os recursos visuais, os poetas futuristas determinam a entonação, a velocidade e as pausas na leitura dos textos. "Tipografia e ortografia livres e expressivas também servem para expressar o mimetismo facial e a gesticulação do narrador"⁴⁴ (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 178).

A essa experimentação sonora, inaugurada pelo Futurismo italiano, Philadelpho Menezes chama de poesia fonética, que é "baseada no uso do aparelho fonador humano" (MENEZES, 1992, p. 11).

A proposta futurista fundou-se na ideia de *simultaneísmo* da manifestação estética, em substituição à (ou radicalização da) noção simbolista de *sinestesia*: não mais se dirige a um sentido para traduzi-lo sensorialmente por outro, mas direcionar a obra a vários sentidos (visão, audição, tato) simultaneamente de modo a integrá-los e compô-los. (*Ibidem*, p. 12)

As explorações visuais da tipografia foram gradativas no decorrer do Futurismo italiano e serão analisadas no item a seguir.

3.1 A tipografia expressiva e a ortografia livre nos poemas de Marinetti

Apesar de "Fundação e Manifesto Futurista", publicado em 1909, definir a nova temática do movimento, não havia proposições específicas para a tipografia.

⁴³ Conforme destacado no Capítulo I, os tipos de onomatopeia estabelecidos por Marinetti são apresentados no manifesto "Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica", *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 175–180.

⁴⁴ "Free expressive typography and orthography also serve to express the narrator's facial mimicry and gesticulation." Tradução nossa.

Somente três anos mais tarde Marinetti começa a definir a teoria das palavras em liberdade. Em 1912, o autor publica "Bataille: Poids + Odeur" (Fig. 2), o primeiro poema em que apresenta, ainda de forma reduzida, a tipografia expressiva. A impressão visual imediata é de uma mancha cinza de texto cortada por alguns espaços em branco e por poucas palavras em negrito que se sobressaem. Marinetti mantém a estrutura linear do texto e enumera sons, cores, odores e objetos, o que permite ao leitor criar uma imagem mental de batalha. Os signos matemáticos "+" e "=", também em negrito, além de substituírem, respectivamente, as palavras "e" e "é" rompem com a linearidade do poema:

Os elementos situados em ambos os lados dos sinais (=) ou (+) isolados em unidades inteiramente autônomas, unidades distintas disponíveis para combinação, oposição ou outra relação física aproximada, enquanto os elementos conectados pelas palavras "e" ou "é" estariam inseridos dentro da sequência linear da qual faziam parte e que as continham dentro das rédeas do discurso.⁴⁵ (DRUCKER, 1994, p. 120)

Conforme estabelecido no "Manifesto Técnico da Literatura", a pontuação, os adjetivos e os advérbios são suprimidos do poema e os verbos no infinitivo são mantidos, garantindo, assim, o fluxo ininterrupto de imagens, ou o que Marinetti chama de "imaginação sem fios". Em "Bataille: Poids + Odeur", o autor explora parcimoniosamente a força expressiva dos elementos visuais, restringindo a composição ao uso de negritos, de itálicos, de signos matemáticos, de livre ortografia e à alternância entre as caixas alta e baixa.

⁴⁵ "The elements on either side of an (=) or (+) sign separated into fully autonomous units, discrete units available for combination, opposition, or other nearly physical relations, while the elements linked by the words "and" or "is" would be contained within the linear sequence of which they were a part and which contained them within its ribbon of discourse." Tradução nossa.



Fig. 3: "Chair: Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste", F.T. Marinetti, 1914

No texto, Marinetti demonstra o pensamento exposto no item 8 do manifesto "Destrução da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade", em que a ideia de amor — que, do ponto de vista do autor, é antiquada — é substituída pela de luxo:

[...] a mulher de hoje ama o luxo mais do que o amor. Uma visita a uma ótima costureira acompanhada por um amigo banqueiro barrigudo e artrítico, mas que paga a conta, tomou o lugar de um animado encontro com um jovem adorável. O mistério, antes encontrado no amor, agora reside na escolha de roupas maravilhosas da última coleção, de preferência aquelas que as amigas ainda não têm.⁴⁶ (Marinetti, in: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 144)

Para Mariarosaria Fabris, a síntese das proposições linguísticas e das representações visuais da língua encontra-se no livro *Zang tumb tuuum* (Fig. 4), publicado em 1914.⁴⁷ De acordo com a autora, o livro "pode ser considerado a melhor realização prática dos conceitos teóricos formulados por Marinetti entre 1912 e 1914" (FABRIS, 2007, p. 69). Johanna Drucker acrescenta o poema "Dunes"

⁴⁶ "[...] today's women love luxury more than love. A visit to a great dressmaker's shop, escorted by a banker friend who is paunchy and gouty but will pay the bill, has taken the place of some hot rendezvous with an adored young man. The element of mystery once found in love now resides in the selection of an amazing outfit, latest model, preferably one which her friends don't have yet." Tradução nossa.

⁴⁷ Excertos de *Zang tumb tuuum* foram publicados em jornais milaneses a partir de 1912 durante dois anos. Em 1914, foi publicado em forma de livro.

à síntese das ideias de Marinetti: "foram nesses trabalhos que seus conceitos de onomatopeia e representação tipográfica manifestaram sua primeira apresentação completa"⁴⁸ (DRUCKER, 1994, p. 121). Por outro lado, Marjorie Perloff ignora a manipulação da materialidade tipográfica e seus efeitos sobre o processo de significação, e considera as palavras em liberdade utilizadas no poema somente como palavras justapostas, sem relação umas com as outras.

