

# Um giro pela poesia visual brasileira modernista

Arlindo Rebechi Junior

*Docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Unesp, atua em diversos cursos na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutor em Literatura Brasileira pela USP.*

*E-mail: arlindo.rebechi@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2607-3032>.*

**Resumo:** Este artigo discute aspectos da poesia visual brasileira a partir de experimentos poéticos produzidos no âmbito do modernismo brasileiro. O modernismo brasileiro é reconhecido por sua vertente estética de intensa experimentação nos seus primeiros anos. Embora, no contexto brasileiro, tenha havido experimentos de articulação entre imagem e poemas antes do século XX, foi no modernismo brasileiro que se ampliou a produção de poesia visual. Neste ensaio é apresentado, com destaque, o artista visual e poeta Vicente do Rego Monteiro, por meio dos seus inúmeros experimentos realizados desde os anos 1940.

**Palavras-chave:** modernismo brasileiro; poesia visual brasileira; Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).

**Abstract:** This article discusses aspects of Brazilian visual poetry based on poetic experiments produced within the scope of Brazilian modernism. Brazilian modernism is recognized for its aesthetic aspect of intense experimentation in its early years. Although in the Brazilian context, there were experiments in the articulation between images and poems before the twentieth century, it was in Brazilian modernism that the production of visual poetry expanded. In this essay, the visual artist and poet Vicente do Rego Monteiro is prominently presented through his numerous experiments since the 1940s.

**Keywords:** Brazilian modernism; Brazilian visual poetry; Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).

## 1. A POESIA VISUAL: EM BUSCA DE ALGUNS RECORTES

É sempre um risco para qualquer crítico definir e conceituar categorias que podem abarcar uma produção artística ampla, de grande variedade de estilos, códigos e formas adotadas, com obras que foram produzidas durante um extenso tempo histórico. Conceituar poesia visual impõe alguns riscos, por se tratar de um território de disputas e por ser nada consensual o seu delineamento<sup>1</sup>, a começar pelo que se qualifica como poesia visual. Afinal, entre outras coisas, uma qualidade de uma boa poesia pode estar em construir imagens; portanto, há de se supor que poderíamos dizer que parte importante de nossa poesia é imagética e, assim, nutre-se de um mundo de visualidades.

1. De algum modo, um exemplo dessas disputas pode ser acompanhado no rompimento do poeta Ferreira Gullar e o movimento da poesia concreta, cujo resultado culminou com o manifesto dos neoconcretos, em fins dos anos 1950. Em 1996, para uma entrevista no *Caderno Mais!*, da *Folha de S.Paulo*, Gullar rememorou as razões desse rompimento, ressaltando que em jogo estava uma disputa sobre o lugar da forma verbal na poesia brasileira de então: "As divergências eram poético-estéticas, uma vez que naquela época eu não tinha qualquer vinculação ou atuação político-ideológica. E eram anteriores ao próprio movimento, pois jamais aceitei uma visão meramente racionalista e técnica da poesia. O que detonou a ruptura foi um artigo de Haroldo afirmando que a poesia concreta seria feita, a partir de então, segundo fórmulas matemáticas. Como isso era impossível, considerei que afirmá-lo cheirava a charlatanismo, e eu tinha razão: essa poesia matemática nunca foi feita por eles. O movimento neoconcreto não foi criado por ninguém: nasceu naturalmente das experiências dos poetas, pintores e escultores que constituíam o grupo. Eu apenas elaborei a teoria que estava implícita nelas. Em arte não pode haver plano-piloto". Cf. *FOLHA DE S.PAULO*. A divergência neoconcretista [entrevista com Ferreira Gullar]. **Caderno Mais!**, 8 dez. 1996. p. 10. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais/15.html>. Acesso em: 3 mar. 2024.

Todavia, poesia visual deve, aqui, ser lida em outra chave. A referência à poesia visual está situada num lugar de fronteira, que ora o artista visual habita, ora é o literato quem habita, com ambos vislumbrando um território sem uma demarcação muito nítida na passagem entre as artes visuais e a literatura. Talvez seja melhor dizer que ambos, literato e artista visual, coabitam esse território. Além dos jogos das imagens que se formam, advindos dos processos de significação da linguagem verbal (base da prática literária, por assim dizer, mais tradicional), com a poesia visual está em jogo também a plasticidade própria das formas tipográficas das letras, do desenho e das disposições espaciais das palavras e sentenças, entre outras coisas.

