

## VÍDEO-DURAÇÃO: MORTE E ANTROPOFAGIA EM *TOUR* DE AUGUSTO DE CAMPOS

**Luciano Barbosa Justino**  
Universidade Estadual da Paraíba (MLI/UEPB)  
lucianobjustino@hotmail.com

### RESUMO:

*Tour*, publicado em versão impressa em *Não* (2003, p. 113), circula já há algum tempo no site oficial de Augusto de Campos. Na rede, ele funciona de outra maneira e levanta questões instigantes tanto sobre o suporte material do signo, o vídeo, quanto a respeito de sua circulação, a net, e o seu consumo, visto se tratar de um poema que pressupõe um diálogo explícito com o interlocutor e com o meio-suporte.

Palavras-chave: Vídeo; memória; antropofagia.

### ABSTRACT:

*The sign-objects in Augusto de Campos produce a real change in paradigm. Another semiotic unconscious is inherent in them, in which the sign does not exhaust itself either in the message or in the efficacy of the communication, as they surpass the "signification" to position their inflexible places, the supports and the circuits without which any semiosis would be impossible.*

Keywords: Vídeo; Memory; Antropofagy.

Para Martín-Barbero e German Rey (2001, p. 55), a imagem-vídeo não dura, nela o "efêmero" destrói o "genérico". Philippe Dubois (2004, p 23) afirma que o vídeo "não é um objeto, mas um estado, um estado *da* imagem". A se tomar as palavras de Arlindo Machado (1997, p. 225), o vídeo não gera uma imagem, mas "um efeito de mediação". A imagem digital em sua não inscrição no suporte, pairando antes no circuito, em princípio arruína toda experiência estética, pois esta depende de uma presença, de uma "superfície háptica", para poder existir, observa André Parente (1996, p. 25).

Não obstante o que se tem dito no debate sobre vídeo, analógico e digital, *Tour* exprime a intensidade opaca de uma *enformação*, uma forma carregada de uma força que a ultrapassa, estrangeira do vídeo digital: ele contém uma *poiesis* de lugares. Lugar vivencial e de memória coletiva, longa história, e introduz uma turbulência na diafaneidade do vídeo.



Geralmente acima ou aquém de um real que lhe preexista, como muito se tem dito, diferente das imagens químicas da foto e do filme, a imagem-vídeo aqui não flutua. A imagem, que tende no monitor a não possuir uma espessura histórica, aqui é um existente, um índice.

Se toda imagem-Deus abandona a superfície pesada demais do túmulo-suporte – imagem-Cristo, aquele que deixa o túmulo -, *Tour* traz a presença e o rumor de um trabalho coletivo de longa duração, que opera na dialética do “lembrar”, de fazer pesar no ciberespaço um tempo-manancial, e da fragilidade de toda memória que a custa de não esquecer, de querer “conduzir”, tem que trabalhar agora na fluidez instável e “perecível” do vídeo, como nos versos de *Tombeau de Mallarmé*: “ah Mallarmé, tudo existe pra acabar em TV” (CAMPOS, 1994, p. 109).

## 1. A descrição

*Tour* é composto de dezoito versos. Cada letra é disposta no interior de quadrados perfeitos. Sugerem uma forma concluída, numa atmosfera de visível “fatalidade”. Índice de um processo incrustado na pedra e por ela enquadrado. A letra, nos últimos duzentos anos a portadora mestra do simbólico, assume a forma de um índice, vestígio sensível da relação signo-objeto. Mas um índice de quarto nível, por hipótese, posterior à aculturação ocidental exercida pela ordem lingüística e numérica, na qual se situa a imagem-vídeo digital, sua culminância. Trata-se de um índice diverso, que reconhece a circunstância da enunciação e que faz dela seu tema ao reconhecer a circunstância do atual da imagem. Dito de outra maneira, o quarto nível do índice já opera com o *habitus* da metalinguagem e de todas as formas de terceiridade<sup>ii</sup>.