A variedade tipológica, o uso do sinal mais (+) e a soletração fonética, a pesada aliteração e assonância não podem disfarçar o fato de que as *parole in libertà* de Marinetti são basicamente apenas relações, listas: "odori acidulo dei fabbricanti", "odore di cantina", "odore di topo", e assim por diante. (PERLOFF, 1993, p. 122)

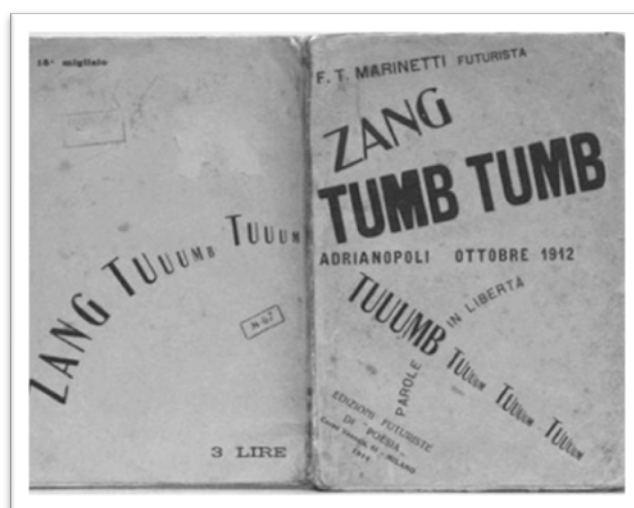


Fig. 4: *Zang tumb tuuum* (quarta capa e capa), F.T. Marinetti, 1914

Em *Zang tumb tuuum* — relato da Batalha de Adrianópolis —, Marinetti lança mão de todos os recursos visuais e literários estabelecidos nos manifestos apresentados nesta dissertação. Ele enfatiza o aspecto gráfico da tipografia por meio da utilização das palavras em caixa alta, de itálico e do texto disposto em diferentes direções. O contraste visual exposto ao longo das páginas do livro, assim como o emprego de onomatopeias, cria cenas dinâmicas, caóticas e barulhentas. Ainda, o autor desenha, com as palavras, imagens contidas no texto, conforme observado em "Aéropiane Bulgare" (Fig. 5), publicado em *Zang tumb tuuum*. No poema,

⁴⁸ "It was in these works that his concepts of onomatopoeia and typographic representation manifest their first complete presentation." Tradução nossa.

Marinetti representa as imagens esquemáticas do sol e de um balão que carrega prisioneiros sobre uma vila turca em chamas. As labaredas e espirais de fumaça são representadas visualmente pelo texto disposto em colunas. Somente por intermédio da manipulação do texto — sem utilizar ilustrações — o autor enfatiza as cenas e elementos contidos no poema. Para Drucker, "o potencial evocativo das imagens a fim de reproduzir mimeticamente efeitos foi alcançado pela manipulação sugestiva da materialidade visual, a qual não deve ser descartada do processo de significação"⁴⁹ (DRUCKER, 1994, p. 131). Dessa forma, ao contrário do que afirma Perloff, as palavras em liberdade não se resumem a listas de palavras sem relações umas com as outras.

Em *Zang tumb tuuum* os aspectos visual e acústico coexistem de maneira mais enfática do que nos poemas vistos anteriormente. Nos poemas que compõem o livro, Marinetti demonstra a poliexpressividade anunciada em 1916, no manifesto "A Cinematografia Futurista": "Nós colocaremos em movimento as palavras em liberdade que rompem com os limites da literatura, marchando em direção à pintura, à música, à arte dos rumores, lançando uma ponte maravilhosa entre a palavra e o objeto real"⁵⁰ (Marinetti *et al.*, in: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 231). Contudo, a ausência de uma sintaxe organizada e as experimentações visuais e ortográficas dificultam a compreensão do texto. Perloff relaciona as livres analogias propostas por Marinetti à colagem, pois ambas associam elementos distantes, justapõem objetos distintos, que não têm entre si uma relação clara. A autora escreve a respeito do que chama de "poesia-colagem":

As parole in libertà, disparatadas e associadas apenas por uma analogia forçada, são apresentadas sem qualquer conexão ou explicação, sendo completamente suprimida a ordenação de signos que especificaria as relações causais e temporais entre os elementos presentes. (PERLOFF, 1993, p. 118)

⁴⁹ "The evocative potential of the images to mimetically reproduce effects was achieved by the suggestive manipulation of visual materiality, which cannot be left out of the signification process." Tradução nossa.

⁵⁰ "We shall set in motion the words-in-freedom that transgress the boundaries of literature as they march toward paintings, music, the art of noises, as they throw a marvelous bridge between the word and the real object." Tradução nossa.

Para facilitar a compreensão do poema, o autor determina que a tipografia livre e as onomatopeias sejam declamadas, para se realizarem plenamente⁵¹: "[...] **palavras em liberdade** ou a imaginação sem fios demandam uma declamação especial, caso contrário permanecerão incompreensíveis"⁵² (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 151). De acordo com Fabris, o leitor deve interpretar o texto de Marinetti utilizando todo o corpo e não somente a voz.

Quando apresentava essa obra, o autor contornava as dificuldades propondo uma interpretação física em que, para espalhar as palavras em liberdade, o declamador, pela movimentação, fizesse de seu corpo um instrumento no meio de outros instrumentos: o rosto e a voz deviam ser desumanizados e a gesticulação geométrica. O dinamismo desse novo tipo de declamação tornaria o espectador participativo, arrancando-o da atitude contemplativa. (FABRIS, 2007, p. 70)

Perloff também escreve sobre a necessidade de o leitor dos poemas de Marinetti lançar mão de recursos performáticos:

[...] o extenso poema sonoro de Marinetti explora a capacidade de *performer* para usar voz, gesto e entonação a fim de recriar a imagem de mobilização de tropas, a partida para o *front*, o cerco da cidade e finalmente o terrível destino de um trem completamente carregado de soldados feridos deixados entregues à morte no calor. (PERLOFF, 1993, p. 119)

⁵¹ As leituras dos poemas " Bataille: Poids + Odeur" e "Dunes" podem ser encontradas em: <<http://www.ubu.com/sound/marinetti.html>>

⁵² "[...] **words-in-freedom** or the wireless imagination require a special declamation, or else they will remain incomprehensible." Tradução nossa.



Fig. 5: "Aéroplane Bulgare" (fragmento), F.T. Marinetti, 1914

À época da publicação dos poemas acima, comparações com "Um lance de dados" de Mallarmé foram inevitáveis. "A força dessas comparações é que elas deixam claro, mais uma vez, o quanto Mallarmé era o único ponto de referência, dentro do domínio literário, de tais incursões tipográficas"⁵³ (DRUCKER, 1994, p. 116). Marinetti, em contrapartida, escreve no manifesto "Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade":

Eu me oponho à estética decorativa e preciosa de Mallarmé e sua busca pela palavra exótica, pelo exclusivo e insubstituível, elegante, sugestivo, requintado adjetivo. Eu não tenho qualquer anseio de sugerir uma ideia de sensação por meio de graças e afetações ultrapassadas: eu quero capturá-las brutalmente e lançá-las na cara do leitor.