Talvez um caminho mais seguro para essa discussão esteja em apontar algumas relações que se estabelecem entre a forma escrita e representativa da palavra e o que compreendemos como traços das formas visuais do desenho. Nessa intersecção se assenta a poesia visual e seus modos de experimentação. É nos contornos do desenho, que, em conjunto com o trabalho da palavra, ocorre um tipo de produção de sentido em que esses elementos se coordenam; eles colocam em evidência um tipo de experiência estética que assume um lugar para uma não fronteira, em que formas hierarquizadas do desenho e da palavra não estão rigidamente fixadas. Recorro ao pesquisador Jorge Bacelar para trazer mais alguns pontos dessa relação:

A poesia visual, podendo ser considerada resultante, como foi dito, duma intersecção entre a poesia e a experimentação visual, pode igualmente ser vista como o resultado duma sobreposição entre a escrita e o desenho, uma vez que toda a escrita tem origem no desenho (a escrita poderá ser entendida como um desenho de palavras). Porque é possível pensar simplesmente em imagens, tal como se pode pensar simplesmente em palavras. Portanto, se a escrita e o desenho são meios de comunicação mental, será na mente onde a poesia e o traço primeiro se encontrarão<sup>2</sup>.

Convencionalmente, a poesia visual está intimamente ligada ao mundo tipográfico, o que lhe abre um novo flanco a ser explorado: o das espacialidades visuais. A poesia tradicional, entendida, grosso modo, aqui como aquela que não explora os valores tipográficos em toda sua radicalidade, constitui sua ligação mais afinada com o universo sonoro da palavra, por seus ritmos, sua musicalidade e sua oralidade. Não à toa, no vocabulário crítico desse tipo de poesia, é de uso corrente falar em dicção poética, em voz de um escritor, musicalidade de um poema etc. Por sua vez, a poesia visual, embora não deixe de lado essa ligação com o mundo do som da palavra, estabelece-se de maneira muito mais direta a partir de valores visuais. A poesia visual cria uma prática artística vinculada a um domínio tecnológico que a aproxima do mundo das artes propriamente plásticas.

Nesse horizonte de existência, o poema dito visual passa a ser gerado numa ambiência muito mais híbrida<sup>3</sup>, está muito mais submetido às relações que se dão entre linguagens (verbal e não verbal) e entre sistemas semióticos que se

2. BACELAR, Jorge. Poesia Visual. **Arquivo Digital da PO.EX**, 2001. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/jorge-bacelar-poesia-visual/>. Acesso em: 29 mar. 2024.

3. BERTGES, Livia Ribeiro; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Poesia visual: subsídios teórico-metodológicos para uma leitura da serialidade. **Texto Poético**, v. 17, n. 33, p. 177-201, 2021.

interligam. Na poesia tradicional verbal, com o uso de uma escrita alfabética ocidental, há uma leitura dos poemas que segue um modo linearizado, dada a característica do próprio signo linguístico, cuja linearidade do significante<sup>4</sup> determina esse tipo de hierarquia do olhar.

Se pensarmos nas formas de leitura em poemas visuais, dizer sobre uma linearidade do significante só explica parte da questão. O olhar do seu leitor, as formas de atenção e observação exigidas nesse ato de leitura, já não se hierarquizam da mesma forma daquelas dos poemas estritamente baseados nos signos linguísticos. O poema visual está fundado na relação sobreposta entre a imagem e o texto. Os pesquisadores Bertger e Pereira<sup>5</sup> detalham um ponto de vista interessante sobre essa relação, apresentando uma característica do poema visual que leva em consideração uma fisicalidade, amparada no gesto e na corporeidade:

A história da escrita, tanto no viés antropológico, quanto no visual ou técnico, dá-nos diferentes aspectos da mesma problemática relação entre imagem e texto. A plasticidade da palavra escrita no texto, com seus movimentos sucessivos em repetição, revela um contraponto para traçarmos, assim como o poema visual, o qual pode ser entendido como gênero que oscila nas fisicalidades: a do gesto, que se opõe à vocalização; e a do ato físico que passa pelo corpo, pelas mãos, pelas pontas dos dedos, desenhando com o auxílio de instrumentos, como uma forma de um deslizar do desejo, de nomear um desejo. A mesma mão que dá auxílio ao equilíbrio humano ao se deslocar do chão passa a inscrever em inúmeras superfícies<sup>6</sup>.