Da relação entre o fonético e a plasticidade do caractere, entre o que ele diz e o que ele mostra o índice funda um pacto, misto de parque de diversão e dia de finados, com o meio ambiente de sua circulação e de seu consumo. Mais fático que poético, interessa-se mais pela relação que por suas qualidades. É neste sentido que o índice é o “pólo fusional dos contágios”, nas palavras de Daniel Bounoux (1994, p. 69).

O lodo nos caracteres dá movimento e ritmo ao quadro, fazem-no pulsar, algo neles nega parcialmente a racionalidade simbolóide dos quadrados perfeitos. “Do fundo de uma noite primordial” (para lembrar Mallarmé), opressiva e subterrânea, uma força, entre irônica e sarcástica, brota da profundidade abissal da terra negra. Dupla imagem: ruína e monumento (*Nenhum só resta*) e juventude: (*ninguém mais perturba o barulho da festa*).

Na horizontal, as letras dos quadrados-tijolos formam uma imagem estática e pesada. Na vertical, um fantasma em movimento, um humanóide (ou pós-humano) de vários braços ou de braços em movimento. Ambivalência de um objeto sólido e estático, uma tumba formada por pequenos tijolos perfeitos; e um fantasma vivo e que anda. Enquanto o contorno dos quadrados é uniforme, redundante, frio, o contorno das letras, porção de lodo e grama, depende da forma em caixa alta de cada caractere e da utilização ou não de serifa. Pode-se inclusive dizer que as letras lutam contra o imobilismo das fronteiras rígidas que os quadrados estabelecem e que elas já trazem em si mesmas, mormente as serifadas.. O *J* de *jazem*, cheio de matéria vegetal, parece que em algum momento perderá seu contorno definitivo. Nele se percebe melhor que o tempo modificou uma nobreza austera que o caractere possuía.

A linha que define os quadrados, como não apresenta nenhuma diferença na forma e no lugar, cria um espaço sem profundidade que faz o fundo negro perder espessura. Paire acima de qualquer intervenção dos vivos. Em contraste, as letras estão cheias de temporalidade, de onde alguma força impõe um movimento à forma.

*Z* e *S*, que ocupam lugares estratégicos na disposição do quadro (*Jazem, Fazem, Resta*) por estarem no centro dos três eixos geométricos da imagem, se aproximam, na linha do centro de cada um, da extenuação. Têm contornos que em vez de ganharem peso, perdem, ao contrário de letras como *M, C, A, D, H, I*, volumétricas, texturais, pesadas. O mesmo ocorre com *T, N, U, R, V*. Nestas ocorrências importantes para o efeito plástico, o *S* e o *Z* destas três palavras literalmente centrais, inclusive nas outras ocorrências destas letras ao longo dos caracteres escritos, o amarelo-grama já contém espaços internos de preto.

Formas que se diluem, perdem-se, desvanecem-se, assumem o enclausuramento às custas da perda de seu próprio corpo; e formas que tendem à explosão do casulo e da lógica visual como um todo dos quadrados. Como este *O* da última linha, vestígio de uma dispersão iniciada em *AS*, continuada em *EMNÃO*, que em breve quebrará (quebrará?) a redoma que o cerca e a própria unidade do movimento horizontal do texto e cairá na mesa ou na escrivaninha do navegador estático ou entrará em outro programa minimizado na barra de ferramentas. Embora sem nunca se tocar ou se fundir, os quadrados-tijolos funcionam numa espécie de atração mútua. A exceção é esse movimento da lateral esquerda, ilhado entre a ocorrência e o vazio, deslocado, pelas formas lingüísticas adjuntivas, as locuções adverbiais e o artigo definido, como se um “excesso acessório”, não apenas lingüístico, criasse ou contivesse uma outra ritmia formativa.