Eu também me oponho ao ideal estático de Mallarmé. As revoluções tipográficas que proponho permitirão que eu imprima nas palavras (palavras livres, dinâmicas, que torpedeiam) a velocidade das estrelas, nuvens, aviões, trens, ondas, explosivos, gotas de espuma do mar,

⁵³ "The force of these comparisons is that they make clear, yet again, the extent to which Mallarmé was the single point of reference within the literary domain for such typographic experiment." Tradução nossa.

moléculas e átomos.⁵⁴ (Marinetti, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 150)

Se, para Marinetti, a comparação de seus poemas com o texto de Mallarmé é equivocada, podem-se fazer aproximações visuais entre a obra do autor italiano e os anúncios publicitários da época. Conforme visto no capítulo anterior, as inovações nos meios de impressão possibilitaram o surgimento da publicidade⁵⁵ nos grandes centros urbanos e são, portanto, características importantes da vida moderna exaltada pelos futuristas. A descrição que Drucker faz dos anúncios publicados no jornal *La Publicité*⁵⁶ (Fig. 6 e 7), no início do século XX, é semelhante às características das palavras em liberdade de Marinetti:

[...] o uso de uma ampla variedade de fontes, de estilos e de corpos, com misturas e justaposições desses aspectos proliferando em uma única folha; a quebra da página em várias zonas de atividade que recebem diferentes tratamentos; o uso de elementos circulares, com variadas formas, ou diagonais através da página horizontal normal — a incorporação de diferentes fontes e/ou corpos em uma mesma linha ou palavra.⁵⁷ (DRUCKER, 1994, p. 96)

⁵⁴ "I oppose the decorative and precious aesthetic of Mallarmé and his search for the exotic word, the unique and irreplaceable, elegant, suggestive, exquisite adjective. I have no wish to suggest an idea of sensation by means of passéist graces and affectations: I want to seize them brutally and fling them in the reader's face.

"I also oppose Mallarmé's static ideal. The typographic revolutions that I've proposed will enable me to imprint words (words already free, dynamic, torpedoing forward) every velocity of the stars, clouds, airplanes, trains, waves, explosives, drops of seafoam, molecules, and atoms." Tradução nossa.

⁵⁵ No início do século XX, a publicidade e o *design* gráfico ainda não eram considerados áreas autônomas, sendo vinculadas à literatura, uma vez que o *layout* dos anúncios respeitava a mesma disposição dos textos literários.

⁵⁶ *La Publicité* foi publicado pela primeira vez em 15 de agosto de 1903, em Paris. O jornal publicou diversos anúncios que exploravam a tipografia e a diagramação do texto.

⁵⁷ "[...] the use of a wide range of typefaces, styles, and sizes with mixtures and juxtapositions of these proliferating within a single sheet; the breakup of the page into various zones of activity which received very distinct graphic treatments; the use of circular, shaped, or diagonal elements across the normal horizontal page — the incorporation of several different typefaces and/or sizes within a single line or word." Tradução nossa.

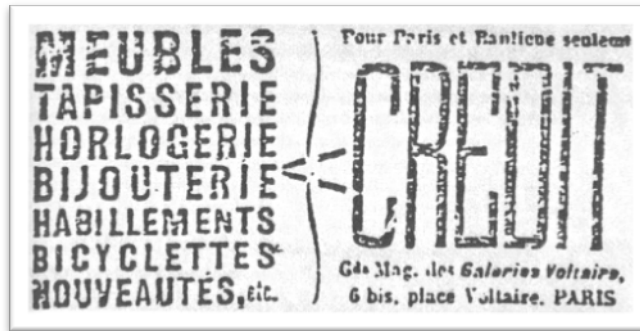


Fig. 6: Anúncio retirado de *La Publicité*, 1913



Fig. 7: Anúncio retirado de *La Publicité*, 1913

Desse modo, o programa futurista não está relacionado apenas à exaltação das máquinas e da guerra, mas também à paisagem dos centros urbanos que foi tomada pelos anúncios publicitários. Simon Morley descreve essa ocupação tipográfica das ruas das cidades na virada do século XX:

Onde antes elas [palavras] haviam sido confinadas às fileiras ordenadas na página branca do livro, agora elas pareciam percorrer incontrolavelmente o campo visual vertical — em paredes, fachadas de lojas, *outdoors*, postes, placas de rua, automóveis e até pessoas (o

"homem-placa"⁵⁸ passou a ser personagem comum nas ruas das cidades no final do século XIX).⁵⁹ (MORLEY, 2003, p. 19)

Para Walter Benjamin, a proliferação das propagandas, no contexto do Futurismo italiano, está diretamente relacionada à economia dos centros urbanos. "A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua experiência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico" (BENJAMIN, 1994, p. 28). As "nuvens de gafanhotos de escritura" (*Ibidem*) passaram a compor o cenário das grandes cidades e foram representadas por pintores e fotógrafos em suas obras.⁶⁰

3.1.1 *Les mots en liberté futuristes*

Em 1919, Marinetti publica *Les mots en liberté futuristes* (Fig. 8 e 9), onde reúne poemas escritos sob as diretrizes das palavras em liberdade. Nos textos, o poeta extrapola as experimentações gráficas apresentadas em *Zang tumb tuuum* e manipula a tipografia de maneira inovadora, enfatizando a visualidade das composições com o intuito de ressaltar os conteúdos. A publicação adquire *status* de obra de arte, uma vez que são abreviadas as distinções entre palavra e imagem, conteúdo e forma, tendo, dessa forma, duplicada a força expressiva das palavras. Além da manipulação tipográfica, o livro contém páginas com diferentes dimensões que se desdobram, configurando-se em um objeto tridimensional, e representa um dos primeiros livros de artista⁶¹ do século XX.

