

Semiótica e literatura: os regimes de engenharia poética

Seraphim Pietroforte

A palavra “regime” possui o mesmo radical das palavras “rei”, “rainha” e “regência”. Evidentemente, quando se utilizam os termos “regime” e “regência”, as referências são os significados gramaticais e não, os sentidos políticos; dessa maneira, na gramática, ocorre regência quando uma palavra exerce determinações linguísticas sobre outras palavras. Dependendo da língua, alguns verbos necessitam de outras palavras para completar a significação; o verbo “escrever”, por exemplo, assume regência transitiva, pois “quem escreve” escreve “alguma coisa”, diferentemente, o verbo “nascer”, por não necessitar de complementos, possui regência intransitiva. O que seria, entretanto, o regime de engenharia poética? Em linhas gerais, tais regimes seriam modos de trabalhar a linguagem verbal, envolvendo, portanto, os níveis de análise linguística, isto é, os níveis fonológico, prosódico, lexical, morfossintático e semântico, por meio dos quais se definem procedimentos discursivos, gerais e abstratos, na composição de poemas.

os regimes de engenharia poética

De qual poeta você gosta mais? Para cuidar de responder essa pergunta, seguem dois poemas: um poema visual, de Arnaldo Antunes, e uma letra de canção, de Sérgio Sampaio. Este é o poema *Isto*, de Arnaldo Antunes:



Esta é a letra da canção *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio:

Há quem diga que eu dormi de touca
 Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
 Que eu caí do galho e que não vi saída
 Que eu morri de medo quando o pau quebrou

Há quem diga que eu não sei de nada
 Que eu não sou de nada e não peço desculpas
 Que eu não tenho culpa, mas que eu dei boqueira
 E que Durango Kid quase me pegou

Eu quero é botar meu bloco na rua
 Brincar, botar pra gemer
 Eu quero é botar meu bloco na rua
 Gingar, pra dar e vender

Eu, por mim, queria isso e aquilo
 Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
 É disso que eu preciso ou não é nada disso
 Eu quero é todo mundo nesse carnaval

Concorda-se ser perfeitamente possível gostar dos dois poemas; tanto o poema visual quanto o poema canção são bastante engenhosos, contudo, considera-se ainda, do ponto de vista da engenharia poética, quer dizer, do trabalho com a linguagem verbal, tratar-se de poemas bastante distintos. Talvez, uma das principais diferenças resida em *Isto* ser poema visual, que depende da semiótica plástica para se realizar pois, em sua composição, a disposição e o formato das letras ganham relevância para a significação, enquanto *Eu quero é botar meu bloco na rua* é uma canção, cuja poesia se articula à semiótica musical. Desse modo, *Isto* se manifesta predominantemente no espaço – nas páginas dos livros, telas de computadores ou em quadros, semelhantemente à pintura ou à fotografia – e *Eu quero é botar meu bloco na rua*, predominantemente no tempo – no caso, na duração dos versos cantados melódica e ritmicamente –.

Essa oposição *espacial vs. temporal* permite dois caminhos para a criação poética: (1) um percurso baseado em desmontagens e rearticulações da linguagem verbal, expressas por meio de letras e demais sinais gráficos; (2) outro viés conformado com a condução musical dos versos, manifestando-se propriedades comuns à música, tais quais

temas recorrentes ao longo das estrofes e as respectivas variações. Esses dois tópicos precisam ser explicados melhor.

Iniciando pelo poema visual, nele se evidencia a desmontagem dos nomes próprios Cristo e Mefisto por meio de uma coincidência fonológica singular quando o pronome demonstrativo “isto” ressoa nas duas palavras. Não se pensa em analisar o poema pormenorizadamente, mas é deveras engenhosa sua estrutura condensada em três palavras, com a articulação de valores contrários expressos no par antagônico Cristo e Mefisto; par, por sua vez, designado por pronome demonstrativo, cuja função gramatical é apontar sejam as coisas do mundo, sejam outras palavras. O pronome “isto” está na primeira pessoa, vincula-se ao enunciador e é neutro, nem masculino nem feminino, reforçando, assim, tanto a subjetividade de quem aponta quanto a reificação do que é indicado. Dessa maneira, no poema se colocam Deus e o Diabo no mundo das coisas e das palavras mediante a linguagem, pois, em termos semióticos, o poeta recorre a coincidências linguísticas em português, por meio das quais se isola um pronome – a palavra “isto” – entre dois substantivos próprios – “Cristo” e “Mefisto” –. Para que tal articulação de três palavras seja sensível, o poeta se vê obrigado a lançar mão de dispositivos visuais, com os quais se destaca o pronome e dispõem-se CR e MEF em posições contrárias entre si – *alto vs. baixo* – e contrárias ao pronome – *esquerda vs. direita* –.