No curso da história, há inúmeros exemplos sobre essa relação do texto e da imagem. Foi a partir do século XX, entretanto, que a poesia foi mais sistematicamente pensada (e autorrefletida) e praticada nesse lugar de labor e refinamento visual. Muitos engenhos poéticos no século XX tornaram-se muito mais autodeterminados a se inscreverem num lugar de fronteira. Na mesma medida, a crítica procurou teorizar muito mais os procedimentos de artistas visuais e de artistas da poesia. No caso da poesia visual brasileira, houve um empenho bastante acentuado nessa construção coletiva, de grupos e movimentos. O Brasil foi responsável por uma heterogênea e numerosa produção de poesia visual no século XX. Por ora, é interessante fazer um giro sobre esses experimentos, sem, evidentemente, esgotar essa enorme constelação de poemas visuais.

## 2. LANCES INICIAIS DA POESIA VISUAL NO BRASIL

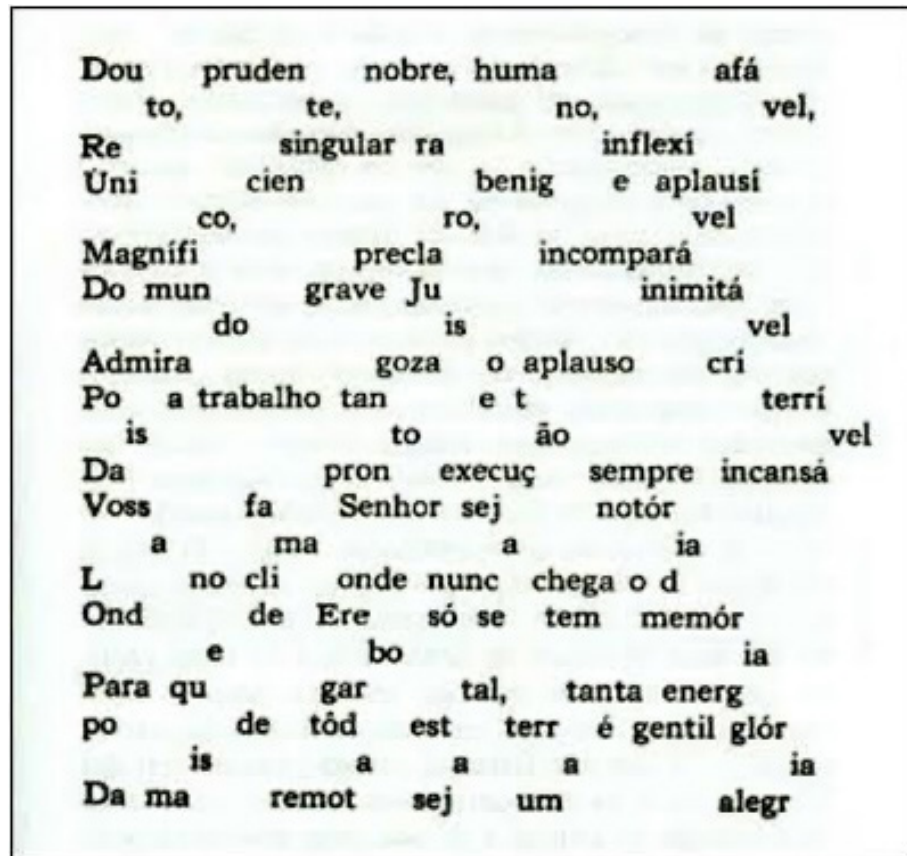
Alguns poemas produzidos antes do século XX já foram catalogados como formas de poesias visuais brasileiras, pois já se mostravam expressões dispostas a dialogar com um universo de linguagem não verbal. Pode-se lembrar do caso da poesia “Ao desembargador Belchior da Cunha Brochado por suas altas prendas”, atribuída a Gregório de Matos, no século XVII, ou dos

4. SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução, notas e posfácio Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2021.

5. BERTGER; PEREIRA, *op. cit.*

6. *Ibid.*, p. 182.

poemas acrósticos de Frei João do Rosário, no século XVIII. Como se pode notar na Figura 1, o poema de Gregório de Matos, realizado dentro de um gênero encomiástico comum à época, propõe um tipo de leitura que destitui a linearidade presente no poema tradicional. Quase como num jogo, feito nos moldes da engenhosidade barroca, há a exigência de saltos aqui e acolá por parte do leitor para que se possa extrair os significados dos versos com suas respectivas terminações comuns de palavras.