Este *O* constitui um espaço privilegiado, tanto como signo plástico quanto textual. Ele reitera, no seu próprio deslocamento, as formas que lhe ladeiam e se abre para representar em si mesmo um topograma da própria imagem-vídeo. Signo do espaço fechado, guardado e protegido, espaço tumular; e de seu contrário, uma duração que brota para além de seu próprio invólucro. Espaço imóvel, dimensão de uma perda, e rotação. A letra *O* ganha volume e peso nas suas extremidades, às custas de um risco de partir-se, como uma ameiba, em processo ininterrupto de geração e de degeneração. O preto em seu centro toma a forma da matéria fértil. Como em Homero, a noite é onde mora a deusa negra da fertilidade. Espaço de luto e de criação, de morte e de antropofagia. O círculo interno é uma boca, resto e semente, não de um corpo qualquer, mas do corpo de onde a voz ancestral emerge de seu silêncio matricial (a poesia?).

Anti-cristão e anti-celestial, nele há um movimento para o abismo, para as profundezas da terra informe cuja última ocorrência visível é este *O* poroso. A lateral esquerda, “ocidental”, do quadro pende para alcançar a larva, a matéria potencial. O fantasma da vertical traz um rumor constrictivo, *Ssuass, Ffazzem, Ffressta, Ressta, Fessta*, espaço de ar, e oclusivo, signos sonoros que esquentam a atmosfera morna da imagem-vídeo. Palavras como *Bemvindo, Catacumbas, Mundo, Nenhum, Nenhuma, Nem, Ninguém*, dão a dimensão exata de uma substância que não é apenas fônica. Remetem a uma política da memória e do esquecimento, pequena viagem onde não se encontra propriamente uma paisagem, uma imagem, mas o

resquício de um luto, um espaço de perda, um “volume portador de vazio”, como dirá Didi-Huberman (1998, p. 45), com seus pequenos lances de ar (*Poetal Frestal Resta*) e de clausura limitadora, *Mmmmmmm*. Peso e duração, aquilo que em princípio a imagem-vídeo não poderia conter. Contra as imagens habituais da rede de computadores, e da cidade em geral, “superfícies sem distância” (FURTADO, 2002, p. 123), *Tour* é justamente esta distância que se inscreve na própria superfície das coisas. Neste sentido, o quarto nível do índice é a inscrição de uma ausência.

## 2. Dos lugares

O meio ambiente do “literário”, instituições, suportes, meios de transporte, agentes de legitimação etc., já uma ação sobre o mundo, foi subjugado pela dominância de uma “epistemologia simbólica” e pela “supremacia do enunciado”, lembrar que a codificação fonética opera tornando vegetativo seu entorno. E mesmo os textos bastante atuais dos Formalistas Russos, ainda contêm e aprofundam as potencialidades do alfabético fonético e da escrita. É preciso entender tudo isso como fundamental para construção de uma visão radicalmente crítica da produção simbólica e para constituição do campo literário. Negar isso seria uma tolice, mas é preciso reconhecer que duzentos anos de supremacia da escrita fonética se por um lado nos deu a base metodológica para uma abordagem técnico-científica e em certo sentido histórica da literatura, hoje precisa abrir-se a uma nova demanda

Neste sentido, *Tour* não é um objeto que possa ser inserido na tradição moderna da literatura, pois vai além do *Livre* de Mallarmé, o inventor da literatura, e verticaliza os lugares, amplia a espessura da instância poética. Já não é a escrita do escritor, a “existência verbal”, que formula em signo a experiência cotidiana. *Tour* reafirma de saída que não pode haver um significado que passe ao largo das negociações nada efêmeras entre instituições, dominantes culturais e ferramentas mnemotécnicas, que o digital não pode funcionar na ausência completa do analógico. Em suma, não pode haver significado sem que uma mídiasfera, o estágio do ecossistema natural e semiótico, sirva-lhe de hospedeiro para ulterior transporte/transmissão. Em *Tour*, o meio ambiente do signo toma a forma de um *estado de emergência* (Bachelard)