Na canção, diferentemente, os recursos semióticos são outros. Na música, os temas se estabilizam, em regra, em perfis rítmicos e melódicos, baseados nos quais se geram improvisos e variações. É viável, portanto, adaptar essa terminologia para a poesia, em que os temas rítmicos e melódicos se tornam temas prosódicos, fonológicos, morfológicos ou sintáticos, repetindo-se ao longo dos versos e servindo de mote para os desdobramentos da poesia; dessa perspectiva, estes desdobramentos surgem enquanto variações daqueles temas-motes. Em *Eu quero é botar meu bloco na rua*, há, pelo menos, dois temas predominantemente sintáticos: “Há quem diga que ...” e “Eu quero ... /eu queria ...”; desse modo, nas reticências, o poeta insere as possíveis variações, dando forma à totalidade da canção. Contudo, apesar de *Eu quero é botar meu bloco na rua* ser composição fechada em suas estrofes, os temas servem perfeitamente de base para ritos de improvisação verbal, nos quais os participantes dariam continuidade aos versos da canção, procedendo, na poesia, semelhantemente aos músicos de jazz, improvisando a partir de temas previamente fixados.

A poesia *beat*, por exemplo, é frequentemente pensada assim. O célebre *Uivo*, de Allen Ginsberg, é composto a partir desse procedimento, no caso, a oração “eu vi...”, cujos complementos verbais se articulam a outro tema, por sua vez, formado por orações adjetivas com o pronome relativo “que”. Eis os primeiros versos do poema, na tradução de Luis Dolhnikoff (os negritos são nossos):

eu **vi** as melhores cabeças da minha
geração destruídas pela loucura...

... famélicos histéricos nus, arrastando-se
pelas ruas do bairro negro ao amanhecer
na fissura de um pico,
hipsters de cabeça ardendo pela ancestral
conexão com um dínamo estrelando na
maquinaria da noite,

que pobreza e farrapos e ocos olhos loucos se
sentaram fumando na escuridão sobrenatural
de apartamentos sem aquecimento flutuando
pelos telhados das cidades contemplando o jazz,

que desnudaram cérebros para o céu sob o
viaduto e viram anjos muçulmanos cambaleando
nos telhados dos cortiços iluminados,

que passaram pelas universidades com serenos olhos
radiantes alucinando Arkansas e tragédias
Blake-iluminados entre os mestres da guerra,

que foram expulsos das academias por pirarem &
publicarem odes obscenas nas janelas do
crânio,

que se encolheram de cueca em quartos descasados,
queimando seu dinheiro em cestos de lixo e
ouvindo o Terror através das paredes,

que foram revistados nos pentelhos voltando
por Laredo com um cinturão de fumo
para Nova York,

que engoliram fogo em hotéis vagabundos ou beberam terebintina em Paradise Alley, morte, ou flagelaram seus torsos noite após noite com sonhos, com drogas, com pesadelos despertos, álcool e paus e fodas sem fim.

Lawrence Ferlinguetti, outro expoente da geração *beat*, apresenta sete temas em suas *Mensagens orais*, sobre os quais se compõem os sete poemas da série. Enquanto frutos de improvisos, tais poemas se tornam, nas palavras do próprio Ferlinguetti, formas mutantes, sugeridas ao leitor com o propósito de o convocar a se unir ao poeta nas composições-improvisos. Seguem os títulos e os respectivos temas dos poemas: (1) *Estou esperando* – “estou esperando”; (2) *Obbligato do bicho louco* – “vamos”; (3) *Autobiografia* – “eu estou levando uma vidinha mansa”; (4) *Cachorro* – “o cachorro vai livre pela rua”; (5) *Cristo abandonou* – “Cristo abandonou”; (6) *Rua longa* – “e a rua longa”; (7) *Conheça Miss Metrô* – “conheça Miss Metrô”.

Por meio dessas considerações, deduzem-se dois procedimentos básicos de engenharia poética: (1) enfatizar as descontinuidades da palavra, com a desarticulação da linguagem nos componentes fonológicos e morfológicos, mediante a expressão visual da poesia na forma escrita; ou, contrariamente, (2) enfatizar a continuidade do poema em seus desdobramentos, com base em alguns temas sintático-semânticos estabilizados.