⁵⁸ No Brasil, esses homens que se vestem com placas publicitárias são conhecidos também como "homens-cartaz" ou "homens-sanduíche".

⁵⁹ "Where once they [words] had largely been confined to ordered ranks on the pure white of the book page, they now seemed to roam uncontrollably within the vertical visual field — on walls, shopfronts, billboards, advertising pillars, street signs, passing vehicles, even people (the sandwich-board man became a common sight in the late nineteenth-century city street)." Tradução nossa.

⁶⁰ Simon Morley discorre sobre a proliferação da propaganda nos centros urbanos em meados do século XIX e como artistas a representaram em suas obras. Ver MORLEY, *Writing on the wall*, 2003, p. 19-25.

⁶¹ De acordo com Angelo Garcia, "sob a denominação *livro de artista* estão as obras de arte em que se exploram, através de intervenções gráficas e/ou plásticas, o formato *livro*, ou aspectos (físicos e/ou conceituais) vinculados à idéia de livro — tridimensionalidade, manuseabilidade, leitura, paginação, encadernação etc" (GARCIA, 2008, p. 55).



Fig. 8: *Les mots en liberté futuristes* (capa), F.T. Marinetti, 1919

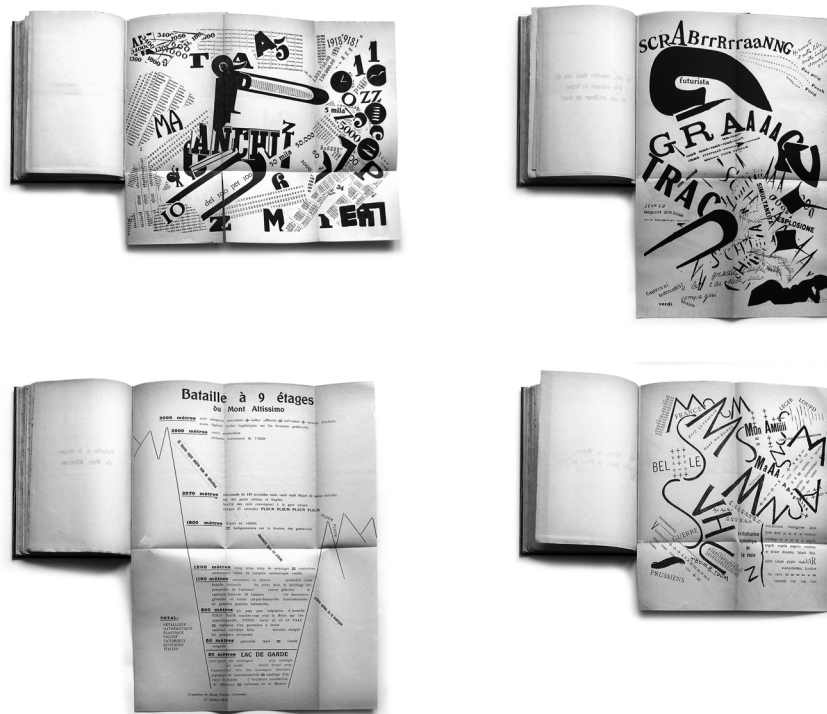


Fig. 9: *Les mots en liberté futuristes* (interior), F.T. Marinetti, 1919

Em "Après la Marne, Joffre visita le front en auto" (Fig. 10) o autor apresenta, em relação ao livro publicado em 1914, uma síntese mais ousada das características pictóricas e das onomatopeias gráficas. No texto, o olhar do leitor percorre curvas

sinuosas de estradas (representadas pela letra "S") e retas, que formam montanhas e vales franceses (representados pela letra "M"). Essa paisagem esquemática envolve uma cena de batalha entre os exércitos francês e prussiano, da qual o leitor toma conhecimento por meio das analogias livres feitas a partir de palavras soltas inseridas no texto. Na parte inferior à direita, um pequeno quadrado contém a verbalização dinâmica da estrada ("verbalisation dynamique de la route"), espaço reservado para as onomatopeias e os sinais matemáticos. Para Drucker, o poema "recusa ambas as formas pictórica e literária, repousando, justamente, entre as duas e exigindo que o leitor oscile entre as atividades de leitura, para obtenção do sentido, e de olhar, para sentir"⁶² (DRUCKER, 1994, p.135).

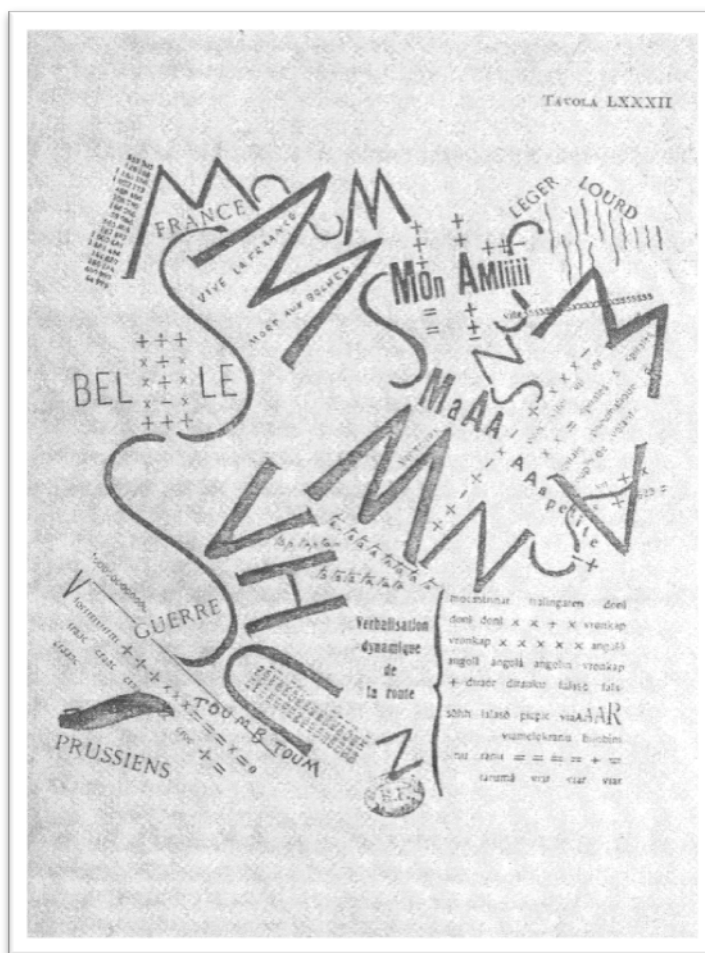


Fig. 10: "Après la Marne, Joffre visita le front en auto", F. T. Marinetti, 1919

⁶² "it refuses either pictoriality or literary form, sitting precisely between the two, requiring that one shift between the activities of reading for sense and looking for sensation." Tradução nossa.