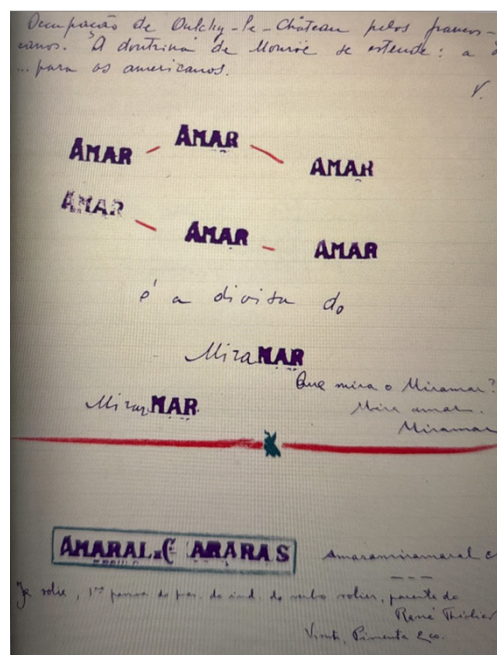


**Figura 1:** Poema de Gregório de Matos

Fonte: Bruscky; Montejo Navas; Bruscky (2019, p. 16).

Ainda no século XIX, o poeta Sousândrade, autor da singular obra *Guesa Errante* (1876–1877), composta por vários cantos, já realizava uma poesia com grande intimidade visual. O poeta fazia uso, por exemplo, de uma série de recursos tipográficos: tais como travessões duplos para indicar a entrada da voz de uma personagem; o uso de caixa alta e grifos; o uso de impressões de partes textuais em corpo menor como recurso poético, entre outras coisas. Augusto de Campos e Haroldo de Campos, no estudo que ficou conhecido como o mais importante sobre Sousândrade, destacaram a presença da forma visual da própria imprensa atuando sobre as escolhas da poesia visual desse poeta do século XIX: “É inegável que, no plano tipográfico, devem ter atuado

Nos primeiros decênios do século XX, já dentro da nossa produção moderna, convém ressaltar algumas experiências de Oswald de Andrade e do poeta Jorge Fernandes. Do primeiro, é notável seu experimento poético visual com um carimbo, resultando numa espécie de poema que reapropria um objeto do próprio cotidiano para dar uma nova significação a este, comparativamente tal como um estilo *ready made* inaugurado por Marcel Duchamp. Vejamos o poema-carimbo em questão (Figura 2):



Fonte: Bruscky; Montejo Navas; Bruscky (2019, p. 17).

Nos anos 1920, o poeta Jorge Fernandes também foi um dos poetas modernos do Brasil que incorporaram experimentos visuais à sua poesia. Este poeta potiguar é também um dos primeiros, no Rio Grande do Norte, a fazer uso do verso livre, sem estar enquadrado em rimas e versificação tradicionais. Um exemplo de incorporação da forma visual em sua poesia pode ser notado em seu poema “Rede”, de 1927; nele, a palavra “rede” toma a forma visual de uma rede, remetendo às formas dos caligramas de Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire. Vejamos esse exemplo (Figura 3) trazido de sua primeira publicação, no *Livro de Poemas* (1927)<sup>8</sup>:

8. FERNANDES, Jorge. **Livro de poemas**. Natal: Typ. d'a Imprensa, 1927. p. 16. A imagem do poema foi extraída do catálogo de uma exposição dedicada à poesia visual brasileira: BRUSCKY, Paulo; BRUSCKY, Yuri. **História da Poesia Visual Brasileira**. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM); Companhia Editora de Pernambuco, 2016. p. 83.



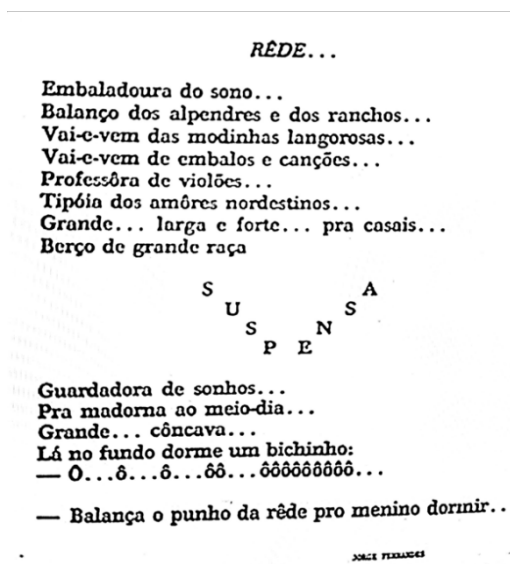


Figura 3: Poema “Rede” de Jorge Fernandes

Fonte: Bruscky; Bruscky (2016, p. 83).