Além disso, podem ser determinados, pelo menos, outros dois procedimentos; para tanto, seguem cinco poemas: um soneto, de Aldir Blanc, transformado em canção por João Bosco; e quatro poemas, de Ana Cristina Cesar.

Bandalhismo / Aldir Blanc

Meu coração tem butiquins imundos,
Antros de ronda, vinte-e-um, purrinha,
Onde trêmulas mãos de vagabundo
Batucam samba-enredo na caixinha.

Perdigoto, cascata, tosse, escarro,
um choro soluçante que não para,
piada suja, bofetão na cara
e essa vontade de soltar um barro...

Como os pobres otários da Central
já vomitei sem lenço e sorrisal
o P.F. de rabadá com agrião...

Mais amarelo do que arroz-de-forno,
voltei pro lar, e em plena dor-de-corno
quebrei o vídeo da televisão.

Ana Cristina Cesar:

Estou vivendo de hora em hora, com muito temor.
Um dia me safarei – aos poucos me safarei, começarei um safari.

sou uma mulher do sec XIX
disfarçada em sec XX

Por que essa falta de concentração?
Se você me ama, por que não se concentra?

Tenho ciúmes deste cigarro que você fuma
Tão distraidamente

O soneto e os demais quatro poemas são distintos entre si, diferenciando-se dos poemas anteriores de Arnaldo Antunes e Sérgio Sampaio; há, entretanto, algumas relações entre eles. O procedimento de Aldir Blanc, em linhas gerais, consiste em fazer poesia mediante coerções linguísticas, que passam a organizar a disposição das palavras e, por decorrência, o fluxo delas ao longo do poema. Em *Bandalhismo*, cuida-se de fazer soneto nos padrões ditos clássicos, composto, pelo menos, com as seguintes determinações: (1) há 14 versos dispostos em 2 quartetos e 2 tercetos; (2) a prosódia em cada verso é formada por 10 sílabas poéticas; (3) padrões fonológicos geram rimas, as quais organizam a disposição das décimas sílabas nos 14 versos; (4) nos quartetos, apresentam-se o tema e sua problemática; (5) nos tercetos, solucionam-se as questões encaminhadas nos quartetos. Vale lembrar, na composição de *Bandalhismo*, que Aldir Blanc dialoga com o soneto *Vandalismo*, de Augusto do Anjos, composto de acordo com os mesmos princípios:

Vandalismo

Meu coração tem catedrais imensas,
 Templos de priscas e longínquas datas,
 Onde um nume de amor, em serenatas,
 Canta a aleluia virginal das crenças.

Na ogiva fúlgida e nas colunatas
 Vertem lustrais irradiações intensas,
 Cintilações de lâmpadas suspensas,
 E as ametistas e os florões e as pratas.

Como os velhos Templários medievais,
 Entrei um dia nessas catedrais
 E nesses templos claros e risonhos...

E erguendo os gládios e brandindo as hastas,
 No desespero dos iconoclastas
 Quebrei a Imagem dos meus próprios sonhos!

Nesse terceiro regime de composição, o poeta se vale de formas fixas, das quais o soneto é apenas uma entre tantas outras, igualmente ao haicai, à trova, à balada, ao rondo, à sextina etc., cada qual formada por meio de restrições específicas, tanto nas expressões prosódicas e fonológicas, quanto nos conteúdos temáticos.

De acordo com essa engenharia, o poeta tende a negar os procedimentos de quem enfatiza a continuidade da linguagem – exemplificados com a canção de Sérgio Sampaio e os poetas *beats* –, justamente, por impor limites àquele fluxo. Nessa negação, o poeta se aproxima de quem trabalha a segmentação da linguagem, semelhantemente aos poetas concretos e experimentais, pois, quando métricas são estabilizadas, impõem-se recortes aos fluxos prosódicos; entretanto, isso é feito sem a segmentação de palavras, morfemas ou sílabas.

A poesia de Ana Cristina César, por fim, é composta de modo contrário ao de Aldir Blanc, porque, ao se distanciar de versos e rimas, aproxima-se da fala coloquial, confundindo-se propositalmente com tal uso da língua. Nessa engenharia, o poeta, enfatizando a oralidade, também faz negação, no caso, a negação da descontinuidade da palavra em constituintes linguísticos morfológicos, semânticos e fonológicos. Assim

procedendo, o poeta se assemelha a quem cuida dos fluxos prosódicos, como na poesia *beat*, detendo-se, porém, na poesia dita coloquial, quase fala, com palavras correntes e frases diretas, longe das declamações enfáticas e das canções.