Em "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front" (Fig. 11), poema escrito em 1917, Marinetti desenvolve as estratégias pictóricas e impulsiona ainda mais as questões relativas aos aspectos visual e linguístico. O leitor é envolvido em uma composição dinâmica, caótica e ruidosa, onde os elementos gráficos são dispostos de maneira não sequencial e, em alguns momentos, são sobrepostos, dificultando o reconhecimento de alguns desses elementos. As palavras, as letras soltas e as garatujas funcionam, simultaneamente, como signos verbais e guias para o olhar. No alto, o autor posiciona uma onomatopeia que direciona o olhar para outras com o corpo bastante reduzido e que apontam para direções divergentes. Logo abaixo, há uma mancha negra — que pode também ser um "G" — envolvendo a palavra "futurista", e que lança, mais uma vez, o olhar do leitor para percorrer a página. Algumas manchas gráficas sobrepõem letras soltas, onomatopeias e hachuras. O olhar repousa, então, em uma figura feminina curvilínea deitada de bruços no canto inferior à direita. Em um movimento ascendente, os olhos são guiados a uma forma semelhante à letra "U", tentam ler a palavra sobreposta por essa imagem e partem para a onomatopeia logo acima. Por fim, o olhar retorna à grande mancha negra ao alto, e o movimento circular em sentido horário recomeça. O centro é tomado por uma explosão de signos verbais, legíveis e ilegíveis, que carregam em si a materialidade da tipografia — o ritmo da escrita, o espaçamento e a sequência das letras, a linearidade das palavras.



Fig. 11: "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front",
F. T. Marinetti, 1919

É impossível, nesse texto⁶³, separar os signos verbal e visual, determinar as fronteiras entre um e outro. "'Letter' não funcionava mais como um poema com alguns poucos aspectos visuais; ele era uma obra completamente visual, aproveitando-se dos materiais gráficos por suas propriedades pictóricas"⁶⁴ (DRUCKER, 1994, p. 135). Ao compor o poema, Marinetti parece utilizar-se da definição da palavra grega *graphein*, que significa, simultaneamente, "escrever" e

⁶³ "Com a ascensão da semiótica, os estudiosos têm-se acostumado cada vez mais a tratar obras de arte como estruturas (usualmente complexas) de signos e a referir-se a esses objetos como 'textos', qualquer que seja o sistema sógnico envolvido." (Clüver, in: BUESCU; DUARTE; GUSMÃO, 2001, p. 339).

⁶⁴ "'Letter' no longer functioned as a poem with few features; it was a completely visual work, taking advantages of the graphic materials, for their pictorial properties." Tradução nossa.

"pintar", pois o poeta não impõe limites entre essas duas práticas. Ele reafirma o que fora anteriormente demonstrado por poetas e artistas visuais: a escrita carrega em si uma visualidade que produz significados e as artes visuais podem lançar mão de significantes verbais.

Há um lugar fronteiro, limítrofe, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de 'coisa desenhada'. (Veneroso, *in*: CASA NOVA; ARBEX; BARBOSA, 2010, p. 42)

Poucas palavras, como "esplosione", "simultaneità", "futurista" e "guerra al tedesco fili", além das onomatopeias inventadas, podem ser lidas, mas não evidenciam o conteúdo do poema e, mesmo quando legíveis, estão impregnadas de qualidades pictóricas, como se a determinar o percurso do olhar do leitor e a compor a estrutura visual.

As duas ordens de representação não podem aqui ser separadas uma da outra e nem os limites de uma sobre a outra podem ser identificados; cada uma contribui, simultaneamente, para uma parte na qual o trabalho de ambas ocorre sem cancelamento, sem redundância, sem fácil resolução. Imagem e linguagem [verbal] não são redutíveis ou separáveis uma da outra.⁶⁵ (DRUCKER, 1994, p. 137)

Uma outra interação proposta por Marinetti entre palavra e imagem é a relação entre poema e título. As poucas palavras reconhecíveis do poema não são suficientes para a formulação dos significados por meio das livres analogias, fazendo-se necessário que o leitor tome conhecimento do título para que o conteúdo seja apreendido. O título "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front", além de nomear, elucida o poema-imagem. O leitor descobre que a figura feminina lê uma carta cujo remetente é o seu amante (o pronome possessivo "*her*" permite tal dedução), que se encontra na frente de batalha. A explosão tipográfica e onomatopaica que toma conta de quase toda a página representa também as explosões, os ruídos, o caos e a simultaneidade das

⁶⁵ "*The two orders of representation cannot be separated from each other here, nor can the limits of one upon the other be identified, each contribute, simultaneously, to a piece in which the work of both occurs without cancellation, without redundance, without easy resolution. Image and language are neither reducible to nor separable from each other.*" Tradução nossa.

sensações da guerra na qual o artilheiro está inserido. O poema sobrepõe dois lugares e instantes distintos: o primeiro, o local e o momento de uma guerra impossível de identificar; o segundo, a mulher que, deitada sobre a cama, lê a carta semanas, possivelmente meses depois de a cena de batalha representada ter sido vivenciada pelo remetente. Dessa forma, Marinetti demonstra que é possível justapor tempos diferentes utilizando recursos visuais, ao contrário do que afirma Lessing:

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já passou e o que se seguirá. (LESSING, 2011, p. 196)

Marinetti, novamente em clara oposição às ideias de Lessing (que defende o comprometimento das artes com o belo⁶⁶), propõe que a poesia, por meio das palavras em liberdade, deva representar o feio e o violento:

Elas [palavras em liberdade] gritam para nós: "A sua poesia não será bela! Nós não mais teremos uma sinfonia verbal composta por ritmos harmoniosos e cadências tranquilizadoras." Nós compreendemos isso muito bem! Que sorte! Nós, ao contrário, lançamos mão de todos os sons feios, dos gritos expressivos da vida violenta que nos cerca. **Permita-nos audaciosamente produzir "o feio" na literatura e permita-nos assassinar a solenidade em toda parte.**⁶⁷ (Marinetti, in: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 124)

As manipulações gráficas de Marinetti presentes nos poemas que compõem *Les mots en liberté futuristes*⁶⁸ não seriam possíveis com os meios tradicionais de impressão. Esses trabalhos combinam tipografia e caligrafia, além da sobreposição dos elementos gráficos, causando uma confusão espacial que é possível somente

⁶⁶ "[...] eu gostaria que nós reservássemos o nome de obra de arte apenas para aquelas nas quais o artista pôde verdadeiramente mostrar-se como artista, nas quais a beleza constituía sua primeira e última intenção." (LESSING, 2011, p. 155).

⁶⁷ "They [words in freedom] scream at us: "Your literature will not be beautiful! We'll no longer have a verbal symphony that is composed of harmonious rhythms and tranquilizing cadences." We understand that quite well! And how lucky! We, instead, make use of all the ugly sounds, the expressive screams of the violent life that surrounds us. **Let us boldly make "the ugly" in literature, and let us everywhere murder solemnity.**" Tradução nossa.

⁶⁸ Além dos dois poemas apresentados, Marinetti publicou também em *Les mots en liberté futuristes*: "Bataille à neuf étages: Mont Altissimo" e "Tumultuous Assembly".

por meio de múltiplas impressões, caso o autor tivesse optado por técnicas tradicionais. Em "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front", Marinetti utiliza uma única matriz produzida a partir da gravação por processo fotográfico (DRUCKER, 1994, p. 138).

Além do método de impressão utilizado, o sucesso da representação da nova sensibilidade futurista dá-se por meio da ampla utilização das onomatopeias, da ortografia livre e da tipografia expressiva. Os elementos gráficos que circundam a mulher em "Letter" poderiam ser tomados como um todo, como uma massa formada por elementos diversos, e ser descritos por uma simples frase como "ruídos da batalha". Mas

como elementos individuais, as palavras interrompidas e as letras grandes, as peças curvas e fragmentadas cujas curvatura e fragmentação são um aspecto de sua significação, não podem ter essa significação adequadamente levada em conta em um sistema que os designa como imagens acústicas.⁶⁹ (*Idem*)

Marinetti demonstra que, dentro do poema, a linguagem verbal pode existir em sua forma visual e que os significantes visuais podem ser manipulados, contribuindo, assim, para os processos de significação. O autor, ao levar gradativamente os significantes verbais para o limite de sua materialidade visual, insere "Letter" — poema "completamente visual", nas palavras de Drucker — na prática literária moderna, a qual dissolve as fronteiras entre texto e imagem.

⁶⁹ "as individual elements, the broken words and large letters, the curved and fragmented pieces whose curvature and fragmentation are an aspect of their signification, cannot have that signification adequately accounted for in a system which designates them as acoustic images." Tradução nossa.

CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, foram discutidas as relações entre texto e imagem na literatura proposta por Filippo Tommaso Marinetti, que culminou no poema "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front". Foram considerados os contextos cultural, social e econômico que proporcionaram o surgimento do Futurismo italiano, além de alguns dos desdobramentos históricos do processo da escrita, desde seu surgimento até as técnicas de impressão do início do século XX.

O Futurismo propõe uma ruptura com as tradições estéticas vigentes à época, consideradas congeladas e obsoletas. Tal ruptura se dá a partir da inserção de elementos cotidianos nas diferentes manifestações artísticas, estreitando, dessa forma, os laços entre a arte e a vida. Marinetti defende a guerra, tópico recorrente nas obras futuristas, como o único meio eficaz de garantir a renovação absoluta da arte, o aniquilamento de velhos costumes. O autor compreende que as mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas na Itália em meados do século XIX, decorrentes dos processos de unificação e de industrialização, modificaram, de maneira inconsciente, a sensibilidade do homem inserido naquele novo contexto. Marinetti lança o olhar para as paisagens das cidades modernas, o progresso tecnológico e as descobertas científicas, e os torna motivos centrais da nova arte.

O Futurismo é baseado na renovação total da sensibilidade humana decorrente das principais descobertas científicas. Aquelas pessoas que hoje utilizam o telégrafo, o telefone, o gramofone, o trem, a bicicleta, a motocicleta, o automóvel, o transatlântico, o dirigível, o avião, o cinema, o jornal (a síntese de um dia na vida do mundo), não estão cientes da influência decisiva que essas várias formas de comunicação, de

transporte e de informação têm em suas mentes.⁷⁰ (Marinetti, in: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 143)

Marinetti reconhece que as transformações têm implicações profundas nas artes e, portanto, seria preciso adotar uma linguagem mais direta e dinâmica, condizente com o ritmo da vida moderna e com a nova paisagem urbana. Além de buscar no cotidiano temas para as obras, os artistas futuristas lançaram mão dos meios de reprodução gráfica que proporcionaram o impulso da publicidade naquele período e que, conseqüentemente, modificaram o espaço das cidades.

A obra de arte futurista é agressiva, não só no sentido de ser um "chicote contra a velharia italiana e uma dinamite contra as ruínas do passado" (FABRIS, 1987, p. 68), mas também pelo fato de propôr um novo modo de fruição, em que o espectador, nas apresentações públicas da obra, interage diretamente com o autor. O caráter performático das leituras feitas pelos próprios autores é importante para a compreensão dos poemas, uma vez que, nessas ocasiões, os autores lançam mão de gestos, entonações variadas e expressões faciais.