Um dos inúmeros méritos de Walter Benjamin foi ter lido Charles Baudelaire acionando tudo isso, entrando e saindo do texto o tempo inteiro. Nos ensaios paradigmáticos que escreveu, o crítico alemão transformou a obra de Baudelaire num lugar onde a significação não pode ser separada dos espaços de vivência por onde circulou o poeta. Daí nele o tema da cidade e da ruína serem fundamentais, mas não apenas como temas, sobretudo como elementos de localização, de pertencimento. Pode ser dito, com um certo exagero, que Walter Benjamin inaugura uma crítica ecológica, não no sentido mais particularizante dos “verdes”, mas num sentido amplo da interdependência não hierárquica *a priori* de agente e *médium*

ambiente, não necessariamente “natural”. Partindo de Walter Benjamin, é possível afirmar que Baudelaire funda a literatura, o amadurecimento, a expansão e a dispersão da escritura, e transforma a função poética, aquela mesma de Roman Jakobson, em projeto.

Mas já afirmei que *Tour* é um objeto fático que poético. Sua função semiótica é fática: o sujeito quer assegurar-se da relação. O que está posto não é função do verbal, pelo menos enquanto dominante, logo, não se reduz à metalinguagem ou à poética. Emissão, recepção e *médium* não se separam e a relação não pode ser nem esquecida nem posta exclusivamente no enunciado. Digressão: há uma relação imediata entre a consolidação da poesia escrita no romantismo, a interiorização subjetivista na forma da recepção e o total abandono da poesia da cena pública. Acoplada sempre à emissão e/ou à “materialização” de signos verbais escritos, a poesia moderna descurou dos operadores contextuais não-verbais.

Contudo, a função fática não elimina a metalinguagem, consciência aguda da linguagem verbal, o que estou chamando de quarto nível do índice. Mas é no fático, e não no poético, que se pode perceber a ruptura de *Tour*, e da Poesia Concreta em geral, com a tradição moderna canônica, pois, ao contrário da metalinguagem, abordagem tipicamente moderna e modernista de poesia, a função fática transcende o literário e se instala na própria interação. A se pensar em *Tour*, a função não pode ser entendida como uma atitude linguageira cuja única finalidade é testar se o canal está funcionando. A função fática (Cf. JAKOBSON, 1986) serve não só para testar a validade dos canais (só no plural se pode pensar o termo), mas sobretudo das vias de transporte e das hierarquias políticas inerente a toda relação de sentido. Ele recoloca a relação fundamental entre poesia e intersemiose. Nos termos de Octávio Paz:

Pela eliminação da música, da caligrafia e da iluminação, a poesia reduziu-se até se converter quase que exclusivamente em uma arte do entendimento. Palavra escrita e ritmo interior: arte mental. Assim, ao silêncio e afastamento que a leitura do poema exige, temos que acrescentar a concentração. O leitor se esforça por compreender o que quer dizer o texto e sua atenção é mais intensa que a do ouvinte e a do leitor medieval, para quem a leitura do manuscrito era igualmente contemplação de uma paisagem simbólica. Ao mesmo tempo, a participação do leitor moderno é passiva. Palavra falada, manuscrita, impressa: cada uma delas exige um esforço distinto para manifestar-se e implica numa sociedade e numa mitologia diferentes. O ideograma e a caligrafia colorida são verdadeiras representações sensíveis da imagem do mundo; a letra de imprensa corresponde ao triunfo do princípio de causalidade e a uma concepção linear da história. (OCTAVIO PAZ, 1996, p. 118).

Do ponto de vista dos lugares, *Tour* pode ser pensado a partir de três topografias:

1) o objeto-signo por si só já constitui um espaço próprio, neste primeiro ponto estaria tudo o que foi dito na Descrição, podendo-se dele dizer o que Gervereau (2000, p. 9) disse a respeito de toda imagem: *elle n'est pas seulement une transposition du réel, elle est aussi un réel intrinsèque avec ses propriétés et ses circuits*. Ainda, não um espaço propriamente, mas