Tais poemas não são, necessariamente, formados por frases curtas; há longos poemas compostos semelhantemente a longas conversas. O poema *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar, em que se narra o assassinato do líder revolucionário latino-americano Ernesto Che Guevara, compõem-se majoritariamente de frases coloquiais. Eis a quarta parte do poema:

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora
é mais intenso, o inimigo avança
e fecha o cerco.

Os guerrilheiros
em grupos pequenos divididos
aguentam
a luta, protegem a retirada
dos companheiros feridos.

No alto,
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente
sobrevoando países
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
Uma greve em Santiago. Chove
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima
de Montevideú. À beira da estrada
muge um boi da Swift. A Bolsa
no Rio fecha em alta
ou baixa.

Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato
castigam o avanço
dos *rangers*.

Urbano tomba,
Eustáquio,
Che Guevara sustenta
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
o joelho, no espanto
os companheiros voltam
para apanhá-lo. É tarde. Fogem.
A noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos.

Sem se perder na análise dos versos, verifica-se quando o autor, nas aproximações com a coloquialidade da fala, faz referências a outras ocorrências coloquiais, tais quais as alusões ao discurso jornalístico, ao narrar as atividades dos guerrilheiros, dando, inclusive, a previsão do tempo (No alto, / grandes massas de nuvens se deslocam lentamente / sobrevoando países / em direção ao Pacífico, de cabeleira azul. / Uma greve em Santiago. Chove / na Jamaica. Em Buenos Aires há sol / nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.).

a formalização semiótica

Valendo-se de metáfora, admite-se imaginar uma extensão territorial que viria a ser a Terra dos Poetas; sobre esse continente, agrupam-se dois modos contrários de engenharia poética, cujos compositores podem ser nomeados assim: de um lado, há os (1) *poetas visionários* entoando fluxos de palavras e, de outro, (2) os *poetas linguistas*, preferindo segmentar as palavras em sílabas e morfemas; entre tais extremos, nessa terra sem cercados, há outras duas possibilidades básicas de composição: há (3) os *poetas arquitetos*, valendo-se de formas fixas, e (4) os *poetas conversadores*, preferindo, justamente, fazer versos como se conversassem.

Cabe, nessa altura da apresentação dos regimes de engenharia poética, discutir o estatuto semiótico do modelo proposto. Antes de tudo, embora dialogando com as artes plásticas, no regime do *poeta linguista*, e com a música, no regime do *poeta visionário*, a proposta, por se basear no léxico e na prosódia, é um modelo linguístico, deduzido a partir da e centrado na semiótica verbal. Todavia, por não se tratar da descrição de sistemas de signos, afinal, o sistema de signos é o verbal nos quatro regimes de engenharia poética, e por ser pensado segundo formas discursivas, com vista à disposição, justamente, dos signos verbais, a teoria, além de linguística, torna-se semiótica ao encaminhar, mediante os quatro regimes, processos de significação.

Por ser geral, abstrato e concebido do ponto de vista da língua enquanto meio de comunicação, a ideia independe, inclusive, da língua natural utilizada na composição do poema. Para confirmar isso, não faltam exemplos: (1) a poesia concreta, de Arnaldo Antunes, utilizada na dedução do regime do *poeta linguista*, inspira-se na tradição do concretismo brasileiros, dialogando com o grupo Noigandres, cujos poetas explicitam, em manifestos, as influências de E. E. Cummings, poeta estadunidense, célebre por

rearticular as palavras do inglês, propondo novas relações lexicais; (2) o regime do *poeta visionário* foi deduzido, ao lado da canção de Sérgio Sampaio, por meio da poesia beat, de Allen Ginsburg e Lawrence Ferlinghetti, pois, mesmo valendo-se de traduções para o português, os procedimentos linguísticos e semióticos permanecem os mesmos; (3) cuidando ainda do inglês, não há melhores exemplos de *poetas arquitetos* que William Shakespeare e John Milton; (4) Charles Bukowski, outro poeta de língua inglesa, escreveu poesia no regime do *poeta conversador*.