No contexto em que floresceu o Futurismo, não é surpreendente que simultaneidade e dinamismo sejam princípios estruturais daquele movimento. O poeta ressalta essas qualidades por meio da ortografia livre e da tipografia expressiva. O texto futurista não é dirigido a um sentido para ser traduzido por outro; ao contrário, ele é direcionado a vários sentidos concomitantemente (visão, audição, olfato, tato). Mediante o uso de onomatopeias, de manipulações tipográfica e ortográfica, e de livres analogias, o autor alcança esse objetivo. A expressão de Décio Pignatari a respeito da poesia concreta é apropriada para descrever também a simultaneidade dos sentidos na literatura proposta por Marinetti: "o olhouvido ouvê" (PIGNATARI, 2006, p. 69).

⁷⁰ "Futurism is based on the complete renewal of human sensibility that has occurred as an effect of science's major discoveries. Those people who today make use of the telegraph, the telephone, the gramophone, the train, the bicycle, the motorcycle, the automobile, the ocean liner, the dirigible, the airplane, the cinema, the great newspaper (the synthesis of a day in the world's life) are not aware of the decisive influence that these various forms of communication, transportation, and information have on their psyches." Tradução nossa.

Essa nova sensibilidade está presente em todas as manifestações (pintura, escultura, poesia, música) daquele movimento. Por meio da manipulação da materialidade específica de cada área, o artista enfatiza as diferentes sensações. Carlo Carrà, no manifesto "A pintura de sons, ruídos e odores", defende o uso das cores, das formas, das linhas e dos volumes na pintura, com a finalidade de representar diferentes estímulos sensoriais:

Nós, pintores futuristas, sustentamos que sons, ruídos e odores são incorporados na expressão das linhas, dos volumes e das cores, assim como as linhas, os volumes e as cores são incorporados à arquitetura de uma obra musical. Nossas telas, naquele caso, expressarão os equivalentes plásticos dos sons, dos ruídos e dos odores encontrados nos teatros, nas salas de concerto, nos cinemas, nos bordéis, nas estações de trem, nos portos, nas garagens, nos hospitais, nas fábricas, etc., etc.⁷¹ (Carrà, *in*: RAINEY, POGGI, WITTMAN, 2009, p. 158)

Na literatura, Marinetti apresenta a simultaneidade sensorial a partir do tratamento tipográfico, rompendo, em muitos momentos, com os valores linguísticos do texto e aproximando, do olhar, a escrita. Ao longo de sua obra, o poeta lida com o dualismo da escrita como imagem e como elemento linguístico, e com o fato de que essa condição auxilia nos processos de significação. Para Ellen Lupton e Abbot Miller, o texto está além da mera transcrição da fala e detém elementos que são de ordem visual. Tais elementos, assim como os verbais, são capazes de produzir significados:

Espacejamento e pontuação, fronteiras e molduras: esses são os territórios da tipografia e do design gráfico, aquelas artes marginais que tornam legíveis os textos e as imagens. A substância da tipografia não está no alfabeto em si – as formas genéricas de caracteres e seus usos convencionados –, mas no contexto visual e nas formas gráficas específicas que materializam o sistema da escrita. O design e a tipografia trabalham nos *limites* da escrita, determinando a forma e o estilo das letras, os espaços entre elas, e sua localização na página. De sua posição à margem da comunicação, a tipografia distanciou a escrita da fala. (LUPTON; MILLER, 2011, p. 14)

⁷¹ "We Futurist painters maintain that sounds, noises, and smells are incorporated into the expressions of lines, volumes, and colors just as lines, volumes, and colors are incorporated into the architecture of a musical work. Our canvases, in that event, will express the plastic equivalent of the sounds, noises, and smells found in theaters, music-halls, cinemas, brothels, railroad stations, ports, garages, hospitals, factories, etc., etc." Tradução nossa.

Para Simon Morley, a visualidade da escrita repousa na gestualidade da caligrafia, nos desenhos dos caracteres utilizados na tipografia e nos espaços em branco que se fazem tão presentes no processo de composição e impressão⁷²: "O reconhecimento do aspecto visual, material das letras (e das dimensões performática e sensorial do ato de escrever) é também o centro da prática tradicional da caligrafia, assim como da tipografia"⁷³ (MORLEY, 2003, p. 12).

Entre os anos 1912 e 1919, Marinetti escreve poemas em que, orientado pelos conceitos de "palavra em liberdade" e "imaginação sem fio", explora gradativamente as possibilidades visuais e sonoras do texto, aproximando, assim, palavra e imagem. A interpenetração dos diferentes meios de expressão, que adquiriu especial importância na produção artística e intelectual das vanguardas artísticas, é evidente em "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front". O poema representa a síntese das propostas literárias futuristas e a relação intrínseca entre literatura e artes visuais. Pela primeira vez, Marinetti mescla as escritas caligráfica e tipográfica, mediante a gravação por processo fotográfico, e, por esse motivo, é capaz de explorar livremente a materialidade da escrita. Além disso, a página perdeu sua passividade: não é somente o suporte para as palavras e as imagens, mas um espaço ativo, que intervém na estrutura do texto. Dessa maneira, o autor incorpora à poesia a espacialidade atribuída, até o final do século XIX, somente às artes visuais.

⁷² Ellen Lupton explica como são impressos os espaços em branco na tipografia: "A arte do tipógrafo não lida apenas com a textura positiva das letras, mas com espaços negativos entre elas e ao seu redor. Na prensa tipográfica, todo espaço é construído por objeto físico (uma peça de metal ou madeira sem imagens proeminentes). Os lingotes de chumbo e as fatias de cobre inseridos anonimamente entre palavras e letras são tão físicos quanto os caracteres à sua volta" (LUPTON, 2006, p. 67).

⁷³ "*Recognition of the visual, material side of letters (and of the performative and sensory dimension to the act of writing) is also at the heart of the traditional practice of calligraphy, as it is of typography.*" Tradução nossa.