9. Embora Vicente do Rego Monteiro tenha tido um trabalho em artes visuais de importância singular para a história do modernismo brasileiro, sua obra foi muito mais reconhecida depois de sua morte. Uma das hipóteses mais plausíveis para esse esquecimento momentâneo está ligada às suas posições políticas assumidas em apoio ao Estado Novo e ao flerte com o integralismo nos anos 1930. Para acompanhar esse debate, é recomendado o artigo: DIMITROV, Eduardo. **Vicente do Rego Monteiro**: de expoente modernista a integralista esquecido. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 103, p. 193-208, 2015. <https://doi.org/10.25091/S0101-3300201500030010>

10. Cf. AJZENBERG, Elza Maria. **Vicente do Rego Monteiro**: um mergulho no passado. Doutorado em Filosofia (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) - Universidade de São Paulo, 1984.

11. MONTEIRO, Vicente do Rego. Biopsiconogino. **Renovação**, ano 2, n. 1, p. 15, jan. 1940.

### 3. VICENTE DO REGO MONTEIRO, EXPERIMENTADOR DA POESIA VISUAL

Entre os poetas da primeira metade do século XX, o artista Vicente do Rego Monteiro está em um lugar de destaque no rol de participantes de uma poesia visual brasileira. A partir de sua obra e sua atuação, é possível dizer que houve um significativo salto na poesia visual brasileira. Com Vicente do Rego Monteiro, novos caminhos foram abertos para que movimentos, grupos e novas autorias pudessem se estabelecer nesse universo de formulação poética<sup>9</sup>.

No início dos anos 1930, depois de extensa e bem-sucedida passagem pela França — e por lá ser reconhecido como poeta de língua francesa<sup>10</sup> —, o artista recifense, na sua volta à terra natal, começa a atuar no mercado editorial de grande efervescência na capital de Pernambuco. Rego Monteiro se estabelece, ao lado de Manuel Lubambo, na direção da revista *Fronteiras* de Recife, sendo ele o responsável por toda a parte gráfica da revista, incluindo as ilustrações ali publicadas. Em 1939, ele fundou sua própria publicação: a revista *Renovação*. Neste periódico, ele publica, em janeiro de 1940, um poema bastante original pela forma como faz o uso compartilhado de ilustrações e da linguagem verbal. É o poema “Biopsiconogino”<sup>11</sup>, que pode ser visto e lido a seguir (Figura 4):



**Figura 4:** Poema de Vicente do Rego Monteiro na Revista *Renovação*

Fonte: Monteiro (1940).

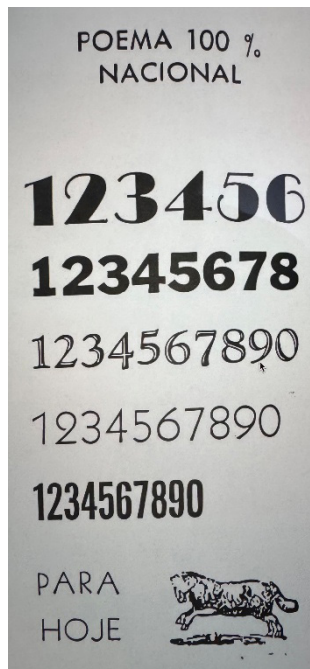
Como se pode notar pela leitura acima, as imagens não assumem um papel meramente ilustrativo. Elas se integram de maneira única na leitura do poema. Talvez se possa dizer que tais imagens criam paisagens visuais ao próprio poema em questão, de modo a ampliar a própria leitura dos elementos textuais, já antecipando outros experimentos que seriam realizados no campo da poesia por esse autor.