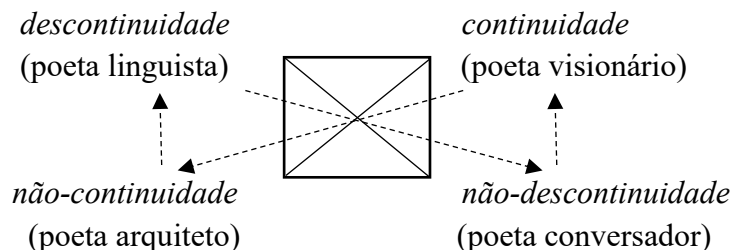
Prosseguindo na discussão do estatuto semiótico do modelo proposto, após a justificação do ponto de vista discursivo empregado na teoria, cabe lembrar que os quatro regimes se definem uns em relação aos outros, mantendo-se a vocação estruturalista da semiótica de Algirdas Julien Greimas e colaboradores, em que um elemento se estabelece em relação aos demais elementos do mesmo sistema deles; nessa sistematização, utiliza-se a categoria formal *descontinuidade vs. continuidade*, a qual se torna, conseqüentemente, a estrutura fundamental da significação da teoria dos regimes de engenharia poética.

Partindo da metáfora da Terra do Poetas, em vez de se pensar em territórios, concebe-se o modelo em termos de eixo semântico, o que não deixa de ser uma metáfora topológica, no entanto, de geográfica, ela se torna geométrica. No eixo, os dois extremos são ocupados pelos termos contrários, isto é, *descontinuidade* e *continuidade*, sendo, as possíveis gradações entre os limites, contempladas pelos modos básicos de o percorrer, ora negando-se a *continuidade*, em direção à *descontinuidade*, ora negando-se *descontinuidade*, em direção à *continuidade*. Esquemáticamente, o modelo é este:



O eixo semântico determinado, em termos semióticos, formaliza-se no esquema do quadrado semiótico, inspirado nos quadrados lógicos, segundo Aristóteles, conforme se verifica no *Organon* (Aristóteles, 1985), especificamente, no livro II, *Periérmenias*

ou *Da interpretação*. Dessa maneira, as relações de contrariedade entre os termos da categoria e as contradições das respectivas negações se estabelecem assim:



Com tal esquema, verifica-se a rede de relações em que o modelo dos regimes de engenharia poética se fundamenta, restando, por fim, constatar o alcance dos termos da categoria quanto aos procedimentos prosódico-fonológicos e semânticos próprios de cada regime.

Em outras palavras, resta mostrar que, apesar do modelo ser deduzido, basicamente, a partir da prosódia e do léxico, não se reduz a tais níveis de análise linguística, estendendo-se aos demais: (1) no regime do *poeta linguista*, a *descontinuidade* não se limita aos componentes fonológicos ou morfológicos, pois, na decomposição do léxico, cada parte termina correlacionada isoladamente a um campo semântico; (2) no regime do *poeta visionário*, o fluxo prosódico envolve os temas tratados, promovendo *continuidades* semânticas; (3) no regime do *poeta arquiteto*, a *negação da continuidade* prosódica encaminha juízos, cuja função é ordenar o fluxo semântico, negando-se, logo, sua continuidade – no soneto, habitualmente, reservam-se os quartetos à apresentação do tema e os tercetos, às conclusões –; (4) no regime do *poeta conservador*, por fim, a *negação da descontinuidade* prosódica, próxima da fala coloquial, encontra paralelo na convergência das variações temáticas em relação ao tema principal, também característica da coloquialidade, quando se nega, em função do tópico dirigente, sua dispersão natural em outros assuntos – no poema de Ferreira Gullar, por exemplo, apesar da previsão do tempo, as variações temáticas confluem para a questão política –.

o escopo teórico do modelo

Uma vez deduzido a partir da semiótica verbal, quer dizer, de línguas naturais, o modelo dos regimes de engenharia poética se refere a essa semiótica; todavia, devido à característica seja da poesia concreta seja da poesia beat – utilizadas no início das demonstrações –, a proposta incorpora, se não explicitamente, a potencialidade para dialogar, ao menos, com as semióticas plásticas e musicais.

Na semiótica de Greimas e demais colaboradores, o texto se forma no plano de conteúdo, instância semântica, manifestando-se no plano de expressão, instância dos conjuntos significantes; desse ponto de vista, o conteúdo independe da expressão, podendo ser analisado separadamente, mediante categorias semânticas, narrativas e discursivas. O plano de expressão, diferentemente, assumindo diversas naturezas, requer, para sua análise pormenorizada, a definição de categorias próprias e adequadas: (1) na semiótica plástica, definem-se categorias cromáticas, responsáveis pelas cores, eidéticas, pelas formas, e topológicas, responsáveis pela disposição, no espaço, de cores e formas; (2) na semiótica da música, categorias de frequência, intensidade, duração, timbre, propriamente musicais, e cronológicas, responsáveis pela disposição, no tempo, das quatro categorias anteriores.