A relação inextricável entre os significantes visuais e verbais é imprescindível para a construção do significado do poema, e essa articulação entre forma e conteúdo é uma das bases do *design* gráfico⁷⁴:

Os dispositivos que a pesquisa linguística e literária tradicional tende a desconsiderar (como espaçamento, estrutura, pontuação, tipo, estilo e layout) desempenham uma função potencialmente "transformadora" na articulação do sentido. Reformatar um ensaio visual complexo é quase que certamente mudar o que ele "diz" em algum aspecto. (Poynor, *in*: LUPTON; MILLER, 2011, p. X)

Marinetti investiga as interseções de arte e vida cotidiana, texto e imagem, e de teoria e práxis artística, na tentativa de criar uma obra capaz de ativar diferentes sentidos simultaneamente. O poeta mostra que tem clara consciência das possibilidades de romper as fronteiras entre as artes, pois explora gradativamente as características visuais e sonoras do texto, exploração que culmina no imbricamento entre elas em "At night, in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front". Não seria correto referir-se ao poema como uma iluminação mútua entre as artes, uma vez que essa ideia "implica entidades separadas embora não necessariamente auto-suficientes" (Clüver, *in*: BUESCU; DUARTE; GUSMÃO, 2001, p. 335). Ao contrário, Marinetti evidencia que literatura e artes visuais são impregnadas, simultaneamente, de qualidades temporais e espaciais, e que, ao ressaltar as características visuais do texto, são abertas novas significações.

⁷⁴ Assim como a publicidade, o *design* gráfico "surgiu a partir do movimento de arte moderna no início do século XX e se consolidou como profissão ao longo dos últimos 50 anos. Sua base teórica vem dos movimentos e das organizações de vanguarda, como o Construtivismo, o De Stijl e a Bauhaus" (LUPTON, 2011, p. 62).

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

_____. Um triplo mecanismo: Máquina, linguagem, erotismo. O exemplo da obra de Francis Picabia. In: VAZ, Paulo Bernardo; CASANOVA, Vera (org.). *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAL, Mieke; BRYSON, Norman. Semiotics and art history. In: *The art bulletin*. New York: College Art Association, n. 2, p. 174 - 208, jun. 1991.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O neutro*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Variações sobre a escrita*. In: *Inéditos, I: teoria*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas – volume II*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução: Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano – Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOCCIONI, Umberto *et al.* A pintura futurista: manifesto técnico. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano – Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BOHN, Willard. *The aesthetics of visual poetry, 1914–1928*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James Walter (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: Jose Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CADÔR, Amir Brito. *Imagens escritas*. 2007. Dissertação – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CAMPOS, Augusto. Poesia, estrutura. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 177-180.

_____. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 71-72.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CARRÀ, Carlo. The painting of sounds, noises, and smells. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 155–159.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *Práticas da leitura*. Tradução: Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Tradução: Waltensir Dutra ...*et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. *In*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

_____. *A history of writing: From hieroglyph to multimedia*. Tradução: Josephine Bacon, Deke Dusinbere, Ian McMorran. Paris: Flammarion, 2002.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. *In*: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução: Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* *In*: *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, n. 14, p. 11 - 41, jul. - dez. 2006.

_____. Da transposição intersemiótica. *In*: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

_____. Intermidialidade. *In*: *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte: EBA, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 1, n. 1, p. 9 - 23, nov. 2008.

CLÜVER, Claus; PLESCH, Véronique; HOER, Leo (org.). *Orientations: Space/time/image/word*. Amsterdam; New York, USA: Rodopi, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galery. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução: Patricia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DEPERO, Fortunato. Onomalíngua. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman, Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DRUCKER, Johanna. *The visible word: experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

ECO, Umberto. *O signo*. Tradução: Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

FABRIS, Anateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. In: *Intertexto*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Uberaba: Universidade Federal do Triângulo Mineiro, v. 1, n. 2, p. 167 - 198, jul. - dez., 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico: da poesia concreta ao poema-processo de Wladimir Dias Pino*. Tese – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

HOER, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

HYDE, G. M. O futurismo russo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James Walter (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JAKOBSON, Roman. *Language in literature*. Krystina Pomorska; Stephen Rudy (org.). Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Tradução: Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.

KORFMANN, Michael; SCHNEIDER, Vitor; CAVAGNOLI, Fernanda. Texto, imagem e suas iluminações recíprocas. In: *Contingentia*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 3, n. 2, p. 46 - 66, nov. 2008.

KRAUSS, Rosalind E. *Os papéis de Picasso*. Tradução: Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KRISTEVA, Julia. *The Kristeva reader*. Toril Moi (org.). Oxford, Cambridge: Blackwell, 1986.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LAWTON, Anna; EAGLE, Herbert (org.). *Words in revolution: Russian futurist manifestoes 1912 - 1918*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2005.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Tradução: Mariana Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. "Um lance de dados jamais abolirá o acaso". Tradução: Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 151-173.

MANDEL, Ladislav. *O poder da escrita*. Tradução: Constância Egrejas. São Paulo: Rosari, 2011.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Filippo Tommaso Marinetti*. Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/marinetti.html>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

_____. Manifesto técnico da literatura futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano – Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. The founding and manifesto of Futurism. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 49–53.

_____. Technical manifesto of Futurist literature. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 119–125.

_____. A response to objections. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 125–129.

_____. Destruction of syntax — Radio imagination — Words-in-freedom. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 143–151.

_____. Geometrical and mechanical splendor and the numerical sensibility. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 175–180.

MARINETTI, Filippo Tommaso *et al.* The Futurist cinema. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 229–233.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. *Poética e visualidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

MORLEY, Simon. *Writing on the wall: Word and image in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003.

NASCIMENTO, Evandro. *Ângulos: literatura e outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Chapecó: Argos, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

POYNOR, Rick. Introdução. In: LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Tradução: Mariana Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1982.

RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (org.). *Futurism: an anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009.

SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. *Letras e memória: uma breve história da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHEUNEMANN, Dietrich (org.). *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

_____. *European avant-garde: New perspectives*. Amsterdã: Rodopi, 2000.

SELBY, Aimee (org.). *Art and text*: New. London: Black Dog Publishing, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SÜSSEKIND, Pedro. *O grito de Laocoonte*. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller. Disponível em: <<http://revistaitaca.org/>>. Acesso em 21 ago. 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

VAZ, Paulo Bernardo; CASANOVA, Vera (org.). *Estação imagem*: desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes do século XX. 2000. Tese – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. *Caligrafias e escrituras*: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

_____. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, n. 14, p. 147 - 161, jul. - dez. 2006.

_____. A visibilidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 35-57.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Angélica (org.). *Diálogos entre linguagens*: artes plásticas, cinema, artes cênicas. Belo Horizonte: C/ Arte; Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, 2009.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição*: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.