Em 1941, Vicente do Rego Monteiro publica o seu livro de poesia intitulado *Poemas de bolso*. Dentro desse contexto mais imediato, em que ele dirigia periódicos, é que o livro *Poemas de bolso* chega a público. Nessa época de trabalho intenso nas revistas, o artista plástico, embora não deixasse de realizar os seus trabalhos de pintura, encontra na poesia o lugar de produção artística. Azjenberg aponta uma especificidade à poesia encontrada na obra de Vicente do Rego Monteiro, que merece aqui ser destacada:

De fato, o poeta Vicente parte de sua aproximação com a vida; vem para reafirmá-la, apesar da guerra, de todos os equívocos, de todas as contradições. Na sua poesia desloca a linguagem do cotidiano, das cenas de rua, dos cafés — no encontro com amigos, para a frase poética. Não se ocupa da decoração de frases, não é a roupagem exterior, mas a vibração diante da vida que se manifesta. Lembrando a poesia popular nordestina no que expressa de improviso, espontâneo, escreve os “poemas de bolso”, que se devora de um jato. Depois pode ser saboreado lentamente, pensando-se em todos os vocábulos, deleitando-se com

os seus achados maravilhosos ou curiosos, como se repete uma bela acrobacia verbal, um dito popular ou uma piada que recorta inteligentemente uma cena, um fato. Guarda um toque nordestino bem particular — o gosto de se expressar pela palavra<sup>12</sup>.

É em *Poemas de bolso* que Rego Monteiro realiza, salvo engano, o feito de compor o primeiro poema tipográfico brasileiro, com o texto “Poema 100% Nacional”<sup>13</sup>. Vejamos este poema<sup>14</sup> (Figura 5):



**Figura 5:** Poema 100% Nacional, de Vicente do Rego Monteiro

Fonte: Bruscky; Bruscky (2016, p. 88).

Sem dúvida alguma, numa interpretação livre deste poema, pode-se dizer que sua forma de expressão remete aos famosos e difundidos jogos do bicho, presentes em todos os cantos do país. Os números apresentados em diferentes tipografias são próprios de cartões que apresentavam números e os respectivos bichos num jogo que se difundiu no Brasil, de maneira clandestina, desde fins do século XIX. A expressão “PARA HOJE” reafirma essa leitura do jogo do bicho, sugerindo as rodadas sorteadas do dia no respectivo jogo. Há um jogo de afirmação estabelecido, num misto de humor e ironia, no sentido de demonstrar um aspecto singular da cultura nacional.

Em 1946, com o fim da guerra, Vicente do Rego Monteiro, mais uma vez, deixa o Brasil e volta a morar em Paris. As experiências de poesia visual do período anterior, todavia, não se esgotam com a mudança de continente. Lá, na capital francesa, ele estabelece, no espaço de um pequeno apartamento, uma editora quase amadora com o prelo que havia trazido de Recife na viagem: vai

12. AJZENBERG, *op. cit.*, p. 281.

13. A afirmação é encontrada em: A afirmação é encontrada em BRUSCKY; BRUSCKY, *op. cit.*, p. 16. Cf. BRUSCKY, Paulo; MONTEJO NAVAS, Adolfo; BRUSCKY, Yuri (org.). **História da poesia visual brasileira**: no acervo do Arquivo Paulo Bruscky. São Paulo: Sesc Bom Retiro, 2019. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Bom Retiro (30 de maio a 8 de setembro de 2019). p. 64.

14. Extraído de: BRUSCKY; BRUSCKY, *op. cit.*, p. 88.



se chamar *La Presse à Bras*. Será por essa editora que publicará seu *Cartomancie*, em 1952. O pesquisador Francisco Oiticica Filho contextualiza a referida obra:

*Cartomancie* permaneceu um livro incompleto desde sua primeira edição, em razão de ter sido publicado em formato diferente do pretendido pelo autor. Acumulando as funções de escritor, ilustrador, diagramador, editor e gráfico de seus livros, e de seus inúmeros amigos poetas de Paris, Monteiro pretendia conferir a *Cartomancie* o formato de um jogo de cartas e não pôde. Premido pelas múltiplas atividades e pelos constrangimentos de ordem técnica que padronizavam os métodos de impressão em sua gráfica artesanal, Monteiro deixou para as gerações futuras a tarefa de conclusão de seu projeto editorial<sup>15</sup>.

Como se pode notar, *Cartomancie* é obra projetada para ser lida e apreendida além do formato do livro. Ainda assim, devido às condições técnicas daquele momento, sua tiragem pela editora francesa de Monteiro se deu num formato mais tradicional, em livro de bolso (Figura 6), com a presença de 32 poemas. Apenas no fim dos anos 1990, o projeto de uma nova edição é levado à frente pelo pesquisador e poeta visual Paulo Bruscky, que, junto a dois outros colaboradores, consegue trazer a público uma edição<sup>16</sup> de um baralho no formato de livro, tal como foi idealizado nos anos 1950 por Vicente do Rego Monteiro.