No regime do *poeta linguista*, a ênfase na descontinuidade linguística demanda do poeta a recorrência a signos capazes de marcar os recortes realizados; para tanto, valendo-se das propriedades plásticas da escrita, a palavra surge segmentada em sua dimensão visual, com as devidas correspondências nas instâncias linguísticas, sejam morfossintáticas sejam fonológicas. Uma vez imagens, formam-se letras ou ideogramas pelas mesmas categorias plásticas da pintura, da fotografia etc., quer dizer, categorias cromáticas, eidéticas e topológicas, cujas articulações caracterizam normas de escrita, formas e cores de fontes etc. Dessa maneira, na poesia concreta e demais poesias visuais, o *poeta linguista* recorre a correspondências entre a semiótica verbal e a semiótica plástica da escrita, incorporando categorias plásticas nas relações entre as categorias prosódicas, fonológicas e semânticas, próprias da poesia verbal.

No regime do *poeta visionário*, diferentemente, a proximidade se dá com a música, mas não apenas pela relação tema e improviso, perfeitamente aplicável em outras semióticas – nas artes plásticas, não são incomuns temas apresentados em séries de pinturas ou fotografias –, mas envolvendo outras dimensões musicais. Na linguagem verbal, em termos prosódicos, a curva entoativa, enquanto perfil melódico, assemelha-se

Ora, a despeito da ênfase na *descontinuidade* da palavra, nesse poema, especificamente, devido ao encadeamento dos morfemas, permitindo a leitura continuada, inclusive, sem encontros consonantais impróprios, destaca-se a *continuidade* prosódica, complexificando-se, engenhosamente, os regimes dos *poetas linguista e visionário*.

Por fim, contrariamente, há poemas cuja proximidade da prosa, tanto no plano de conteúdo quanto no plano de expressão, gera dúvidas diante da expectativa do que seria a enunciação poética, cabendo aos leitores a indagação se ainda não é ou se já deixou de ser poesia. Desse ângulo, aproximar-se da fala significa, em termos semióticos, neutralizar os efeitos de sentido poéticos, quer dizer, segundo o modelo de engenharia poética, neutralizar as aplicações da categoria formal *descontinuidade vs. continuidade* às linguagens verbais; para exemplificar esse procedimento, eis o poema *Já já*, de Roberto Schwarz:

Luís Inácio Trella, é verdade. Não sei bem se quero escrever um ensaio que planejo escrever, ou se quer seduzir Alice. Se fico aqui ronronando, é certo que escreverá antes de mim. Se saio, entretanto, ocupará o meu lugar. Alice, como você atrapalha. Luís Inácio, conte lá, o que anda fazendo. Ouvi dizer que tem projetos? Não? Modéstia sua, tenho certeza. Sente-se. Não quer nos fazer companhia? Aqui embaixo da mesa, é mais confortável. Não se incomode comigo; primeiro as visitas. Preciso sair um instantinho.

Alice há de entretê-lo.

Não, não, não se incomode. Vou à venda comprar cigarros. Não fumo, de modo que não vou também à venda. Acho que não volto mais para casa.

Fique lá o Luís Inácio, grudado.

bibliografia

- ANJOS, Augusto dos (1982). *Eu & outras poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ANTUNES, Arnaldo (1997). *2 ou + corpos no mesmo tempo*. São Paulo: Perspectiva.
- ARISTÓTELES (1985). *Organon – I categoria – II periérmeneias*. Lisboa: Guimarães.
- CAMPOS, Augusto de (2014). *Viva vaia*. São Paulo: Ateliê.
- CESAR, Ana Cristina (2013). *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FERLINGHETTI, Lawrence (2007). *Um parque de diversões da cabeça*. Porto Alegre: L&PM.
- FLOCH, Jean-Marie (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. Paris: PUF.

- GULLAR, Ferreira (2015). *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (1998). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente (2012). *O discurso da poesia concreta*. Coimbra: Annablume & Imprensa da Universidade de Coimbra.
- TATIT, Luiz (1996). *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.

discografia

- BOSCO, João (1980). *Bandalhismo*. Nova Iorque: RCA/BMG.
- SAMPAIO, Sérgio (1973). *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Amsterdã: Philips

São Paulo, 07 de fevereiro de 2024