uma maneira de organizá-lo, de criar uma ambiência que interfere já aí na recepção e na espacialidade que esta encontra habitualmente, seja no ambiente de leitura como um todo, seja no monitor de vídeo em particular. *Tour* é uma “infra-estrutura física”, nos termos de David Harvey (1992, p. 203). Claro está que o caminho percorrido pelo leitor até chegar a ele – provedor, site oficial, atualização na tela – esfria o horizonte de recepção, mas também pressupõe a possibilidade de aparecer de chofre, num e-mail, por exemplo, ou num vírus, ocorrência em que a atmosfera lúgubre destoa de boa parte, se não da grande maioria, do que o navegador tem em volta, arquivos e programas disponibilizáveis na rede. Neste caso, *Tour* se apresenta como um novo hóspede, na tela do computador, por ser *hard* demais, resquício analógico no digital do monitor de vídeo.

2) O espaço do vídeo como um espaço autônomo com suas próprias regras de produção e uso. Neste tópico seriam incluídos tudo aquilo que diz respeito às tendências da imagem-vídeo enquanto gênero semiótico, a saber: esmaecimento da memória e a propensão à provisoriedade e à fluidez esquizóide, por exemplo. Como diálogo com o espaço maior da *videosfera*, *Tour* possibilita justamente uma memória e uma durabilidade de “alvenaria”, um monumento: “a construção deliberada de um espaço vazio para espelhar aquilo que partiu” (Manguel, 2001, p. 276), contra a recreação inerente ao uso corrente do vídeo, recreação que opera pela desmaterialização do espaço-tempo, que transforma os lugares em uma abstração numérica. Cidadão do mundo, o sujeito-vídeo flutua na possibilidade de trocar de lugar a qualquer momento bastando acionar o controle remoto ou o *mouse*. Mas aqui, o conteúdo do enunciado não aparece sem antes chamar a atenção para o local da enunciação, a imagem-vídeo nele assume uma “localidade paradoxal”, uma “paratopia” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28). Assim, deve-se pensá-lo como um diálogo com o campo mais vasto da imagem-vídeo, entendendo por este não apenas um dispositivo técnico, mas fundamentalmente um poderoso construto de atividades sócio-culturais contemporâneas, onde a técnica dialoga sem interrupção com o imaginário e as demandas sociais.

3) O terceiro espaço possível é da natureza do pacto que estabelece com o receptor, complexificação dos dois tópicos anteriores. É aqui que entra em jogo a práxis recepcional, bem como a relação dele com outras escritas e com o espaço literário mais amplo, inseridos no *habitus* do receptor. Este encontra um objeto quente e úmido, vivo, pulsante. Se o *mouse* permite um não envolvimento com a forma, pois possibilita abandoná-la com extrema rapidez, *Tour* tenta quebrar isso acionando o imperativo cuja finalidade é evocar uma ação que instala um corpo num espaço. Se o receptor já abandonou as geografias tradicionais e agora se alterna entre o indiferenciado global e o individualismo esquizofrênico potencializado pelo vídeo, como muito se diz, diante de *Tour* é obrigado a reconhecer estas velharias que teimam

em obscurecer a luminosidade do monitor. Nos termos de Walter Benjamin, sua mente civilizada não pode esquecer a barbárie que lhe é inerente. Num ambiente amorfo, etéreo e simbólico, o vídeo e a rede, o receptor resgata a temporalidade e a historicidade não apenas de um passado ido e findo, mas de seu presente se fazendo, ou em via de construção: *entre*.

### 3. Morte e antropofagia

Iniciada na década de 50 com a ênfase construtiva de uma vanguarda ansiosa em produzir uma re-fundação não apenas dos pressupostos poéticos nacionais, mas das próprias bases de nossos hábitos intelectuais e de nossas relações “externas”, o projeto poético de Augusto de Campos assume em *Tour* um diálogo direto com a antropofagia de Oswald de Andrade. Pode ser observada em *Tour* uma mudança de perspectiva do gesto de devoração, que sai da órbita da produção e transita pela recepção; trata-se agora de um ritual de contágio, ritual-fático.