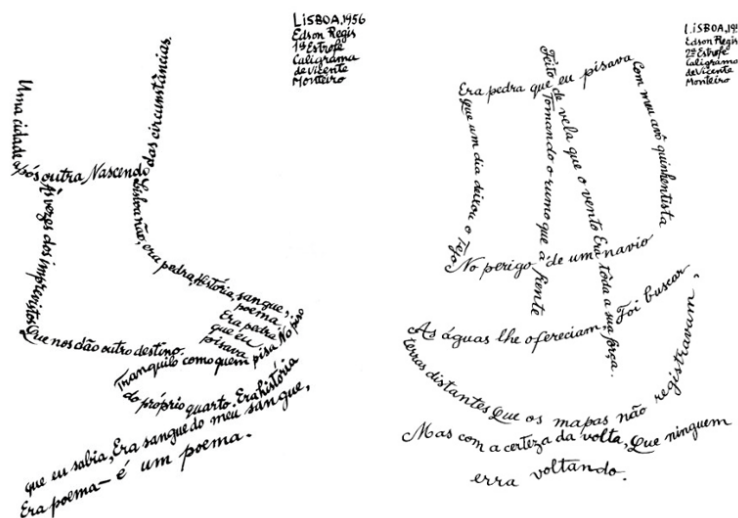
**Figura 6:** Imagens das páginas de *Cartomancie*

Fonte: Monteiro (1952).

15. OITICICA FILHO, Francisco. *Cartomancie* (1952-1999): livro de artista, poesia em jogo. *Revista Leitura*, Maceió, v. 2, n. 34, p. 117-146, 2019. p. 130. <https://doi.org/10.28998/2317-9945.200434.117-146>.

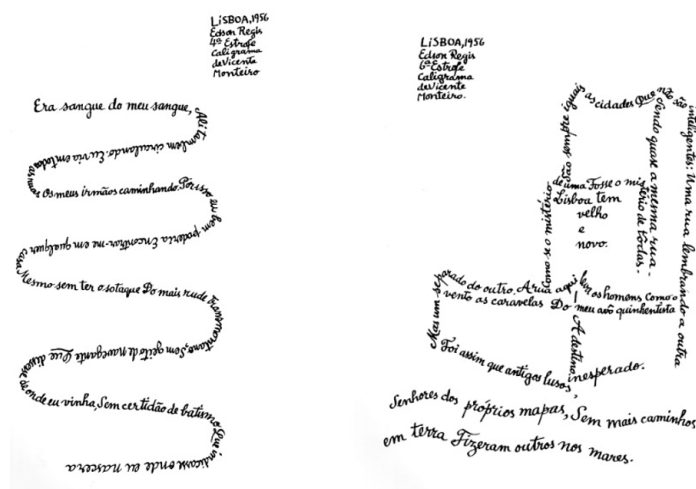
16. Cf. MONTEIRO, Vicente do Rego. *Cartomancie*. Paulo Bruscky, Mário Hélio e Ronildo Maia Leite (org.). Recife: Arquivo Público Estadual de Pernambuco: Edições Bagaço, 1999.

Também foi colaborador de poetas e escritores, seja como ilustrador, seja como coautor em poemas sob a forma de caligramas. Em 1961, já de volta ao Brasil para atuar como professor de pintura na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, Vicente do Rego Monteiro publica uma série de caligramas a partir dos poemas de Edson Regis sobre Lisboa. Trata-se de um experimento que deve também ser compreendido, tendo em vista a própria afinidade de Monteiro com a tradição francesa<sup>17</sup> de caligramas. Cabe trazer alguns desses caligramas realizados a partir de cada uma das estrofes do poema de Edson Regis (Figuras 7 e 8):



**Figuras 7 e 8:** Caligramas de Vicente do Rego Monteiro, a partir do poema de Edson Regis

Fonte: Bruscky; Bruscky (2016, p. 91).



**Figuras 9 e 10:** Caligramas de Vicente do Rego Monteiro, a partir do poema de Edson Regis

Fonte: Bruscky; Bruscky (2016, p. 91).