É possível estabelecer uma relação fecunda entre o projeto poético implicado em *Tour* e a antropofagia oswaldeana no sentido que se está diante de outra temporalidade fundada nas potencialidades semióticas e políticas abertas pela tecnologia contemporânea. Do matriarcado utópico oswaldeano, *Tour* incorpora muito mais o dado comunal que “técnico”. *Tour* difere de Oswald porque nele tem menos peso a devoração por si que o *médium*, meio-suporte e meio ambiente.

Se, num primeiro momento o objeto é abordado em seu aspecto de coisa, em suas “qualidades”; no outro, nas negociações com/nos espaços que ele ao mesmo tempo acata e ironiza, agora se trata de algo próximo à *Outridade*. A questão agora é de natureza dialógica.

A pequena morte que *Tour* torna visível é justamente a desta troca-passageira da máscara para o outro. Da *ontogênese* (ainda fortíssima em Oswald) à *coletivogênese*. Colocar o problema do outro não é relevante por si mesmo, pois o “pré-conceito” e os racismos são também “colocações” do outro. O que se percebe é não apenas o lugar das diferenças sociais, políticas, étnicas, de classe etc., é principalmente o convite, nem sempre amável, à construção destas. O que olha (chegar aqui implica sempre uma ação que continua), já é imediatamente olhado: *bemvindo*. Não se trata de *ser* (leitor, autor, sujeito, poeta), pressupõe-se um *estar*, tanto do morto que já rompeu o limiar da mudez e já anda quanto do receptor diante da tumba.

O princípio antropofágico em *Tour* não é constituído da cisão de não possuir sua própria *língua* (em Oswald com duplo sentido: 1) silenciamento da língua bárbara indígena pela 2) tradição lusobrasileira de salão) e de ser forçado a romper o ilhamento e a cerca que o define por exclusão (exclusão da rede, a nova lógica cultural do “capitalismo tardio”, como metonímia da exclusão da poesia e dos poetas do espaço social). A ironia, as “colagens de citações” dos manifestos que exigem do leitor uma energia, um esforço até fisiológico para a



recepção, em Oswald, se coadunam com este convite a uma co-pertença num espaço dialético de perda e de abrigo: objeto-tumba. Janela (*Pulsar*), cidade (*Cidadecitycité*), cosmo (*SOS*).

Se o “real” é sempre potencial no signo, nem melancólico, nem propriamente em estado de luto, o antropófago, por sob a vestimenta rota do cadáver, constrói sua integridade provisória, não na busca de uma identidade perdida, ainda forte em Oswald, mas relacional, ecológica, que, ao não visar simplesmente o retorno a uma origem trans-histórica, desinveste-a de ser busca narcísiva, subjetiva e burguesa. A ironia da fresta iluminada, muito mais próxima de Maiakovski que de Oswald, não é uma utopia nostálgica reatualizável, como se nota na “metafísica bárbara” do manifesto oswaldeano, mas uma dimensão contemporânea. *Tour* hibridiza, de uma maneira instigantemente contraditória, todos os indícios de uma a-história proto-humana (cores, ruídos, ecos nasais, textura lodosa, negror absoluto etc), as máquinas semióticas assignificantes de que falou Guattari (2000) e que tem na poesia sua metáfora, com nossa *écranosphère* (LIPOVETSKY & SERROY, 2007, p. 10). O que ele menos está é preso ao passado ou remetendo exclusivamente a ele, é o aspecto futuro da memória.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BOUGNOUX, Daniel. Índices, ícones e símbolos. In: *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 63-91.
- CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003, 140 p.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, 165, p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, 315 p.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004, 323 p.
- FURTADO, Beatriz. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 149 p.
- GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: Éditions la Découverte, 2000, 292 p.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, 203.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. 349 p.
- LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. *L'écran global: Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris : Éditions du S peuil, 2007, 360 p.
- MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In: *Pré-cinema & pós-cinema*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 220-235.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 202 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesus & REY, German. *Os exercícios do ver*. São Paulo: SENAC, 2001, 290 p.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 7-33.

PAZ, Octávio. *Os signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, 345 p.