17. O alcance da ligação de Vicente do Rego Monteiro com a poesia francesa pode ser compreendido na medida em que esse autor recebeu, por parte do campo literário francês, um reconhecimento por meio de importante e prestigiada premiação: os prêmios de literatura *Mandat des poètes*, no ano de 1955, e *Prix Apollinaire*, no ano de 1960, pelo conjunto de sua obra.

Como se pode notar por esses experimentos poéticos e visuais de Vicente do Rego Monteiro, não se vislumbra mais a separação entre as imagens e as letras. Tudo se embaralha para criar uma nova inter-relação entre o desenho e a potência que a palavra pode angariar. Em termos explicativos, isso remete ao modo como brilhantemente Foucault desvendou a figura e o texto na articulação na obra de René Magritte, *A Traição das Imagens* (*La trahison des images*) (1929). Essa obra, na interpretação de Foucault, opera um “caligrama secretamente constituído”<sup>18</sup>. O caligrama, como uma prática artística e literária complexa, é finamente definido pelo autor francês:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um triplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro, o texto e a figura; compõe-se de linhas que delimitam a forma do objeto e daquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa. De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel; impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos de uma figura; mas faz do desenho o fino envoltório que é necessário traspasar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestino<sup>19</sup>.

Seguindo pelos caminhos traçados por Foucault, é possível apontar que, nos caligramas de Monteiro, há um duplo procedimento presente em cada uma das composições: as letras, fonte inesgotável do procedimento retórico que permite as palavras, assumem o papel de desenhar as linhas do desenho, que, por sua vez, permite a figuração das coisas<sup>20</sup>. Enfim, como diz Foucault, tendo em vista essa forma: “o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler”<sup>21</sup>. Nesse horizonte de uma nova forma de leitura poética, de renovada articulação das palavras e das coisas figuradas, pode-se talvez alocar as contribuições advindas da poesia visual brasileira, em parte aberta por modernistas como Vicente do Rego Monteiro.

## REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza Maria. **Vicente do Rego Monteiro**: um mergulho no passado. Doutorado em Filosofia (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, 1984.

18. FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz & Terra, 2014. p. 23.

19. *Ibid.*, p. 23-24.

20. *Ibid.*, p. 24.

21. *Ibid.*, p. 24.

- BACELAR, Jorge. Poesia Visual. **Arquivo Digital da PO.EX**, 2001. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/jorge-bacelar-poesia-visual/>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- BERTGES, Livia Ribeiro; PEREIRA, Vinicius Carvalho. Poesia visual: subsídios teórico-metodológicos para uma leitura da serialidade. **Texto Poético**, v. 17, n. 33, p. 177-201, 2021.
- BRUSCKY, Paulo; BRUSCKY, Yuri. **História da Poesia Visual Brasileira**. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM); Companhia Editora de Pernambuco, 2016.
- BRUSCKY, Paulo; MONTEJO NAVAS, Adolfo; BRUSCKY, Yuri (org.). **História da poesia visual brasileira**: no acervo do Arquivo Paulo Bruscky. São Paulo: Sesc Bom Retiro, 2019. 64 p. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Bom Retiro (30 de maio a 8 de setembro de 2019)).
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. Sousândrade: o terremoto clandestino. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Re Visão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIMITROV, Eduardo. Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 103, p. 193-208, 2015. <https://doi.org/10.25091/S0101-3300201500030010>
- FOLHA DE S.PAULO. A divergência neoconcretista [entrevista com Ferreira Gullar]. **Caderno Mais!**, 8 dez. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/15.html>. Acesso em: 3 mar. 2024.
- FERNANDES, Jorge. **Livro de poemas**. Natal: Typ. d'a Imprensa, 1927.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz & Terra, 2014.
- MONTEIRO, Vicente do Rego. Biopisiconogino. **Renovação**, ano 2, n. 1, jan. 1940.
- MONTEIRO, Vicente do Rego. **Cartomancie**. Paulo Bruscky, Mário Hélio e Ronildo Maia Leite (org.). Recife: Arquivo Público Estadual de Pernambuco: Edições Bagaço, 1999.
- MONTEIRO, Vicente do Rego. **Cartomancie**. Paris: La Presse a Bras, 1952.
- OITICICA FILHO, Francisco. *Cartomancie* (1952-1999): livro de artista, poesia em jogo. **Revista Leitura**, Maceió, v. 2, n. 34, p. 117-146, 2019. <https://doi.org/10.28998/2317-9945.200434.117-146>
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução, notas e posfácio Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2021.